Âme et culture (1917)

Károly Mannheim

Gábor Tverdota (éd.)

Traducteur : Gábor Tverdota

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/grm/548>

DOI : 10.4000/grm.548

ISSN : 1775-3902

Éditeur

Groupe de Recherches Matérialistes

Référence électronique

Károly Mannheim, « Âme et culture (1917) », *Cahiers du GRM* [En ligne], 6 | 2014, mis en ligne le 23 décembre 2014, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/grm/548> ; DOI : 10.4000/grm.548

Ce document a été généré automatiquement le 23 avril 2019.

© GRM - Association

Âme et culture (1917)

Károly Mannheim

Gábor Tverdota (éd.)

Traduction : Gábor Tverdota

NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit, annoté et présenté par Gabor Tverdota.

Nos remerciements chaleureux vont à Noémie Charrié et à Alain Loute, qui n'ont pas ménagé leur peine pour améliorer ces traductions par leur relecture attentive et leurs suggestions précieuses.

Première parution : Mannheim Károly, *Lélek és kultúra. Előadások a szellemi tudományok köréből*, Budapest, Benkő Gyula könyvkereskedése, 1918. La présente traduction est faite à partir de Mannheim Károly, *Lélek és kultúra*, in : Éva Karádi et Erzsébet Vezér (eds), *A Vasárnapi kör. Dokumentumok* [« Le Cercle du dimanche. Documents »], Budapest, Gondolat, 1980, p. 186-202 (N. d. t.).

1 *Honorables Auditeurs*

À l'occasion de la conférence d'ouverture de notre École, au cours de laquelle je dois exposer le programme de nos aspirations, je sens que je dois parler de quelque chose qui est hors de l'objectivité stricte exigée par les conférences ultérieures, mais qui néanmoins constitue l'unité de ces conférences.

- 2 L'unité de ces conférences gît, d'après moi, bien trop profondément pour que le caractère inévitablement laconique de nos programmes puisse l'exprimer. Si, dans notre programme, nous proclamions que nous ne serions point populaires, cela ne touchait que la question de nos manières, si nous proclamions que notre image du monde était idéaliste, cela ne caractérisait que notre point de vue philosophique parmi les courants philosophiques. Les titres mêmes de nos conférences ne sauraient montrer cette unité, que nous tenons pour essentielle, parce que cette connexion n'est pas de l'ordre du contenu et ne peut point gagner son expression dans la clôture d'une thématique. En

rapport à ce dernier point je pense même possible qu'une personne qui se tiendrait à une certaine distance de nous puisse nous suspecter d'être quelque peu capricieux, étant donné qu'elle ne connaît pas le lien intime qui rend ces contenus, ce point de vue philosophique, cette méthode, nécessaires.

- 3 Pourtant, au sein de cette école, rien ne nous est plus éloigné que le dessein d'un rassemblement arbitraire de conférenciers parlant de thèmes intéressants mais aléatoires. S'il y a pour nous quelque chose de la plus haute importance, c'est de présenter à l'auditoire d'aujourd'hui, sur la base d'une sélection déterminée, dans une coupe transversale unitaire, la culture environnante. S'il y a quelque chose qui offre une légitimité à une école dans le stade actuel de la culture, cela ne peut résider qu'en ceci qu'elle féconde notre désir envers la culture avoisinante dans une direction unitaire. En effet, le plus grand danger de la culture d'aujourd'hui est qu'elle nous déborde et que notre accès à elle devienne de plus en plus difficile, et si une école se borne à satisfaire l'intérêt de ses auditeurs en n'offrant que diverses matières de connaissance, dont l'unique qualité est d'être intéressantes – sans nulle autre connexion plus profonde –, alors cette école nuit davantage qu'elle ne sert.
- 4 Une telle coupe transversale de la culture objectivée ne peut cependant être offerte – telle est ma conviction – que par une génération qui partage une évolution et un esprit similaires, et c'est pourquoi je tiens pour une circonstance non-négligeable que le noyau de cette école soit constitué de personnes interdépendantes qui ont évolué ensemble. Si nous sentons en nous des différences principielles et individuelles, nous ne les ressentons que vis-à-vis d'un centre commun, et si les sciences qui nous occupent individuellement nous séparent, c'était la tâche de nos conférences de l'an passé de nous convaincre nous-mêmes, ainsi que nos auditeurs, qu'au sein-même des cadres thématiques divers, la nature unitaire de notre investigation et de notre formation devient visible. Exprimée brièvement, notre tâche consiste à nos yeux à faire de cette école la manifestation unitaire de la culture objective sur la base de cette culture subjective partagée, de sorte que l'école puisse rassembler tous ceux qui s'en sentent solidaires.
- 5 En venant à cette unité que nous estimons si importante, deux chemins se présentent pour la caractériser : soit je nomme sommairement les tendances culturelles domestiques et étrangères avec les idées desquelles nous nous sentons en connivence, et ce seront dès lors des noms qui signaleront les tendances des développements avec lesquelles nous nous savons en connivence ; soit, faisant abstraction des prédécesseurs historiques, je caractérise les principes ultimes au nom desquels nous nous rassemblons. J'estime qu'aucune de ces deux voies n'est satisfaisante. Car même si, parmi nos prédécesseurs historiques, je signale que, dans la vision du monde et dans l'esprit c'est Dostoïevski, dans nos convictions éthiques c'est Kierkegaard, dans notre perspective philosophique c'est le *Logos* allemand, le *Szellem* hongrois, Lask¹ et Zalai², dont nous aspirons à poursuivre le chemin, même si je dis que dans nos convictions esthétiques ce sont Paul Ernst³ et Riegl⁴, dans notre culture artistique c'est la direction de Cézanne, de la nouvelle poésie française, et surtout de la *Nouvelle Revue Française*, parmi les nôtres ce sont Bartók et Ady⁵, avec ses nombreux bons poèmes ayant dépassé l'impressionnisme, et enfin le mouvement théâtral *Thália*⁶, qui pourraient nous servir de mots d'ordre, avec tout cela je n'aurais fait qu'exhiber la diversité des effets et non pas cette unité en vertu de laquelle tous ceux-là deviennent actuels dans notre vie et notre pensée.
- 6 Je ne mentionne même pas que pour une caractérisation complète des effets historiques, je devrais également indiquer les directions qui avaient une emprise sur la plupart

d'entre nous, et dont nous ne sentions qu'après coup qu'en un certain sens nous devons les dépasser ; si, face à elles, nous constituons une opposition, c'est une opposition qui vient du même bord. En nous confrontant à elles, nous les postulons, et qu'elles soient des facteurs de notre évolution, nous ne voulons point le contester. De telles tendances dans l'art sont le *naturalisme*, l'*impressionnisme*, dans la sociologie le *marxisme* – nous ne voulons point oublier les enseignements dont nous leur sommes redevables.

