

Georg Lukács

*Introduction
aux écrits esthétiques
de Marx et Engels.*

1945

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács : *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, (1945). Il s'agit d'une introduction à l'édition hongroise des écrits esthétiques de Marx et Engels.

Il occupe les pages 191 à 216 du recueil : Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik*, [Contributions à l'histoire de l'esthétique] Aufbau Verlag, Berlin, 1956. Cette édition se caractérise par une absence complète de notes et de références des passages cités. Toutes les notes sont donc du traducteur. Les citations sont, autant que possible, données et référencées selon les éditions françaises existantes.

Cet essai était jusqu'à présent inédit en français.

Introduction aux écrits esthétiques de Marx et Engels.

Les études littéraires de Marx et Engels ont une forme tout à fait particulière : c'est pourquoi il est opportun de convaincre avant tout le lecteur de la nécessité de cette forme afin qu'il adopte l'attitude nécessaire à une bonne lecture et une bonne compréhension de ces études. Il faut tout d'abord savoir que Marx et Engels n'ont jamais écrit un livre cohérent ou même une étude sur les questions littéraires au sens propre du terme. Le Marx de la maturité a certes toujours rêvé de regrouper dans une étude plus importante ses idées sur son écrivain préféré, Balzac. Mais ce projet, comme beaucoup d'autres, est resté un simple rêve. Son œuvre économique fondamentale a tellement occupé le grand penseur jusqu'au jour de sa mort, que ni ce projet, ni le livre envisagé sur Hegel n'ont pu voir le jour.

C'est pourquoi le présent livre contient pour partie des lettres et des notes sur des conversations, pour une part des passages extraits de livres ayant un autre contenu, dans lesquels Marx et Engels ont abordé les questions essentielles de la littérature. Dans ces conditions, il est évident que le choix et le regroupement n'est pas le fait des auteurs eux-mêmes. Le lecteur allemand connaît l'excellente édition par le Professeur M. Lifschitz¹ des morceaux choisis *Marx et Engels sur la littérature et l'art*² (Éditions Bruno Henschel et fils, Berlin, 1948).

¹ Mikhaïl Alexandrovitch Lifschitz (Михаи́л Алекса́ндрович Ли́фшиц), 1905-1983, est l'auteur de nombreux livres et articles sur l'esthétique marxiste, dont *la philosophie de l'art de Karl Marx*.

² Voir aussi : Karl Marx, Friedrich Engels. *Sur la littérature et l'art : Textes choisis*, précédés d'une introduction de Maurice Thorez et d'une étude de Jean Fréville. Éditions Sociales, Paris, 1954.

La constatation de ce fait ne signifie pourtant en aucune façon que les fragments rassemblés ici ne constituent pas une unité idéale organique, systématique. Il nous faut seulement comprendre quelle est la nature de ce système, sur la base des conceptions philosophiques de Marx et Engels. Nous n'avons naturellement pas la possibilité ici d'étudier en détail la théorie de la systématisation marxiste. Nous voulons uniquement attirer l'attention du lecteur sur deux aspects. Le premier réside dans le fait que le système marxiste – en opposition radicale à la philosophie bourgeoise moderne – ne se détache jamais du processus unitaire de l'histoire. Selon Marx et Engels, il n'existe qu'une seule science, unitaire : la science de l'histoire, qui conçoit l'évolution de la nature, de la société, de la pensée, etc. comme un processus historique unitaire, et cherche à découvrir ses lois générales et particulières – qui se rapportent à des périodes particulières. Cela signifie cependant – et c'est le deuxième aspect – en aucun cas un relativisme historique. De ce point de vue aussi, le marxisme se trouve en opposition radicale à la pensée bourgeoise moderne. L'essence de la méthode dialectique consiste en effet dans le fait qu'en elle, l'absolu et le relatif forment une unité indissociable : la vérité absolue a ses éléments *relatifs*, liés au lieu, au temps, aux circonstances, et par ailleurs, la vérité relative, dans la mesure où elle est une vérité réelle, dans la mesure où elle reflète la réalité dans une approche fidèle, a une validité absolue.

C'est une conséquence nécessaire de ce point de vue, que la conception marxiste n'admette par la séparation radicale à la mode dans le monde bourgeois, l'isolement

des branches particulières de la science. Ni la science, ni les branches particulières de la science, ni l'art, n'ont leur histoire autonome, immanente, découlant exclusivement de leur propre dialectique interne. L'évolution de tous va être déterminée par le cours de l'histoire globale de la production sociale ; ce n'est que sur cette base que peuvent vraiment être expliqués scientifiquement les changements, les évolutions qui apparaissent dans les différents domaines. Certes, cette conception de Marx et Engels – qui contredit formellement de nombreux préjugés scientifiques modernes – ne doit pas être interprétée mécaniquement, comme ont coutume de le faire de nombreux pseudo-marxistes, des marxistes vulgaires. Dans nos analyses ultérieures, entrant dans les détails, nous reviendrons encore sur ce problème. Ici, nous voulons simplement souligner que Marx et Engels n'ont jamais nié l'évolution relativement indépendante des différents domaines d'activité de la vie humaine – du droit, de la science, de l'art, etc. –, ils n'ont jamais méconnu que par exemple l'idée philosophique particulière se raccroche à une idée précédente, la développe, la combat, la corrige, etc. Marx et Engels nient seulement qu'il soit possible d'expliquer exclusivement ou même seulement prioritairement l'évolution de la science ou de l'art par leurs rapports immanents. Ces rapports immanents existent sans nul doute dans la réalité objective, mais uniquement comme éléments de la corrélation historique, de l'ensemble de l'évolution historique, au sein duquel le rôle premier échoit au facteur économique : au développement des forces productives – dans le complexe des interactions complexes.

L'existence et l'essence, la genèse et l'impact de la littérature, ne peuvent donc être compris et expliqués que dans le contexte historique global du système dans son ensemble. Genèse et développement de la littérature sont une partie du processus historique global de la société. L'essence esthétique et la valeur esthétique sont une partie de ce processus social général et cohérent dans lequel l'homme s'approprie le monde par sa conscience. Au premier abord, l'esthétique marxiste, l'histoire marxiste de la littérature et de l'art font partie du matérialisme historique, mais dans une deuxième approche, elles sont l'application du matérialisme dialectique. Certes, dans les deux cas, il s'agit d'une partie particulière, spécifique, de *cet ensemble*, avec des lois spécifiques déterminées, des principes spécifiques, esthétiques déterminés.

Nous trouvons donc les principes les plus généraux de l'esthétique et de l'histoire littéraire marxistes dans la théorie du matérialisme historique. Ce n'est qu'à l'aide du matérialisme historique que peuvent être compris la genèse de l'art et de la littérature, les lois de leur évolution, leurs tournants, leur essor et leur déclin au sein du processus global etc. C'est pourquoi nous devons dès le début soulever quelques questions générales, fondamentales, du matérialisme historique. Et en vérité pas seulement dans l'intérêt du fondement scientifique nécessaire, mais aussi parce que parce que, dans ce domaine justement, nous devons séparer avec une netteté particulière le marxisme authentique, la conception dialectique authentique de leur vulgarisation bon marché, car c'est précisément dans ce domaine que celle-ci a, aux

yeux de larges sphères, compromis le plus gravement la théorie du marxisme.

Il est bien connu que le matérialisme historique voit dans l'infrastructure économique le principe directeur, les lois déterminantes de l'évolution historique. Les idéologies – et parmi elles la littérature et l'art – ne figurent dans ce contexte dans le processus d'évolution que comme superstructure secondairement déterminante.

À partir de cette affirmation fondamentale, le matérialisme vulgaire tire la conséquence mécaniste et fautive, déformante et erronée, qu'il existerait entre infrastructure et superstructure un simple rapport de causalité, dans lequel la première ne figurerait que comme cause et la dernière seulement comme conséquence. Aux yeux du marxisme vulgaire, la superstructure est une conséquence mécaniste, causale, du développement des forces productives. La méthode dialectique ne connaît absolument pas de tels rapports. La dialectique conteste qu'il existe où que ce soit sur terre de pures relations unilatérales causes-conséquences ; elle reconnaît dans les faits les plus simples des interactions complexes de causes et de conséquences. Et le matérialisme historique souligne avec une insistance particulière que dans un processus aux strates et aux facettes aussi multiples comme l'est l'évolution de la société, le processus global de l'évolution sociale, de l'évolution historique se produit partout en tant qu'entrelacs complexe d'interactions. Ce n'est qu'avec une telle méthode qu'il est possible de ne serait-ce que d'effleurer le problème des idéologies. Celui qui voit dans les idéologies le produit mécaniste,

passif, du processus économique qui en forme la base, ne comprend absolument rien de leur essence et de leur évolution, il ne représente pas le marxisme, mais son image déformée, sa caricature.

