

Georg Lukács

*La littérature et l'art
comme superstructure.*

1951

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Présentation

Dans sa *Préface à l'édition italienne de "Contributions à l'histoire de l'Esthétique"* écrite en 1957, Georg Lukács s'explique sur cette étude consacrée au livre de Staline sur les problèmes de linguistique.¹ Il écrit :

« Le lecteur attentif remarquera aisément que mon rapport² contredit directement ou tout au moins corrige de manière décisive les développements de Staline sur deux points importants. Selon Staline, la superstructure ne peut jamais être appuyée que sur une base déterminée ; mes développements partent en revanche de ce qu'une superstructure peut aussi attaquer la base existante, qu'elle peut même tendre à la décomposer, à la démolir. Staline dit deuxièmement qu'avec la disparition de la base, c'est toute la superstructure qui doit aussi disparaître ; je cherche en revanche à démontrer que le destin d'anéantissement ne concerne pas du tout l'*ensemble* de la superstructure. Dans les circonstances dans lesquelles ce rapport était tenu et publié, cette *polémique* contre Staline ne pouvait être exprimée que sous la forme d'une *interprétation*. Et je peux encore parler de chance que ma mascarade théorique imposée par la nécessité ait réussi, que la critique cachée n'ait pas été démasquée comme telle. »³

Jean-Pierre Morbois

¹ J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, Moscou, Éditions en langues étrangères, 1952.

² Ce texte est un rapport présenté à l'Académie des Sciences de Hongrie le 29 juin 1951.

³ Georg Lukács, Vorwort zur italienischen Ausgabe der Beiträge zur Geschichte der Ästhetik, in Schriften zur Ideologie und Politik [Écrits sur l'idéologie et la politique] (Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1967), pp. 643-644.

Ce texte est la traduction du texte de Georg Lukács : *Literatur und Kunst als Überbau* (1951).

Il s'agit d'un rapport présenté à l'Académie des Sciences de Hongrie le 29 juin 1951.

Il occupe les pages 404 à 427 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.

La littérature et l'art comme superstructure.

Voilà un an seulement que sont parus les travaux de Staline sur les questions de la linguistique, mais nous pouvons dire dès aujourd'hui que ces contributions ont pris une importance historique. Historique, bien évidemment pas au sens bourgeois, pas au sens de l'opposition entre ce qui est d'une actualité brûlante et modifie de fond en comble notre être et notre pensée, et ce que l'idéologie bourgeoise désigne comme historique et protège soigneusement de l'effet destructeur du présent dans l'écrin des traditions. Non. Pour nous, un événement ne prend en effet un caractère historique que si après, nous pensons différemment et agissons différemment d'avant. Est historique un événement qui modifie notre existence.

En ce sens, nous pouvons à juste titre définir comme historiques les contributions de Staline aux questions de la linguistique. Celui qui examine soigneusement sa propre activité scientifique des années passées en arrive à la constatation que nous avons, sur toute une série de questions d'une importance décisive, réalisé un changement fondamental de notre point de vue, que dans le travail de notre spécialité, un bouleversement fondamental s'est produit, que nous considérons les choses sous un angle nouveau, que ce nouveau mode d'approche est plus productif que ceux pratiqués auparavant et aide mieux que tous les moyens précédents à éliminer les erreurs, les faux problèmes, et les reliquats de conceptions bourgeoises. Dans notre vie scientifique, un tournant s'est produit. Celui qui n'est pas capable de comprendre cela et de s'orienter en conséquence dans sa pratique restera en arrière de cette méthode de la science portée à un niveau supérieur.

Sur la base de ces réflexions, nous pouvons à bon droit définir comme historiques les contributions de Staline aux questions de linguistique. Nous, scientifiques de l'art et de la littérature, ce tournant nous a placé dans une situation étrange, je dirais même paradoxale. Si nous voulons en effet résumer très brièvement les notions que nous avons tirées pour notre domaine des travaux de Staline, il suffit de répéter le titre de ce rapport : La littérature et l'art font partie de la superstructure. En disant cela, nous avons répété ce que les classiques du marxisme ont toujours affirmé. Cette situation paradoxale en apparence est comparable à la situation qui s'était produite en son temps lors de la parution de l'ouvrage de Lénine, *L'État et la Révolution*⁴. Au premier regard, superficiel, il semblait à certains que Lénine n'avait fait que synthétiser tout ce que Marx, Engels, en leur temps, avaient affirmé sur l'État et sur son rapport à la lutte des classes. En réalité, la situation était toute autre. Il s'avérait qu'il n'y avait guère de marxistes qui avaient bien compris la théorie de l'État du marxisme. Du fait que Lénine appliquait les enseignements de Marx et Engels aux conditions concrètes de l'impérialisme et de la révolution prolétarienne et les développait ainsi, il démasquait en même temps tous les faux points de vues largement répandus s'y rapportant, qui apparemment étaient fidèles au marxisme et reposaient prétendument sur la connaissance de marxisme. Ce n'est que si nous avons étudié à fond, de manière répétée, *L'État et la Révolution* de Lénine, que nous pouvons prétendre avoir bien compris la théorie de l'État du marxisme. C'est cette même importance qu'ont donc les travaux de Staline – entre autres – pour la compréhension du caractère de superstructure de la littérature et de l'art.

⁴ Lénine, *L'État et la Révolution*, août-septembre 1917, in *Œuvres*, Moscou, Éditions du Progrès, tome 25, pp. 413-530.

I

À quoi faut-il renvoyer la réticence à l'égard de la théorie de Marx de la superstructure, y compris chez ces savants bourgeois qui sont désireux d'apprendre et pleins de bonne volonté ? À mon avis au fait que même ces savants voient dans l'affirmation que la littérature et l'art appartiennent à la superstructure un avilissement esthétique de la littérature et de l'art. Tout à fait à tort. L'idéologie bourgeoise croit avoir découvert dans la littérature et l'art l'incarnation de l'« éternel humain ». De même que l'idéologie bourgeoise cherche à enlever à l'État et au droit le rôle qu'ils jouent comme arme dans la lutte des classes, elle s'efforce également de démontrer l'importance humaniste de la littérature et de l'art et leur place dans la société humaine de telle sorte qu'au lieu de l'homme socialement actif, combattant, de l'homme véritable qui se transforme historiquement, elle place le fantôme de l'« éternel humain » qui n'a jamais et nulle part existé.

Avant que le travail de Staline soit paru, nous pensions que le marxisme-léninisme avait éliminé ces reliquats bourgeois de la tête des savants de la littérature et de l'art, et tout au moins chez ces scientifiques qui se reconnaissent dans le marxisme ou ont l'intention sérieuse de s'approprier le marxisme. Nous avons fait erreur. Les affirmations significatives de Staline sur la raison pour laquelle la langue ne fait pas partie de la superstructure ont, dans une partie non négligeable de nos chercheurs en art et littérature, éveillé l'espoir qu'il serait également loisible pour les marxistes de détacher la littérature et l'art de cette liaison « avilissante » dans laquelle ils figurent comme élément de la superstructure, comme facteur protecteur pour la base propre et facteur destructeur pour la base ennemie, comme élément important de l'activité de l'homme, de la lutte des classes ; que maintenant, sur une

base tout à fait nouvelle, en rapport avec le caractère de non-superstructure de la langue, la démonstration du caractère « éternel humain » de la littérature et de l'art – prétendument sur la base du marxisme-léninisme, avec l'appui des importantes affirmations de Staline – pourrait intervenir de nouveau.

L'un après l'autre, les représentants de ce point de vue se sont manifestés pendant la semaine de fête du jubilé de l'Académie des Sciences de Hongrie ; ils étaient d'avis que non seulement l'art et la littérature, mais aussi le droit, voire même le mythe, n'appartenaient pas aux éléments de la superstructure. On pourrait soulever à bon droit la question : oui, existe-t-il alors encore une superstructure en général ? (Peut-être chacun accepte-t-il comme superstructure la spécialité de l'autre.)

Nous vivions dans la croyance que nos discussions et les discussions menées depuis lors dans les pays de démocratie populaire avaient en gros éclairci cette question. Nous nous sommes trompés. Nous pouvons par exemple trouver chez l'éminent académicien, respecté à juste titre, le Professeur Imre Trencsenyi-Waldapfel, qui s'est présenté il y a peu avec la prétention de clarifier cette question et de lui donner une nouvelle formulation, toutes les problématiques désespérément confuses qui ont cours jusqu'ici.