- 7 Je le répète, la mention de noms ne peut montrer l'essence de l'école, et je ne crois pas que je m'en sortirais mieux si je parlais à la recherche des moments qui, dans les branches respectives de la culture objective, pourraient représenter notre point de vue sous la forme de thèses. Peut-être pourrais-je dire qu'un certain normativisme qualifie nos convictions éthiques et esthétiques – mais non point l'exigence de règles académiques – et dans notre vision du monde un idéalisme aspirant à une métaphysique dont, cependant, rien n'est plus éloigné que l'idéalisme forcé des religions positives. Je pourrais mentionner en outre qu'après la reconnaissance de la stérilité du monisme, l'orientation de nos recherches scientifiques aspire au pluralisme, car les dernières décennies ont élargi notre horizon philosophique : l'une des premières conséquences à en tirer est que la réalité entourant l'homme est composée de constituants divers, foncièrement différents les uns des autres, et nous estimons plus important de connaître leur diversité que, moyennant des schèmes de pensée sommaires, de clôturer de manière précipitée l'image du monde, afin de nous rassurer nous-mêmes.
- 8 Mais ni l'analyse des effets historiques ni l'énumération de ces thèses concernant le contenu ne sont suffisantes pour faire apparaître cette unité plus profonde.
- 9 Cette unité plusieurs fois soulignée, je la vois dans le fait que, face à toutes les objectivations culturelles – religion, philosophie, éthique, art, vie sociale, histoire –, nous avons une position unitaire, nous en avons des intuitions similaires, nous tentons d'approcher leur structure et leur signification selon une modalité spécifique. Nous voyons cette diversité des objectivations culturelles et le chemin de l'évolution de la culture d'une manière identique, et nous sentons notre propre position au sein de celle-ci comme étant similaire. Qu'il me soit donc permis de prendre un moment pour faire de cette question un thème à part de ma conférence, car je crois que je ne pourrai dévoiler le caractère cohérent de nos conférences de cette année que lorsque j'aurai décrit plus exactement cette intuition précise concernant la culture.
- 10 *Mes très estimés auditeurs*, la culture subjective et la culture objective, la proximité ou la distance de l'individu vis-à-vis de la culture environnante constituent en effet un thème éternel dont il faut aujourd'hui parler séparément uniquement parce que la distance entre l'une et l'autre s'est faite plus grande que d'habitude, ce pourquoi la nature respective de l'une comme de l'autre est devenue plus visible. Ce que nous entendons par ces deux termes, je dois ici l'anticiper pour que nos constats se fassent plus clairs.
- 11 Par culture objective, nous entendons toutes les objectivations de l'esprit telles qu'elles nous parviennent à travers leur évolution historique en tant qu'héritage du genre humain : entendons la religion, la science, l'art, l'État et les formes de vie. De culture subjective, nous en parlons – comme Simmel l'a très justement vu – lorsque l'âme cherche son propre accomplissement, son perfectionnement, non point à travers elle-même, par le biais d'un retour vers son intériorité, mais justement par le détour *via* ces objectivations culturelles, en se les appropriant dans une certaine mesure. Cette définition est heureuse car elle indique qu'au-delà de l'appropriation de la culture, l'âme possède – du moins comme possibilité problématique – une voie alternative vers

l'accomplissement, et surtout il en ressort qu'indépendamment même de la culture, l'âme demeure une réalité.

- 12 Cette autre voie, celle de l'immersion en eux-mêmes, avait été choisie par les ascètes indiens et les saints chrétiens retirés dans la solitude ; leur foi se fondait sur ce que l'âme, s'ils tournent leur regard exclusivement vers l'intérieur, devient elle-même tout à fait présente, accessible. Ce qui leur fut peut-être donné, même s'il peut être vécu dans des minutes de grâce, cela ne nous apporte pas de rédemption car nous nous laissons accabler et nous sommes incapables d'une opposition permanente. L'homme non-racheté se perd s'il se place hors de l'histoire car ce n'est qu'au travers des manifestations extérieures de sa vie et de son agir qu'il peut suivre les traces de son âme propre. C'est la raison pour laquelle le non-élu est obligé de vivre dans la vie et de se rattacher à la réalité, à la culture environnante.
- 13 Et si nous posons la question de savoir s'il est possible que ces formations étrangères à l'âme signifient quelque chose dans la vie du non-élu, alors, pour répondre, nous devons faire un pas de plus en arrière et prendre pour objet immédiat de notre question non point le rapport de l'individu à la culture, mais le rapport de l'individu, de l'âme, à son *Werk*'.
- 14 En effet, la formation primaire n'est pas la culture, mais le *Werk*. Le *Werk* individuel se mue en fait culturel en devenant social et historique. Or, le *Werk*, selon sa mission originelle, est la manifestation de l'âme désireuse de s'accomplir elle-même pour elle-même.
- 15 Ce concept de *Werk* – difficilement traduisible en hongrois –, nous le trouvons chez les mystiques allemands médiévaux. Initialement, ils y entendaient l'acte religieux, mais plus tard aussi bien toutes les sortes d'objectivations de l'âme, les documents de son inscription dans la vie terrestre. C'est-à-dire, pour nous, tout : il signifie aussi bien l'acte, la pensée, la représentation, le culte, donc le fait que l'âme aspire à accéder à elle-même à travers une matière qui lui est étrangère. Au départ, les mystiques voulaient rejeter le *Werk* parce qu'ils sentaient qu'il ne pouvait apporter d'accomplissement, car il détourne de l'âme, il attire à lui-même, il devient but-en-soi, il fausse ; toutefois, plus tard ils avouèrent son caractère incontournable et déjà Maître Eckehart, dans ses prédications sur *Marie et Marthe*, enseigne la nécessité du *Werk*.
- 16 D'après moi ce questionnement des mystiques possède une portée intemporelle parce qu'il exprime une « situation absolue », un problème éternel lié à notre être-homme.
- 17 Car si quelqu'un me demandait ce qui exprime notre être-homme de la manière la plus essentielle, je répondrais : c'est que nous ne pouvons nous faire connaître par autrui, voire, nous ne pouvons nous connaître nous-même, qu'en interposant entre nous-même et l'autre, entre nous-même et nous-même, quelque chose d'une matière qui nous est totalement étrangère, le *Werk*. À nous autres humains, notre disposition la plus essentielle, liée à notre destin, est que nous sommes nombreux et vivons en instance de divorce. Séparés les uns des autres, désireux les uns des autres, mais sans pouvoir nous rapprocher. Mais ce n'est pas seulement l'autre qui nous est inaccessible, nous-même le sommes également pour nous-même. Qu'à partir de là, de ce mythe – de la doctrine du double *Ding an Sich* – qui se prolonge jusque dans la philosophie kantienne, un véritable mythe ne soit point issu, cela n'est compréhensible que sur le fond de l'incapacité de notre époque au mythe, indigence que le romantisme allemand fut le premier à regretter. D'après Kant aussi, ce n'est pas seulement le monde qui nous entoure qui est phénomène,