Engels dit dans une de ses lettres en ce qui concerne cette question : « Le développement politique, juridique, philosophique, religieux, littéraire, artistique, etc., repose sur le développement économique. Ils réagissent tous les uns sur les autres, ainsi que sur la base économique. Il n'en est pas ainsi parce que la situation économique est *la cause, qu'elle est seule active* et que tout le reste n'est qu'action passive. Il y a, au contraire, action réciproque sur la base de la nécessité économique qui l'emporte toujours en dernière instance. »³

Cette attitude méthodologique marxiste a pour conséquence qu'elle assigne à l'énergie créatrice, à l'activité du sujet un rôle extraordinairement grand dans le développement historique. L'idée de base du marxisme en matière d'histoire de l'évolution défend la conception selon laquelle l'homme se serait transformé d'animal en homme par son travail. Le rôle créateur du sujet se manifeste donc dans le fait que l'homme – par son travail dont le caractère, la possibilité, le degré de développement etc. vont assurément être déterminés pas les circonstances naturelles et sociales objectives – se crée lui-même, se transforme lui-même en homme. Cette conception de l'évolution historique se voit dans toute la philosophie marxiste de la société, et donc aussi dans l'esthétique. Dans un passage, Marx parle de ce que la

³ Friedrich Engels, lettre à Borgius du 25 janvier 1894, in *Études Philosophiques*, Éditions Sociales, Paris, 1977, page 253.

musique crée dans l'homme le sens de la musique. Cette conception est à nouveau une partie de la conception globale du marxisme concernant l'évolution de la société. Marx précise la question abordée ici de la façon suivante : « c'est seulement grâce à la richesse déployée objectivement de l'essence humaine que la richesse de la faculté subjective de sentir *de l'homme* est tout d'abord soit développée, soit produite, qu'une oreille devient musicienne, qu'un œil perçoit la beauté de la forme, bref que les *sens* deviennent capables de jouissance humaine, deviennent des sens qui s'affirment comme des forces essentielles *de l'homme*. »⁴ Cette conception a une grande importance, non seulement pour la compréhension du rôle historiquement et socialement actif du sujet, mais aussi pour la manière dont le marxisme voit les différentes périodes de l'histoire, le développement de la culture, les limites, les problèmes, les perspectives de cette évolution. Marx conclut le raisonnement cité ci-dessus comme suit : « La *formation* des cinq sens est le travail de toute l'histoire passée. Le *sens* qui est encore prisonnier du besoin pratique grossier n'a qu'une signification *limitée*. Pour l'homme qui meurt de faim, la forme humaine de l'aliment n'existe pas, mais seulement son existence abstraite en tant qu'aliment ; il pourrait tout aussi bien se trouver sous sa forme la plus grossière et on ne peut dire en quoi cette activité nutritive se distinguerait de l'activité nutritive *animale*. L'homme qui est dans le souci et le besoin n'a pas de sens pour le plus beau spectacle ; celui qui fait commerce de minéraux ne voit que la valeur mercantile, mais non la

⁴ Karl Marx : *Manuscrits de 1844*, troisième manuscrit, Éditions Sociales, Paris, 1962, page 93.

beauté ou la nature propre du minéral ; il n'a pas le sens minéralogique. Donc l'objectivation de l'essence humaine, tant au point de vue théorique que pratique, est nécessaire aussi bien pour rendre *humain* le *sens* de l'homme que pour créer le *sens humain* qui correspond à toute la richesse de l'essence de l'homme et de la nature. »⁵

L'activité intellectuelle des l'homme a donc dans chacun de ses domaines une certaine autonomie relative ; cela concerne avant tout l'art et la littérature. Chacun de ces domaines d'activité, chacune de ces sphères se développent par eux-mêmes, – par l'intermédiaire du sujet créateur – ils se rattachent directement à ses propres créations antérieures, ils continuent de se développer, même si c'est de manière critique ou polémique.

Nous avons déjà indiqué que cette autonomie est relative, qu'elle ne signifie aucunement la négation de la priorité de l'infrastructure économique. Mais il n'en résulte pas, loin de là, que cette conviction subjective selon laquelle chaque sphère de la vie spirituelle se continuerait de se développer d'elle-même soit une simple illusion. Cette autonomie est objectivement fondée sur l'essence de l'évolution, sur la division sociale du travail. Engels écrit sur cette question : « Les gens qui s'en chargent⁶ font partie à leur tour de sphères particulières de la division du travail et ils s'imaginent qu'ils travaillent sur un terrain indépendant. Et, dans la mesure où ils constituent un groupe indépendant au sein de la division sociale du travail, leurs productions, y

⁵ Ibidem, page 94.

⁶ de l'évolution idéologique, G.L.

compris leurs erreurs, réagissent sur tout le développement social, même sur le développement économique. Mais avec tout cela ils n'en sont pas moins eux-mêmes à leur tour sous l'influence dominante du développement économique. » Et dans la suite, Engels dit clairement comment, méthodologiquement, il se représente le primat de l'économie :

« La suprématie finale du développement économique également dans ces domaines est pour moi chose assurée, mais elle se produit au sein de conditions prescrites par le domaine intéressé lui-même ; en philosophie, par exemple, par l'effet d'influences économiques (qui n'agissent le plus souvent à leur tour que sous leur déguisement politique, etc.), sur la matière philosophique existante transmise par les prédécesseurs. L'économie ne crée ici rien directement d'elle-même, mais elle détermine la sorte de modification et de développement de la matière intellectuelle existante, et encore elle fait cela le plus souvent indirectement par le fait que ce sont les reflets politiques, juridiques et moraux qui exercent la plus grande action directe sur la philosophie. »⁷

Naturellement, ce qu'Engels dit ici de la philosophie concerne pleinement aussi les principes fondamentaux de l'évolution de la littérature. Il va cependant de soi que toute évolution, prise concrètement, a son caractère particulier, que le parallélisme reconnaissable entre deux évolutions ne peut jamais être mécaniquement généralisé, que l'évolution de chaque sphère – au sein

⁷ Friedrich Engels, lettre à Conrad Schmidt, 27 octobre 1890, in *Études Philosophiques*, op. cit., pages 245-247.

des lois sociales globales – a son propre caractère particulier, ses propres lois.

Mais si nous voulons préciser d'une certaine manière le principe général ainsi obtenu, nous parvenons à un des principes les plus importants de la conception marxiste de l'histoire. Ceci signifie, pour l'histoire de l'idéologie, que le matérialisme historique – là aussi en opposition radicale au marxisme vulgaire – reconnaît que l'évolution des idéologies ne se déroule absolument pas mécaniquement et nécessairement en parallèle au développement économique de la société. Pour l'histoire du communisme primitif et des sociétés de classe, sur laquelle Marx et Engels ont écrit, il n'est absolument pas nécessaire que chaque essor économique, social, entraîne inconditionnellement un essor de la littérature, de l'art, de la philosophie, etc. ; il n'est absolument pas nécessaire, de manière incontournable, qu'une société socialement supérieure ait obligatoirement une littérature, un art, une philosophie, plus développés que la société inférieure.

Marx et Engels insistent à maintes reprises sur le développement inégal dans le domaine de l'histoire des idéologies. C'est ainsi qu'Engels illustre son raisonnement cité ci-dessus, par le fait que la philosophie française du 18^e siècle, la philosophie allemande du 19^e siècle, sont nées dans des pays complètement ou relativement arriérés, de sorte que dans le domaine de la philosophie, un rôle éminent peut être joué par la culture d'un pays qui était, dans le domaine économique, resté largement en arrière des pays qui l'entourent. Engels a formulé ainsi ces affirmations : « Et c'est pourquoi il

arrive que des pays économiquement retardataires peuvent pourtant tenir le premier violon en philosophie : la France au XVIIIe siècle par rapport à l'Angleterre sur la philosophie de laquelle s'appuyaient les Français, et plus tard l'Allemagne par rapport à l'une et à l'autre »⁸

Marx formule cette idée, qui concerne dans les principes la littérature, d'une manière encore plus nette s'il est possible, plus résolue : « Pour l'art, on sait que des époques déterminées de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec le développement général de la société, ni, par conséquent, avec celui de sa base matérielle, qui est pour ainsi dire l'ossature de son organisation. Par exemple, les Grecs comparés aux modernes ou encore Shakespeare. Pour certaines formes de l'art, l'épopée, par exemple, il est même reconnu qu'elles ne peuvent jamais être produites dans la forme classique où elles font époque dès lors que la production artistique apparaît en tant que telle ; que donc, dans le domaine de l'art lui-même, certaines de ses figures importantes ne sont possibles qu'à un stade embryonnaire du développement artistique. Si cela est vrai du rapport des différents genres artistiques à l'intérieur du domaine de l'art lui-même, il est déjà moins surprenant que cela soit également vrai du rapport du domaine artistique tout entier au développement général de la société. »⁹

Cette conception de l'évolution historique exclut chez les vrais marxistes toute schématisation, tout travail avec

⁸ Ibidem, page 246.