Il faut avant tout constater que le Professeur Trencsenyi-Waldapfel transpose, à tort, ce que Staline dit de la langue en général sur la langue dite poétique. Je souligne : sur la langue *dite* poétique. Cette expression est à proprement parler une abréviation et même une métaphore. Logiquement, elle signifie une langue conformée par des formes poétiques, avec des moyens poétiques, pour des buts poétiques. La langue de la poésie, au sens du mot, n'est pas du tout une « langue » particulière à côté de la langue usuelle, commune, comme le

dialecte ou le jargon. Si nous laissons inéclairci le sens véritable de ce concept, il peut en résulter une grande confusion. Trencsenyi-Waldapfel dit bien que le « matériau de base » de la forme poétique est la langue. C'est exact, de la même manière que dans les faits, le marbre, le bronze ou le bois sont les matériaux de base de la sculpture, et les notes le matériau de base de la musique. Ces matériaux appartiennent en eux-mêmes tout aussi peu à la superstructure que la langue. Mais peut-on de ce fait nier ce caractère de superstructure du contenu artistique et de la forme artistique qui se manifestent dans le façonnage du marbre chez Phidias, Michel-Ange et Rodin ? De même, couleurs et lignes en soi ne représentent pas une superstructure, mais l'art d'un Goya ou d'un Daumier, par exemple, n'est-il pas une superstructure authentique, active, liée à la lutte des classes ? Thomas Mann n'est pas un marxiste. Mais celui qui veut savoir comment, à partir des notes (qui elles non plus n'appartiennent pas en elles-mêmes à la superstructure) naît, par l'organisation idéale et rationnelle des formes musicales, une superstructure musicale qui lutte pour la libération de l'homme ou pour la justification de son esclavage, pour la défense ou la désintégration de son essence humaine, pour que l'homme se tourne vers le peuple ou s'en détourne, celui-là peut l'apprendre dans *Le Docteur Faustus* ⁵.

L'erreur de Trencsenyi-Waldapfel consiste à mon avis en ce qu'il ne s'en tient pas fermement à sa définition de la langue comme matériau de la composition littéraire. Cette erreur ne se manifeste pas seulement en ce que, dans un autre passage – et là, c'est déjà inexact – il voit dans la langue la « forme élémentaire » de la littérature, mais principalement en ce qu'il tente, à partir des traits spécifiques de la composition, à

⁵ Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, in *Romans et Nouvelles, III*, Paris, La Pochothèque, Le Livre de Poche, 1996, pp. 281-903.

construire une nouvelle « langue » qui ne comporte aucun caractère de superstructure. Le « bonus » dont il se prévaut, « les associations d'idées qu'appelle le contenu des paroles et qui dépassent les limites de la sémantique, la puissance évocatrice des images verbales et des modes de discours », ces traits importants pour nous résultent précisément, de notre point de vue, de cette activité de façonnage de la langue par la littérature qui, en tant que superstructure, porte un caractère actif de préservation ou de destruction. L'opresseur se sert de la même langue que l'opprimé, le révolutionnaire de la même que le contre-révolutionnaire. Le fait que par exemple, le mot « gendarme » dans la pratique quotidienne conduise aussi chez le propriétaire foncier à des associations d'idées toutes autres que chez l'indigent du village ne change rien à la thèse de Staline : « La langue comme moyen de communication a toujours été et reste unique pour la société et commune pour ses membres ⁶. » Oui, notre exemple confirme et souligne l'exactitude de la thèse de Staline.

En revanche, c'est de manière tout à fait différente que se pose le problème de la littérature. Et justement parce que précisément, la littérature appartient à la superstructure, parce qu'elle représente un reflet artistique de la réalité objective tout autant que – indissociablement de ce reflet – elle combat activement pour ou contre une base quelconque. C'est pourquoi chaque œuvre littéraire, au moyen du façonnage littéraire de la langue, du regroupement des images et des mots, du rythme, etc. doit provoquer en nous des associations d'idées, des émotions et des états d'âme, évoquer des expériences et des idées tels qu'ils nous mobilisent pour ou contre quelque chose. Il s'agit là de l'impact élémentaire de toute littérature. Éclairons par un exemple simple ce que je veux dire. On ne peut guère s'imaginer un mot plus ordinaire

⁶ J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, op. cit., p. 21.

que « clôture ». Ce mot revient constamment dans la vie quotidienne ; il peut – de même que tous les autres mots – être employé de la même façon par les membres et toutes les classes sociales, et il va effectivement être utilisé de la même façon par toutes les classes de la société. Mais quelle fonction ce mot prend-il en littérature quand il devient pour un poète important un élément artistique ?

Un poème du poète lyrique hongrois Mihaly Babits⁷, *J'entoure ma maison d'une clôture* commence ainsi :

« Mes soldats de lattes, alignés en rangs
se tiennent droits comme des uhlans en faction.
Ils gardent le petit lopin de terre qui est le mien ;
ils sont la rectitude et la loi ;
ils me donnent de la force, ils sont la tranquillité et le gage,
un signe que *j'existe* : les piquants
de mon existence de hérisson éloignent les étrangers. »

On peut se demander si Babits connaissait *le Manifeste communiste*, mais il est sûr qu'il a au plus profond de lui-même éprouvé et approuvé l'état d'âme qui voit dans la propriété privée la base de la personnalité bourgeoise. La clôture devient dans ce poème le symbole du déploiement et de la préservation de la personnalité : l'approbation morale et culturelle de la clôture constitue le véritable contenu du poème ; ses paroles, vers, images et rythmes servent l'objectif d'évoquer chez le lecteur ces représentations et ces sentiments. Qu'est-ce donc, si ce n'est une prise de position active, combative, pour la base bourgeoise, capitaliste ? Et le fait que la poésie de Babits ait longtemps suscité et entretenu l'illusion qu'une telle prise de position ne faisait pas partie de l'essence de l'art poétique et lui était même diamétralement opposée ne change rien à la réalité.

⁷ Mihaly Babits (1883-1941) poète, romancier, essayiste et traducteur hongrois, membre de la première génération de la revue *Nyugat*.

Pour le poète lyrique Attila József⁸ aussi, la clôture a été un sujet poétique. Dans son poème *À la lisière de la ville*, on trouve cette strophe.

« Debout, en avant... tout autour de ce pays parcellisé
pleure, vacille et chancelle
la clôture de lattes, devant notre souffle
comme un orage déchaîné
Courage !
Mettez-y le feu ! »

Dans ce poème, il y a tous les moyens de la poésie, basés sur la langue comme matériau commun, au service de l'évocation, précisément, d'associations d'idées, etc. opposées à celles de Babits. Le reflet de la réalité de la clôture, le mot *clôture*, avec tous ses synonymes est donc pareillement approprié pour exprimer à un haut niveau poétique l'approbation ou le rejet de la propriété privée, en même temps que tous les sentiments et idées en matière de société, conception du monde, morale, qui leur sont associés.

Et c'est justement là que se manifeste le caractère de non-superstructure de la langue défini par Staline : sa capacité à être de la même manière au service de classes sociales qui s'affrontent dans un combat à la vie à la mort, de n'importe quelle superstructure. Le périodique fasciste hongrois *Egyediül vagyunk*⁹ et les tracts illégaux du Parti Communiste de Hongrie étaient rédigés dans la même langue ; c'est dans une seule et même langue qu'écrivaient le fasciste József Erdelyi¹⁰ et le communiste Attila József ; c'est dans une seule et même langue qu'écrivaient le fasciste Céline et le communiste Aragon. Il n'y a de différence entre leurs « langues » – malgré l'unité et la communauté de vocabulaire

⁸ Attila József (1905-1937)

⁹ *Egyediül vagyunk* : Nous sommes seuls.

¹⁰ József Erdélyi (1896–1978), poète hongrois.

fondamental et de syntaxe – qu'en ce qui concerne l'orientation et le contenu du choix, de l'ordonnement, de l'accent etc. ; c'est-à-dire dans la manière dont l'activité littéraire, qui fait partie de la superstructure, travaille son matériau, la langue nationale commune qui a un caractère de non-superstructure. Par conséquent, tout ce par quoi on veut étendre de manière injustifiée le concept de langue confirme la thèse de Staline : « À qui cela profiterait-il que "eau", "terre", "montagne", "forêt", "poisson", "homme", "aller", "faire", "produire", "commercer", etc., ne s'appellent plus eau, terre, montagne, etc. mais de quelque autre façon ? ¹¹. » Le fait que – grâce aux associations d'idées suscitées – ces mots sont en mesure de déclencher des sentiments différents, voire même contraires, ne peut pas « étendre » le concept de langue à celui d'une « langue poétique », mais montre crûment la différence entre la langue, au caractère de non-superstructure, et la poésie, au caractère de superstructure.