inaccessible en son noyau, mais nous le sommes également nous-même, car nous ne voyons que les phénomènes de notre essence.

- 18 Nous vivons dans ce double inconnu avec un double désir de connaître, et le résultat qui ressort de cette lutte n'est autre chose qu'un acte, une pensée, une représentation ou un culte, et ce en quoi ces derniers se réalisent, c'est une matière étrangère à l'âme – et de ce point de vue le marbre, dans lequel on taille les statues, est matière au même titre que les pensées, de même que notre pure sensibilité, car tout cela n'est que médium. Comment se fait-il que cette matière qui nous est en fin de compte étrangère puisse quand même signifier quelque chose, et comment se fait-il qu'en suivant les lois de cette matière nous exprimions tout de même quelque chose de nous-même : c'est la réponse à ces questions qui constitue l'objectif le plus élevé, mais peut-être inatteignable, de toutes nos recherches.
- 19 C'est de cette ultime situation absolue d'opposition entre l'âme et le *Werk* qu'il faut partir, et la première chose que l'on peut constater ici, c'est qu'en un certain sens le *Werk* est davantage et en un certain sens il est moins que l'âme qui l'a produit.
- 20 Le *Werk* est moins que l'âme parce qu'il renvoie sans cesse à celui qui l'a pensé, agi et représenté : la pensée toujours signifie quelque chose et renvoie au flux de vécus qu'elle désire accomplir, et toute œuvre d'art, tout culte perd pour nous son sens ultime si nous le détachons de la racine vitale de laquelle il crût.
- 21 Toutefois, en un certain sens, le *Werk* est davantage que l'âme qui l'a créé – cela découle de ce qu'il possède ses lois propres. La matière, qui est médium, peut être agencée d'après ses propres lois et offre une clôture là où dans l'âme il n'y a que chaos et inaccessibilité. Le penser possède ses lois propres, en lui les pensées sont corrélées au sein d'un ordre potentiellement clos, et toute amorce s'accomplit en systèmes ; la statue de marbre possède ses lois propres, prescrites par la matière et la spatialité de cette dernière et par la pure visibilité ; le poème possède ses lois propres, définies par le rythme et les genres artistiques, et la composition signifie partout l'accomplissement assumé de ces conditions, de ces lois.
- 22 Avec le temps, la manipulation du médium peut se perfectionner toujours davantage et le travail successif des générations est susceptible de rendre ces légalités prescrites par la matérialité de plus en plus évidentes.
- 23 Aussi problématique soit-il de savoir si, en soi, la possibilité de conférer à la matière des bornes qui la délimitent équivaut entièrement et toujours à une expression plus parfaite de l'esprit, aussi discutable soit-il que le développement de la manipulation de la matière rend le *Werk* apte à ce que l'âme au final s'y retrouve, le *Werk* n'en possède pas moins une valeur : à savoir que, pour autant qu'il est vivant, il vise, il oriente sans cesse vers l'âme. Ce n'est pas comme si avec le *Werk* l'âme serait déjà atteinte, mais celle-ci entre dans un stade où elle devient contrôlable. Le *Werk* signifie une délimitation artificielle des possibilités infinies de l'âme, mais dans la mesure où il nous incite à une activité incessante de sélection, de mise en forme, de choix des instruments matériels, la présence de l'âme se fait néanmoins sentir d'une manière intangible. C'est ce qui explique pourquoi le *Werk* signifie une délivrance pour le créateur.
- 24 Tandis que c'est en cela que réside la destination du *Werk* du point de vue du créateur, il possède une autre mission également, qui est de jeter un pont provisoire entre les hommes. Le *Werk* devient objet culturel au moment où il se fait valoir dans sa détermination sociale.

- 25 Toutefois, si le *Werk* a des lois spécifiques découlant de son aspect matériel, en raison de son caractère historique et social, en tant qu'objet culturel, il affiche en plus des lois qui sont indépendantes de celles précédemment mentionnées. S'éloignant de son créateur, le *Werk* sera une partie intégrante d'une configuration historique, qui signifie une unité tout à fait singulière par opposition aux unités partielles.
- 26 La littérature n'est pas la totalité des œuvres littéraires, l'art n'est pas l'addition des objets artistiques, la religion n'est pas un condensé des actes cultuels, la culture est davantage car autre chose que l'ensemble des objectivations individuelles. Ici ce sont à nouveau de toutes nouvelles légalités qui surviennent, pour l'apparition desquelles doit entrer en jeu non seulement l'individu créateur mais aussi le destinataire et les continuateurs assurant la pérennité du *Werk*. Devenant objet culturel, le *Werk* se retrouve à une distance encore plus grande de l'âme qu'il ne l'était originairement, car il devient une nouvelle réalité.
- 27 En tant que nouvelle réalité, il possède une portée, une évolution autonomes, pour la déduction desquelles même la coopération des psychismes ne saurait suffire entièrement. Qu'il en soit ainsi, cela est démontré par la nouvelle science du langage reconnaissant avec une clarté de plus en plus contraignante qu'il n'est point possible d'approcher la voie des changements, de l'évolution de la langue, avec les seuls outils de la psychologie. À cette occasion, ma tâche ne saurait inclure une étude exhaustive de ces légalités autonomes, je me bornerai donc à énoncer sous forme de thèses les propriétés les plus générales moyennant lesquelles les objets culturels sont à même de remplir leur mission interhumaine.
- 28 Je dois rappeler ici trois de ces propriétés de base qui simplement rendent la culture possible.
- 29 La première circonstance qui permet aux objets culturels de remplir leur mission interhumaine peut être déduite de cette propriété solidaire du genre humain qui est que tout ce qui est devenu possible à un individu humain une fois, sera en même temps accessible à tous les hommes. Vu d'un autre angle, la même chose peut être exprimée en disant qu'il est incomparablement plus facile de s'approprier quelque chose que de l'inventer. Ceci est tout autant valable pour les astuces techniques dans l'art, pour le savoir-faire du métier, que pour l'accès aux visions ultimes – bien que cela vaille davantage pour les premiers.
- 30 Cette circonstance également a ses conséquences positives et négatives du point de vue du rapport entre âme et culture. Sa mauvaise conséquence est que la technique de la mise en forme de la matière peut prendre un essor autonome, sans que son rapport à l'âme soit aussi profond dans l'individu ou dans la génération suivants que dans le cas de ceux qui ont abouti à un principe de formation en y étant poussés par une nécessité intérieure. Par contre, sa bonne conséquence est que, pour un temps, quand l'expérience est encore vive, la vision et la prospection des territoires intérieurs de l'âme peuvent être poursuivies là où d'autres, que leurs énergies vitales finies ont déserté, ne pouvaient point aller plus loin.
- 31 Ceci nous amène en réalité à la seconde des propriétés les plus générales rendant la culture possible ; nous pourrions la résumer comme principe de la « continuabilité » de la culture. Il nous faut juste le souligner une nouvelle fois : la « continuabilité » est à deux directions, dans le sens de la technique et dans celui du contenu. La tragédie ultime de la culture réside en ce que ce développement en deux directions ne se poursuit point de