⁹ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858, dits "Grundrisse"*, édition Jean-Pierre Lefebvre, les éditions sociales, Paris, 2011, Introduction de 1857, M, 21, page 67.

des analogies, des parallélismes mathématiques. La manière dont le principe du développement inégal se manifeste dans une période quelconque, dans un domaine quelconque de l'histoire des idéologies est une question historique concrète sur laquelle un marxiste ne peut répondre que sur la base d'une analyse concrète de la situation concrète. C'est pourquoi Marx conclut le raisonnement cité de la manière suivante : « Il n'y a de difficulté qu'à saisir ces contradictions de manière générale. Dès qu'elles sont spécifiées, elles sont par là même expliquées. »¹⁰

Marx et Engels se sont prémunis toute leur vie contre la conception simplificatrice, vulgarisatrice de leurs prétendus disciples qui, à la place de l'étude concrète du processus historique concret, voulaient placer une conception de l'histoire reposant sur des conclusions, des analogies purement construites, et évincer les rapports complexes et concrets de la dialectique par des rapports mécaniques. On trouve une application remarquable de cette méthode dans une lettre d'Engels adressée à Paul Ernst,¹¹ dans laquelle Engels prend fermement position contre la tentative de Paul Ernst de définir le caractère « petit-bourgeois » d'Ibsen sur la base du concept général du « petit-bourgeois », qu'il construit par analogie avec la petite-bourgeoisie allemande, au lieu de se rapporter aux particularités concrètes de l'évolution norvégienne.

Les recherches historiques de Marx et Engels dans le domaine de l'art et de la littérature s'étendent à

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Engels à Paul Ernst, 5 Juin 1890, *MEW*, Band 37, pages 411-413.

l'évolution globale de la société humaine. Pourtant, de même que pour la tentative d'appréhender scientifiquement l'évolution économique et les combats sociaux, leur intérêt principal, là aussi, se tourne vers la connaissance et le travail de détermination des traits les plus essentiels de l'époque actuelle, de l'évolution moderne. Si nous regardons alors, dans ce contexte, la manière dont le marxisme considère la littérature, nous voyons encore plus clairement quel rôle important échoit au principe de développement inégal dans le travail de détermination des particularités d'une période quelconque. Indubitablement, dans le développement des sociétés de classes, le mode de production capitaliste est économiquement l'échelon le plus élevé. Mais selon Marx, il est tout aussi indubitable que ce mode de production est en raison de sa nature défavorable à l'épanouissement de la littérature et de l'art. Marx n'est pas le premier et pas non plus le seul à découvrir et énoncer ce rapport. Mais les raisons véritables n'apparaissent que chez lui dans leur véritable intégrité. Seule une telle conception globale, dynamique et dialectique peut en effet tracer un tableau de cette situation. Naturellement, nous ne pouvons ici pas même effleurer la question.

Sur ce sujet, il apparaît au lecteur avec une clarté particulière que la théorie de la littérature et l'histoire de la littérature marxistes ne sont qu'une partie d'un ensemble global : le matérialisme historique. Marx ne définit pas cette orientation fondamentalement hostile à l'art du mode de production capitaliste à partir de points de vue esthétiques. Car même si nous regardions les formulations de Marx quantitativement, statistiquement

– ce que nous ne devons évidemment pas faire si nous voulons parvenir à une juste compréhension – nous pourrions tout à fait dire que cette question l’intéresse à peine. Mais celui qui a étudié à fond *Le Capital* et d’autres écrits de Marx, avec une juste compréhension et une juste attention, verra que quelques unes de ses indications, vues du point de vue de l’ensemble global, assurent une approche plus profonde de l’essence de la question que les écrits des anticapitalistes romantiques qui se sont occupés toute leur vie d’esthétique. L’économie politique marxiste renvoie justement les catégories de l’être économique, qui constitue la base de la vie sociale, là où elles s’expriment dans leurs formes véritables, comme relations d’hommes à hommes, et au travers de celles-ci comme rapport de la société à la nature. En même temps pourtant, Marx prouve aussi que toutes ces catégories dans le capitalisme apparaissent obligatoirement sous des formes réifiées, et cachent, avec leur forme réifiée, leur véritable essence, les relations entre hommes. Ce renversement la tête en bas des catégories fondamentales de l’existence humaine est la fétichisation nécessaire de la société capitaliste. Dans la conscience des hommes, le monde apparaît tout à fait différent de ce qu’il est, déformé dans sa structure, arraché à ses vraies corrélations. Il faut un travail intellectuel tout à fait particulier pour que l’homme du capitalisme perce à jour cette fétichisation, pour qu’il comprenne, derrière les catégories réifiées qui déterminent la vie quotidienne des hommes (marchandise, argent, prix, etc.) leur véritable essence : les relations sociales des hommes entre eux.

Maintenant, l'humanité, c'est-à-dire l'étude passionnée des caractéristiques humaines de l'homme, fait partie de l'essence de toute littérature, de tout art ; en étroite corrélation avec cela, tout bon art, tout bonne littérature, est également humaniste, non seulement dans la mesure où elle étudie passionnément l'homme, la véritable essence de sa caractéristique humaine, mais aussi et simultanément dans la mesure où elle défend passionnément l'intégrité humaine de l'homme contre toutes les agressions, les atteintes à sa dignité, les déformations. Et comme toutes ces tendances, et en premier lieu, naturellement, l'oppression et l'exploitation de l'homme par l'homme, ne prennent dans aucune société une forme aussi inhumaine – en raison justement de ce caractère réifié objectif en apparence – que dans la société capitaliste, tout artiste véritable, tout écrivain véritable est instinctivement un ennemi de ce type de déformation du principe humaniste ; indépendamment de la mesure selon laquelle ceci sera conscient dans les esprits créateurs isolés.

Répetons-le : il est évidemment impossible de traiter ici plus largement cette question. Marx – partant de l'analyse de quelques représentations de Goethe et de Shakespeare – souligne cet effet antihumain de l'argent, qui altère et déforme la nature de l'homme.

« Shakespeare souligne surtout deux propriétés de l'argent :

1° Il est la divinité visible, la transformation de toutes les qualités humaines et naturelles en leur contraire, la confusion et la perversion universelle des choses ; il fait fraterniser les impossibilités.

2° Il est la courtisane universelle, l'entremetteur universel des hommes et des peuples.

La perversion et la confusion de toutes les qualités humaines et naturelles, la fraternisation des impossibilités – la force *divine* – de l'argent sont impliquées dans son *essence* en tant qu'*essence générique* aliénée, aliénante et s'aliénant, des hommes. Il est la *puissance* aliénée de *l'humanité*.

Ce que je ne puis en tant qu'*homme*, donc ce que ne peuvent toutes mes forces essentielles d'individu, je le puis grâce à l'*argent*. L'argent fait donc de chacune de ces forces essentielles ce qu'elle n'est pas en soi ; c'est-à-dire qu'il en fait son *contraire*. »¹²

Cela n'épuise encore pas les principaux aspects qu'il nous faut traiter. L'hostilité pour l'art de l'ordre de production capitaliste ne manifeste aussi dans la division capitaliste du travail. La véritable compréhension de cette thèse renvoie à nouveau à l'étude de la totalité de l'économie politique. De l'aspect de notre problème, nous ne retenons ici qu'un seul principe : à nouveau le principe d'humanité, que le combat pour la libération du prolétariat a hérité des grands mouvements démocrates et révolutionnaires qui l'ont précédé, et qu'il a qualitativement continué de développer : l'exigence du développement de l'homme sous tous ses aspects, dans sa totalité. L'orientation hostile à l'art, hostile à la culture du mode de production capitaliste signifie en revanche le morcellement de l'homme, le morcellement de la totalité concrète en spécialités abstraites.

¹² Karl Marx : *Manuscrits de 1844*, troisième manuscrit, Éditions Sociales, Paris, 1962, page 121-122.

Ce fait lui-même, même les anticapitalistes romantiques le reconnaissent. Mais ils n'y voient rien d'autre qu'une fatalité, une malchance, et c'est pourquoi ils ont tenté – au moins par les sentiments, la pensée – de fuir vers des sociétés plus primitives, en conséquence de quoi leur prise de position devait nécessairement se transformer en attitude réactionnaire. Marx et Engels n'ont jamais nié le caractère progressiste du mode de production capitaliste, mais ils ont en même temps, impitoyablement découvert toutes ses inhumanités. Ils ont vu clairement et dit clairement que l'humanité ne pouvait créer que par cette voie les conditions matérielles fondamentales de sa libération ultime et véritable, du socialisme. Mais la reconnaissance de la nécessité économique, sociale, et de celle, historique, de l'ordre social capitaliste, le rejet délibéré de toute référence à des périodes déjà dépassées n'estompe pas la critique par Marx et Engels de la civilisation capitaliste, elle la renforce plutôt. Lorsque dans un tel contexte, ils renvoient à des périodes anciennes, cela ne signifie pas une fuite romantique dans le passé, mais seulement une mention du début de cette lutte de libération que l'humanité a menée dans une période encore plus morne et désespérée d'exploitation et d'oppression : dans la période du féodalisme. Lorsqu'Engels parle donc de la renaissance, ses remarques concernent cette lutte de libération, les étapes préliminaires de la lutte de libération des travailleurs, et quand il confronte le mode de travail d'alors à la division capitaliste du travail ultérieure, il ne le fait pas tant pour glorifier celui-là, que pour indiquer avant tout la voie de l'humanité vers le futur de la libération à venir. C'est pourquoi, quand il parle de la renaissance, Engels peut

dire : « Ce fut le plus grand bouleversement progressiste que l'humanité eût jamais connu, une époque qui avait besoin de géants et qui engendra des géants : géants de la pensée, de la passion et du caractère, géants d'universalité et d'érudition. Les hommes qui fondèrent la domination moderne de la bourgeoisie furent tout, sauf prisonniers de l'étroitesse bourgeoise... Les héros de ce temps n'étaient pas encore esclaves de la division du travail, dont nous sentons si souvent chez leurs successeurs quelles limites elle impose, quelle étroitesse elle engendre. Mais ce qui les distingue surtout, c'est que, presque sans exception, ils sont pleinement plongés dans le mouvement de leur temps, dans la lutte pratique ; ils prennent parti, ils entrent dans le combat, qui par la parole et l'écrit, qui par l'épée, souvent des deux façons. De là cette plénitude et cette force de caractère qui font d'eux des hommes complets. Les savants de cabinet sont l'exception : soit des gens de second ou de troisième ordre, soit des philistins prudents qui ne veulent pas se brûler les doigts. »¹³

