

"Einführung, innere Nachahmung, und Organempfindungen" [Empathie, imitation intérieure et sensations organiques], Archiv für die gesamte Psychologie, 3, Heft 2-3, 1903, 185-204.

Theodor Lipps, 1903

traduit par David Romand, le 21/11/2012

Les pages qui vont suivre concernent l'empathie en général. Toutefois, je parlerai seulement de l'empathie pour certaines catégories d'objets, tout particulièrement de l'empathie pour les mouvements, les postures et les attitudes de l'homme, de l'homme réel ou de l'homme représenté, par exemple de manière plastique, mais également pour les formes de l'architecture.

La jouissance esthétique est le sentiment de joie ou de plaisir, coloré de telle ou telle manière selon les cas et de façon toujours différente en fonction de l'objet esthétique, que j'ai en présence de l'objet esthétique. C'est pourquoi « l'objet esthétique » est toujours chose de sensoriel, c'est-à-dire quelque chose que nous percevons ou nous représentons sensoriellement, et rien d'autre. Avoir un sentiment de plaisir en présence d'un bel objet, cela veut dire : je l'ai en présence de quelque chose que je perçois ou que je me représente sensoriellement, dans la mesure où le bel objet s'oppose immédiatement à moi. Je l'ai en contemplant, c'est-à-dire : j'y prête attention, je l'aperçois. Mais seul le phénomène sensoriel de l'objet esthétique, l'œuvre d'art par exemple, est « contemplé » dans la contemplation esthétique. Lui seul est « l'objet » de la jouissance esthétique. C'est la seule chose qui se trouve face à moi comme quelque chose de différent, et qui semble m'attirer moi et mon sentiment de plaisir. Me trouvant attiré par lui, je me sens porté au plaisir, réjoui, en un mot, je me trouve dans un état de délectation.

La question de la cause et « l'objet » de la jouissance esthétique sont deux questions complètement différentes. Autant le phénomène sensoriel du bel objet est aussi l'objet de la jouissance esthétique, autant elle n'en est pas la cause. Car c'est moi qui suis la cause de la jouissance esthétique, c'est-à-dire le moi. Car c'est précisément ce moi que je ressens comme étant porté au plaisir, se réjouir en présence de l'objet ou face à lui.

Ce que l'on veut avant tout dire par là, c'est que je suis porté au plaisir, que je me réjouis, et que je peux en même temps ressentir tout en étant déterminé autrement. Ceci ne fait aucun doute. Je me sens désirer ou vouloir parmi autrui, je sens que je me fatigue ou que je fais des efforts. Au travers de cette fatigue ou de ces efforts je sens que je résiste à des obstacles ou que je les surmonte, et peut-être aussi que je cède face à eux, je sens que j'atteins mon but et que mon désir ou ma volonté s'accomplissent. Je sens que mon effort est récompensé. En un mot, je sens une multiple « conduite intérieure ».

En ce cas, je me sens fort, léger, sûr de moi, souple, voire rempli d'une certaine fierté, etc.

C'est cette manière d'être qui est à tout moment la cause de la jouissance esthétique.

Cette cause se situe, comme on le voit, entre « l'objet » de la jouissance esthétique et la jouissance esthétique elle-même. Il convient tout d'abord de souligner ceci : contrairement à la jouissance, les sentiments ainsi désignés n'ont pas le bel objet pour objet. Dans la contemplation esthétique du bel objet, je me sens comme puissamment actif, libre ou encore empli de fierté. En présence de l'objet ou face lui, je ne me sens pas puissamment actif, etc., mais je me sens comme tel en lui.

Mais ce sentiment d'activité n'est en rien l'objet de la jouissance, c'est-à-dire le plaisir du bel objet. Autant je ressens le plaisir en présence de l'objet sensoriel que je qualifie de « beau », autant je ne ressens pas le plaisir de la conduite, de la force, etc., dont je fais l'expérience, ou bien étant données ma conduite, ma force, etc. Cette conduite n'est pas objective. Elle n'est pas quelque chose qui me fait face. De même que je me sens actif, non face à l'objet, mais dans l'objet, je ressens le plaisir, non vis-à-vis de ma conduite, mais en elle. En elle, je me sens joyeux, réjoui.

Naturellement, ma propre conduite peut devenir objective à mes yeux quand elle n'est plus ma conduite présente, mais lorsque la considère rétrospectivement. En ce cas, précisément, elle n'est pas vécue, mais seulement représentée. Et c'est la raison pour laquelle elle est objective. Et cette conduite représentée, c'est-à-dire plus généralement ce moi représenté, peut également être l'objet de mon plaisir. Toutefois, ce n'est pas ce dont il est question ici. Dans ce contexte, il ne s'agit que de la conduite vécue. De même, il s'agit exclusivement du succès vécu, de la force, de la liberté vécue, etc.

Le mot « objet » du plaisir est ici pris en son sens le plus étroit. Peut-être le prend-on en un sens moins précis. Peut-être appelle-t-on « objet » du plaisir ce dont je me réjouis, et que l'on entend aussi par là ce à quoi se rapporte le plaisir et ce qui en est la cause.

Il y a ici deux façons de répondre à la question de savoir quel est l'objet du plaisir esthétique. D'une part, on peut dire : Le plaisir esthétique est tout à fait dépourvu d'objet. La jouissance esthétique n'est pas une jouissance objective, mais une jouissance de soi. Elle est un sentiment immédiat de sa propre valeur. Mais ceci n'est pas un sentiment qui se rapporte à un objet. Au contraire, il y a ceci de spécifique en lui qu'il n'y a pas de distinction entre le moi qui se réjouit et le moi dont je me réjouis, que ces deux moi n'en forment plus qu'un seul.