manière parallèle, et la « continuabilité » de l'expérience se tarit plus tôt que celle de la manipulation de la matière. Et c'est dans ces moments qu'il arrive que ce qui, dans un premier élan, était encore pourvu de signification devienne insignifiant entre les mains des adeptes, lesquels pourtant poursuivent et développent les mêmes tendances présentes de la matière. Par exemple, bien que s'étant éloigné de l'expérience originaire – d'un point de vue d'histoire des styles –, le baroque réalise à la perfection, à un niveau formel, ce qui était compris dans les principes artistiques de la Renaissance, mais dont la signification vivante n'avait une réelle actualité que dans le temps du *trecento*. Et dans ce cas il peut arriver non seulement que le développement formel s'épuise complètement, mais aussi que la continuité du thème, du contenu, de la fable soit assurée sans que la signification, le message ne soient sauvegardés.

- 32 Dans de telles périodes de l'histoire, le *Werk*, l'objet culturel, n'est plus un instrument, mais devient une réalité autonome qui commence à vivre sa propre vie. Désormais c'est l'individu qui deviendra médium et docile, il accomplira les possibilités découlant de la matière et des propriétés intérieures de la culture. Dans ces moments la culture, comme une sorte de golem – excusez-moi la comparaison devenue quelque peu triviale –, prend vie, s'éveille à une réalité indépendante, et part vivre sa vie sur ses propres chemins. Dorénavant, son rapport à l'âme se résume au rapport entre un parasite et sa plante : il en a besoin pour pouvoir vivre, mais il n'est ni son rameau ni son fruit.
- 33 Dans ce cas, les individus ne font point autre chose que parcourir les chemins, accomplir les possibilités que le point de départ – ayant jadis eu un sens – révèle devant eux.
- 34 Que même dans de telles époques cette réalité complètement aliénée de l'âme puisse encore signifier quelque chose pour l'homme, cela peut être expliqué à partir d'une troisième capacité singulière de l'homme. L'homme en effet est capable, une fois que l'objet culturel a pris une distance maximale vis-à-vis de l'âme, ne disant plus rien de celle-ci, de le faire vivre en tant que forme, de le considérer séparément, de sorte que même d'une manière aussi inadéquate, il puisse encore signifier quelque chose pour lui. Les produits de cultures qui nous sont totalement étrangères, les anciennes représentations de dieux indiens, la sculpture des nègres, nous les atteignons toujours dans ce genre de vision inadéquat – et pourtant, d'une certaine façon, ces produits continuent de s'adresser à nous.
- 35 C'est lorsque ce sont des objets culturels appartenant à notre propre ligne de développement qui s'aliènent de nous d'une manière définitive, et lorsque nos propres créations se font dans une telle perspective inadéquate, que s'édifient les cultures que l'on nomme esthétiques.
- 36 La perspective esthétique est elle-même une telle perspective inadéquate et Lukács – qui est celui qui a découvert toute cette théorie de la vision inadéquate – construit toute l'esthétique en tant que système de la vision inadéquate.
- 37 La vision esthétique inadéquate n'est pas quelque chose de condamnable car elle est l'un des talents les plus intéressants de l'homme, et en tant que telle, elle doit aussi avoir sa science qui en exhibe la structure ultime. Seules les cultures esthétiques sont à condamner, faisant de cette aptitude singulière de l'homme quelque chose d'exclusif, au détriment des autres aptitudes et de l'intention tournée vers la vie.
- 38 J'estime que sur le fond de ces trois thèses les plus générales toute la dynamique de la culture peut être établie dans ses grandes lignes et le processus que l'on appelle le sur-

développement, la dégénérescence de la culture, peut devenir visible. Cette tendance de la culture au sur-développement a été reconnue pour la première fois par Simmel.