En conséquence, Marx et Engels exigeaient des écrivains de leur époque que, par la caractérisation de leurs personnages, ils prennent passionnément position, contre les effets dissolvants et avilissants de la division capitaliste du travail, et qu'ils appréhendent les hommes dans leur essence et leur totalité. Et parce que justement, ils remarquaient chez la majorité de leurs contemporains cette absence d'orientation vers le global et l'essentiel, d'effort réussi d'appréhender la totalité, ils les

¹³ Friedrich Engels, *Dialectique de la nature*, Éditions Sociales, Paris, 1961, Introduction, pages 30-31.

considéraient comme des épigones sans importance. Dans sa critique de la tragédie *Sickingen* de Lassalle, Engels écrit : « Vous avez pleinement raison de vous élever contre la *mauvaise* individualisation des personnages qui a cours actuellement : elle revient à utiliser une série de petits trucs de mauvais aloi et constitue une des caractéristiques essentielles de la littérature académique qui se perd de plus en plus dans les sables. »¹⁴ Mais dans la même lettre, il montre aussi là où l'auteur moderne peut trouver cette force, cette approche globale, cette totalité. Quand Engels critique le drame de Lassalle, il ne lui fait pas seulement le reproche politique de surestimer le mouvement de la noblesse de *Sickingen*, d'emblée sans espoir, réactionnaire dans son essence, et de sous-estimer en même temps les grandes révolutions paysannes de l'époque, mais il indique aussi que seule la représentation de la vie du peuple dans ses multiples facettes et sa richesse aurait pu conduire à donner à son drame des personnages véritables, vivants.

Les aspects mentionnés jusqu'ici montrent comment la base économique de l'ordre de production capitaliste se répercute sur la littérature, le plus souvent de façon complètement indépendante de la subjectivité de l'écrivain. Mais Marx et Engels sont très loin de négliger, ne serait-ce que le moins du monde, ce dernier élément. Au cours de nos explications ultérieures, nous reviendrons encore en détail sur la question qui surgit ici. Nous ne mentionnerons ici qu'un seul élément. Son adaptation à une classe sociale, à ses préjugés, à la

¹⁴ Friedrich Engels, lettre à Lassalle, 18 mai 1859, in *Correspondance Marx-Engels*, Tome V, Éditions Sociales, Paris, 1975, pages 322-323.

société capitaliste rend l'écrivain bourgeois moyen lâche, elle le fait reculer de crainte d'aborder les vrais problèmes. Au cours de ses combats menés dans les années 1840 en matière de conception du monde et de littérature, le jeune Marx a écrit, une critique détaillée du roman d'Eugène Sue, *Les mystères de Paris*¹⁵, beaucoup lu à l'époque, et devenu extrêmement populaire et influent en Allemagne. Nous voulons simplement attirer ici l'attention sur le fait que Marx fustige avec la plus grande violence que Sue s'adapte lâchement à l'apparence de la société, que par opportunisme, il déforme et falsifie la réalité. Évidemment, plus personne aujourd'hui ne lit Sue. Mais à chaque décennie, en fonction des humeurs bourgeoises du siècle donné, il apparaît des écrivains à la mode pour lesquels – avec les variantes correspondantes – cette critique conserve à tous points de vue sa validité.

Nous l'avons vu : notre analyse, partie de la genèse et du développement de la littérature, se transforme tout à fait insensiblement en questions esthétiques au sens le plus strict du terme. Nous sommes ainsi parvenus au deuxième complexe de questions de la conception marxiste de l'art. Marx tient pour extrêmement important l'étude des conditions préalables de la genèse et du développement, mais il ne prétend jamais que les questions de la littérature seraient le moins du monde épuisées : « Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes sociales de développement. La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance

¹⁵ Eugène Sue, *Les mystères de Paris*, Quarto Gallimard, Paris, 2009.

esthétique et qu'ils gardent pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles. »¹⁶

La réponse de Marx à la question qu'il se pose lui-même est à nouveau historique dans son contenu. Il indique comment le monde grec, en tant qu'enfance normale de l'humanité, se situe dans la vie spirituelle des hommes nés bien plus tard. La question ne renvoie néanmoins pas au problème de la genèse de la société, mais formule les principes fondamentaux de l'esthétique, certes à nouveau de manière non formaliste, mais dans un rapport dialectique global. La réponse, précisément, que Marx donne ici, soulève en ce qui concerne l'essence esthétique de toute œuvre d'art, de toute période, deux grands complexes de questions : que signifie le monde décrit de la sorte du point de vue du développement de l'humanité, et comment, au sein de ce développement, l'artiste représente-t-il l'une de ses étapes déterminées.

Ce n'est qu'à partir de là que le chemin conduit à la question de la forme artistique. On ne peut évidemment poser cette question et y répondre qu'en rapport le plus étroit avec les principes généraux du matérialisme dialectique. C'est une thèse fondamentale du matérialisme dialectique que toute prise de conscience, quelle qu'elle soit, du monde extérieur n'est rien d'autre que le reflet dans les idées, les représentations, les sensations etc. de l'homme, de la réalité existant indépendamment de la conscience. Certes, le matérialisme dialectique qui, sur ce principe conçu de la façon la plus générale, est en accord avec toutes sortes de

¹⁶ Karl Marx, *Manuscripts de 1857-1858, dits "Grundrisse"*, op.cit. Introduction de 1857, M, 22, page 68.

matérialisme et s'oppose radicalement à toute sorte d'idéalisme, se délimite nettement du matérialisme mécaniste. Quand Lénine critique ce matérialisme ancien et obsolète, il souligne précisément comme aspect principal que le matérialisme obsolète n'est pas en mesure de concevoir dialectiquement la théorie du reflet.

En tant que mode de reflet du monde extérieur dans la conscience humaine, la création artistique appartient donc à la théorie générale de la connaissance du matérialisme dialectique. Par suite de la particularité de la création artistique, elle en est assurément une partie particulière, spéciale, dans laquelle prévalent souvent des lois très différentes de celles d'autres domaines. Dans la suite, nous mentionnerons quelques unes de ces particularités du reflet littéraire, artistique, sans assurément faire la moindre tentative d'épuiser, ne serait-ce qu'allusivement, le complexe de problèmes dans son ensemble.

La théorie du reflet en esthétique n'est absolument pas nouvelle. L'image, le reflet lui-même, comme métaphore exprimant l'essence de la création, a été rendue célèbre par Shakespeare qui, dans la scène des comédiens de *Hamlet*¹⁷, indique cette conception de l'art comme l'essence de sa propre théorie et pratique littéraire. Mais l'idée elle-même est encore plus ancienne. Elle est déjà une question centrale dans l'esthétique d'Aristote et domine depuis lors – abstraction faite des périodes de décadence – dans presque toute grande esthétique. L'exposé historique de cette évolution ne fait

¹⁷ William Shakespeare, *Hamlet*, Acte III scène 2 : « le but du théâtre... a eu et a encore pour objet d'être le miroir de la nature. »

naturellement pas partie des tâches de cette préface. Il nous fallait seulement brièvement indiquer que de nombreuses esthétiques idéalistes reposent également, à leur manière sur cette théorie (par exemple celle de Platon.) Plus importante encore est l'affirmation selon laquelle tous les grands écrivains de la littérature mondiale ont directement créé de la sorte, instinctivement ou plus ou moins consciemment, et furent poussés à rendre conscients, selon cette orientation, les principes essentiels de leur création. De la même façon, l'objectif de tous les grands écrivains a été la reproduction littéraire de la réalité ; fidélité à l'égard de la réalité, effort passionné d'une restitution globale et véritable de la réalité fut pour chaque grand écrivain le critère authentique de la grandeur littéraire (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoï).

