

Georg Lukács

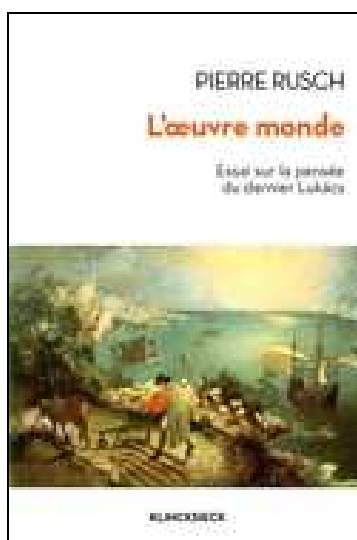
Préface à
*La spécificité
de la sphère esthétique*

<http://amisgeorglukacs.over-blog.com/>

Ce texte est la version, digitalisée pour les usagers du blog des amis de Georg Lukács, de celui publié en annexe du livre de Pierre Rusch, *L'œuvre-monde, essai sur la pensée du dernier Lukács*. Klincksieck 2013, pages 265 à 286.

Nous n'avons retouché la traduction de Pierre Rusch que pour 3 mots, représentant 5 occurrences. À chaque fois, cette modification est signalée en bas de page par la mention NdW.

Nous avons par ailleurs corrigé une douzaine de coquilles orthographiques.



<http://www.klincksieck.com/livre/?GCOI=22520100609400&fa=description#.Un6uwZ7h7S4>

Préface ¹ à *La spécificité de la sphère esthétique*.

(traduit par Pierre Rusch)

L'ouvrage que je présente ici au public constitue la première partie d'une esthétique dont l'objet central est la fondation philosophique de l'activité ² esthétique [*die ästhetische Setzungsart*], la déduction des catégories spécifiques de l'esthétique et sa démarcation relativement à d'autres domaines. Les développements se concentrent sur cette problématique, et n'abordent les problèmes concrets de l'esthétique que dans la mesure où cela est requis à l'élucidation de ce premier ensemble de questions ; aussi cette partie constitue-t-elle un tout achevé, qui peut être parfaitement compris indépendamment des parties suivantes.

Il est indispensable de déterminer clairement la place qu'occupe la conduite esthétique dans la totalité des activités humaines, des réactions de l'homme face au monde extérieur ; de comprendre le rapport des œuvres qui en résultent, celui de leur construction catégoriale (de leur structure, etc.), avec d'autres modes de réaction devant la réalité objective. Un examen impartial de ces rapports donne en gros l'image suivante. L'élément premier est le comportement de l'homme dans la vie quotidienne, un domaine qui, malgré son importance centrale pour la compréhension des modes de réaction supérieurs et plus complexes, reste encore largement

¹ Une traduction de cette préface a été publiée dans l'anthologie de Claude Prévost, György Lukács. Textes, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1985, p. 300-324 (première édition dans *Europe*, n° 415/416, nov.-déc. 1963). Elle présente cependant de telles carences (que déplorait d'ailleurs le regretté Claude Prévost) qu'il paraît indispensable de mettre entre les mains du lecteur français non germaniste un texte fiable et, dans la mesure du possible, attrayant. (N.d.T.).

² Pierre Rusch traduit *Setzung* et *Setzungsart* par *instauration*. Nous préférons pour notre part *activité*, ou *projet*. (Note du webmestre du blog des amis de Georg Lukacs, désormais NdW.)