Cette langue commune représente le matériau de la littérature. Ce n'est que trop naturel. L'impact de la littérature sur la nation toute entière, et même – par les traductions – sur l'humanité toute entière, serait inimaginable sans un tel matériau commun, sans un tel moyen commun. Ce moyen commun existe de manière tout à fait directe dans les arts plastiques et dans la musique. Au travers de la traduction, l'impact de la littérature est dans un certain sens indubitablement affaibli. Le fondement de la puissance évocatrice de l'œuvre littéraire, l'unité organique du mot et de l'idée, du son et de l'état d'âme, du rythme verbal et idéal, va indubitablement être altéré, même par la meilleure traduction. Cependant, la possibilité de l'impact ne va pas pour autant être supprimée. Il suffit de mentionner l'influence mondiale d'Homère ou de Shakespeare ; le nombre d'hommes qui

¹¹ J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, op. cit., p. 10.

lisent Homère ou Shakespeare dans des traductions est très largement supérieur au nombre de ceux qui peuvent aborder les originaux. Ce fait, il fallait le rappeler, parce que c'est ainsi qu'il devient clair que la langue représente le matériau, mais pas la forme de la littérature. Car sinon, la forme artistique des épopées d'Homère et des drames de Shakespeare seraient indissociablement liée à la langue grecque ou la langue anglaise, et la traduction ne pourrait restituer le contenu qu'uniquement d'une manière non-poétique. Il est cependant évident que les éléments formels de la structure, des portraits, de l'intrigue, peuvent être rendus dans la traduction, parce que certes, la langue comme matériau, comme transmission de l'évocation littéraire immédiate qui séduit le lecteur, ne peut être traduite dans une autre langue que de manière imparfaite, approximative, mais que les facteurs décisifs de la forme qui transforment le contenu social reflété en une part active de la superstructure littéraire peuvent fort bien être reproduits dans d'autres langues en raison de leur caractère non-verbal.

Ne nous laissons donc pas induire en erreur par la métaphore de la « langue poétique » ni enfermer dans un labyrinthe de problèmes apparents. Mais surtout, nous ne devons pas nous effrayer devant le fait paradoxal – en apparence – que quelque chose qui n'est ni base, ni superstructure (la langue) puisse fournir le matériau d'une superstructure (la littérature). Mais il y a en esthétique bien d'autres phénomènes plus paradoxaux. Il suffit de penser au pont. Selon la conception de Marx, le pont fait partie de la production, parce que le transport fait partie de la production créatrice de valeur. Est-ce que ce fait exclut qu'un pont, comme objet de l'esthétique, appartienne à la superstructure ? Nous ne le pensons pas. Notre magnifique pont des chaînes¹² à Budapest est tout

¹² Le pont des chaînes [Széchenyi lánchíd], a été construit de 1839 à 1843.

autant un produit artistique de l'architecture classiciste de l'ère des réformes que le musée national, ou de nombreuses maisons de maître dans la campagne hongroise. Ses qualités esthétiques ne peuvent pas non plus s'expliquer sur la seule base de cette époque, de cette situation sociohistorique née sur ce terrain, comme la beauté du *Ponte Vecchio* du Moyen-âge florentin ou celle du *Ponte Santa Trinita*¹³ de la Florence du XVI^e siècle. Le pont comme moyen de circulation fait partie de la production ; mais esthétiquement, il fait partie de la superstructure. Cet éclaircissement théorique entraîne des conséquences pratiques de grande ampleur. Le formalisme dans l'architecture hongroise sous-estime ce caractère de superstructure et veut déduire directement du matériau (béton, acier, etc.) toutes les lois de l'architecture. Dans la pratique, cela conduit à ce qu'un tel édifice soit considéré comme une expression esthétique du formalisme et du cosmopolitisme impérialiste. Une superstructure, donc – mais une superstructure de caractère ennemi.

Après cette digression qui était, je crois, nécessaire pour éclairer l'essence de la forme artistique, nous allons examiner le caractère national de l'art, de la littérature.

Dans son ouvrage, Staline mène une polémique sévère contre ces vulgarisateurs du marxisme qui « conçoivent l'opposition des intérêts de la bourgeoisie et du prolétariat, leur lutte de classes acharnée, comme une désagrégation de la société, comme une rupture de tous les liens entre les classes hostiles¹⁴. » Cette critique sévère, foudroyante, est de grande importance, non seulement pour la linguistique, mais aussi pour la recherche marxiste sur la littérature et l'art. Si ces

¹³ Le *Ponte Santa Trinita* est un des ponts de Florence sur l'Arno, construit entre 1566 et 1569 en aval du *Ponte Vecchio* qui date quant à lui de 1345. Il relie la *piazza Santa Trinita* à la *piazza de Frescobaldi*.

¹⁴ J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, op. cit., p. 18.

vulgarisateurs avaient raison, chaque œuvre en littérature et en art serait, y compris dans son impact, liée aux classes sociales, et donc sans importance nationale, Tolstoï ne représenterait aucune valeur culturelle pour la classe ouvrière, Gorki n'aurait aucune influence en dehors de la classe ouvrière. Il apparaît clairement que toute l'histoire de l'influence de la littérature et de l'art prouve précisément le contraire. De toute évidence, la société clivée, qui ne connaît exclusivement que des classes ennemies, n'existe que dans le cerveau des vulgarisateurs ; elle n'a rien de commun avec une conception scientifique, marxiste-léniniste, de la société.

Avant la parution de l'ouvrage de Staline, une vulgarisation de ce genre s'était également répandue chez nous. On peut dire aujourd'hui que les contributions de Staline aux questions de la linguistique ont, avec cette conception, mis de fond en comble de l'ordre dans notre vie littéraire et artistique. C'est un fait qu'il faut saluer par-dessus tout. Mais si nous considérons de manière impartiale la situation actuelle sur le terrain de la théorie, notre joie n'est cependant pas sans nuages. À l'occasion de la liquidation de cette erreur, il s'est justement produit pour de nombreux chercheurs qu'ils tombent dans l'autre extrémité. Pour eux, il n'existe désormais, exclusivement, qu'une littérature et un art national, et du concept de nation tel qu'ils le comprennent, la lutte des classes a totalement ou presque totalement disparue.

Ceci est en contradiction avec les principes fondamentaux du marxisme. *Le Manifeste Communiste* donne déjà une définition de l'objectif politique appuyé sur la juste connaissance de la situation : « Comme le prolétaire doit en premier lieu conquérir le pouvoir politique, s'ériger en classe nationale, se constituer lui-même en nation, il est encore par là national, quoique nullement au sens où l'entend la

bourgeoisie¹⁵. » Sur cette question aussi, les partis de la II^e Internationale se sont écartés du marxisme. C'est un grand mérite de Lénine et Staline, dans les conditions de l'impérialisme, à la veille de la guerre mondiale et de la révolution, que d'avoir aussi précisé et développé ces enseignements du marxisme. Dans son ouvrage *Que faire ?*¹⁶ Lénine prouve clairement qu'un renoncement à la solution des problèmes nationaux globaux au sens du prolétariat signifierait infailliblement soutenir une solution de ces questions conforme aux intérêts de la bourgeoisie. Lénine et Staline ont, par un travail infatigable, systématique, pour le monde ouvrier et son avant-garde, montré les corrélations dialectiques entre lutte de classes et développement national : « Et nous, ouvriers grands-russes, tout pénétrés d'un sentiment de fierté nationale, nous voulons à tout prix une Grande-Russie fière, libre et indépendante, autonome, démocratique, républicaine, qui baserait ses rapports avec ses voisins sur le principe humain de l'égalité, et non sur le principe féodal des privilèges qui avilit une grande nation. Précisément parce que nous la voulons telle, nous disons : on ne saurait au XX^e siècle, en Europe (fût-ce l'Europe extrême-orientale), "défendre la patrie" autrement qu'en combattant par tous les moyens révolutionnaires la monarchie, les grands propriétaires fonciers et les capitalistes de sa patrie, c'est-à-dire les pires ennemis de notre patrie...¹⁷ » L'effort de nier et de détruire une certaine forme donnée de la nation peut donc justement être tâche *nationale*.

¹⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der kommunistischen Partei*, Berlin, Dietz Verlag, 1964, p. 64, *Manifeste du Parti Communiste*, trad. Laura Lafargue, Paris, Librio, 1998, p. 49.

¹⁶ Lénine, *Que faire ?* automne 1901 - février 1902, in *Œuvres*, Moscou, Éditions du Progrès, tome 5, pp. 355-544.

¹⁷ Lénine, *De la fierté nationale des Grands-Russes*, 12 décembre 1914, in *Œuvres*, Moscou, Éditions du Progrès, tome 21, pp. 98-102.

Cette dialectique révolutionnaire détermine les rapports entre classe et nation. Ne pas voir la nation devant la classe (société disloquée) est tout autant une faute que de ne pas voir la classe, la lutte des classes, devant la nation, et donc de nier que ce que nous appelons la physionomie de la nation, la substance des caractéristiques nationales dont la littérature et l'art sont la manifestation la plus importante, est la résultante de la lutte des classes, mieux dit : de la continuité mouvementée et tourmentée exprimée pendant des siècles dans les luttes de classes.