Le fait que l'esthétique marxiste ne se présente pas sur cette question avec la prétention d'un renouveau radical n'étonnera que ceux qui associent sans aucune raison sérieuse ni authentique connaissance de la chose la conception du monde du prolétariat avec quelque chose de « radicalement nouveau », avec un « avant-gardisme » artistique ; ceux-là croient que la libération du prolétariat signifierait dans le domaine de la culture un abandon complet du passé. Les classiques et fondateurs du marxisme n'ont jamais adopté cette position. De leur point de vue, la lutte de libération de la classe ouvrière, sa conception du monde et la culture créée un jour par elle-même héritent de tout ce que l'évolution plurimillénaire de l'humanité a apporté de véritables valeurs.

Lénine affirme quelque part que l'une des supériorités du marxisme sur les conceptions bourgeoises du monde réside précisément dans cette capacité de reprendre de manière critique l'héritage culturel progressiste et de s'approprier organiquement le passé glorieux. Le marxisme ne surpasse seulement ces ancêtres – mais ce « seulement » signifie beaucoup dans la méthode et le contenu – que dans la mesure où il rend conscients tous ces efforts, écarte d'eux les déviations idéalistes ou mécanistes, les rapporte à leurs véritables causes originelles, les intègre dans le système des lois de l'évolution sociale, connues de manière juste. Dans le domaine de l'esthétique, de la théorie de la littérature, et de l'histoire de la littérature, nous pouvons à partir de là résumer la situation en allant jusqu'à dire que le marxisme élève dans la sphère des principes élucidés ces principes fondamentaux centraux du travail créateur qui sont vivants depuis des millénaires dans le système des meilleurs penseurs, dans les œuvres des écrivains et des artistes les plus éminents.

Si nous voulons maintenant tirer au clair quelques uns des éléments les plus importants de cette situation, la question suivante surgit immédiatement : quelle est cette réalité dont la représentation littéraire doit-être l'image fidèle ? Ici, c'est surtout le côté négatif de la réponse qui est important : cette réalité ne consiste pas simplement en une impression superficielle directe du monde extérieur, pas simplement de phénomènes éventuels fortuits, momentanés. En même temps que l'esthétique marxiste place le réalisme au cœur de la théorie artistique, elle combat le plus sévèrement du monde tout naturalisme, toute orientation qui se contenterait de la

restitution photographique du monde extérieur immédiatement perçu, de manière superficielle. Encore une fois, sur cette question, l'esthétique marxiste ne dit rien de radicalement nouveau, mais place seulement tout ce qui jusque là était au cœur de la théorie et de la pratique des grands artistes anciens, au plus haut niveau de la conscience et de la parfaite clarté.

Mais l'esthétique du marxisme combat simultanément, tout aussi sévèrement, une autre position fautive à laquelle mène l'évolution extrême, à savoir cette conception qui, à partir de l'idée qu'il faut rejeter la copie de la réalité, que les formes artistiques sont indépendantes de cette réalité superficielle, en arrive à l'extrémité – en théorie et en pratique de l'art – de conférer aux formes artistiques une indépendance absolue, de considérer la perfection des formes ou leur perfectionnement comme un but en soi et ainsi faire abstraction de la réalité elle-même, se donner des allures d'indépendance à l'égard de la réalité, s'accorder le droit de transformer radicalement celle-ci et de la styliser. Ceci est une lutte dans laquelle le marxisme prolonge et développe le point de vue des vraiment grands de la littérature sur ce qu'est exactement l'art : ce point de vue selon lequel la tâche de l'art est la représentation fidèle et vraie de l'ensemble de la réalité ; l'art est tout aussi éloigné de la copie photographique que du jeu – en dernière instance – creux avec des formes abstraites.

L'essence de l'art ainsi conçue soulève une question cruciale de la théorie de la connaissance du matérialisme dialectique : celle de l'apparence et de l'essence. La pensée bourgeoise et à sa suite l'esthétique bourgeoise

n'ont jamais pu en finir avec ce problème. Toute théorie et pratique naturaliste réunit mécaniquement, anti-dialectiquement, apparence et essence, et dans cette mixture trouble, l'essence va nécessairement être obscurcie, voire même dans la plupart des cas disparaître totalement. La philosophie idéaliste de l'art, la pratique artistique de la stylisation voient parfois clairement l'opposition entre essence et apparence, mais par suite du manque de dialectique, ou par suite d'une dialectique imparfaite, idéaliste, ils voient entre apparence et essence exclusivement l'opposition, et ne reconnaissent pas l'unité dialectique des contradictions au sein de l'opposition. (On peut voir clairement ces problèmes chez Schiller, dans ses études esthétiques extrêmement intéressantes et approfondies, de même que dans sa pratique littéraire). Et la littérature et la théorie de la littérature des périodes de déclin réunissent d'habitude les deux fausses tendances : à la place de l'étude véritable de l'essence apparaît un jeu d'analogies superficielles, analogies qui font tout autant abstraction de la réalité que la description de l'essence des classiques idéalistes ; ces constructions creuses sont alors drapées de détails naturalistes, impressionnistes, etc. et les parties organiquement dépendantes les unes des autres se trouvent rassemblées en une pseudo-unité par une sorte de « conception du monde » mystificatrice.

La véritable dialectique de l'essence et de l'apparence repose sur le fait que les deux sont de la même manière des éléments de la réalité objective, tous les deux des produits de la réalité, et pas simplement de la conscience humaine. Cependant – et ceci est un principe important de la connaissance dialectique – la réalité a différents

degrés : il y a la réalité fugace, jamais récurrente, de la surface, l'instantanéité, et il y a des éléments et tendances de la réalité plus profonds, récurrents selon des lois, bien qu'ils se modifient avec les changements de circonstances. Cette dialectique pénètre la réalité dans son ensemble, de sorte que dans cette relation, apparence et essence se relativisent à nouveau : ce qui s'opposait comme essence à l'apparence, si nous creusons plus profond à partir de la superficialité de l'expérience immédiate, va figurer, dans une recherche plus détaillée, comme apparence derrière laquelle naît une nouvelle essence. Et ainsi de suite jusqu'à l'infini.

L'art véritable a de ce fait tendance à la profondeur et à la globalité. Il s'efforce d'appréhender la vie dans sa totalité aux multiples facettes. C'est-à-dire qu'il explore, aussi loin que possible, en poussant en profondeur, ces éléments essentiels qui sont cachés derrière les phénomènes, mais il ne les décrit pas abstraitement, en faisant abstraction des apparences, en les opposant à eux, mais représente justement ce processus dialectique vivant dans lequel l'essence est incluse dans l'apparence, se manifeste dans le phénomène, ainsi que cet aspect du processus dans lequel le phénomène, dans sa dynamique, révèle sa propre essence. D'un autre côté, ces éléments isolés ne recèlent pas seulement en soi un mouvement dialectique, un passage de l'un dans l'autre, mais ils sont en incessante interaction entre eux, ils sont les éléments d'un processus ininterrompu. L'art authentique décrit donc toujours un ensemble de la vie humaine, il le représente dans son mouvement, son évolution, son déploiement.

Comme la conception dialectique rassemble de cette manière l'universel, le particulier, et le singulier dans une unité dynamique, il est clair que la spécificité de cette conception doit aussi ne manifester dans les formes phénoménales artistiques spécifiques. En opposition à la science en effet, qui décompose ce mouvement en ses éléments abstraits, et s'efforce d'appréhender idéellement les lois des interactions, l'art offre une perception sensible de ce mouvement comme mouvement dans son unité vivante. Une des catégories les plus importantes de cette synthèse artistique est le type. À partir de là, ce n'est pas un hasard que Marx et Engels, dans la définition du réalisme authentique, se réfèrent en premier lieu à ce concept. Engels écrit : « Selon moi, on entend par réalisme, outre la fidélité du détail, la reproduction fidèle de caractères typiques dans des circonstances typiques. »¹⁸ Mais Engels indique qu'on ne doit pas absolument pas opposer ce caractère typique à l'unicité des phénomènes, qu'on ne doit pas en faire une généralisation abstraite : « Chacun constitue un type, mais aussi en même temps un individu bien précis, un "celui-ci", comme disait le vieil Hegel, et il doit en être ainsi »¹⁹

Le type n'est donc pas, d'après Marx et Engels, le type abstrait de la tragédie classique, pas le personnage de la généralisation schillérienne idéalisante, mais encore moins ce qu'en ont fait la littérature et la théorie de la littérature de Zola et après Zola : une moyenne. Le type va être caractérisé par le fait qu'en lui, tous les traits

¹⁸ Friedrich Engels, Lettre à Miss Harkness, Cité par Lukács dans *Marx et Engels historiens de la littérature*, L'Arche, Paris, 1975, page 104.

¹⁹ Friedrich Engels, Lettre à Minna Kautsky du 26/11/1885, *ibidem*.

marquants de cette unité dynamique dans laquelle la littérature authentique reflète la vie, convergent dans leur unité contradictoire, qu'en lui ces contradictions, les contradictions sociales, morales, et spirituelles les plus importantes d'une époque, s'entrelacent en une unité vivante. La représentation de la moyenne conduit nécessairement à ce que ces contradictions, qui sont toujours le reflet des grands problèmes de n'importe quelle époque, apparaissent estompées, affaiblies dans l'âme et le destin d'un homme moyen, et perdent par là, justement, leurs traits essentiels. Dans la représentation du type, dans l'art typique, se réunissent ce qui est concret et ce qui est régi par des lois, ce qui reste humain et ce qui est déterminé historiquement, l'individuel et le socialement général. Dans la représentation typique, dans la découverte de caractères typiques et de situations typiques, les orientations les plus importantes de l'évolution sociale trouvent de ce fait leur expression artistique la plus adéquate.