inexploré. Sans vouloir anticiper sur ce qui sera développé plus complètement dans le corps de l'ouvrage, il nous faut évoquer d'un mot les idées fondamentales sur lesquelles il est construit. Le comportement quotidien de l'homme est à la fois le point de départ et l'aboutissement de toute activité humaine. On peut se représenter la quotidienneté comme un grand fleuve qui, en se ramifiant, donne naissance à ces formes supérieures de perception et de reproduction de la réalité que sont la science et l'art ; ces dernières se différencient et se développent alors conformément à leurs visées spécifiques, elles atteignent leur forme pure dans cette spécificité – telle qu'elle résulte des besoins de la vie sociale –, pour ensuite, par leurs effets et leurs répercussions sur la vie des hommes, revenir se jeter dans le fleuve de la vie quotidienne. Celle-ci s'enrichit donc constamment des plus hautes réalisations de l'esprit humain, elle les intègre à ses besoins pratiques, donnant derechef naissance, par les questions et les exigences ainsi suscitées, à de nouvelles ramifications dans les formes supérieures d'objectivation. Il faut, ici, étudier d'une manière approfondie le réseau compliqué des rapports d'interaction entre la perfection immanente des œuvres scientifiques ou artistiques, et les besoins sociaux qui sont la cause ou l'occasion de leur naissance. C'est seulement à partir de cette dynamique de la genèse, du déploiement, de l'autonomie, de l'enracinement dans la vie de l'humanité, qu'il est possible de déduire les catégories et les structures particulières qui régissent les réactions scientifiques ou artistiques de l'homme face à la réalité. Les considérations développées dans cet ouvrage visent naturellement la connaissance de la spécificité de la sphère esthétique. Mais les hommes vivant dans une réalité unitaire, à laquelle ils sont liés par des rapports d'interaction, l'essence de la sphère esthétique ne peut être comprise, si peu que ce soit, que si on la compare

constamment à d'autres modes de réaction. C'est la relation avec la science qui est ici la plus importante. Il est cependant indispensable de mettre également à jour la relation de l'esthétique avec l'éthique et la religion. Même les problèmes psychologiques qui surgissent dans ce contexte sont la suite nécessaire de questions portant sur la spécificité de l'activité esthétique.

Bien entendu, aucune Esthétique ne peut en rester à ce stade. Kant pouvait encore se contenter de répondre à la question méthodologique générale de la validité des jugements esthétiques. Outre le fait que cette question, à nos yeux, n'est pas une question primordiale, mais n'intervient dans l'édification de l'Esthétique qu'à un niveau extrêmement dérivé, aucun philosophe sérieusement attaché à élucider la nature du fait esthétique ne peut, depuis l'*Esthétique* de Hegel, se satisfaire d'un cadre aussi restreint et d'une problématique aussi exclusivement tournée vers la théorie de la connaissance. Nous aurons à parler plus d'une fois des aspects contestables que présente l'esthétique hégélienne, tant dans ses fondements que dans ses développements particuliers : il reste que par l'universalisme philosophique de sa conception, par la dimension historico-systématique de sa synthèse, elle demeure un exemple durable pour toute Esthétique. Ce sont seulement les trois parties ensemble du présent ouvrage qui pourront prétendre s'approcher – et d'une façon seulement partielle – de ce grand modèle. Car, indépendamment du talent et des connaissances de celui qui entreprend aujourd'hui une telle tâche, les critères d'universalité établis par l'esthétique hégélienne sont, pour des raisons de contenu, beaucoup plus difficiles à appliquer aujourd'hui que du temps de Hegel. Ainsi, la théorie des genres artistiques, dont Hegel traite longuement – toujours d'un point de vue historico-systématique –, reste encore en dehors du domaine circonscrit

par le plan d'ensemble de notre ouvrage. La deuxième partie – provisoirement intitulée « L'œuvre d'art et l'attitude esthétique » – doit avant tout concrétiser la structure spécifique de l'œuvre d'art, telle que la première partie l'aura déduite et décrite dans sa plus grande généralité. C'est seulement à ce moment-là que les catégories dégagées à gros traits dans la première partie trouveront vraiment leur physionomie propre. Des problèmes comme ceux posés par les rapports entre contenu et forme, vision du monde et création formelle, technique et forme, etc., ne peuvent apparaître ici que d'une manière extrêmement générale, comme une problématique d'arrière-plan ; leur véritable nature concrète ne trouvera son élucidation que dans l'analyse approfondie de la structure de l'œuvre. Il en va de même des problèmes concernant les attitudes créatrice et réceptive. La première partie ne peut décrire celles-ci que dans leurs grandes lignes, elle ne peut en quelque sorte que représenter le « lieu » méthodologique de leur possible détermination. Les relations réelles de la quotidienneté avec les attitudes scientifique, éthique, etc., ainsi qu'avec la production et la reproduction esthétiques, le substrat catégoriel de leurs proportions, de leurs interactions, de leurs influences réciproques, toutes ces questions réclament également des analyses orientées vers les phénomènes les plus concrets ; or de telles analyses sont par nature impossibles dans le cadre de cette première partie vouée à la fondation philosophique de la sphère esthétique.