Par ailleurs, on peut aussi faire remarquer que ce sentiment de sa propre valeur est objectivé dans la jouissance esthétique. Quand je contemple la forme humaine qui se trouve face à moi, puissante, fière, libre, je me sens puissant, fier, libre, non pas de façon générale ou

là où je me trouve, dans mon corps, de mon point de vue, mais dans la forme contemplée et en elle seulement.

A cet égard, je peux dire encore : la jouissance esthétique a un objet au sens mentionné plus haut, c'est-à-dire un objet qui en est également la cause. Là aussi, je peux désigner cet objet de deux façons. D'une part : l'objet en question est le moi puissant, fier, libre, non pas en tant que tel, mais en tant qu'il est objectivé, c'est-à-dire qu'il est lié au percept sensoriel, à la forme observée. Et d'autre part : l'objet de la jouissance esthétique est ce percept sensoriel, cette forme observée, non pas en tant que telle, mais en tant que je trouve, que je sens, que je vis moi-même ce moi puissant, fier, libre.

On comprend par là quelle est la spécificité de la jouissance esthétique. Elle consiste en ce que la jouissance est une jouissance d'objet qui, pourtant, par le fait même qu'elle est objet de jouissance, n'est pas un objet, mais moi-même. En d'autres termes, qu'elle est une jouissance du moi qui pourtant, par le fait même qu'on en jouit esthétiquement, n'est pas « moi », mais quelque chose d'objectif.

Tout ceci se retrouve dans le concept « d'empathie ». Ou plutôt tout ceci constitue le sens de ce concept. L'empathie est le fait ici précisé que l'objet est moi-même pour la bonne raison que le moi est un objet. Elle correspond au fait que l'opposition entre moi et l'objet disparaît, ou, plus précisément, n'a plus de raison d'être.

Comment l'empathie est-elle possible ? La réponse à cette question suppose de clarifier complètement l'opposition absolue entre les contenus de sensation d'une part, et les qualités du moi immédiatement vécues ou les sentiments d'autre part. Il ne faut toutefois pas considérer cette opposition d'un seul point de vue.

J'ai une sensation de couleur. Cette couleur appartient à un objet perçu sensoriellement. Ou encore, j'ai une sensation de faim et de soif. Ces contenus de sensation appartiennent à mon corps. J'en ai la sensation en tant qu'ils déterminent la chose perçue sensoriellement, en tant qu'elle en est un élément.

Il en va autrement de la conduite ou de l'activité, du désir, de l'effort, de la réussite que je ressens. Ceux-ci appartiennent au moi, ou plutôt, ils sont celui-ci, ils en sont les constituants : je me sens actif. Ils n'appartiennent à aucun objet perçu sensoriellement ou représenté, bref, à aucun objet objectif.

C'est justement pourquoi les qualités du moi appartiennent à tout type d'objet sensoriel. Ces déterminations (et par là-même le moi) font partie de l'objet dans la contemplation duquel je me ressens moi-même et je ressens les déterminations du moi - objet auquel je me retrouve immédiatement lié. Mais il convient de préciser plus avant cet état de chose et par là-même le sens de l'empathie.

J'étends mon bras ou je maintiens mon bras étendu. En ce cas, je me sens actif, c'est-à-dire que je sens que je désire quelque chose, je fais un effort et je sens avoir atteint ou satisfait ce que je recherche.

Je peux dire ici : dans mon bras, je me sens actif, en d'autres termes, je sens que j'aspire à quelque chose, que je fais un effort, que j'atteins mon but. Mais cette activité ne se produit pas à proprement parler dans mon bras, c'est-à-dire qu'elle n'est pas liée à l'examen de mon bras ou à ce bras que j'examine. Mais elle est liée à mon humeur, si je suis d'une certaine humeur, à ma disposition d'esprit, si j'étends le bras pour atteindre tel ou tel objectif. Or, l'humeur ou la disposition d'esprit est quelque chose de différent de moi-même ou du fait d'examiner mon bras, dès lors que je suis en train de l'examiner. Elle appartient à ma personnalité « réelle » qui se trouve à l'extérieur du moi qui examine.

En ce cas, on peut tout aussi bien dire que ma conduite ne fait pas à proprement parler partie du bras étendu. S'il est d'une certaine façon empathisé, il ne l'est pas d'un point de vue esthétique.

Changeons à présent de situation. Mon bras est librement étendu pendant un certain temps. Je ressens alors un désir, une impulsion, une « invitation pressante », qui le fait s'affaisser. Ce désir provient de mon bras. Je la ressens comme si elle provenait de lui ou de sa position étendue. C'est en ceci qu'elle consiste ou qu'elle trouve son fondement. Là aussi le désir est mon désir. Mais, précisément, je sens mon désir dans mon bras. C'est pourquoi je dis aussi : mon bras est éloigné.

Et lorsque mon bras s'abaisse, le désir du bras se réalise. L'abaissement est aussi son activité.

Compliquons encore les conditions : une pierre est posée sur ma main ouverte. Je ressens à présent le désir - qui en ce cas aussi reste « mon » désir - en tant qu'il provient de la pression de la pierre, ou de la pierre elle-même qui suscite cette pression. En ce cas, je dis alors : la pierre tend vers quelque chose. Et si elle tombe, la chute est une activité de la pierre. Elle tombe sous l'effet de sa propre « force ».