À ces remarques générales, il nous faut encore ajouter une chose : Marx et Engels voyaient en Balzac et en Shakespeare (par rapport, disons, à Schiller d'un côté, à Zola de l'autre) cette orientation artistique, cette orientation réaliste, qui correspondait le mieux à leur esthétique. La mise en avant, précisément, de ces individualités éminentes indique déjà que la conception marxiste du réalisme n'a rien à voir avec la reproduction photographique de la vie quotidienne. L'esthétique marxiste souhaite simplement que l'essence saisie par l'écrivain ne soit pas décrite abstraitement, mais comme essence de phénomènes de la vie pétillante, dans lesquels elle est organiquement cachée, et dans la vie individuelle

où elle s'épanouit. Mais à notre avis, il n'est absolument pas nécessaire que le phénomène artistiquement matérialisé, comme phénomène, soit puisé dans la vie quotidienne, ni même dans la vie réelle en général. Cela veut dire : même le jeu le plus délirant de l'imagination littéraire, le fantastique le plus échevelé dans la description des phénomènes, sont totalement compatibles avec la conception marxiste du réalisme. Ce n'est pas un hasard si justement quelques romans fantastiques de Balzac, de E. Th. A. Hoffmann,²⁰ font partie de ces performances littéraires que Marx appréciait tout particulièrement.

Naturellement, il y a imagination et imagination, fantastique et fantastique, et ce n'est pas toujours la même chose. Si nous recherchons ici le principe de l'appréciation, nous devons nous reporter à la thèse fondamentale de la dialectique matérialiste : le reflet de la réalité.

L'esthétique marxiste, qui nie le caractère réaliste d'un monde dépeint avec des détails naturalistes, si les formes motrices essentielles n'apparaissent pas dans leur description, tient pour évident que les romans fantastiques d'Hoffmann et de Balzac représentent des sommets de la littérature réaliste parce qu'en eux, à l'aide justement de la description fantastique, ces éléments essentiels se manifestent. La conception marxiste du réalisme est le réalisme de l'essence rendue artistiquement palpable. C'est cela l'application dialectique de la théorie du reflet dans le domaine de

²⁰ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, (1776-1822), écrivain romantique allemand.

l'esthétique. Et ce n'est pas un hasard si c'est justement le concept de type qui favorise aussi clairement la mise au jour de cette particularité de l'esthétique marxiste. Le type fournit d'un côté la solution artistique, spécifique, n'existant nulle part ailleurs, de la dialectique de l'essence et de l'apparence, de l'autre côté, il renvoie en même temps à ce processus sociohistorique dont le meilleur art réaliste est le reflet fidèle. Cette définition marxiste du réalisme prolonge cette ligne dont se réclament les grands maîtres du réalisme, comme Fielding,²¹ pour leur pratique littéraire ; ils se désignaient comme des historiens de la vie bourgeoise, des historiens de la vie privée. Mais Marx va encore plus loin en ce qui concerne la relation du grand art réaliste à la réalité historique, et il apprécie ses résultats bien plus encore que les plus grands réalistes eux-mêmes. Dans une conversation avec son gendre, l'éminent écrivain socialiste français Paul Lafargue, Marx s'exprime sur ce rôle de Balzac de la manière suivante : « Balzac, l'historien de la société de son temps, fut aussi le créateur de types qui, à l'époque de Louis-Philippe, n'existaient encore qu'à l'état embryonnaire et ne se développèrent complètement que sous Napoléon III, après la mort de l'écrivain. »²²

Toutes ces exigences révèlent l'objectivité résolue et profonde de l'esthétique marxiste. Le trait dominant des grands réalistes est donc, selon cette conception, la tentative passionnée, pleine d'abnégation, d'appréhender

²¹ Henry Fielding (1707-1754), romancier, dramaturge, poète et journaliste anglais. Son œuvre la plus connue est l'*Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*.

²² Paul Lafargue, *Souvenirs personnels sur Karl Marx*.

et de restituer la réalité telle qu'elle est objectivement dans son essence. De ce point de vue, de très nombreuses confusions ont cours en ce qui concerne l'esthétique marxiste. On a coutume de dire : elle sous-estime le rôle du sujet, l'efficienc e du facteur artistique subjectif dans la genèse des représentations artistiques. On a coutume de confondre Marx avec ces vulgarisateurs qui sont théoriquement prisonniers de traditions naturalistes, et de faire passer ceux-ci, ainsi que l'objectivisme mécaniste et faux de ces traditions, pour du marxisme. Nous le voyons : l'un des problèmes cruciaux de la conception marxiste du monde est la dialectique de l'apparence et de l'essence, la découverte et l'extraction de l'essence dans l'entrelacs des phénomènes contradictoires. Mais si nous ne croyons pas que le sujet artistique « crée » quelque chose de radicalement nouveau à partir de rien, mais si nous reconnaissons qu'il découvre l'essence cachée depuis longtemps, essence qui existe indépendamment de lui, mais n'est pas accessible à tous, même aux plus grands artistes, alors l'activité du sujet artistique ne s'arrête absolument pas avec ça, et elle n'en est même pas le moins de monde amoindrie. Lorsque l'esthétique marxiste voit donc la plus haute valeur du travail créateur du sujet artistique dans le fait que dans ses œuvres, il fait prendre conscience du processus social, le rend sensible, accessible à l'expérience vécue ; que dans ces œuvres est consignée la connaissance de soi, l'éveil à la conscience de l'évolution sociale : alors cela ne signifie pas une sous-estimation de l'activité du sujet artistique, mais au contraire une valorisation légitime, telle qu'elle n'a encore jamais existé auparavant.

Comme toujours, le marxisme ne se présente pas, même ici, avec quelque chose de « radicalement nouveau ». L'esthétique de Platon déjà, la théorie du reflet esthétique des idées, aborde ce problème. Cependant, le marxisme, là aussi, remet sur ses pieds la vérité esthétique mise la tête en bas par les grands idéalistes. D'un côté, comme nous l'avons vu, le marxisme n'admet pas l'opposition exclusive de l'apparence et de l'essence, mais cherche l'essence dans l'apparence, et l'apparence dans sa relation organique à l'essence. D'un autre côté, pour le marxisme, l'appréhension esthétique de l'essence, de l'idée, n'est pas un acte simple, et en même temps ultime, mais c'est lui-même un processus : elle est mouvement, approche graduelle de la réalité essentielle ; justement parce que la réalité la plus profonde, la plus essentielle n'est jamais qu'une partie de la même réalité, à laquelle appartient aussi l'apparence superficielle.

Lorsque donc le marxisme souligne l'objectivité de la connaissance et de la représentation esthétique, qui va jusqu'au plus profond et à l'ultime, il met en même temps l'accent sur le rôle indispensable du sujet créateur. Car ce processus, cette approche graduelle de l'essence cachée, est une voie qui n'est ouverte qu'aux plus grands et aux plus durables des génies artistiques. L'objectivisme de la science marxiste va si loin qu'elle ne reconnaît pas l'abstraction elle-même – la véritable abstraction significative – comme un pur produit de la conscience humaine, mais prouve au contraire que l'abstraction est réalisée sur les objets par la réalité sociale elle-même, tout particulièrement pour les formes primaires du processus social, pour les formes économiques. Mais de plus, traiter ce processus

d'abstraction avec une imagination compréhensive, démêler toutes ses complexités, et pouvoir concentrer dans des personnages typiques et des situations typiques tout le processus global étroitement lié : seul en est capable le plus grand génie artistique.

Nous voyons donc que l'objectivisme de l'esthétique marxiste ne contredit absolument pas la reconnaissance du facteur subjectif en art. Nous devons cependant considérer cette idée sous un autre aspect encore. Nous devons encore ajouter à nos discussions que l'objectivité proclamée par le marxisme ne signifie pas une neutralité impartiale à l'égard des phénomènes sociaux. Précisément parce que l'esthétique marxiste reconnaît à juste titre que le grand artiste ne matérialise pas des choses et des situations statiques, mais cherche, dans des processus, à en étudier l'orientation et le tempo, il doit en tant qu'artiste comprendre le caractère de ces processus ; et dans une telle reconnaissance, il y a déjà une prise de position. Cette conception selon laquelle l'artiste serait l'observateur non-engagé de ces processus, planant au dessus de chaque mouvement social (l'« impassibilité » de Flaubert), est dans le meilleur des cas une illusion, une auto-illusion, mais dans la plupart des cas une fuite devant les grandes questions de la vie et de l'art. Il n'y a pas de grand artiste dans la représentation de la réalité duquel ne s'exprime pas en même temps ses propres vues, ses souhaits et aspirations impatients. Maintenant, cette affirmation ne contredit-elle pas notre thèse ci-dessus, selon laquelle l'essence de l'esthétique marxiste est l'objectivité.