Seule la pensée bourgeoise fétichisée se voit contrainte de prendre la fuite vers un quelconque « esprit national » mystifié, ou même vers une « communauté raciale » pour trouver une explication à cette continuité et à ses interruptions dialectiques. Dès 1850, à l'encontre de l'historien français Guizot alors célèbre qui renvoyait de façon bourgeoise la différence des évolutions nationales en France et en Angleterre à l'effet de forces mystérieuses, Marx et Engels ont indiqué que les particularités divergentes dans l'histoire et la culture des deux peuples étaient conditionnées pas les orientations différentes de leurs évolutions agraires : tandis que l'évolution anglaise avait relativement tôt conduit au passage au capitalisme de la grande propriété foncière et ainsi à l'alliance entre bourgeoisie et grande propriété foncière, à la conservation de la grande propriété foncière, l'évolution française a résolument pris, dans la révolution démocratique bourgeoise, la direction d'un morcellement de la grande propriété foncière féodale en parcelles paysannes. Si nous regardons bien en face la réalité historique de cette différence, nous verrons comment les particularités nationales de la France et de l'Angleterre se sont déployées sur la base d'une évolution économique qualitativement différente, et comment cette différence a marqué de son sceau chaque action dans

toutes les classes. Chaque classe est donc incitée à trouver une réponse – conforme à ses intérêts propres – à cette question cruciale de la vie nationale.

Des questions cruciales de ce genre, il y en a dans la vie de chaque nation. C'est Lénine qui a mentionné que la question cruciale de la révolution démocratique allemande était la reconstruction de l'unité nationale. La première tentative dans ce sens fut la guerre des paysans¹⁸, et cette question est restée jusqu'à nos jours la question cruciale de la politique allemande et de la culture allemande. En Hongrie, l'entrelacement de l'indépendance nationale avec la libération des paysans a représenté cette question cruciale ; on pourrait dire depuis la guerre des paysans (ou peut-être même encore plus tôt) jusqu'à ce que la révolution prolétarienne rende possible la solution des questions nationales dans leur ensemble à un niveau supérieur, leur solution socialiste. Il n'y a pas de classe sociale qui puisse s'exonérer de la tâche de répondre à ces questions. L'histoire, riche en contradictions dialectiques, qui nous dit si les tentatives de solution de ces questions se terminent par un succès ou par un fiasco, si elles ont été attaquées sur la base de théories justes ou fausses etc., imprègne le caractère national de chaque classe sociale. Les classiques du marxisme offrent pour l'étude de cette question un riche matériel, qui pénètre jusqu'aux particularités nationales des mouvements ouvriers dans les différents pays.

Naturellement, le concept socialiste de nation n'est pas identique à celui de nations dans les anciennes sociétés de classes. Ce fait ne supprime cependant pas le rapport de

¹⁸ La guerre des Paysans est un conflit qui a eu lieu dans le Saint-Empire romain germanique entre 1524 et 1526 dans des régions de l'Allemagne du Sud, de la Suisse, de la Lorraine allemande et de l'Alsace. Engels lui a consacré un ouvrage, *La guerre des paysans*, in *La révolution démocratique bourgeoise en Allemagne*, Paris, Éditions Sociales, 1952.

principe entre classe et nation ; les fondements du socialisme vont être créés par la révolution prolétarienne, et les commencements du socialisme sont liés aux combats internes de classes les plus âpres. Pourtant, le socialisme – même lorsque la société sans classes n'est pas encore parfaitement réalisée – ne connaît plus d'oppositions antagonistes dans le rapport entre les classes principales, il ne connaît plus d'exploitation de l'homme par l'homme, plus d'oppression d'une nation par une autre. Par là, la nation effectue un changement qualitatif, de principe ; mais ce changement serait inimaginable sans une modification du rapport des classes entre elles.

Il est ainsi clair qu'une littérature et un art qui reculent devant ces questions, qui ne placent pas ces questions au premier plan de leurs contenus et de leurs formes, sont impensables. Un écrivain ou un artiste ne peut parvenir à une importance nationale que s'il contribue dans un sens progressiste à la solution de ces questions. Au delà, il découle de ce qui a été dit jusqu'ici que chaque écrivain et chaque artiste cherche et trouve la réponse à cette question sous l'angle de vue de sa classe sociale. József Katona et Mihály Vörösmarty étaient des écrivains de la petite noblesse progressiste, Sandor Petöfi et le jeune Arany¹⁹ étaient des poètes de la paysannerie opprimée et exploitée, des couches plébéiennes, même ils sont en même temps devenus, justement parce qu'ils représentaient ces classes sociales – chacun à sa façon – des poètes nationaux.

La disparition du point de vue de classe dans l'interprétation erronée de l'unité nationale conduit à des énigmes insolubles et à des solutions anhistoriques ; mais grâce aux principes

¹⁹ József Katona, (1791-1830), poète et dramaturge, Mihály Vörösmarty (1800-1855), écrivain romantique. Sandor Petöfi [Alexander Petrovics] (1823-1849) poète. János Arany (1817-1882) poète, tous hongrois.

marxistes-léninistes – sous condition de travaux de recherche sérieux, concrets – nous parvenons à des résultats scientifiquement fondés. Car il y a là l'aune qui seule montre comme vraiment éminentes les figures éminentes de l'art et la littérature : poser les grandes questions nationales du point de vue progressiste et leur répondre à un haut niveau artistique. Sans reconnaître cela, on peut facilement tomber dans la même situation que celle qui s'est présentée au cours de discussions en Union Soviétique : certains en arrivaient à dénier à la poésie de Pouchkine son « caractère de superstructure » et n'admettaient ce dernier que pour les travaux de ses contemporains de moindre importance. Pour autant que je sache, ce point de vue n'a pas été défendu chez nous sous une forme aussi grossière. Mais comme il est arrivé bien souvent que, dans le traitement de la question de l'importance nationale de la littérature et l'art, on perde le point de vue de la classe et de la lutte des classes, il peut être instructif de citer ici quelques remarques polémiques du membre correspondant de l'académie soviétique des sciences, le Professeur Iégoline²⁰ : « L'art est un art de classe, l'art est art national. Mais l'art, dans ses meilleurs représentants, dépasse le cadre de sa propre époque. Ces chercheurs que dénie à Pouchkine et Griboïedov²¹ le "caractère de superstructure féodale" se comportent par rapport aux phénomènes de l'art d'une manière anhistorique, en transposant dans l'époque d'aujourd'hui les œuvres d'art progressistes de l'époque de la cour du mouvement de libération. »

²⁰ Alexandre Mikhaïlovitch Iégoline : auteurs de livres sur la littérature soviétique. Pour lui, Staline est « un grand coryphée de la science ». (*Staline et la littérature soviétique*, Dietz-Verlag 1952)

²¹ Alexandre Sergueïevitch Griboïedov [Александр Сергеевич Грибоедов], (1794-1829), auteur dramatique, compositeur et diplomate russe.

II

Après avoir tenté d'éclaircir l'aspect de principe des problèmes abordés dans les travaux de Staline, le caractère de superstructure de la littérature et de l'art, essayons au-delà de concrétiser cette question, car on a négligé une des thèses les plus fécondes dans l'ouvrage de Staline, qui malheureusement, dans les discussions qui se sont déroulées jusqu'à présent, n'a pas été traitée de manière suffisante, correspondant à son importance : « La superstructure n'est pas liée directement à la production, à l'activité productive de l'homme. Elle n'est liée à la production que de façon indirecte, par l'intermédiaire de l'économie, par l'intermédiaire de la base ²². »

Il ne peut pas m'incomber ici de tirer les conséquences de cette thèse importante en ce qui concerne l'ensemble de la superstructure, nous en resterons donc à la littérature et l'art. Cette base, dont les caractéristiques concrètes et les changements déterminent l'évolution de la littérature et de l'art, est fournie par les rapports de production existants, c'est-à-dire par les relations sociales et les liaisons des hommes (des classes et des individus) entre eux, et donc par les faits fondamentaux de la vie humaine. La thèse selon laquelle la littérature et l'art ne sont déterminés qu'indirectement par cette production, que par l'intermédiaire de cette base, que la littérature et l'art vont être déterminés par cette base en tant que superstructure, que les contenus, les thèmes et les formes de la littérature et l'art ont leur origine dans la base, fait apparaître leurs problèmes les plus importants sous un nouveau jour : cette thèse de Staline donne un fondement marxiste à la juste conception de la littérature et de l'art.

²² J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, op. cit., p. 10.