A partir de ces deux cas, nous sommes revenus à l'empathie esthétique. Mais nous ne sommes pas encore parvenus à nos fins. Attardons-nous plus spécialement sur le premier cas de figure. Ici aussi mon désir ne relève pas entièrement du bras. Je ne peux dire : considérant mon bras et sa position étendue, le désir ne se manifeste à ma conscience qu'au travers de cette conduite. Mais [ma conscience] provient aussi de tout autre chose, de la façon dont l'extension durable de mon bras me stimule, du sentiment d'inconfort. Et ceci est une instance différente de l'objet examiné et du moi qui examine. Aussi longtemps qu'elle découle de ceci, l'aspiration trouve son origine, non pas tant dans le bras, mais dans le fait qu'elle trouve son motif en moi. Mon inspiration n'est pas dans mon bras, mais elle existe en présence de mon bras, mon inspiration est dirigée de l'extérieur en direction de mon bras.

Il en va de même pour ce vers quoi tend la pierre.

Mais remplaçons mon propre bras par le bras de quelqu'un d'autre. Je vois un bras étranger étendu. La façon dont il est étendu peut avoir quelque chose de libre, de léger, d'assuré, de fier, et est susceptible d'être ressenti. Mais nous pouvons aussi nous exprimer de manière plus générale. Je vois un homme accomplir tel ou tel mouvement puissant, léger, libre, voire intrépide. Ces mouvements sont l'objet d'une

attention soutenue de ma part

C'est alors que je ressens à nouveau un désir. Il est alors possible que je matérialise ce désir. J'imité les mouvements. Je me sens alors actif. Je sens l'effort, la résistance des obstacles, le fait de les surmonter, de réussir. Je ressens tout ceci réellement. Je ne fais pas que me représenter tout ceci.

Mais, de nouveau, deux possibilités s'offrent ici à nous. L'imitation peut être une imitation volontaire : je voudrais peut-être aussi partager le sentiment de liberté, de certitude, de fierté de l'autre.

Ici aussi je me suis une fois de plus éloigné de l'empathie esthétique. La raison immédiate de mon aspiration et de ma conduite n'est pas le mouvement que je vois, mais cette espérance. Et de nouveau cette espérance est quelque chose qui est extérieur au bras que je vois et du moi en train de regarder.

Supposons pour finir que l'imitation soit une imitation involontaire. Plus je m'attache à scruter le mouvement que je vois, et plus l'imitation sera involontaire. Et inversement, plus l'imitation se manifeste involontairement, et plus je suis amené à regarder dans son entier le mouvement que je vois. Mais si je suis totalement plongé dans l'examen du mouvement, alors je m'abstrais par là-même complètement de ce que je suis en train de faire, c'est-à-dire des mouvements que j'exécute concrètement, des processus qui se rapportent à mon corps. Je ne sais rien de plus de cette imitation extérieure à ma propre imitation.

Mais en ce cas, le désir et la conduite existent pour ma conscience. Il reste le sentiment du désir, de l'effort, du travail interne, de la réussite. Il reste la conscience de « l'imitation interne ».

Mais pour ma conscience cette imitation interne ne se produit que dans l'objet que je vois. Pour ma conscience, le sentiment du désir, de l'effort, du succès se produit, non plus relativement à mon mouvement, mais relativement aux seuls mouvements objectifs, c'est-à-dire aux mouvements que je vois aux se rapportant au corps que je perçois.

Mais ceci ne suffit pas. A la faveur de cette imitation interne, ma conduite intérieure est exclusivement liée à l'objet que je vois, et ce à double titre. Tout d'abord : je fais l'expérience de la conduite ressentie comme étant tout-à-fait extérieure à la contemplation du mouvement que je vois. Elle est lui immédiatement associée, et de manière nécessaire. Ce n'est que de cette manière qu'elle s'y associe.

Et d'autre part : elle a pour unique objet le mouvement que je vois, et non propre mouvement, différent de celui que je vois. Je me sens actif dans le mouvement ou dans la forme que décrit le mouvement, et je sens que je tends vers ce mouvement, que je me réalise en lui. Ce mouvement ne peut être autre chose puisqu'il n'offre rien d'autre à ma conscience que le mouvement que je vois.

En un mot, je me trouve à présent totalement dans la forme en mouvement accompagné de mon sentiment d'activité. Je trouve également à sa place, spatialement, dès lors qu'il s'agit d'une spatialité du moi. Je me transpose en lui. Pour ma conscience en effet, je suis totalement identique à lui.

Dès lors que je me sens actif dans la forme que je vois, je me sens libre, léger, fier en elle. C'est là l'imitation esthétique. Celle-ci est en même temps l'empathie esthétique.

L'accent est mis ici sur l'identité qui compose ma conscience. Cette identité doit être prise de la manière la plus stricte qui soit.

Dans l'imitation volontaire, je vois d'une part le mouvement et je sais de quelle manière celui qui les accomplit le ressent. J'ai une représentation de la conduite ressentie par autrui et de sa liberté, de sa fierté. D'autre part, je fais l'expérience de mon mouvement et je ressens ma conduite, ma liberté, ma fierté, etc.

En revanche, dans l'imitation esthétique, cette opposition disparaît complètement. Les deux ne font plus qu'une. Il n'y a plus de représentation simple. Mon ressenti concret la remplace. C'est précisément la raison pour laquelle je me sens accomplir ce mouvement dans un mouvement étranger.

A la faveur de cette « imitation esthétique », il semble se manifester un état de chose analogue à celui qui existe à l'occasion du mouvement propre non imitatif. La seule différence semble être ici que j'ai à présent conscience, que je ressens et accomplis un mouvement qui est concrètement, en y réfléchissant rétrospectivement, le mouvement d'autrui.