Il en va de même de la troisième partie (dont le titre provisoire est : « L'art comme phénomène socio-historique »). Il est certes inévitable que la première partie non seulement contienne certaines digressions historiques, mais aussi et surtout, qu'elle rappelle constamment la nature historique primordiale de tout phénomène artistique. C'est, nous l'avons dit, l'esthétique hégélienne qui a pour la première fois dégagé

en toute netteté le caractère historico-systématique de l'art. Le marxisme a corrigé les rigidités que l'idéalisme objectif avait introduites dans la systématisation hégélienne. Les rapports complexes qui unissent le matérialisme dialectique et le matérialisme historique suffisent à montrer que le marxisme ne prétend pas déduire les phases de l'évolution à partir de l'évolution interne de l'idée, mais qu'il vise au contraire à saisir le processus réel dans l'entrelacs de ses déterminations historiques et systématiques. L'unité des déterminations théoriques (en l'occurrence esthétiques) et historiques se réalise en fin de compte d'une manière extrêmement contradictoire, et ne peut donc être analysée – sur le plan des principes, comme dans les différents cas particuliers – que par une association constante du matérialisme dialectique et du matérialisme historique³. Dans les deux premières parties de cet ouvrage, ce sont les points de vue du matérialisme dialectique qui dominant, car il s'agit d'exprimer en termes conceptuels l'essence objective du fait esthétique. Il ne s'y trouve cependant presque aucun problème qu'on puisse résoudre sans mettre en lumière, si rapidement que ce soit, ses aspects historiques – dans leur relation indissoluble avec la théorie esthétique. Dans la troisième partie, c'est la méthode du matérialisme historique qui prévaut, car l'intérêt porte en premier lieu sur les déterminations et les traits historiques de la genèse des arts, de leur déploiement, de leurs crises, de leur rôle directeur ou subordonné, etc. Le premier problème à examiner est ici celui du développement inégal dans la genèse, dans l'être et le devenir esthétiques, dans l'impact des différentes formes d'art. Cela signifie simultanément une rupture avec toute vulgarisation « sociologique » concernant la

³ La vulgarisation du marxisme pendant la période stalinienne a également eu pour effet que le matérialisme dialectique et le matérialisme historique étaient parfois traités comme deux sciences indépendantes, pour chacune desquelles on formait des « spécialistes ».

naissance et l'action des arts. Or il est impossible de mener à bien une telle analyse socio-historique respectueuse de la complexité des faits, sans exploiter constamment les résultats obtenus par la méthode du matérialisme dialectique relativement à la constitution catégoriale, à la structure et à la nature spécifique de chaque forme d'art, pour mieux connaître son caractère historique. L'échange permanent et vivant entre les deux approches apparaît ici par un autre côté, mais ne compte pas moins que dans les deux premières parties.

Comme on le voit, ces recherches esthétiques s'organisent selon un plan sensiblement différent des constructions habituelles. Cela ne signifie nullement qu'elles puissent prétendre à une quelconque originalité méthodologique. Bien au contraire elles ne répondent qu'à la volonté d'appliquer aussi correctement que possible le marxisme aux problèmes de l'Esthétique. Pour qu'un tel programme ne donne lieu à aucune méprise, il est nécessaire d'éclaircir, ne serait-ce que de quelques mots, la situation et la relation de cet ouvrage relativement à l'esthétique marxiste. Écrivant il y a une trentaine d'années ma première contribution à l'esthétique du marxisme⁴, je défendais la thèse selon laquelle le marxisme possède sa propre esthétique cette idée se heurta à une vive opposition. La raison en était que, avant Lénine, même les meilleurs théoriciens du marxisme, tels que Plekhanov ou Mehring, s'étaient presque exclusivement cantonnés aux problèmes du matérialisme historique⁵. C'est seulement