Nous allons commencer par quelque chose d'apparemment négatif. Le rôle de l'homme dans la production détermine le rapport donné de l'homme à la nature, à la réalité objective existant indépendamment de nous. Ce rapport, l'échange matériel de la société avec la nature, comme Marx disait, ne s'exprime qu'indirectement dans les rapports de production. Ici, l'accent est mis sur les rapports humains conditionnés par la production, et le monde des choses n'apparaît que comme un élément qui sert de médiation à ces rapports, à ces liaisons. Il en résulte alors – ce qui peut paraître surprenant pour beaucoup au premier abord – que l'art n'est pas directement lié à la nature, mais seulement par l'intermédiaire des rapports humains.

Il y a là la différence de principe entre la manière dont les sciences naturelles reflètent la réalité objective et la manière dont l'art le fait. Toute production serait impossible si l'homme n'était pas poussé (et vu dans une perspective historique, poussé avec succès) à refléter la réalité objective existant indépendamment de notre conscience telle que celle-ci existe réellement, indépendamment de nous. Il en résulte uniquement, au début, l'observation très attentive des phénomènes naturels, l'élimination aussi parfaite que possible des sources d'erreur conditionnées par les limites de nos organes des sens. Mais au cours de l'évolution ultérieure, il en résulte la découverte d'appareils, instruments, schémas de pensée et de calcul qui rendent la connaissance de la réalité objective toujours plus indépendante de nos organes des sens. En optique, le fait de savoir s'il s'agit de rayons lumineux que nos yeux peuvent percevoir comme couleur ou lumière ne joue déjà plus aucun rôle ; en acoustique, cela ne joue aucun rôle qu'il s'agisse de vibrations de l'air que notre oreille peut ou non percevoir comme son, et ainsi de suite ; jusqu'au microscope électronique et d'autres appareils avec

l'aide desquels nous pouvons percevoir des phénomènes et étudier leurs lois objectives qui, dans leur nature, sont inaccessibles à nos organes des sens.

La question est donc de savoir si, dans le domaine du reflet artistique de la réalité, il s'est produit une évolution analogue. Il y a eu indubitablement une certaine évolution, mais cette évolution consiste seulement en ce que la capacité de réception de nos organes des sens et le travail intellectuel et émotionnel des informations perçues ont fait un puissant progrès. Engels a très justement constaté : « La vue de l'aigle porte beaucoup plus loin que celle de l'homme ; mais l'œil de l'homme remarque beaucoup plus dans les choses que celui de l'aigle ²³. » Les succès décrits ci-dessus pour surmonter les limites naturelles de nos organes des sens n'auraient jamais été possibles si l'homme dans le travail, dans la production, n'avait pas développé ses organes des sens, n'avait pas appris à observer toujours plus parfaitement les propriétés des phénomènes naturels et processus les plus divers. Indubitablement, ce développement représente également la base du perfectionnement du reflet artistique.

Mais là, il y a de nouveaux éléments qui surgissent. Le premier élément consiste en ce que le développement possible dans ce domaine ne peut jamais franchir les limites naturelles de nos organes des sens. La science de la nature a beau savoir beaucoup de choses sur les rayons ultraviolets et infrarouges et sur leurs lois, ne sont exclusivement en cause pour la peinture que les rayons de lumière que nos yeux peuvent percevoir. L'autre aspect positif de cette affirmation négative, c'est assurément que le reflet artistique restitue aussi la réalité objective, indépendante de notre conscience – cela, nous devons le souligner fortement – mais qu'elle reflète toujours

²³ Friedrich Engels, *Le rôle du travail dans la transformation du singe en homme*, in, *Dialectique de la Nature*, Paris, Éditions Sociales, 1961, p. 175.

cette réalité objective dans son rapport aux hommes. Ainsi, l'universalité de la musique naît toujours exclusivement du monde des sons audibles ; ainsi, la capacité de vue de l'homme se développe jusqu'à l'acuité et la profondeur d'un Rembrandt, qui permettent à l'artiste d'exprimer de vastes problèmes moraux par des nuances à peine perceptibles du visage ; ainsi naît de la maîtrise poétique de la langue ce raffinement qui, à l'aide de quelques vers, installe devant nous des hommes vivants qui peuvent directement symboliser les sentiments les plus profonds et les idées les plus importantes de l'homme.

Tout cela repose justement sur le fait que l'art ne reflète directement que les rapports de production, et tout le reste, c'est-à-dire justement la nature, que par leur médiation. Ainsi apparaît l'objectivité spécifique de la représentation artistique, la nécessaire présence de l'homme dans le reflet de la réalité objective, sans que par là, son objectivité soit abolie. Le tableau d'un paysage n'est pas un simple extrait de la nature, la nature morte n'est pas un simple rassemblement d'objets. Par cette affirmation, nous ne pensons pas en premier lieu à la composition artistique. Que celle-ci puisse en général entrer en fonction, comment et avec quel succès elle fonctionne, c'est déjà un élément secondaire, dérivé, du processus global du reflet artistique. Ce qui est premier, c'est comment l'homme (l'homme de la société donnée) se comporte à l'égard du monde de la nature à représenter, quels rapports humains (ordre concret de la production) médiatisent les objets à représenter artistiquement. Et même lorsque – comme par exemple dans le tableau d'un paysage ou dans la nature morte – le thème immédiat est exclusivement la monde objectif qui médiatise les relations humaines, même là encore, le style, le contenu idéal, le sens et la forme artistiquement conditionnée par elles vont être conditionnés

pas ces rapports humains dans lesquels les objets à représenter jouent leur rôle de médiation.

Prenons la nature morte hollandaise du 17^e siècle, afin d'éclairer la situation au moyen d'un sujet le moins complexe possible. Hegel déjà a reconnu que ces peintures exprimaient la joie bourgeoise d'un peuple qui, après de durs combats, a secoué le joug féodal²⁴. L'ordonnancement, la composition, le coloris, etc. sont conditionnés par ce sentiment vital. Dans la restitution objectivement fidèle à la réalité, ces peintres ont atteint une vraie maîtrise. Le *comment* de leur perfection picturale va précisément être conditionné par le sentiment vital évoqué ci-dessus, le rapport de l'art aux rapports de production donnés, concrets de l'époque.

Si nous jetons maintenant un œil sous le même angle sur des peintres de nature morte du passé récent, et surtout sur Cézanne, que voyons-nous donc ? La perfection picturale, la reproduction fidèle à la réalité du monde extérieur donné comme thème est là aussi indubitablement présente. Mais nous sommes confrontés ici à un monde qualitativement organisé de manière complètement différente. Aucun rapport des hommes entre eux, développé par le capitalisme à son haut degré d'évolution, ne peut connaître la joie de vivre des anciens Pays-Bas. La nature morte n'était en ce temps là que l'un des thèmes parmi beaucoup d'autres (des éléments matériels nombreux médiatisant les rapports humains), la perfection picturale était un produit accessoire presque évident de la joie de vivre dans le domaine de la culture d'un peuple fort, éprouvé par de rudes luttes de libération. Aux temps de Cézanne, la perfection picturale était une défense obstinée contre la tendance de fond du capitalisme hostile à

²⁴ Hegel, *Esthétique*, 3e partie, 3^e section, chap.1, 3c., trad. Charles Bénard, revue par Benoît Timmermans et Paolo Zaccaria, Paris, Le Livre de Poche, 2013, tome 2, pp. 315-317

l'art, avilissante pour l'art. « Une rave bien peinte a plus de valeur artistique qu'une madone mal peinte » déclarait un éminent peintre bourgeois de l'époque de la décadence²⁵. Cette thèse a pour contenu, tant le caractère oppositionnel de la perfection picturale mentionné ci-dessus qu'également la circonstance que sous les rapports de production de la société capitaliste hautement développée, les vieux thèmes importants de la peinture se trouvent déconnectés de la vie sociale et ne sont pas remplacés par du nouveau. (Il est inutile de dire que ce nivellement du monde représenté par la peinture exerce une profonde influence sur le mode de représentation picturale des objets individuels.) Ainsi apparaît aussi un changement dans la signification thématique, idéale, et émotionnelle de la nature morte : la nature morte devient alors, au travers justement de son contenu sans message, le symbole du rapport entre l'homme du capitalisme et son environnement, et par là l'expression d'un pessimisme résigné, désespéré (rebelle chez Van Gogh).