Mais ce serait alors passer à côté de la véritable différence. Dans les deux cas, ma conduite intérieure - mon désir et mon accomplissement, c'est-à-dire la satisfaction vécue de ce que je désire - est ma conduite. Mais dans les deux cas, il ne s'agit pas de la conduite du même moi. Dans le cas du mouvement non-imitatif, la conduite est celle de mon moi réel, c'est-à-dire de ma personnalité d'ensemble, telle qu'elle est à présent, concrète, avec ses sensations, ses représentations, ses pensées, ses sentiments, mais surtout avec le motif ou la raison en vertu de laquelle le mouvement se produit.

Au contraire, dans l'imitation esthétique, le moi est un moi idéal. Cette expression prête à confusion. Mais ce moi « idéal » est réel. Mais ce n'est pas le moi pratique réel. C'est le moi contemplatif, qui se manifeste dans la contemplation de l'objet. C'est aussi un moi idéal, non pas en soi, ni en raison de ses particularités, mais en ce qui concerne son activité. C'est un moi qui n'a pas de réelle relation avec quoi que ce soit, mais qui se fait jour dans la relation idéale avec l'examen de l'objet imité.

Dans l'imitation esthétique, la conduite convient à ce moi idéal, c'est-à-dire à ce moi qui examine. Dès lors que je me sens en train d'examiner dans l'objet, je me sens être ce moi qui examine, actif, qui aspire à quelque chose, qui fait des efforts, qui est en train d'accomplir ce à quoi j'aspire.

Et tout comme le moi qui contemple, ses déterminations sont réelles. On peut dire que sa conduite « se rapporte aux idées ». Il faut alors bien se garder de confondre la conduite qui se rapporte aux idées avec la conduite qui n'est que pensée ou représentée.

Pas plus que je me représente uniquement ce que je contemple, je me représente seulement cette conduite. Cette conduite se rapporte aux idées, non par opposition à la conduite réelle, mais à la conduite pratique.

Nous avons précédemment considéré l'imitation esthétique comme une imitation, non seulement interne, mais aussi externe : J'accomplis réellement le mouvement que je vois. Mais il se peut aussi que cet accomplissement n'ait pas lieu.

Il y a une foule de raisons à cela, par ex. l'attention portée aux convenances. Mais ce sont avant tout l'absurdité et l'inutilité, et éventuellement le fait que les mouvements ne peuvent être exécutés, qui s'opposent concrètement l'exécution de ces derniers.

Prenons l'exemple d'une danse, exécutée sur scène, que je contemple à partir de mon siège à l'intérieur de la salle de spectacle. Dans ce cas, il est tout d'abord impossible que je prenne part à la danse, et du reste je n'ai en ce cas pas du tout envie de danser. Je ne suis pas préparé à cela intérieurement. Ma disposition générale concrète, aussi bien externe qu'interne, ne permet pas à mes mouvements corporels de se produire. En ce cas, la conduite intérieure, l'aspiration et la satisfaction qu'on peut en tirer ne surgit pas dans l'examen des mouvements que je vois.

Tout désir est évidemment par nature le désir de réaliser ce que l'on désire. Or, on a bien affaire ici à cette réalisation du désir. Je fais l'expérience du mouvement réel. Je le vois face à moi. Naturellement pas comme mon propre mouvement. Ce qu'il y a de particulier dans l'imitation esthétique, c'est justement qu'en ce cas le mouvement étranger se produit à la place de notre propre mouvement.

On peut alors à présent affirmer : La réalisation du désir qui porte sur un mouvement corporel ne consiste donc pas dans le fait d'avoir une image visuelle du mouvement, mais plutôt dans le fait de faire l'expérience de sensations kinesthésiques, c'est-à-dire de sensations de la tension musculaire, de sensations articulaires, etc., de la façon dont elles se produisent lors du mouvement, conformément à l'expérience.

Je réponds à cette question en étendant ou en précisant ce qui vient d'être dit.

Ce qui satisfait un désir dépend de ce que je désire la faveur du désir.

Je n'ai pas seulement l'habitude de vouloir les mouvements de mon propre corps en eux-mêmes pour les vouloir ou les désirer. Ils sont les moyens permettant d'atteindre l'objectif. Mais cet objectif peut être un objectif différent.

Tout d'abord, il peut s'agir d'un objectif extérieur. Comme quand je veux me procurer, au travers des mouvements, un sentiment de bien être corporel ou me faire remarquer. Mais l'objectif d'un mouvement peut aussi être un objectif interne : ce que je désire est le mouvement interne, l'activité de moi-même, un état psychique général ou un certain mode d'écoulement de la vie psychique, c'est-à-dire le mouvement interne, l'activité de soi-même, etc. dont je fais ou suis susceptible de faire l'expérience en exécutant le mouvement de mon propre chef. De nouveau, l'accent est mis ici sur la distinction entre l'activité de soi-même d'une part, et les processus corporels ou périphériques dont participe le mouvement considéré extérieurement, d'autre part. Je me rends compte de l'activité de moi-même dans le sentiment d'activité, des vécus périphériques dans les sensations – tout particulièrement dans les sensations kinesthésiques. Ces deux types de vécus ne sont pas seulement différents, mais incommensurables, ce qu'il y a de plus incommensurable au monde.

Lorsque j'exécute moi-même librement un mouvement, ces deux facteurs, c'est-à-dire d'une part l'activité interne qui se manifeste dans le sentiment, l'activité de soi-même, et d'autre part le vécu périphérique, sont étroitement liés l'un à l'autre. La manifestation des vécus périphériques (c'est-à-dire plus précisément les sensations qui s'offrent ici à moi) est la condition pour que le vécu interne de nature totalement différente, pour que l'activité de soi-même, fasse partie de moi.