- 39 Comme on le voit, au cours du développement, une aliénation se prépare dans toutes les branches de la culture ; elle devient tout à fait sensible à l'individu lorsque, çà et là, de nouvelles expériences, de nouveaux faits primordiaux de l'âme viennent nous ébranler. C'est dans ces moments qu'il devient clair pour la première fois que les anciens contenus ne sont plus actuels et que les anciennes formes nous sont étrangères. Quant à nous, nous sentons que nous vivons maintenant un tel stade historico-philosophique et que les nouveaux contenus qui s'annoncent, bien qu'informes, par leur présence scintillante rendent inactuelles beaucoup de choses anciennes.
- 40 Sans vouloir conclure hâtivement, il se peut qu'il soit correct de situer le devenir inactuel du contenu à la fin du Moyen Age et de voir les temps consécutifs d'une part sous l'égide du développement autonome des formes et d'autre part comme l'apparition et le développement du sentiment d'aliénation éprouvé à leur égard. Dans cette configuration, l'individualisme de la Renaissance signifie précisément que l'individu ne se dissout plus dans le contenu, il ne se sent plus un avec lui, il se situe en-dehors de lui. Cette situation d'extériorité prépare ensuite le devenir-conscient de ce sentiment. Ce qui advient dans la période précédente devient lisible pour la génération suivante et peu à peu les annonciateurs de l'aliénation vis-à-vis de ces contenus culturels entrent en scène. Le premier à avoir précocement ressenti l'aliénation est peut-être Rousseau, et une ligne droite suivant l'histoire des influences part de lui jusqu'à Schiller et jusqu'à Friedrich Schlegel, dont les concepts respectifs de *sentimentalité* et d'*ironie* signalent ce même fait à partir de points de vue différents. Le fait que chaque contenu qui fait face soit constamment ressenti comme étranger et comme n'étant pas identique à soi, que l'on veuille continuellement se placer en-dehors de ce contenu et de soi-même, ne sachant pas assumer un point de vue de manière définitive : ce sont là des symptômes divers de ce point de vue unitaire. Ce processus individualiste, n'assumant pas le contenu, arrive finalement à son point culminant dans l'impressionnisme, pour la disposition d'esprit duquel je ne pourrais trouver de meilleure formule que celle exprimée par l'un de nos contemporains – par ailleurs essayiste méritoire –, parlant de lui-même : « Je ne partage pas ma propre opinion. »
- 41 Permettez-moi d'apporter à cette caractérisation du développement le plus général de la culture et à la position de ces trois légalités une remarque complémentaire. À ces trois stades de la culture correspond la triple intentionnalité de l'homme. Il est possible de sensibiliser le regard humain, pris au sens le plus large, dans trois sortes de direction, et je crois qu'aux divers stades du développement c'est à chaque fois un type d'intentionnalité différent qui vient au-devant de la scène.
- 42 La première intentionnalité est dirigée vers les faits primordiaux. Lorsque l'âme, le message, sont présents, aux temps de l'émergence des cultures ou de leur renouvellement : dans de tels moments ce sont avant tout les forces intangibles mais néanmoins présentes qui occupent le créateur. Ce sont des cultures religieuses.
- 43 La seconde intentionnalité vise les formes. De telles époques sentent, mais pas de manière consciente, pas au niveau de la théorie, les légalités internes des formes, et dans ces cas le travail de l'homme est orienté vers la meilleure et la plus complète élaboration de la matière, vers son plus grand perfectionnement possible. Ces cultures représentent les époques du développement de l'art.

- 44 La troisième intentionnalité devient actuelle dans les moments où le sentiment de la séparation vient pour la première fois au premier plan et que la discrétion des formes et des contenus devient de plus en plus claire. Dans de tels moments, cette légalité de la matière, sa mise en forme, qui était accomplie par les générations précédentes dans l'obéissance à la pureté de leur instinct créatif, devient ici consciente, et c'est au niveau de la théorie qu'affleure l'évidence dont l'art créateur est déjà partiellement aliéné. Forme et contenu se scindant à nos yeux, la structure de la première nous devient transparente en vertu de la prise de distance. Dans ces moments, c'est la recherche critique qui gagne en vitalité : c'est l'essor de la logique, de l'esthétique, de la philosophie de l'histoire.
- 45 Pour ma part, j'estime que le travail le plus précieux de la génération d'aujourd'hui se situe dans cette direction car des trois sortes d'intentionnalité c'est la dernière qui est venue sur le devant de la scène. C'est de cette façon que je tenterais, d'après notre vision historique, de caractériser notre position, qui, une fois assumée, rendra aussi possible d'esquisser les contours de la tâche à résoudre.
- 46 Si nous jetons un regard rétrospectif sur nos interventions de l'année passée, leur unité apparaîtra comme le résultat de cette volonté d'accomplir une tâche perçue de façon unitaire. Nous voulions valoriser notre capacité – conséquence de notre situation historico-philosophique – de percevoir avec clarté, grâce à l'inactualité sans cesse croissante des contenus, la structure des divers champs culturels. C'est la raison pour laquelle nous nous sommes occupés de l'analyse structurale de chacune des branches de la culture.
- 47 Sous la dénomination d'analyse structurale, nous entendions la tâche scientifique qui consiste à amener à la surface les qualités spécifiques ultimes des productions culturelles et à étudier les lois particulières qui gouvernent leur développement. Au cours de cette étude, nous avons dû nous rendre compte que les objectivations culturelles différaient entre elles quant à leur essence, et qu'il était impossible de les dériver les unes des autres sans les fausser.
- 48 Nous suivîmes et nous poussâmes à ses conséquences ultimes la doctrine selon laquelle non seulement la philosophie et ses branches, ou la poésie et ses genres, mais toute objectivation de l'esprit possède une structure spécifique ; celle-ci est la conséquence directe du fait primordial qui s'y exprime, mais surtout de la matière à travers laquelle elle trouve son expression. Ce sont justement ces analyses qui nous ont convaincu de l'étroitesse volontaire de la perspective philosophique qui se représente l'existant d'une manière moniste (le plus souvent sur le modèle du dit « monde physique »).
- 49 Il est des données – comme l'expérience vécue, la pensée, etc. – qui ne ressemblent en rien au monde physique et dont nul ne peut nier qu'elles jouent dans notre vie un rôle d'importance égale – sinon plus grande – à ce dernier. C'est pourquoi, au lieu de dire que ces données indéniables n'existent pas, nous préférons élargir l'extension du concept de l'être, par trop étreint, en disant qu'il possède plusieurs branches et qu'il nous apparaît sous la forme d'une diversité de facteurs.
- 50 C'est la raison pour laquelle notre pluralisme méthodologique nous a fait rejoindre le chemin arpenté par la tradition des philosophies idéalistes. C'est précisément sous le signe de ces analyses structurales que le retour à Kant est devenu actuel pour nous, parce que c'est en lui que nous voyions le représentant principal de l'intentionnalité critique en tant qu'expérience fondamentale de notre époque. C'est pourquoi nous voyions la portée

de son œuvre en ce qu'il fut le premier à avoir aperçu en effet la structure propre des trois plus importantes formations culturelles – la théorie, l'acte éthique et la perspective esthétique –, et leur autonomie réciproque. Zalai⁸, en tant que contemporain vivant parmi nous, gagna son importance à nos yeux pour la raison suivante : après le détour de la période ayant délaissé Kant, c'est précisément cette tendance qu'il dégagait et continua de la façon la plus conséquente, en approfondissant l'expérience vécue de la vision de la structure. Nous nous rattachons directement à lui. L'année dernière, nous avons essayé d'analyser les propriétés singulières et la structure de l'éthique, de l'esthétique, de l'épistémologie, de la philosophie, de l'art, et c'est en ce sens que, sur fond de notre attitude historico-philosophique d'arrière-plan, nous voulons continuer notre travail de l'année passée.