Ce qui vaut pour la nature morte vaut encore bien plus pour les thèmes de la peinture dans lesquels le rôle de médiation met en valeur des liaisons encore plus abondantes à ces rapports humains qui relient ces thèmes entre eux comme éléments de médiation. Nous pensons en premier lieu au tableau de paysage, dont l'histoire et l'esthétique ne peuvent être mises en valeur que si la recherche concrète se déroule sur la base des thèses de Staline. Je n'ai bien sûr pas besoin de préciser davantage que la nature, telle qu'elle est dépeinte dans la composition littéraire est encore bien moins à séparer des rapports humains que celle qui est représentée dans la peinture. Lessing a combattu en son temps – même si ce n'était qu'avec des arguments esthétiques – contre une

²⁵ Max Liebermann (1847-1935), peintre et graveur allemand du mouvement impressionniste.

composition étrangère à la vie, purement descriptive, qui ne veut pas considérer l'homme comme être social. (Cette forme inhumaine de description refait surface dans le naturalisme de la période impérialiste et exerce une influence dangereuse sur la littérature socialiste dans son stade initial.) Si nous évaluons maintenant les descriptions de la nature en littérature à la lumière des thèses de Staline, il apparaît clairement que dans *la grande plaine* hongroise de Petöfi, dans *Paris est mon maquis* d'Ady²⁶, dans *cette banlieue* d'Attila József – d'une manière beaucoup plus expressive que ce n'était le cas avec les natures mortes des vieux maîtres néerlandais – la perfection artistique de la description n'est jamais un but en soi, jamais la représentation seulement fidèle à la réalité d'un monde objectif, aussi intéressant et attractif soit-il, mais que plus les rapports sociaux entre les hommes sont exprimés avec une puissante force poétique, et plus l'élément matériel médiateur est envisagé de façon parfaite.

Tout ceci étaye sous un autre aspect une autre thèse bien connue de Staline : toute superstructure ne reflète pas seulement la réalité, mais prend aussi une part active pour ou contre l'ancienne ou la nouvelle base, et si la superstructure abandonne ce rôle actif, elle cesse d'être superstructure. L'enseignement pour la théorie de l'art consiste en ce que toute littérature et art signifie en même temps activité, une prise de position pour ou contre une base. Dans l'esthétique des sociétés de classes, on trouve certes très souvent une explication opposée ; mais nous voulons être au clair sur ce sujet : ceci repose soit sur une auto-illusion, soit sur une hypocrisie. Flaubert et Maupassant n'ont fait que se duper eux-mêmes lorsqu'ils expliquaient que leur activité littéraire ne signifiait aucunement une prise de position. En réalité, leur pratique d'écrivain était une prise de position claire et nette

²⁶ Endre Ady de Diószád (1877-1919) poète et journaliste hongrois.

contre la société capitaliste de leur époque. Lorsque la littérature et l'art de l'impérialisme pourrissant proclame un quelconque « objectivisme », il s'agit alors uniquement d'une forme hypocrite dans laquelle tout bouleversement social, tout progrès, tout nouvel ordre social naissant va être calomnié.

Si donc – selon Staline – la littérature et l'art ne sont liés qu'indirectement, que par l'intermédiaire de la base, à la production, cette thèse définie négativement a pour contenu l'approbation, la justification nouvelle profonde du principe humaniste de la littérature et l'art.

III

Pour conclure, nous voudrions encore aborder une question extrêmement importante qui a donné lieu à des confusions chez un nombre non négligeable de chercheurs sur la littérature et l'art. Staline dit : « la superstructure est le produit d'une époque au cours de laquelle vit et fonctionne une base économique donnée. C'est pourquoi la vie de la superstructure n'est pas de longue durée ; elle est liquidée et disparaît avec la liquidation et la disparition de la base en question²⁷. » La vraie signification de cette thèse réside dans le fait qu'elle clarifie la continuité d'évolution et l'indépendance de la langue à l'égard des changements révolutionnaires qui se produisent dans la base, en opposition à ces bouleversements profonds auxquels de ce point de vue est exposée toute superstructure. Un peu plus loin, Staline dit : « Plus de cent ans se sont écoulés depuis la mort de Pouchkine. Pendant ce temps les régimes féodal et capitaliste furent liquidés en Russie, et il en a surgi un troisième, le régime socialiste. Par conséquent, deux bases avec leurs superstructures ont été liquidées, et il en a surgi une nouvelle,

²⁷ J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, op. cit., p. 8.

la base socialiste avec sa nouvelle superstructure. Toutefois, si l'on prend par exemple la langue russe, on constate que pendant ce long intervalle de temps elle n'a subi aucune refonte et que, par sa structure, la langue russe de nos jours diffère bien peu de celle de Pouchkine²⁸. » Pouvons nous prétendre aussi cela de la littérature de la même époque ? Je pense que même le défenseur le plus acharné du caractère de non-superstructure de la littérature – en supposant qu'il ait étudié les faits en conscience – est bien obligé d'admettre les différences existantes.

Dans la recherche en histoire de la littérature et de l'art prédominant pourtant toujours et encore des traditions qui ont été reprises sans critique de l'héritage de la science bourgeoise. En fait partie par exemple l'identification de la réalité existante stable de la littérature et l'art aux œuvres d'art éminentes, peu nombreuses, en relation avec leurs créateurs ; il s'agit là de la persistance inconsciente du culte bourgeois du génie, de l'aristocratie artistique. Le résultat en est cette conception fautive, déjà mentionnée, selon laquelle l'œuvre d'un génie du niveau de Pouchkine n'appartiendrait pas à la superstructure, comme si la superstructure ne comprenait que les œuvres d'écrivains et d'artistes de moindre importance. Un autre héritage bourgeois repris sans critique est l'auto-illusion historique selon laquelle les œuvres qui sont de valeur historique (philologique, muséale, etc.) compteraient en même temps parmi les traditions vivantes de la littérature ou de l'art. Là-dedans se manifeste le caractère étranger à la vie d'une partie des historiens de la littérature et de l'art.

Essayons de considérer le phénomène impartialement : comment cela se passe-t-il quant à la situation de la littérature véritable et de l'art véritable en rapport avec les changements

²⁸ J. Staline, *le marxisme et les problèmes de linguistique*, op. cit., p. 9.

révolutionnaires de la base (ou s'ils ne sont pas révolutionnaires, essentiels cependant) ? Nous devons tout d'abord examiner brièvement le rôle que joue la littérature dans la réalité, dans la vie sociale. Il ne m'était pas possible d'étudier cette question sur la base d'une statistique fiable. Je vais essayer d'éclairer l'essence de cette question simplement au moyen de quelques données qui se trouvent – par hasard – en ma possession. En 1927 sont parus en Allemagne plus de 31.000 livres. Il y avait là-dedans 5.000 œuvres littéraires. Si nous considérons de ce point de vue l'ère de l'impérialisme, ils sont parus à cette époque dans la seule Allemagne de 200 à 300.000 ouvrages de belle littérature. (Les œuvres littéraires parues dans les journaux et les périodiques ne sont pas prises en compte ici.) Ils représentent dans leur ensemble la superstructure littéraire de l'ère impérialiste, car des livres nombreux qui ne possèdent aucune valeur esthétique, comme par exemple les romans policiers, jouent un très grand rôle dans le soutien actif de l'ancienne base.

Que se passe-t-il alors quant au destin de cette littérature en rapport avec les changements de la base ? Je crois que personne ne mettra en doute que cette littérature, vue globalement, est extrêmement éphémère, et que le moindre changement de la base suffit pour en faire sombrer une très grande partie dans un oubli définitif. Il suffira sans doute que je mentionne un exemple tiré de l'histoire de la littérature allemande. Cet exemple est d'autant plus significatif que je ne l'ai pas tiré de la grande masse des œuvres, mais des 5% supérieurs. Aux alentours et après 1870, Spielhagen²⁹ était pour de larges cercles de la bourgeoisie allemande, pourrait-on dire *le* grand auteur de romans. Mais lorsqu'eut lieu – sans ébranlement révolutionnaire – la transition dans l'ère de l'impérialisme, Spielhagen a disparu en quelques années de la

²⁹ Friedrich Spielhagen (1829-1911), écrivain allemand.

littérature vivante, quasiment sans laisser de traces. Et pour quelle raison devrait-on accepter que les Jakob Wassermann³⁰ et Stefan Zweig³¹, qui représentent à peu près le même niveau, puissent survivre à l'anéantissement révolutionnaire de la base ?

Nous pouvons donc nous en tenir fermement à ce que, quand l'ancienne base sombre, la part prépondérante de l'ancienne superstructure littéraire et artistique succombe en temps que superstructure à l'anéantissement complet, et cesse d'être une littérature et un art vivants (c'est-à-dire superstructure).

D'un autre côté, il n'en reste pas moins, c'est un fait, qu'au cours de toute l'histoire jusqu'à présent, à toutes les époques, un rôle important a été joué par des œuvres littéraires et artistiques qui étaient à l'origine des superstructures d'époques disparues depuis longtemps. Comment pouvons-nous expliquer ce phénomène ? Je pense que la réponse à cette question ne sera pas complexe. Chacune des classes sociales se place, dans ses combats idéologiques, sur le point de vue de Molière : « Je prends mon bien où je le trouve. » Parmi les œuvres de la littérature et de l'art qui, sous la forme de livres, tableaux, sculptures etc. représentent pour ainsi dire l'héritage mort du passé, chaque classe sociale choisit avec une sûreté instinctive ces œuvres qui, en rapport avec ses luttes du moment, lui promettent une consolidation de sa propre base ou l'affaiblissement d'une base ennemie, une

³⁰ Jakob Wassermann, (1873-1934), écrivain allemand du XX^e siècle. Ami de Rainer Maria Rilke et de Thomas Mann, il fut victime, comme son œuvre, de ses origines juives. Ses livres, notamment *L'Affaire Maurizius*, connurent à leur époque un succès international. Ils furent brûlés par les nazis avant de tomber dans l'oubli.