Nous pensons que non. Et pour pouvoir démêler cette contradiction, nous devons brièvement aborder la question de l'art prétendument tendancieux, pour faire comprendre son interprétation marxiste, son rapport à l'analyse marxiste. Qu'est-ce qu'une tendance ? En un sens superficiel, n'importe quelle aspiration politique, sociale de l'artiste qu'il veut prouver, propager, illustrer par son œuvre d'art. Il est intéressant et caractéristique que Marx et Engels, partout où il est question d'un tel art, s'expriment ironiquement sur ces méchants ouvrages. Avec une ironie tout particulièrement caustique là où l'écrivain, pour prouver la vérité d'une thèse quelconque ou la justification d'une aspiration, fait violence à la réalité objective, la déforme (voir en particulier les remarques critiques de Marx sur Sue). Mais Marx proteste également chez de grands artistes contre la tendance à utiliser toute leur œuvre ou certains personnages pour l'expression immédiate et directe de leurs propres vues, et ainsi de dépouiller les personnages de la possibilité authentique d'exercer jusqu'au bout leurs capacités – suivant les lois internes et organiques de la dialectique de sa propre existence. C'est ce que Marx reproche à la tragédie de Lassalle : « Tu aurais pu alors, bien plus que tu ne l'as fait, laisser les idées précisément les plus modernes s'exprimer sous leur forme la plus naïve, alors que, dans ta pièce, en dehors de la liberté *religieuse*, l'idée essentielle demeure en fait l'*unité* nationale. Du coup, tu aurais été tout naturellement contraint de *shakespeariser* davantage, alors que je tiens pour ta faute la plus grave ta

schillérisation, ta façon de transformer des individualités en simples porte-parole de l'esprit du siècle. »²³

Un tel rejet de la littérature de tendance est cependant bien loin de signifier que la littérature authentique n'aurait pas de tendance. Avant tout, la réalité objective elle-même n'est pas un ensemble bariolé de mouvements sans orientation, mais un processus d'évolution qui a lui-même des tendances plus ou moins profondes, qui a – surtout – ses propres tendances fondamentales. La méconnaissance de ce fait, la prise de position incorrecte à son égard, occasionnent toujours de grands dommages dans toute création artistique (voir la critique de Marx sur la tragédie de Lassalle.)

Cela indique déjà l'attitude de l'artiste par rapport aux différentes tendances de l'évolution sociale, et particulièrement aux tendances fondamentales de ce processus. En conséquence, Engels définit de la manière suivante son point de vue en ce qui concerne la tendance qui se manifeste dans l'art : « Je ne suis en aucune façon opposé à la poésie de tendance en tant que telle. Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, étaient tous deux de forts poètes de tendances, pas moins que Dante et Cervantès, et ce qu'il y a de meilleur dans *Cabale et amour* de Schiller, c'est que cette pièce est le premier drame de tendance politique allemand. Les russes et les norvégiens modernes, qui publient d'excellents romans, sont tous des écrivains de tendance enfin. Mais, je pense que la

²³ Lettre de Marx à Ferdinand Lassalle du 19 avril 1859, in *Correspondance Marx Engels*, Tome V, Éditions Sociales, Paris, 1975, page 304.

tendance doit résulter de la situation et de l'action mêmes sans être explicitement indiquée, et que l'écrivain n'est pas obligé d'imposer aux lecteurs la solution historique future du conflit historique qu'il décrit.»²⁴ Engels énonce ici avec une très grande clarté que la tendance ne s'accorde avec l'art et ne l'aide à produire les plus grandes créations que si elle découle organiquement de l'essence artistique de l'œuvre, de la représentation artistique, c'est-à-dire – selon nos discussions précédentes – de la réalité même dont elle est le reflet dialectique. Quelles sont donc ces tendances fondamentales par rapport auxquelles le créateur littéraire, s'il veut être un artiste authentique, doit prendre position ? Ce sont les grandes questions du progrès humain. Aucun grand écrivain ne peut les négliger ; sans prise de position passionnée à leur égard, il n'y a pas de création juste de types, il n'y a pas de réalisme profond. Sans une telle prise de position, un écrivain ne pourra jamais distinguer l'essentiel de l'inessentiel. Car du point de vue de l'évolution sociale dans sa totalité, la possibilité d'une distinction juste est fermée à l'écrivain qui ne s'enthousiasme pas pour le progrès, qui ne hait pas la réaction, qui n'aime pas le bien et ne rejette pas le mal.

Mais c'est ici que resurgit l'apparence d'une profonde contradiction. Elle semble découler de ce que chaque grand écrivain des sociétés de classes devrait avoir philosophiquement, socialement, politiquement une conception progressiste du monde, de ce que – pour

²⁴ Lettre d'Engels à Minna Kautsky du 20 novembre 1885, *Marx Engels Werke*, tome 36, Dietz Verlag, Berlin 1979, page 394.

formuler nettement la contradiction apparente – tout grand écrivain devrait être politiquement et socialement positionné à gauche. Pourtant, nombre de grands réalistes de l’histoire littéraire, justement les auteurs préférés de Marx et Engels, sont une preuve du contraire. Ni Shakespeare, ni Goethe, ni Walter Scott, ni Balzac, ne se situaient politiquement à gauche.

Non seulement Marx et Engels n’ont pas éludé cette question, mais ils ont plutôt entrepris une analyse intelligente et profonde. Engels, dans une lettre célèbre adressée à Miss Margaret Harkness, se préoccupe en détail du problème suivant : avec la question que Balzac était certes en tant que politique, que royaliste, que légitimiste, un grand admirateur de l’aristocratie en déclin, mais que dans ses œuvres – en dernière instance – c’est précisément le contraire qui s’exprime : « Sans doute, en politique, Balzac était légitimiste ; sa grande œuvre est une élégie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société ; toutes ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré tout cela, sa satire n’est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates, ces hommes et ces femmes pour lesquelles il ressentait une si profonde sympathie. » Et en totale opposition à cela, il décrit ses ennemis politiques, les insurgés républicains, comme les seuls héros véritables de son époque. Engels résume ainsi les conséquences ultimes de cette contradiction : « Que Balzac ait été forcé d’aller à l’encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu’il ait vu l’inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu’il les ait décrits comme ne

méritant pas un meilleur sort ; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac. »²⁵ S'est-il produit là un miracle quelconque ? S'est-il manifesté là un quelconque génie artistique mystérieux, « irrationnel », non mesurable au moyen de concepts, qui aurait brisé le carcan déformant des concepts politiques ? Non. Ce que l'analyse d'Engels prouve ici, c'est un fait simple et clair dans sa nature dont Engels et Marx ont été les premiers à découvrir et à analyser la signification véritable. Il est surtout question ici de l'honnêteté esthétique incorruptible, libre de toute suffisance, des écrivains et artistes vraiment grands. Pour eux, la vérité telle qu'elle est, telle qu'y sont parvenus, dans son essence, les écrivains au prix de recherches laborieuses et approfondies, se situe au dessus de leurs vœux personnels les plus chers, les plus chéris, les plus intimes. L'honnêteté du grand artiste consiste justement dans le fait que, dès lors que le développement d'un personnage contredit ces conceptions et illusions qu'il avait par prédilection conçues dans son imagination, il le laisse alors se déployer librement jusque dans ses conséquences ultimes, et ne se préoccupe pas le moins du monde de ce que ses convictions les plus profondes se dispersent au vent, parce qu'elles contredisent la dialectique authentique et profonde de la réalité. Cette honnêteté, nous pouvons la voir et l'étudier chez Cervantès, Balzac, Tolstoï.

²⁵ Lettre début avril 1888, in K. Marx, F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, Éditions Sociales, Paris, 1954, page 319.

Cette honnêteté a pourtant elle-aussi son contenu concret. Il suffit de comparer le légitimisme de Balzac avec celui d'un écrivain comme par exemple Paul Bourget.²⁶ Ce dernier mène dans les faits une guerre contre le progrès, il veut dans les faits soumettre la France républicaine au joug de la vieille réaction. Il exploite les contradictions et les problèmes de la vie moderne pour propager, comme moyen de sauvetage, les conceptions du monde obsolètes depuis longtemps. À l'opposé, le véritable contenu du légitimisme de Balzac est la défense de l'intégrité de l'individu dans ce grand essor du capitalisme qui a commencé en France à l'époque de la restauration. Balzac ne voit pas seulement la force irrésistible de ce processus, mais aussi, que cette irrésistibilité découle justement des éléments progressistes contenus en lui. Il voit que cette évolution, en dépit de tous ces traits déformés et déformants, représente dans le développement de l'humanité un degré plus élevé que cette situation féodale ou semi-féodale qu'il analyse par endroits et par moments sous les formes les plus effroyables. Mais en même temps, Balzac voit également que ce processus entraîne aussi le morcellement et la distorsion de l'homme, et au nom et dans la défense de l'intégrité de l'homme, il exprime sa haine de ce morcellement et de cette distorsion. De cette contradiction qui est insoluble pour le penseur qu'est Balzac, découle sa conception du monde sociale et politique consciente. Pourtant, en étudiant et en décrivant le monde par les moyens de l'objectivité réaliste authentique, non seulement il parvient au juste reflet de

²⁶ Paul Bourget, (1852-1935), écrivain et essayiste catholique français hostile au naturalisme en littérature.

l'essence authentique du processus, mais il creuse aussi au plus profond de lui-même et parvient aux racines authentiques de son amour et de sa haine. Comme penseur, Balzac est sorti de l'environnement de Bonald²⁷ et de de Maistre²⁸ ; le Balzac créateur voit mieux, plus profond, et plus que le penseur politiquement de droite. Au travers de la relation à l'intégrité de l'homme, il se rend compte des contradictions de l'ordre économique, des problèmes de la culture capitaliste ; le reflet par le Balzac créateur est extrêmement proche de ce tableau critique que son grand contemporain, le socialiste Fourier, trace de la société capitaliste naissante.