- 51 *Ce que nous voulons avant tout, c'est amener à la surface la structure singulière du Werk, d'une part en tant qu'elle découle de son « être-Werk », d'autre part en tant qu'elle découle de son être historique d'objet culturel.*
- 52 Sur cette base, permettez-moi d'interpréter les problèmes de notre programme de cette année, afin de vous convaincre que la multiplicité des thèmes proposés n'est point le fruit d'un assemblage arbitraire, mais est accessible à partir d'un point de départ unitaire.
- 53 Si nous tenons pour vrai que le développement de chacune des branches de la culture équivaut à une distanciation ininterrompue vis-à-vis d'un centre, à une dégénérescence, alors le regard rétrospectif des générations consécutives fait partie des phénomènes les plus compliqués. Si nous reconnaissons que le *Werk* est déjà à distance de son propre créateur, et qu'il peut être mécompris même au sein de la génération qui l'a produit, alors l'entreprise qui vise à interpréter dans sa signification véritable le travail culturel de générations passées est encore plus problématique.
- 54 Si, par exemple, l'histoire de l'esprit veut repenser à nouveaux frais et interpréter les anciennes objectivations et manifestations de l'esprit, alors elle se trouve impliquée dans des difficultés dont l'analyse critique et méthodologique s'avère être une tâche incontournable. Ce sont les diverses voies possibles de l'interprétation dans l'histoire de l'esprit que Fogarasi⁹ veut décrire et caractériser dans sa leçon¹⁰.
- 55 Comme je l'avais indiqué au cours de cette conférence, l'objectivation artistique, l'œuvre d'art, au cours d'un processus totalement autonome, est particulièrement susceptible de se distancer d'une manière totale de son point de départ original, à tel point que le contenu en soit entièrement déconnecté, et que désormais ce soit la seule forme, dans sa clôture microcosmique, qui continue à intéresser le spectateur. Il est des périodes historiques qui ne peuvent ni ne veulent regarder l'œuvre d'art que dans cette perspective et qui ne font rien d'autre que rendre autonome l'une des intentionnalités humaines, celle visant la forme. De telles époques historiques rendent exclusive une seule des intentionnalités humaines possibles, celle à laquelle correspond une science autonome : l'esthétique.
- 56 Alors que nous devons lutter contre toute culture esthétique, nous devons tenir pour légitime et possible la science qui vise à décrire cette capacité nôtre. En traitant de l'esthétique, Lukács¹¹ va démontrer que celle-ci prend l'œuvre d'art pour son objet d'étude en la considérant précisément dans cette inadéquation qui la caractérise, et il construira tout le système de l'esthétique en tant que le déploiement de cette intentionnalité spécifique.

- 57 Tandis que Lukács, parlant de l'esthétique, discutera le côté formel de l'art, Balázs¹² abordera le même thème à partir d'un angle plutôt métaphysique, en envisageant les rapports réciproques entre le contenu, les expériences vécues métaphysiques et les formes correspondantes, dans une branche spécifique de l'art : la poésie lyrique¹³.
- 58 Nous avons vu que la culture est rendue possible par la solidarité du genre humain qui fait que tout départ peut être poursuivi en deux directions : dans la direction de l'expérience vécue originale et dans la direction du perfectionnement de la matière par laquelle l'expérience vécue se transmet. Nous avons vu que le premier processus est plus lent, qu'il implique peut-être une évolution par sauts, mais qu'en tout cas une certaine forme de progrès peut être observée. Et donc si nous jetons un regard rétrospectif sur le chemin historique, nous pouvons constater que dans les périodes où l'intentionnalité visant les faits primordiaux est vive, la sensibilité à leur égard est présente à des degrés variables.
- 59 Dans les divers stades du développement interne, l'âme est présente sous la forme de réalités de plus en plus nombreuses, et la lutte du poète consiste à pouvoir utiliser la langue – en tant que médium accessible dans le stade donné de la culture – de telle sorte qu'elle indique ou exprime tout de même ce que sa sensibilité lui révèle. Ce sont les moments où commence la reconquête, la respiration de la langue – en dégénérescence en raison de son évolution détachée – ou, vu de l'angle opposé, la nouvelle matérialisation de nouvelles expériences vécues. C'est dans l'évolution et la formation des comparaisons de la langue poétique que l'on peut suivre la trace de cette lutte. Voilà pourquoi Balázs, tout en esquissant le chemin de ce développement interne, désire également établir la typologie des comparaisons poétiques qui présentent cette lutte. Comme dans tous les domaines, nous considérons ici aussi que l'analyse concrète des œuvres d'art est impérative.
- 60 Lorsque les formes atteignent l'apogée de ce développement, de cette dégénérescence automatique, indiqués à plusieurs reprises, et que le contenu et la forme parviennent à une distance maximale l'un de l'autre, deux phénomènes peuvent alors survenir. D'une part, en raison de l'apprentissage facile de la manipulation de la forme, ceux qui n'ont aucun contenu à transmettre peuvent réaliser des œuvres qui n'ont plus rien à voir avec l'âme et qui, pourtant, font l'effet de totalités closes, se donnant un air d'importance affairée qui est toutefois trompeur. Dans ces cas en effet ce n'est plus l'âme qui parle, mais la langue, et c'est la culture artistique fonctionnant de manière presque automatique qui écrit et taille à la place des hommes.
- 61 C'est à de telles époques que l'art des épigones et le dilettantisme deviennent actuels. La distinction entre « *echt* »¹⁴ [authentique] et « *unecht* »¹⁵ [inauthentique] – pour exprimer cela, nous n'avons vraiment pas de mots en hongrois¹⁶ – est une tâche importante. Ce sont les phénomènes dont Hauser¹⁷ a entrepris la caractérisation¹⁸.
- 62 Mais, dans la même période dans laquelle les formes se sont sur-développées et ont pris la voie de la dégénérescence, survient aussi cet autre phénomène qui consiste en ce que, pour les hommes éminents et valeureux en vertu de leur âme, le nouveau contenu est déjà présent, cependant qu'ils ne s'avèrent pas suffisamment artistes pour découvrir une nouvelle forme adéquate et totalement différente de l'ancienne. Il faudrait être un génie pour être capable de transpercer les fronts en des moments pareils ! Dans ce cas, cet autre type de dilettante tente de se débrouiller en refusant délibérément de parfaire la clôture de la forme alors à disposition, en la défaisant sans cesse, de sorte à faire miroiter le

contenu qu'il ne peut encore figurer. Cet autre pôle du dilettante est humainement très important, mais puisque le chemin de l'art mène par le *Werk*, il est jugé ne faisant pas le poids. Paul Ernst a dit une fois qu'il doit y avoir deux choses dans le grand artiste : quelque chose du grand homme et quelque chose de l'acrobate – or, celui qui ne possède que l'une des deux choses est un dilettante.