³¹ Stefan Zweig (1881-1942), écrivain, dramaturge, journaliste et biographe autrichien. Ami de Sigmund Freud, d'Arthur Schnitzler, de Romain Rolland, de Richard Strauss et d'Émile Verhaeren, Stefan Zweig fut une figure éminente de l'intelligentsia juive viennoise, avant de quitter son pays natal en 1934 en raison de la montée du nazisme.

utilisation fructueuse. Celles-ci s'intègrent alors aux aspirations idéologiques de la classe concernée, de telle sorte assurément que ces œuvres soient interprétées (et très souvent interprétées de travers) en accord avec les objectifs de classe. Après cette transvaluation, elles sont alors un appui efficace à cette idéologie de classe, qu'elles rénovent et valorisent.

Malheureusement, l'histoire hongroise de la littérature et de l'art s'est fort peu préoccupée jusqu'à ce jour de ces problèmes extrêmement importants de l'histoire de l'impact de la littérature et de l'art. (Dans la prétendue *histoire des idées*, nous trouvons des monographies correspondantes, mais celles-ci – à l'exception de la matière première qu'y est accumulée – sont pour nous totalement inutilisables.) Chacun doit en l'occurrence bien voir que l'histoire de la littérature et de l'art nous confronte à chaque pas à de tels faits. Je voudrais seulement évoquer quelques exemples importants. Un tel rôle a été joué par la littérature romaine (Virgile, Horace, drames de Sénèque) pour le fondement théorique et la pratique littéraire de la littérature classique sous la monarchie absolue. D'un autre côté, au cours du 18^e siècle, Homère et Shakespeare ont servi pour ainsi dire de bélier dans la lutte de la littérature bourgeoise contre la littérature entremêlée de reliquats féodaux de la monarchie absolue. Et – pour prendre un exemple moderne – l'art égyptien, l'art gothique, la plastique nègre, etc. ont joué un rôle analogue dans la construction de la théorie et la pratique décadentes, antiréalistes, de l'ère impérialiste. C'est ainsi par exemple que le cercle extrêmement réactionnaire de l'écrivain T.S. Eliot³² valorise la poésie lyrique réactionnaire mystique de l'époque de la restauration anglaise, etc.

³² Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poète, dramaturge et critique littéraire américain naturalisé britannique, prix Nobel de littérature 1948.

Nous avons déjà mentionné que cette exploitation n'est possible qu'à l'aide d'une interprétation correspondante, et même souvent d'une interprétation biaisée. Là aussi, l'histoire de la littérature nous met à disposition un riche matériau justificatif. Il nous suffit de penser à l'utilisation déjà mentionnée de Shakespeare. Pour la restauration anglaise, Shakespeare (ainsi que ses contemporains) représentait une arme contre le puritanisme révolutionnaire. Aux yeux de Lessing, Shakespeare (ainsi que Sophocle et Diderot) était la réalisation pratique de la théorie aristotélicienne du drame transvaluée, de la tragédie bourgeoise. Le jeune Goethe, Herder, et le *Sturm und Drang*³³ ont acclamé en Shakespeare le représentant de la liberté poétique parfaite, le destructeur de toute règle d'école, c'est-à-dire de toute règle absolutiste féodale. Mais le romantisme allemand, qui rapproche Shakespeare du drame espagnol et sortait aussi ses contemporains de l'oubli, commençait déjà à introduire dans l'interprétation de Shakespeare le principe moderne de *l'art pour l'art*, de la légèreté et de l'auto-ironie en art. Ce ne sont assurément que des exemples, mais des exemples méthodologiquement caractéristiques. Et si nos historiens de la littérature et de l'art travaillent ce matériau dans l'esprit du marxisme-léninisme, en suivant les indications de l'article de Staline, ils pourront expliquer de nombreuses « énigmes », renvoyer de nombreuses contradictions apparentes à leurs causes sociales authentiques. (Le fait par exemple que le jeune Goethe ait été un combattant d'avant-garde enthousiaste de Shakespeare, mais que le vieux Goethe ait combattu le culte de Shakespeare des romantiques.)

³³ Le *Sturm und Drang* [Tempête et passion] est un mouvement à la fois politique et littéraire allemand de la seconde moitié du XVIII^e siècle, qui correspond à une phase de radicalisation dans la longue période des Lumières (*Aufklärung*)

La victoire du socialisme a réalisé aussi une modification fondamentale en ce qui concerne l'art du passé. Avant tout, le fait que les hommes non seulement font eux-mêmes leur histoire, mais qu'ils le font aussi portés par une juste conscience de soi, conduit à des modifications essentielles dans tous les domaines de l'activité humaine, et donc aussi en littérature et en art. Nous avons déjà vu que jusqu'ici, tout rôle actuel de l'art des époques passées était lié à une transvaluation, et même souvent à une interprétation biaisée. Comme les raisons pour cela sont conditionnées par les nécessités de la lutte des classes, il est clair qu'elles étaient inévitables dans les circonstances données. (Cela ne signifie naturellement pas que d'anciennes interprétations de l'art de caractère progressiste n'aient pas contenu de nombreux éléments et moments de vérité.) Au-delà, avec les contradictions antagonistes des sociétés de classes, cette construction extrêmement complexe et ramifiée du combat entre progrès et réaction cesse d'exister, elle qui a produit dans la littérature et l'art (et dans leurs théories) des corrélations encore beaucoup plus complexes que dans d'autres domaines de la superstructure. L'opposition entre le neuf et l'ancien a pris en tant qu'opposition entre socialisme et capitalisme des contours encore plus nets et plus clairs. C'est seulement maintenant que la question des traditions progressistes peut être définie sans aucune ambiguïté et transposée dans la pratique.

Que résulte-t-il donc de cette nouvelle situation quant à notre rapport à la littérature et à l'art du passé ? En aucun cas que nous estompions les thèses de Staline au sujet de leur caractère de superstructure. Les théories léguées par le marxisme ont été précisées et développées par les thèses de Staline. Lorsque Marx dans les années cinquante du siècle précédent – partant de l'analyse d'Homère – a déterminé

notre position par rapport à l'art du passé, il a posé deux questions d'une importance de principe. La première question concernait la définition de ces rapports sociaux d'où était sorti un certain art, dans le cas donné la poésie d'Homère. Il est clair que Marx, là où il pose la question de la genèse, de l'origine, se demande de quelle base provient une superstructure déterminée, concrète. La deuxième question, qui constitue une réponse à notre problème actuel, s'énonce ainsi : « 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 esthétique et qu'ils gardent pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles ³⁴. »

La justification que Marx donne à cette deuxième question – ainsi qu'à l'affirmation de l'impact vivant d'Homère aujourd'hui – contient plusieurs angles de vue décisifs en ce qui concerne notre problème ; c'est pourquoi il faut citer quelques phrases importantes de ce raisonnement de Marx : « Pourquoi l'enfance historique de l'humanité, là où elle a atteint son plus bel épanouissement, n'exercerait-elle pas le charme éternel d'un stade à jamais révolu ? Il y a des enfants mal élevés et des enfants trop tôt adultes. Nombre de peuples de l'antiquité appartiennent à cette catégorie. Les Grecs étaient des enfants normaux ³⁵. »

Qu'en résulte-t-il ? Il en résulte surtout que notre rapport à de telles œuvres est toujours le rapport du présent au passé, mais jamais l'actualité inchangée aujourd'hui d'une vérité – éventuellement découverte depuis longtemps.

³⁴ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, Introduction de 1857, édition Jean-Pierre Lefebvre, Paris, les éditions sociales, 2011, p. 68.

³⁵ Ibidem.

On voit ici clairement la différence entre la manière dont se maintient une vérité en mathématique ou en sciences naturelles, et la manière dont se maintient une œuvre d'art. Même la découverte du théorème de Pythagore n'était possible et nécessaire qu'à un degré déterminé d'évolution de la production. Mais si nous appliquons aujourd'hui ce théorème, il nous est parfaitement indifférent de savoir dans quel état des rapports sociaux il a été formulé pour la première fois. Sa genèse n'a d'intérêt que pour les historiens de la géométrie.