Mais ces vécus périphériques ne sont pas une condition indispensable de l'activité de soi-même et du sentiment de cette dernière. De manière générale, on peut affirmer : chaque modalité de l'activité de soi-même, chaque manière de se comporter intérieurement peut, une fois accomplie, s'accomplir de nouveau indépendamment des conditions dans lesquelles elle s'était accomplie initialement. En premier lieu dans la simple représentation, c'est-à-dire dans le processus reproductif, mais aussi sous forme d'un vécu parfaitement concret

On a ici trois possibilités. Tout d'abord : Je peux ne pas simplement me représenter ma propre activité, mais en faire l'expérience en pensée ou en imagination. Par exemple, lorsque je m'imagine faire quelque chose d'intrépide. C'est-à-dire non pas en me représentant ou en m'imaginant réaliser cette action, mais en la réalisant de telle manière que l'événement extérieur auquel se rapportent ma conduite intérieure, ma volition, mon effort interne, ma réflexion, mon choix, mon pouvoir de décision, reste un pure objet d'imagination. Ou bien lorsque j'enrage intérieurement, lorsque je me figure un affront que je cherche à laver, et lorsque je suis satisfait une fois que je me suis imaginé avoir lavé l'affront conformément à mon désir.

La deuxième possibilité est la suivante : à la place de l'événement extérieur, vers lequel se dirige ma conduite intérieure, se produit un succédané ou un symbole. Une action extérieure est remaniée dans l'imagination. C'est dans cette action externe remaniée par l'imagination que le besoin d'activité intérieure est satisfait. La même chose se produit, comme l'on sait, par ex. dans les jeux d'enfants. L'enfant planifie des actions audacieuses et les exécute au moyen de symboles, en ayant pleinement le sentiment de sa conduite et de son succès, le sentiment de force et de fierté, bien que ce qu'il a accompli intérieurement n'offre que peu de motif à ceci. Car c'est avant tout intérieurement qu'il a accompli tout ce que son imagination a ajouté aux symboles.

Et finalement la troisième possibilité : celle-ci réside dans l'imitation esthétique.

Cette imitation tend par nature à la satisfaction de soi-même. Elle trouve sa cause ultime dans le besoin de satisfaction de soi-même.

Mais en même temps, il est dans la nature de cet instinct d'imitation que le désir de satisfaction de soi-même puisse être satisfait dans la perception du mouvement qui déclenche le désir d'imitation.

Et là où ceci se produit, cette tendance n'a pas besoin de satisfaction supplémentaire. En particulier, elle n'a plus besoin d'être satisfaite par les vécus périphériques qui se produisent dans notre propre corps. L'examen du mouvement que je vois éveille la tendance à l'activité de soi-même correspondante, c'est-à-dire la tendance à l'activité de soi-même qui, en moi, serait liée à l'exécution d'un tel mouvement. Cette tendance se réalise aussitôt à la faveur de cet examen.

Elle accomplit ceci de manière d'autant plus certaine que j'émerge plus totalement en examinant. Cette « émergence » libère cette tendance ou s'oppose en moi à ce qui empêche sa réalisation. Mais chaque tendance se réalise quand est levé ce qui s'oppose à sa réalisation, quand, pour le dire en termes positifs, la tendance reste libre, c'est-à-dire qu'elle est livrée à elle-même. Et c'est précisément là le sens de « tendance ».

Il convient encore d'ajouter quelque chose. Dans la perception du mouvement étranger, dis-je, la tendance à la satisfaction de soi-même « correspondante » est éveillée et assouvie. C'est la raison pour laquelle la satisfaction au moyen des vécus périphériques n'est plus nécessaire.

On voit donc qu'il y a deux voies possibles pour satisfaire cette tendance, d'une part la voie de la satisfaction psychique purement interne, en un mot, « immanente », et d'autre part la voie qui passe par les vécus corporels. Ce dernier mode de satisfaction peut être qualifié de satisfaction motrice.

Cette satisfaction motrice ne se produit pas, non seulement dans la mesure où la satisfaction immanente se produit, mais également dans la mesure où elle est complète et entièrement désinhibée. A l'inverse, elle se produit, ou bien est désirée, dans la mesure où la satisfaction immanente est inhibée. Le mouvement emprunte la voie motrice quand il ne peut s'accomplir de manière purement psychique, en l'absence de toute inhibition. La tension se décharge sur le corps quand elle ne peut librement se décharger de manière psychique.

On a ici un fait psychique de première importance : Les processus moteurs sont un exutoire qu'emprunte le mouvement psychique lorsqu'il ne s'accomplit pas entièrement de lui-même, c'est-à-dire qu'il ne peut se dérouler et à parvenir au résultat vers lequel il tend par nature. C'est ainsi que se produit l'action.

Mais dans notre cas, c'est-à-dire lors de l'imitation esthétique des mouvements que nous voyons, il y a trois possibilités pour que, les deux voies de décharge étant en concurrence, la décharge puisse s'accomplir en même temps dans la voie motrice. En premier lieu : Conformément à sa nature, un individu présente une pulsion d'activité débordante. En second lieu : l'individu est spécifiquement constitué de manière motrice. Chez lui, la voie motrice est une voie facilement praticable. Ces deux possibilités ne présentent guère d'autre intérêt pour nous. En revanche, la troisième possibilité nous intéresse :

Lorsque je fais l'expérience de l'activité interne ou de l'activité de soi-même qui accompagne la perception ou l'examen du mouvement étranger, je fais par là-même l'expérience du « travail » accompli, c'est-à-dire l'expérience des inhibitions que je surmonte à cette occasion. Je fais ici l'expérience des inhibitions de ma propre activité ou de la satisfaction interne de l'aspiration à l'autosatisfaction. C'est ainsi qu'une cause est donnée à l'efférence motrice.