⁴ « Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle », dans G. Lukács, *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, 1948 [*Werke*, t. 10, op. cit. (N.d.T.)]. Publié en français dans *Marx et Engels historiens de la littérature*, traduction Gilbert Badia, L'Arche, 1975. (NdW)

⁵ Cf. Franz Mehring, *Gesammelte Schriften und Aufsätze*, Berlin, 1929, désormais dans *Gesammelte Schriften*, Berlin, 1960 sqq. ; du même, *Die Lessing-Legende*, Stuttgart, 1898 (rééd. Berlin, 1953) ; G. W. Plekhanov, *Kunst und Literatur*, Berlin, 1955.

depuis Lénine que le matérialisme dialectique est revenu au centre de l'intérêt. C'est ainsi que Mehring, dont l'esthétique était au demeurant fondée sur la *Critique du jugement*, a pu voir dans les divergences entre Marx-Engels et Lassalle un simple conflit de goûts subjectifs. Cette controverse, il est vrai, est réglée depuis longtemps. Depuis la profonde étude de M. Lifschitz sur l'évolution des conceptions esthétiques de Marx, depuis son minutieux travail de compilation et de systématisation des propos dispersés de Marx, Engels et Lénine sur les questions esthétiques, il ne peut plus subsister aucun doute quant à l'unité et la cohérence de ces réflexions⁶.

Mais il ne suffit pas montrer et d'établir cette cohérence systématique pour résoudre définitivement la question de l'existence d'une esthétique marxiste. Car si les passages en question, rassemblés et classés systématiquement, contenaient déjà explicitement une esthétique ou du moins son squelette parfait, il n'y aurait qu'à rédiger un bon texte de liaison pour voir surgir devant nous, tout achevée, l'esthétique marxiste. Loin s'en faut ! Même une application monographique directe de ce matériel à toutes les questions particulières de l'esthétique ne peut, comme l'attestent de nombreux cas, rien apporter de déterminant pour l'élaboration scientifique d'une théorie d'ensemble. On se trouve ainsi dans cette situation paradoxale, que l'esthétique marxiste en même temps existe et n'existe pas, qu'elle doit être conquise, voire créée par des recherches indépendantes, qui n'aboutiront pourtant qu'à

⁶ Cf. M. Lifschitz, « Lenin o koultoure i isskoustvice », dans *Marksistko-Leninskoïe isskousvosnanie* 2 (1932), p. 143 *sqq.* ; « Karl Marx und die Ästhetik », dans *Internationale Literatur*, III/2 (1933), p. 127 *sqq.* ; M. Lifschitz et F. Schiller, *Marx i Engels o isskoustvie i literatourie*, Moscou, 1933 ; Karl Marx - Friedrich Engels, *Über Kunst und Literatur*, édité par M. Lifschitz, Berlin, 1949 ; M. Lifschitz, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, New York, 1938 [traduction française de Jean-Pierre Morbois sur scribd : <http://fr.scribd.com/doc/114206732/Lifschitz-Art-Marx-Scribd>, NdW] ; M. Lifschitz, *Karl Marx und die Ästhetik*, Dresde, 1960.

exposer et fixer sur le plan conceptuel quelque chose dont l'idée est déjà donnée. Mais ce paradoxe se résout de lui-même, dès lors qu'on considère l'ensemble du problème à la lumière du matérialisme dialectique. Le mot « méthode » – qui, dans son acception première, est indissolublement lié au cheminement vers la connaissance – signifie en effet que la pensée doit emprunter certaines voies pour arriver à certains résultats. La vision globale du monde élaborée par les classiques du marxisme montre sans erreur possible dans quelle direction pointent ces voies, du fait notamment que les résultats obtenus marquent clairement où elles doivent aboutir. La méthode du matérialisme dialectique indique donc nettement, même si cela ne saute pas immédiatement aux yeux, quels chemins il faut emprunter et comment l'on doit les parcourir, si l'on veut traduire en concepts la réalité objective dans sa véritable objectivité, et si l'on veut pénétrer l'essence d'un domaine particulier dans sa vérité propre. Ce n'est qu'en appliquant cette méthode, en suivant cette orientation d'une façon indépendante, par des recherches personnelles, qu'il est possible de trouver ce qu'on cherche et de construire correctement l'esthétique marxiste, ou du moins de s'approcher de sa véritable nature. Celui qui croit pouvoir, par une simple interprétation de l'œuvre de Marx, reproduire en pensée à la fois la réalité et la manière dont Marx l'a comprise, celui-là manquera nécessairement l'un et l'autre objectif. C'est seulement en étudiant la réalité d'un œil impartial et en élaborant l'image au moyen de la méthode découverte par Marx, qu'on peut se montrer fidèle à la fois au réel et au marxisme. En ce sens, et bien que le présent travail soit dans son ensemble comme dans ses parties constitutives le résultat de recherches indépendantes, il ne peut prétendre à l'originalité. Car il doit tous les moyens par lesquels il