- 63 C'est dans de tels stades culturels – dont participe aussi le nôtre aujourd'hui –, dans lesquels les lignes de développement autonomes se séparent les unes des autres, que le problème du dilettantisme gagne en importance. Dans des cas pareils, non seulement les rapports mutuels entre message et forme, mais aussi entre contenu et composition deviennent plus faciles à suivre.
- 64 Antal¹⁹ discutera de ce problème général en l'appliquant à la matière de la peinture²⁰.
- 65 Toutefois, il retracera cette évolution en faisant valoir un point de vue supplémentaire : celui de l'arrière-plan sociologique. La question peut se poser en effet de savoir si une objectivation culturelle comme la forme artistique ne serait pas de quelque façon en lien avec les formations sociales, les classes, dans le cadre desquelles elle se réalise.
- 66 Qu'entre les objectivations culturelles et les formes sociales, les structures sociales correspondantes, il existe un lien quelconque, c'est Marx qui fut le premier à l'apercevoir avec clarté, et c'est pourquoi ce point de départ du marxisme n'est nullement à négliger. Bien entendu, nous ne voyons pas ce rapport comme Marx l'avait vu, nous rejetons la théorie de l'*Überbau*²¹ [superstructure], mais le problème ainsi soulevé, abstraction faite de cette solution, demeure actuel à nos yeux.
- 67 C'est précisément l'articulation de notre point de vue à celui du marxisme qui rend pour nous actuelle la leçon de Szabó²² sur le marxisme²³.
- 68 Que ce point de départ qui pose comme problème l'influence des formes sociales sur les arts puisse s'avérer fort fécond, la meilleure preuve en est l'histoire du drame de Lukács ; la tentative d'Antal signifie la mise à l'épreuve de ce même point de vue dans le domaine de l'art plastique.
- 69 C'est peut-être précisément en vertu de son arrière-plan sociologique différent du nôtre que l'art populaire signifie pour nous une culture étrangère.
- 70 Il est connu que c'est le romantisme qui a pour la première fois conféré une actualité au problème de l'art populaire, dans une phase de la culture où l'aliénation vis-à-vis des formes culturelles est devenue pour la première fois consciente aux yeux de certaines personnes. C'est pour la même raison que se réveilla chez eux l'intérêt pour les cultures étrangères et l'art populaire signifia pour eux une telle culture relativement étrangère. Depuis ce temps-là le désir sentimentaliste pour l'art populaire demeure vivant, et maintenant que l'on cherche la structure de toute objectivation culturelle, l'art populaire est important entre autres parce que la distance naturelle qui nous en sépare rend la structure de ses formes plus aisément discernables. C'est pourquoi nous écouterons les élaborations de Kodály²⁴ et de Bartók²⁵.
- 71 J'ai laissé en dernier nos leçons de logique et d'épistémologie parce qu'il s'agit là d'un domaine tout à fait différent des arts, où ces points de vue peuvent toutefois devenir également féconds. Bien que rien ne soit plus éloigné de nous que d'obnubiler la différence radicale qui existe entre la connaissance et l'expression, nous n'en estimons pas moins que certaines similarités et correspondances mutuelles entre théorie et art, observables à partir d'une perspective qui va au-delà de leur différence, doivent également être prises en compte.

- 72 En effet, dans les restrictions logiques la pensée est confrontée à la même résistance, à la même matière que tout autre processus d'objectivation au sein du milieu dont il use en tant que médium. Lorsque dans ce cas nous persistons à parler de matière, nous l'entendons au sens le plus large du mot, en tant qu'il signifie tout ce qui est étranger à l'âme, ce qui résiste, ce qui possède ses légalités propres. La systématisation dans la pensée – vue de cette perspective – occupe la même place que la composition et la forme dans l'art et elle signifie les légalités propres à la matière médiatrice.
- 73 Dans mes leçons de l'année dernière, j'avais essayé de démontrer que dans l'épistémologie, qui est l'une des branches du penser, ce sont des corrélations fondamentales qui constituent ces restrictions primaires. Faisant toujours-déjà partie de systèmes, elles prédéterminent un certain nombre de solutions possibles pour les problèmes. Le penser possède également une structure indépendante de la vision logique pure qui prédétermine les voies possibles de la pensée. Bien entendu, cette détermination ne se fait pas dans une seule direction, mais dans plusieurs, quoique celles-ci restent en nombre restreint. Derrière tout penser gît une vision pure, qui peut être sensible comme intellectuelle, mais laquelle, dès que l'on tente de la saisir, se localise dans quelque concept, se campe dans quelque système, qui l'entraîne dans une direction indépendante du point de départ.
- 74 L'année passée, j'avais discuté un type spécifique de cette systématisation : le type épistémologique, et cette année²⁶ j'aimerais concrétiser davantage les constats de l'année dernière en les articulant à la présentation de chaque système particulier.
- 75 Les leçons de Varjas²⁷, qui s'occupera de la phénoménologie, la plus intéressante parmi les branches de la logique moderne, se développeront dans une direction similaire²⁸. L'essence de la phénoménologie consiste dans son appréhension asystématique des faits primordiaux, qu'il approche sans aucune intention de systématisation, dans le monde d'un pur « *Schauen* » [intuition]²⁹. Varjas vise à montrer que le « *Schauen* »³⁰ est en effet possible, mais l'entreprise devient tragique à partir du moment où nous voulons valoriser les résultats isolés en vue de la théorie car dans ce cas, en construisant une théorie, la position au sein d'un système devient incontournable.
- 76 Peut-être aurais-je réussi à clarifier devant vous que nos investigations appliquées dans divers domaines sont interconnectées et que cette connexion est la force vive qui les fait être. Cette théorie unitaire de l'objectivation culturelle se fonde sur la vision commune à cette génération et tout ce que j'ai cherché à faire était d'exprimer dans une théorie cohérente ce qui vit en nous et, éparpillé, s'énonce çà et là au cours de nos leçons.
- 77 Que ce soit la structure des objectivations culturelles que nous pensons voir clairement, cela, je l'avais mentionné, est en rapport avec notre situation historique, et je crois que c'est l'apparition de nouveaux contenus qui nous aliènent des anciens et nous les rendent transparents. De la mise en forme de ces nouveaux contenus, nous ne pouvons encore en parler, cela ne saurait être le résultat que de la vie d'une époque entière, et tandis que tout ce qui nous est donné consiste en quelques thèses métaphysiques assumables, éparpillées çà et là, seule une métaphysique totale, nouvelle et substantielle pourrait signifier le couronnement de ce processus.
- 78 Et s'il ne nous était jamais donné de voir les nouveaux contenus dans la clarté d'une forme nouvelle, nous pensons néanmoins que nous aurons tout de même fait quelque chose si cette culture nouvelle si importante pour nous, nous la préparons par la meilleure compréhension possible de l'ancienne.