Je pense ici en premier lieu au fait suivant : si je vois le mouvement d'autrui se heurter à des inhibitions, si je vois la personne se donner de la peine : en ce cas je tente d'exécuter ses mouvements pour mon propre compte. Je ressens la pulsion qui me permet de lui venir en aide au travers de mes propres efforts corporels.

Or, toute activité produit un travail. Pour chaque activité, il y a des inhibitions à surmonter. Et d'autre part, il y a plus ou moins d'activité dans chaque mouvement que je vois. C'est donc au travers de chacun des mouvements que je vois que s'offre à moi un motif de « ce qui peut apporter de l'aide ». Puisqu'après tout je vois le mouvement s'accomplir, ma pulsion d'activité est satisfaite intérieurement, de sorte que ce motif ne constitue pas une raison de l'exécution de mon propre mouvement. Mais c'est la raison du déclenchement du mouvement, de la tension des muscles - ceux-ci se tendent comme s'ils étaient eux-mêmes en mesure de surmonter les obstacles.

Nous sommes ainsi parvenus à la tension musculaire sur laquelle on a tant insisté au sujet de l'imitation purement interne. En réalité, en examinant les mouvements d'autrui, et notamment dans la mesure où je me consacre pleinement à leur examen, dans la mesure également où ils s'accompagnent d'un travail, mes muscles ne seront jamais dépourvus de telles tensions. Elles proviendront de la cause que l'on a déjà signalée. Ainsi, on doit comprendre par « mouvements », non seulement les mouvements en train de s'accomplir devant mes yeux, mais aussi les positions et les postures. Et on peut ajouter que de telles tensions se mettent en place ou peuvent se mettre en place lorsque qu'on considère les mouvements habituels, mais aussi et surtout lorsqu'on considère toutes les formes possibles, tout particulièrement les formes architecturales.

Mais alors quelle est la signification pour l'empathie de ces tensions, ou, pour s'exprimer de manière générale, de ces sensations organiques ? Quelle est leur signification pour la jouissance esthétique, laquelle n'est rien d'autre que la jouissance du soi empathique, c'est-à-dire de satisfaction empathique de soi-même ?

La réponse que j'apporte à cette question est la suivante : A cet égard, elles ne signifient strictement rien. Pour donner un nom aux tensions dont il est ici question, je les qualifierai ici de « tensions induites ». Les « tensions induites » sont ces tensions qui se manifestent lors de la contemplation esthétique d'un objet et en raison même de cette contemplation.

La théorie qui accorde une signification esthétique à ces sensations de tensions peut vouloir dire trois choses.

La première possibilité est la suivante : on commet une confusion malencontreuse qui peut concerner le psychologue, en l'espèce, on confond les sensations de tension avec le sentiment d'activité, le sentiment du désir, de la fatigue, de l'effort ou de la « tension » de la volonté, de la dépense d'énergie, ou encore du succès ou de la satisfaction du désir. On confond avec le sentiment le vécu de la sensation de la tension musculaire, c'est-à-dire du contenu de sensation particulier (qui ne peut être décrit plus précisément) localisé dans le muscle, et que nous avons l'habitude de qualifier de « tension » parce que ce contenu est ordinairement accompagné d'une volition ou d'une tension volontaire, et donc d'un sentiment de tension, c'est-à-dire de tension volitionnelle. On commet ici une confusion conceptuelle de même ordre que celui qui voudrait étancher sa soif de vengeance avec une boisson fraîche, ou celui qui voudrait mesurer la sympathie en degrés Celsius. C'est avec le plus grand sérieux du monde que l'on parle du « sens de la force » corporel.

La deuxième possibilité est la suivante : on ne commet pas cette confusion, mais on distingue le sentiment d'activité des contenus des représentations corporelles ; mais on tient alors ces sensations de tension « induites » comme quelque chose de particulièrement réjouissant et l'on considère que le plaisir résultant, ou bien est identique au plaisir du bel objet, ou revêt une importance considérable.

Enfin, la troisième conception participe d'une confusion sans doute bien plus préjudiciable encore que la première. En ce cas, le plaisir du bel objet n'est pas seulement dépendant des sensations organiques en question, mais il est partiellement ou totalement constitué par elles. Selon cette thèse, la jouissance esthétique consiste totalement ou partiellement dans le fait d'avoir des sensations organiques ; le plaisir de l'objet esthétique est pour partie ou dans sa totalité un complexe de telles sensations.

Il convient ici d'ajouter que cette troisième thèse ne repose sur rien. On la retrouve pourtant dans une foule d'expressions dès lors que l'on s'avise de les prendre au sérieux. Mais justement, on ne distingue pas assez précisément le fait que la joie de l'objet esthétique soit totalement ou partiellement une joie, non de l'objet esthétique, mais de mes sensations organiques, du fait que les sensations organiques, ou plus précisément leurs contenus, soient une composante de cette joie, quelque chose qui les constitue.

En ce qui concerne la première des trois conceptions, je n'ai rien de plus à ajouter. Je renvoie en particulier à mon texte « Conscience de soi, sensation et sentiment », de 1901, et au premier des articles que j'ai publié dans le Zeitschrift für Psychologie, etc., sous le titre « Quelques questions psychologiques controversées ».