Le triomphe du réalisme signifie dans cette version marxiste une rupture totale avec cette conception vulgaire de la littérature et de l'art, qui, des conceptions politiques de l'écrivain, de la prétendue psychologie de classe, déduit mécaniquement la valeur de l'œuvre littéraire. La méthode du marxisme décrite ici est tout à fait appropriée pour expliquer les phénomènes littéraires complexes. Mais seulement si elle est maniée concrètement, dans un esprit historique véritable, avec une approche esthétique et sociale authentique. Celui qui s'imagine pouvoir trouver ici un schéma applicable pour tout phénomène littéraire interprète tout aussi faussement les classiques de marxisme que l'avaient fait les marxistes vulgaires d'ancien type. Afin que ne subsiste donc aucune confusion en ce qui concerne cette méthode : la triomphe du réalisme ne signifie selon

²⁷ Louis-Gabriel-Ambroise de Bonald, (1754-1840).

²⁸ Joseph de Maistre, (1753-1821) philosophe contre-révolutionnaire.

Engels, ni que pour le marxisme, la conception du monde ouvertement proclamée par l'écrivain serait indifférente, ni que toute création de tout artiste, dès lors qu'elle dévie de la conception du monde ouvertement proclamée, signifierait le triomphe du réalisme. La victoire du réalisme ne s'opère que lorsque les très grands artistes réalistes se placent dans une relation profonde et sérieuse, même si elle n'est pas reconnue consciemment, à n'importe quel courant progressiste du développement de l'humanité. De même que d'un point de vue marxiste, il est insoutenable de placer des écrivains mauvais ou moyens sur le piédestal des classiques au nom de leur conviction politique, de même il serait insoutenable de vouloir réhabiliter, sur la base de cette formulation d'Engels, des écrivains plus ou moins accomplis artistiquement, à demi ou totalement réactionnaires.

Ce n'est pas par hasard que nous avons parlé chez Balzac de protection de l'intégrité de l'homme. Chez la plupart des grands réalistes, cela donne l'impulsion de la description de la réalité, certes selon les périodes et les individus avec un caractère et un accent extrêmement divers. Le grand art, le réalisme authentique et l'humanisme sont inséparablement amalgamés les uns aux autres. Et le principe de l'unification est justement ce que nous avons mis en avant il y a peu : le souci de l'intégrité de l'homme. Cet humanisme fait partie de principes fondamentaux les plus importants de l'esthétique marxiste. Nous devons souligner encore une fois : ce ne sont pas Marx et Engels qui, les premiers, ont placé le principe de l'humanité au cœur de la conception esthétique du monde. Comme toujours, Marx

et Engels ont, là-aussi, continué le travail des plus grands représentants de la pensée philosophique et esthétique, et ils l'ont porté à un niveau de développement qualitativement supérieur. Mais d'un autre côté, justement parce qu'ils ne sont pas les initiateurs, mais le point culminant d'une longue évolution, ils sont de très loin les plus conséquents dans cet humanisme.

Et ils le sont – en contradiction avec le préjugé bourgeois moyen – sur la base précisément de leur conception du monde matérialiste. De nombreux penseurs idéalistes ont déjà défendu des principes humanistes partiellement analogues à ceux de Marx et Engels ; de nombreux penseurs idéalistes, au nom de l'humanisme, ont combattu des courants sociaux et moraux contre lesquels Marx et Engels aussi ont été en lutte. Seule pourtant la conception matérialiste de l'histoire était en mesure de reconnaître que l'offense véritable, la plus profonde du principe humain, le morcellement et l'atrophie de l'intégrité de l'homme, est la conséquence nécessaire de la structure économique matérielle de la société. La division du travail des sociétés de classe, la séparation entre ville et campagne, entre travail manuel et travail intellectuel, l'oppression et l'exploitation de l'homme par l'homme, la division du travail de l'ordre de production capitaliste qui morcelle l'homme : tout cela, ce sont des processus économiques matériels.

Sur les conséquences culturelles et artistiques de tous ces éléments, les penseurs idéalistes ont déjà, eux-aussi, écrit sous forme élégiaque et ironique, avec beaucoup d'idées, avec beaucoup d'esprit, mais seule la conception matérialiste de l'histoire de Marx et Engels était en

mesure de creuser ici jusqu'aux racines. Et ce qui leur a rendu possible d'aller jusqu'aux racines, ce n'est pas seulement de critiquer dans l'ironie, pas seulement de déplorer dans l'élégie, les phénomènes antihumanistes de l'évolution et de l'existence des sociétés de classe, de regretter de prétendues situations idylliques délaissées depuis très longtemps, mais aussi de montrer scientifiquement d'où vient et où va ce processus global, comment il est possible de défendre vraiment l'intégrité de l'homme, dans la réalité même, en ce qui concerne l'homme réel ; de sorte que puissent être changées ces bases matérielles dont la conséquence nécessaire est l'atrophie et la distorsion de l'homme, de sorte que l'humanité, éveillée à la conscience, le vecteur social et politique de cette conscience – le prolétariat révolutionnaire – puisse créer des bases matérielles telles que non seulement elles défendent la perfection sociale et politique, morale, spirituelle et artistique, mais aussi l'élèvent à un degré qui n'a encore jamais existé jusqu'à présent.

Cette question, Marx la place au cœur de sa pensée. Il a confronté l'une à l'autre la situation de l'homme dans la société capitaliste et dans la société socialiste en ces termes : « A la place de *tous* les sens physiques et intellectuels est donc apparue la simple aliénation de *tous* ces sens, le sens de *l'avoir*. L'être humain devait être réduit à cette pauvreté absolue, afin d'engendrer sa richesse intérieure en partant de lui-même...

L'abolition de la propriété privée est donc *l'émancipation* totale de tous les sens et de toutes les qualités humaines ; mais elle est cette émancipation précisément parce que

ces sens et ces qualités sont devenus *humains*, tant subjectivement qu'objectivement. »²⁹

Ainsi, l'humanisme socialiste pénètre au cœur de l'esthétique marxiste, de la conception matérialiste de l'histoire. À l'encontre des préjugés bourgeois qui trouvent un soutien de fond de la part de la conception de la société, grossière et antidialectique, du marxisme vulgaire, il faut souligner que cette conception matérialiste, qui pénètre partout jusqu'aux racines cachées profondément dans le sol, ne nie absolument pas la beauté esthétiques des fleurs. Bien au contraire, ce sont seulement et uniquement la conception matérialiste de l'histoire et l'esthétique marxiste qui nous fournissent les moyens de la vraie compréhension de ce processus dans son unité, dans son rapport entre racine et fleur.

D'un autre côté, cette thèse de principe de la conception matérialiste de l'histoire selon laquelle la libération véritable, ultime de l'humanité des effets déformants des sociétés de classes ne peut intervenir qu'avec le socialisme, ne signifie absolument pas une confrontation figée, antidialectique, schématique, un rejet sommaire de la culture des sociétés de classes, l'indifférence à l'égard des différents modes de représentations des sociétés de classes et de leur effet culturel, artistique (comme nous pouvons très souvent le rencontrer chez ceux qui affadissent vulgairement le marxisme). C'est vrai : la véritable histoire de l'humanité commencera avec le socialisme. Mais cette préhistoire, qui mène à ce socialisme, est une partie constitutive intégrante de la

²⁹ Karl Marx : *Manuscripts de 1844*, op. cit., troisième manuscrit, pages 91-92.

genèse du socialisme lui-même. Et les segments de ce chemin ne peuvent pas être indifférents aux partisans authentiques de l'humanisme socialiste. Et pas non plus à l'esthétique marxiste.

L'humanisme socialiste permet à l'esthétique marxiste l'unification de la connaissance historique et de la connaissance purement artistique, la convergence en un point central de l'appréciation historique et artistique. C'est ainsi que l'esthétique marxiste résout précisément cette question à laquelle les prédécesseurs, s'ils étaient vraiment grands, s'étaient confronté avec le plus grand acharnement, et qui, de ce fait justement, avait toujours été écartée par les plus petits : l'unité de l'immortalité de la valeur esthétique de l'œuvre d'art et du processus historique, de laquelle les œuvres d'art sont inséparables, justement dans leur perfection, justement dans leur valeur esthétique.

[1945]