- 79 L'interdépendance finale de la culture subjective et de la culture objective consiste en ceci que l'une ne peut être définitivement et entièrement sans l'autre.
- 80 La culture objective nous environne comme un grand Leviathan indépendant de nous, mais elle ne peut poursuivre sa vie singulière et ne peut croître si l'individu n'y œuvre point et qu'il ne se donne à elle ; de même, la rédemption de l'individu ne peut s'accomplir s'il cesse de rendre la culture objective à nouveau subjective, s'il ne se l'approprie point.
- 81 Nous sentons comme une prémonition de la rénovation culturelle le fait que la relation entre culture subjective et culture objective devient à nouveau visible, et notre tâche est d'y orienter l'attention. Nous estimons qu'il est important d'accroître notre réceptivité envers ces problèmes. Nous estimons que cela est important – aujourd'hui plus que jamais.

NOTES

1. Emil Lask (1875-1915), philosophe néokantien, élève de Heinrich Rickert, ami personnel de György Lukács, il meurt sur le front de l'est pendant la Première guerre mondiale (N. d. t.).
2. Béla Zalai (1882-1915), philosophe néokantien, « l'espoir de la philosophie hongroise », auteur d'une théorie des systèmes, ami personnel de György Lukács et de Károly Mannheim, il meurt sur le front de l'est pendant la Grande Guerre (N. d. t.).
3. Paul Ernst (1866-1933), dramaturge, journaliste et critique allemand (N. d. t.).
4. Alois Riegl (1858-1905), historien de l'art autrichien, membre de la dite « École de Vienne » (N. d. t.).
5. Endre Ady (1877-1919), poète et journaliste, il est considéré comme le fondateur de la poésie hongroise moderne et comme l'un des plus importants publicistes politiques hongrois du XX^e siècle. Ami personnel du poète Béla Balázs, ses vues politiques radicales eurent une influence considérable sur la génération de Lukács et Mannheim (N. d. t.).
6. *Thália*, société de théâtre fondée en 1904 par Lukács et ses amis en vue de la promotion des auteurs modernes (Ibsen, Strindberg, P. Ernst) dans l'espace culturel hongrois (N. d. t.).
7. Nous respectons le choix de Mannheim de ne pas traduire ce terme allemand qui figure ainsi dans l'original hongrois, en le reprenant tel quel dans la présente traduction. L'équivalent français du mot « *Werk* » serait « œuvre » (N. d. t.).
8. Voir note 3 (N. d. t.).
9. Béla Fogarasi (1891-1959), philosophe marxiste, auteur d'une logique dialectique (N. d. t.).
10. Béla Fogarasi, *Les méthodes de l'histoire de l'esprit* (note de Mannheim).
11. György Lukács, *Esthétique* (note de Mannheim).
12. Béla Balázs (1884-1949), poète et esthète, ami proche de Lukács, acquiert une renommée internationale en tant que théoricien du cinéma (N. d. t.).
13. Béla Balázs, *Le développement de la sensibilité lyrique. Poètes hongrois (séminaire)* (note de Mannheim).
14. En allemand dans le texte original (N. d. t.)
15. En allemand dans le texte original (N. d. t.)

16. La réception de la philosophie de Martin Heidegger en Hongrie a pourtant obligé les traducteurs à trouver des équivalents à ces expressions allemandes, notamment celles de « tulajdonképpeni » pour « echt » (ou « eigentlich ») et « nem-tulajdonképpeni » pour « unecht » (ou « uneigentlich ») (N. d. t.)
17. Arnold Hauser (1892-1978), historien de l'art, ami proche de Mannheim, il est connu notamment pour sa sociologie de l'art. (N. d. t.)
18. Arnold Hauser, *Le dilettantisme dans l'art* (note de Mannheim.)
19. Frigyes Antal (1887-1954), historien de l'art. Après des études auprès de Max Dvořák, il développa une histoire sociologique de l'art. (N. d. t.)
20. Frigyes Antal, *La formation de la composition et du contenu de la peinture moderne* (note de Mannheim.)
21. En allemand dans le texte original (N. d. t.).
22. Ervin Szabó (1877-1918), théoricien marxiste proche de l'anarcho-syndicalisme, vice-président de la Société des Sciences Sociales, il joue un rôle prépondérant dans l'élaboration d'un réseau de bibliothèques accessible aux populations défavorisées. Ses vues politiques eurent une influence décisive sur la vision du monde des membres du Cercle du dimanche.
23. Ervin Szabó, *Sur les questions ultimes du marxisme* (note de Mannheim.)
24. Zoltán Kodály, *Sur la chanson populaire hongroise* (note de Mannheim.)
25. Béla Bartók, *Musique populaire et musique moderne* (note de Mannheim.)
26. Károly Mannheim, *Analyse structurale de systèmes épistémologiques* (note de Mannheim.)
27. Sándor Varjas (1885-1939), philosophe marxiste hongrois.
28. Sándor Varjas, *Investigations phénoménologiques* (note de Mannheim.)
29. En allemand dans le texte original. Mannheim fait référence au concept husserlien de « *Wesensschau* », autrement dit à l'« intuition des essences » (N. d. t.)
30. Voir note précédente (N. d. t.)