Je remarque ici avant tout que ma conscience de l'identification des sensations organiques et des sentiments d'activité, du désir, de la force, etc., contredit ce qu'il y a de plus assuré. Quand je veux un mouvement et que je l'accomplis, je me sens désirer les sensations dont il participe, c'est-à-dire les sensations de tension que je m'efforce d'avoir et qui me procurent une satisfaction. En somme, je sens ces sensations qui s'opposent à moi et à mon sentiment d'activité, je sens les vécus périphériques comme un objet auquel se rapporte le sentiment. En un mot, ces deux catégories de vécus m'apparaissent immédiatement séparées et qualitativement différentes. Une telle identification n'a de sens que pour une psychologie (peut être trop hétéroclite dans son discours sur les vécus de consciences) qui néglige fondamentalement les vécus de conscience en question.

Pour ce qui est de la deuxième thèse, je remarque que les sensations de tension, et de manière plus générale, les sensations kinesthésiques, sont la chose la plus indifférente au monde dès lors que je fais abstraction du sentiment du désir, du sentiment de l'effort ou de la réussite. C'est seulement lorsqu'elles deviennent trop puissantes que je leur prête un quelconque intérêt. Et en ce cas, elles sont désagréables.

La troisième thèse n'a pas besoin d'être réfutée sérieusement. Si je trouvais mon plaisir dans les sensations organiques, alors il existerait aussi en elles. Or, il s'avère que, en l'espèce, je ressens le déplaisir « des » sensations organiques. Et en ce cas, le déplaisir m'apparaît très différent des sensations organiques. Mais en ce qui concerne le déplaisir, personne ne peut prétendre qu'il puisse, d'une part relever des sensations organiques, et d'autre part être ressenti « par rapport à » ces dernières.

En outre, pour ce qui est des trois conceptions générales distinguées ci-dessus, il convient de remarquer que plus je suis plongé dans la contemplation de l'objet, et moins j'en sais à propos des tensions et plus généralement des sensations organiques. Celles-ci disparaissent complètement de ma conscience. Je m'abstrais totalement de cette dimension de mon vécu.

Non seulement il en va ainsi, mais il doit en être ainsi. Les sensations organiques sont des vécus objectifs qui entrent nécessairement en concurrence avec les autres vécus objectifs. Ceci veut dire par exemple que les sensations liées à mes postures corporelles doivent se retirer de ma conscience dans la mesure où je suis plongé dans la contemplation de l'objet esthétique – auquel mes postures corporelles n'appartiennent pourtant pas.

Le fait que la conscience se détourne de mes postures corporelles exclut cependant que la sensation que j'ai de celles-ci soit identique au sentiment d'activité s'offrant à moi dans la contemplation esthétique, pour que la joie que je ressens vis-à-vis de l'objet esthétique soit réellement, totalement ou partiellement la joie de ces postures corporelles, pour qu'en définitive la joie que j'ai de l'objet esthétique soit totalement ou partiellement la sensation de ces postures.

A l'encontre des deux premières conceptions, il convient par ailleurs de remarquer que la beauté d'un objet est toujours la beauté de cet objet, et en aucun cas l'agrément de quelque chose qui n'est pas ou n'appartient pas à ce bel objet. Plus précisément, ceci veut dire : il est impossible que je ressente le plaisir des postures corporelles (mon corps est différent de l'objet examiné, de cette chose qui peut être spatialement très éloignée de lui) comme le plaisir de cet objet. Le plaisir « des » postures corporelles est le plaisir que je ressens en prêtant attention aux postures corporelles. Quelque chose me procure du plaisir, ce qui ne signifie rien d'autre que : j'ai un sentiment de plaisir en étant intérieurement dirigé vers ce dernier. Mais le plaisir que je ressens en prêtant attention à mes postures corporelles ou à mes processus organiques ne peut pas être (ni totalement ni partiellement) identique au plaisir que je ressens lorsque je néglige les processus organiques et que mon attention tout entière tendue vers l'objet esthétique. En somme, A ne peut pas être non-A. Puisqu'il ne

va ainsi, on doit renoncer à identifier les sensations des processus corporels avec le sentiment d'activité.

Mais en définitive, il faut se rapporter (une fois de plus à l'encontre des trois thèses précédentes) à des faits connus de tous et aisément vérifiables par tous.

Je contemple une peinture en adoptant une posture, d'abord inconfortable, puis confortable. La différence de position est, pour ma conscience, une différence de sensations organiques.

C'est ce en quoi consistent les deux alternatives. Je suis plongé dans la contemplation de la peinture, de sorte que le confort ou l'inconfort de ma position ne parvient pas à ma conscience. Dans ce cas, les sensations organiques n'ont pas de signification pour ma jouissance esthétique.

Mais il se peut aussi que je ne parvienne pas à me détacher entièrement du caractère commode ou incommode de ma pose. En ce cas, la pose agréable facilite ma jouissance, tandis que la pose désagréable la rend plus difficile. Mais en ce cas non plus je ne cherche à aucun moment à imputer le plaisir ou le déplaisir de mes sensations organiques à la beauté de l'objet. Rien ne m'apparaît plus évident qu'il n'y a rien de commun entre la beauté de la peinture et la commodité ou l'inconfort des sensations corporelles. Pas plus que la chaleur ou le froid de l'endroit où est accroché la peinture, pas plus que faim, la soif ou le mal de dent, je ne mets les sensations organiques désagréables au compte de la valeur esthétique de l'objet.