approche la réalité, il doit toute sa méthode à l'étude des œuvres que nous ont léguées les classiques du marxisme.

Mais être fidèle au marxisme, cela signifie en même temps s'inscrire dans la continuité des grandes traditions de pensée par lesquelles l'homme a tenté de maîtriser le réel. C'est seulement dans la période stalinienne, principalement du fait de Jdanov, que l'accent a été exclusivement mis sur ce qui sépare le marxisme des grands courants de la pensée humaine. Une telle attitude aurait été relativement justifiée, si l'on s'était contenté de souligner l'élément qualitativement nouveau apporté par le marxisme, de marquer le fossé qui sépare la dialectique marxiste de celle de ses précurseurs les plus avancés, comme Aristote ou Hegel. Une telle position pourrait même être jugée utile et nécessaire, si elle ne soulignait pas unilatéralement, si elle n'isolait pas comme une entité métaphysique et de façon profondément antidialectique la dimension radicalement nouvelle du marxisme, en ignorant le facteur de continuité que comporte l'évolution de la pensée humaine. La réalité – et donc sa représentation et sa restitution dans l'élément de la pensée – est en effet une unité dialectique de continuité et de discontinuité, de tradition et de révolution, de transitions insensibles et de bonds soudains. Le socialisme scientifique lui-même représente dans l'histoire quelque chose de totalement nouveau, qui exauce cependant une aspiration millénaire de l'humanité et réalise ce que les meilleurs esprits ont toujours ardemment recherché. Il en va de même de l'effort des fondateurs du marxisme pour saisir le monde sous forme conceptuelle. La profonde vérité du marxisme, cette vérité qu'aucune attaque et aucune chape de silence ne parviendront jamais à ébranler, repose pour une grande part sur le fait qu'il permet d'éclairer et d'intégrer à la conscience humaine les données fondamentales – qui autrement resteraient occultées – de la réalité et de l'existence humaine.

C'est donc en un double sens qu'on peut parler de « nouveauté » : non seulement la réalité du socialisme, qui auparavant n'existait pas, donne à la vie humaine un contenu et un sens nouveaux, mais en même temps l'œuvre de défétichisation accomplie par la méthode, les recherches et les résultats du marxisme, jette une lumière nouvelle sur le présent et le passé, sur toute l'existence humaine, tels qu'on croyait les connaître jusque-là. Tous les efforts passés pour comprendre cette existence dans sa vérité prennent dès lors un sens absolument nouveau. Les perspectives d'avenir, la connaissance du présent, la compréhension des tendances qui ont préparé ce présent sur le plan des idées comme sur le plan de la pratique, tout cela entre en interaction. À vouloir souligner exclusivement les aspects différents et nouveaux, on risque de réduire à une altérité abstraite, de ruiner la richesse concrète et le pouvoir déterminant de ce qui est vraiment nouveau. Il suffit de comparer l'allure que la dialectique prend respectivement chez Lénine et Staline, pour voir clairement les conséquences d'une telle différence de méthode ; et les nombreuses positions déraisonnables prises relativement à l'héritage hégélien ont, durant la période stalinienne, réduit les recherches logiques à une indigence souvent effrayante.