L'impact actuel d'Homère est pourtant indissociablement lié à l'époque, aux rapports de production dans et sous lesquels l'œuvre d'Homère est née : l'expérience que nous en avons ensuite constitue le fondement intrinsèque de notre expérience de l'art. L'art grec agit ainsi sur nous comme « l'enfance normale » de l'humanité qui ne reviendra jamais, et donc dans la mémoire, comme fixation artistique d'une étape importante du chemin que l'humanité a suivi jusqu'à aujourd'hui. Et là aussi, il ne s'agit pas simplement d'une pensée quelconque pour cette époque, mais uniquement d'une pensée qui condense sous une forme classique les facteurs importants de manière décisive de cette étape. (Nous utilisons ici l'adjectif « classique » dans le même sens que celui discuté par Engels dans ses études du rapport entre logique et histoire.) Par conséquent, l'effet artistique qui crée à partir des épopées d'Homère une « norme et un modèle inatteignable » est indissociablement inclus également dans le caractère de superstructure de l'art : les grandes œuvres d'art reflètent de manière exemplaire la base, les rapports de productions et les relations sociales fondamentales de leur époque. C'est là que réside le fondement intrinsèque de leur survivance, où, comme nous l'avons déjà souligné, le caractère « classique » des relations humaines – « classique »

au sens d'Engels – est compris. Il est clair que seul est en mesure de créer des œuvres d'art de ce type un artiste qui, sur les questions décisives de sa propre époque, adopte un point de vue progressiste, car ce n'est que dans ce cas que le type de reflet peut être « normal », « classique », et non déformé. Et la forme ? Je crois, pour celui qui considère la forme artistique comme un reflet – même abstrait, comparé au reflet du contenu – de la réalité objective comme Lénine en a discuté dans la *Logique* en ce qui concerne les formes de syllogisme³⁶, cela ne peut rien donner d'énigmatique. La forme artistique est d'autant plus parfaite qu'elle relie les rapports les plus essentiels, les plus réguliers [*gesetzmäßig* : conformes à des lois] d'une base concrète (des relations humaines qui la constituent) avec la symbolisation humaine d'hommes concrets, et donc individualisés. Plus une mise en forme artistique peut nous mettre en situation d'éprouver directement les relations humaines concrètes qu'elles figurent, qu'elles représentent, et plus est assurée la persistance de l'œuvre d'art considérée. D'autant plus l'homme d'un futur plus lointain, précisément, sera lui-aussi dans la situation de se reconnaître soi-même dans les hommes, dans les destins, dans le monde objectif, artistiquement figurés, par l'intermédiaire de ces destins humains, de reconnaître son propre passé dans le passé de l'humanité.

La science de l'histoire nous ouvre le chemin parcouru jusqu'ici par l'humanité, par les nations isolées, dans sa réalité et nécessité objective. Mais les grandes œuvres d'art nous placent dans la situation d'éprouver dans une vision immédiate quels hommes, quelles relations humaines ont été typiques de celle-ci ou celle-là des étapes importantes de

³⁶ Lénine, *Science de la Logique de Hegel*, in *Cahiers Philosophiques*, Œuvres, tome 38, Moscou, Éditions du Progrès, p. 173.

l'humanité. On pourrait peut-être dire : la science de l'histoire fonde notre conscience historique, l'art éveille notre conscience de soi historique, et la tient éveillée. La condition intrinsèque préalable à cela, comme nous l'avons déjà vu, est le caractère « normal », « classique » des rapports de production. Mais la forme de l'œuvre d'art particulière est toujours la forme concrète du contenu concret propre. Le « caractère classique » ne découle donc pas de l'observance de quelconques « règles » formelles, mais justement de ce que l'œuvre d'art est en mesure de donner aux rapports humains les plus essentiels et les plus typiques l'expression maximale de symbolisation, d'individualisation.

Fait partie, c'est indispensable, de la conscience de l'homme développé de manière polyvalente, maîtrisant consciemment la vie, la connaissance consciente de sa propre histoire. L'homme primitif n'avait pas d'histoire, ou bien la vague conscience de son passé se perdait dans le mythe. Plus l'humanité se développe et plus se renforcent et s'approfondissent la conscience historique et la conscience de soi de l'humanité. Mais leur déploiement ne va pas seulement être inhibé par les lacunes de nos connaissances, mais principalement par les intérêts des classes dirigeantes d'opresseurs et d'exploiteurs. Celles-ci ont entravé la mise au jour des liens réguliers entre présent et passé, parce qu'ils s'effrayent à juste titre des perspectives d'avenir qui pourraient résulter de la découverte des véritables rapports. Dans les temps du déclin, de la crise, l'idéologie des classes dominantes s'est en effet directement opposée à la science historique ; elle a nié sa possibilité, comme Schopenhauer, ou sa valeur, comme Nietzsche. C'est de cela que provient la mythification du caractère historique de l'art.

Seule l'humanité libérée par le socialisme a la volonté et la capacité de prendre connaissance de l'histoire dans sa

globalité ; la conscience historique et la conscience de soi ne prennent dans notre vie culturelle la place qui leur revient que lorsque – comme le dit Marx – la « préhistoire » de l'humanité est achevée et que sa véritable histoire a commencé. C'est ainsi que les traditions progressistes de l'art prennent une importance qui va bien au-delà des limites de l'art : elles deviennent des parties intégrantes de la culture de tout homme véritablement socialiste.

Parallèlement et en étroit rapport avec cela, les traditions progressistes prennent une importance extraordinaire pour la création de la culture artistique dans l'art socialiste. Ce serait cependant une analogie superficielle que de croire que les grandes réalisations et productions de l'art puissent être appréciées de la même manière que les scientifiques de la nature peuvent apprécier côte à côte les thèses justes héritées comme acquis de l'antiquité grecque, de la renaissance, etc. Les traditions progressistes de l'art, la culture des formes accumulées dans ces grandes œuvres, ne peuvent donner à personne une aide directe dans sa propre création artistique. Celui qui croît – pour pousser les choses à l'extrême – pouvoir copier de Breughel le « coup de main » du coloris, de Vermeer celui de la mise en valeur, et d'Ingres celui du dessin va s'enfermer dans un éclectisme académique. Au sein des limites de leur discipline artistique, les grands maîtres de l'art ont toujours fidèlement reflété et fait s'exprimer les relations humaines fondamentales de leur époque. Pour étudier comment ils ont réalisé cela, à commencer par les questions de contenu, par le choix des thèmes jusqu'aux solutions techniques de détail, il faut une école utile pour chacun des artistes. Mais elle ne l'est que si l'artiste veut apprendre comment il peut représenter les relations humaines de son époque dans le cadre des disciplines – plus ou moins modifiées – de son époque, comment il peut également les

figurer de manière adéquate et les élever à un niveau encore plus élevé de teneur idéale que ce n'était le cas chez les artistes classiques. Brièvement dit, tout ceci ne vaut que si l'artiste garde toujours en mémoire que tout façonnage consiste à trouver la forme concrète pour n'importe quel contenu concret.

Cela veut dire que bien connaître les traditions progressistes de l'art et de la littérature et bien valoriser cette connaissance dépendent de la mesure selon laquelle la littérature et l'art deviennent des superstructures de la nouvelle base, le base socialiste, de la mesure selon laquelle ils luttent activement pour le renforcement de la nouvelle base, pour la destruction des reliquats de l'ancienne base, et pour l'anéantissement ultime des reliquats économiques et idéologiques de l'ancien. Indubitablement, dans ce domaine aussi, une situation qualitativement nouvelle se présente. Cela nous conduirait bien au delà du cadre de ce travail si je voulais essayer d'analyser cette question, ne serait-ce que sous forme d'esquisse. Il est cependant avéré que l'histoire de l'art n'a encore jamais connu un développement dans lequel le reflet exact de la réalité, l'essence humaniste de l'art, libératrice de l'homme, au service du développement humain, sa position consciente et combative dans les discussions sociales, ait été aussi profondément et étroitement liés à la recherche d'une perfection esthétique formelle. L'époque du réalisme socialiste représente dans l'évolution de l'art, de la littérature, une nouvelle époque qui se situe qualitativement plus haute que toutes celles du passé. Nous ne devons cependant jamais oublier que nous pouvons synthétiser de la manière la plus expressive l'essence de cette nouveauté qualitative en affirmant : les buts et des moyens de l'art et de la littérature du réalisme socialiste coïncident avec les formulations de

Staline sur le caractère de superstructure de la littérature et de l'art.

Comme nous le voyons, cette question elle-aussi trouve sa solution si nous essayons de l'aborder avec les méthodes du marxisme-léninisme. Mais nous avons vu aussi de quelle grande importance était, pour bien poser la question et bien y répondre, la thèse de Staline selon laquelle la littérature et l'art appartiennent à la superstructure. Ce n'est qu'en gardant cette vérité incessamment à l'esprit que nous serons en situation de bien déterminer la véritable place de l'art, de la littérature et des traditions progressistes dans la culture socialiste.