A l'encontre de ces faits, on ne peut opposer qu'un seul contre-argument. On se rappelle que les sensations organiques dont il est ici question sont « induites ».

Mais qu'est-ce à dire ? Qu'est-ce que cela veut dire pour ma conscience ? Car c'est bien un état de conscience dont il s'agit ici. Pour ma conscience, les tensions « induites », ou le soi-disant plaisir que me procurent ces tensions, doivent appartenir à l'objet esthétique ou bien participer à la jouissance de celui-ci, tandis que rien de tel ne se produit pour les tensions ordinaires, par ex. celles qui, lors de la contemplation de l'objet, proviennent d'une pose agréable ou désagréable. Il doit y avoir, pour ma conscience, quelque chose d'inhérent à ces sensations-là qui manque pour ces sensations-ci. En quoi est-ce que cela consiste ? Plus précisément, qu'est-ce qui, pour ma conscience, s'insère entre l'objet contemplé et les tensions « induites » et peut nous les faire apparaître comme provenant de l'objet et de sa contemplation.

Nous avons la réponse à cette question. Les tensions qui se manifestent à la faveur d'une pose agréable ou désagréable, aussi constitutives soient elles, n'existent que de sous une forme simple. En revanche, les tensions « induites » proviennent du désir sensible, de l'effort, de l'accomplissement du désir, bref, de l'activité interne que je ressens. Je ressens à nouveau cette activité lors de la contemplation de l'objet esthétique, auquel elle m'apparaît immédiatement liée. Abstraction faite de mon activité intérieure, ces tensions induites seraient des tensions de même nature que celles se manifestant à la faveur d'une posture quelconque, et comme ces dernières, elles seraient alors quelque chose d'absolument étranger à la jouissance esthétique.

C'est précisément ce sentiment d'activité qui est considéré « esthétiquement » dans les tensions. En d'autres termes, c'est une erreur que de faire appel à la totalité des tensions. On veut dire, en parlant d'elles, quelque chose de totalement différent. On veut dire : l'empathie. Or, « empathiser » veut dire, non sentir quelque chose dans son propre corps, mais ressentir quelque chose, en l'espèce soi-même, dans l'objet esthétique.

J'ai supposé jusqu'alors que l'objet de la contemplation esthétique était un mouvement, une pose, une position humaine. Il en va de même, ici comme dans les autres cas, l'empathie, comme par exemple lors de la contemplation des formes architecturales. Lorsque je contemple un vaste bâtiment, je ressens une « extension » interne, je sens quelque chose d'élargir au niveau du cœur, j'ai ce sentiment particulier de moi-même. A cela s'associent des sensations musculaires, peut-être celles par lesquelles s'élargit le tour de poitrine. Celles-ci n'existent vraiment pour ma conscience qu'autant que mon attention est dirigée sur le vaste bâtiment. Mais ceci n'empêche pas, disons, un esthète, de confondre le sentiment de l'extension interne avec la sensation des tensions musculaires qui se propagent dans le corps. Ici, comme avec la soif d'eau et la soif de vengeance, mais aussi dans bien d'autres cas, l'usage langagier modifie (et de bon droit) les mêmes expressions.

Mais justement, on se méprend à ce propos. En réalité, les sensations de mon propre état corporel sont présentes dans la contemplation esthétique comme si elles n'existaient pas pour moi.

Mais peut-être est-ce que les sensations organiques que je me représente comme étant ressenties par l'objet de la contemplation ont une signification pour la jouissance esthétique. C'est là une éventualité que je ne saurais dénier. Lorsque, dans une représentation plastique, je vois une personne se redresser, les sensations organiques qu'aurait une véritable personne en se redressant entrent aussi peu en ligne de compte dans ma contemplation esthétique que mes propres sensations organiques. Ce que je vois immédiatement dans la forme plastique, c'est sa volition, sa force, sa fierté. Pour la contemplation, ceci réside seulement dans ce qui est contemplé. Seul ce qui se trouve immédiatement dans ce qui est contemplé appartient à l'objet esthétique. Le fait de savoir si, chez un tel individu (à supposer qu'il s'agisse d'une véritable personne) des sensations organiques sont inexorablement impliquées est un élément de ma réflexion.

Par ailleurs, nous l'avons dit, les sensations organiques sont absolument dépourvues d'intérêt si elles ne sont pas quelque peu pénibles. Dans ce cas, il peut m'arriver d'en avoir conscience. C'en est alors fini de la pure contemplation esthétique.

Par exemple, quand je vois une danseuse danser sur la pointe des pieds, je suis assailli par la représentation de la sensation désagréable qu'elle doit avoir. Mais je suis alors en dehors du cadre de la contemplation esthétique. Non du fait de l'inconfort de la sensation, mais de la sensation elle-même. Le chagrin lui aussi est désagréable, mais le chagrin que je vois dans une forme ne dissipe pas la contemplation esthétique. Car justement, il est empathisé.

De même, celui qui est représenté affamé n'est pas représenté comme étant affamé, mais ce qui est représenté, c'est seulement le courage dont il fait montre. C'est seulement ce facteur affectif que j'éprouve dans la contemplation esthétique. Le fait que la faim soit ordinairement le motif de la manière de faire montre de courage est une interprétation raisonnable.

En somme, les sensations organiques, quelle que soit leur nature, ne participent d'aucune manière à la contemplation et à la jouissance esthétiques. Il est dans la nature de la contemplation esthétique de les éliminer complètement.

Il appartient à l'esthétique scientifique, et c'est là une condition de son développement, de se remettre progressivement de la maladie des sensations organiques.