Chez les classiques eux-mêmes, on ne trouve pas trace d'une telle opposition métaphysique entre l'ancien et le nouveau. Le rapport entre les deux se manifeste dans les proportions que l'évolution socio-historique elle-même a déterminées en laissant la vérité se faire jour. C'est là la seule méthode correcte, et pour l'esthétique peut-être plus encore que pour d'autres disciplines il est important de s'y tenir. Car l'analyse scrupuleuse des faits montrera que l'intelligence théorique a toujours été en retard sur la pratique artistique réelle. C'est justement pour cette raison que les rares penseurs qui sont parvenus relativement tôt à voir clair dans les vrais problèmes

de l'esthétique revêtent une importance extraordinaire. D'autre part, nos analyses montreront que des réflexions apparemment fort éloignées du domaine de l'art, d'ordre philosophique ou éthique, par exemple, jouent un rôle central dans la compréhension des phénomènes esthétiques. Pour ne pas anticiper outre mesure sur ce qui trouvera sa place légitime dans des développements plus détaillés, nous nous contenterons de remarquer que le plan d'ensemble, ainsi que tous les développements particuliers de cet ouvrage sont – parce qu'il doit justifier son existence à la méthode de Marx – très profondément déterminés par les résultats auxquels Aristote, Hegel, Goethe sont parvenus dans leurs différents écrits, qu'ils aient ou non directement traité à l'esthétique. Quand j'exprime en outre ma reconnaissance envers Épicure, Bacon, Hobbes, Spinoza, Vico, Diderot, Lessing et les penseurs révolutionnaires-démocrates russes, je ne fais naturellement qu'énumérer les noms les plus importants pour moi. La liste des auteurs auxquels je me sens redevable pour ce travail, dans l'ensemble comme dans le détail, est loin d'être épuisée. C'est cette conviction qui règle l'usage que je fais des citations. Mon intention n'est pas de traiter des problèmes de l'histoire de l'art, ni de l'histoire de l'esthétique. Il s'agit de mettre en lumière les situations ou les lignes de développement les plus significatives pour la théorie générale. C'est pourquoi je ne citerai que les auteurs ou les ouvrages qui, selon la configuration⁷ théorique envisagée, ont exprimé une idée – juste ou significativement fautive – pour la première fois, ou dont l'opinion paraît particulièrement caractéristique d'une certaine situation. Il ne pouvait entrer dans mon propos de fournir une bibliographie exhaustive des questions abordées.

⁷ Nous avons substitué *Configuration* à *Constellation*, traduction littérale du terme astronomique *Konstellation* pris ici dans une acception figurée (NdW).

De ce qui précède, on peut déjà conclure que la pointe polémique de tout ce travail est dirigée contre l'idéalisme philosophique. On n'entreprendra pas ici de combattre ce courant sur le terrain de la théorie de la connaissance, mais sur les points spécifiques où il fait obstacle à la compréhension adéquate des réalités proprement esthétiques. C'est principalement dans la seconde partie que nous évoquerons les confusions qui naissent lorsque l'intérêt esthétique se concentre sur le Beau (éventuellement sur ce qu'on appelle les « composantes du Beau ») ; ici, ce thème ne sera abordé qu'épisodiquement. Il nous semble d'autant plus important de souligner le caractère nécessairement hiérarchique de toute esthétique idéaliste. Si en effet les différentes formes de la conscience sont les principes derniers de la réalité objectale de tous les objets examinés, de leur place au sein du système etc., et non – comme le veut le matérialisme – des modes de réaction à des réalités objectivement données, indépendantes de la conscience et déjà concrètement constituées, alors ces formes doivent s'ériger en juges suprêmes de la pensée et donner à son système une structure hiérarchique. La composition de cette hiérarchie a profondément varié au cours de l'histoire ; ce n'est pas notre propos d'entrer dans cette discussion, et seul nous importe le fait qu'une telle hiérarchie, par nature, falsifie nécessairement tous les objets et leurs rapports.

C'est une erreur largement répandue que de croire que la conception matérialiste du monde – affirmant la priorité de l'être sur la conscience, de l'être social sur la conscience sociale – présente également un caractère hiérarchique. Pour le matérialisme, marquer la priorité de l'être, c'est d'abord constater un fait : il y a de l'être sans conscience, mais pas de conscience sans être. Il n'en résulte cependant aucune subordination hiérarchique de la conscience à l'être, au

contraire : c'est seulement grâce à cette priorité et à sa reconnaissance concrète par la conscience – sur le plan théorique comme sur le plan pratique –, qu'il est possible à celle-ci de maîtriser réellement le monde. Le simple phénomène du travail illustre clairement cet état de choses. Quand le matérialisme historique affirme la priorité de l'être social sur la conscience sociale, il s'agit pareillement d'un simple constat factuel. La pratique sociale vise elle aussi à maîtriser l'être social, et le fait qu'elle n'est arrivée, au cours de l'histoire, à atteindre ses objectifs que d'une manière très relative n'introduit pas davantage un rapport hiérarchique entre les deux, mais détermine simplement les conditions concrètes dans lesquelles une pratique efficace est objectivement possible : c'est aussi, il est vrai, fixer les limites concrètes de la pratique et la marge de développement accordée à la conscience dans une société donnée. Ce rapport fait donc apparaître une dialectique historique, nullement une structure hiérarchique. Quand un petit voilier se montre impuissant devant la tempête dont un puissant bateau à moteur triomphe aisément, c'est simplement la supériorité ou la limite d'une conscience donnée face à l'être, non un rapport hiérarchique entre l'homme et les forces de la nature qui se manifeste ; d'autant moins que l'évolution historique – et avec elle les progrès de la conscience découvrant peu à peu la véritable constitution de l'être – accroît constamment les possibilités de domination de celui-ci par celle-là.

C'est d'une façon radicalement différente que l'idéalisme philosophique conçoit le monde. Pour lui, ce ne sont pas les rapports de force réels et fluctuants qui introduisent dans la vie une supériorité ou une subordination provisoires ; il existe au contraire une hiérarchie *a priori* des facultés spirituelles qui non seulement produisent et ordonnent les formes d'objectivité et les rapports entre les objets, mais se rangent

aussi entre elles par degrés hiérarchiques. Illustrons cette situation relativement au problème qui nous occupe ; lorsque par exemple Hegel rapporte l'art à l'intuition, la religion à l'imagination et la philosophie au concept, lorsqu'il associe ces trois domaines à différentes formes de conscience, il instaure une hiérarchie rigoureuse, « éternelle », irrévocable qui, comme le sait tout connaisseur de Hegel, détermine également le destin historique de l'art (cette situation reste inchangée sur le fond, quand par exemple le jeune Schelling inverse les places au sein de la hiérarchie). Il est évident qu'une telle approche génère un embrouillamini de faux problèmes qui, depuis Platon, ont voué toute Esthétique à la confusion méthodologique. Peu importe que le philosophe idéaliste décrète la supériorité ou au contraire l'infériorité, à tel ou tel égard, de l'art relativement à d'autres formes de conscience : dans tous les cas, cette conception détourne la pensée de l'étude des propriétés spécifiques des objets, qui se trouvent ramenés – d'une façon le plus souvent totalement abusive – à un dénominateur commun, de manière qu'on puisse les comparer les uns aux autres à l'intérieur d'un même ordre hiérarchique et les y insérer au niveau voulu. Qu'il s'agisse des rapports de l'art avec la nature, avec la religion, avec la science, etc. partout, ces faux problèmes aboutissent nécessairement à la distorsion des formes de l'objectivité et de ses catégories.

Les conséquences de la rupture ainsi opérée avec l'idéalisme philosophique prendront toute leur portée si nous concrétisons notre point de départ matérialiste en disant que nous abordons l'art comme un mode spécifique de la représentation [*Widerspiegelung*] du réel, comme une variété de la relation universelle de représentation que l'homme entretient avec la réalité. Une des pensées fondamentales de cet ouvrage est en effet que tous les modes de représentation – nous analyserons

surtout ceux qui règlent la vie quotidienne, la science et l'art – reproduisent toujours la même réalité objective. Ce principe, qui paraît d'une évidence proche de la trivialité, a pourtant de grandes conséquences. Puisque la philosophie matérialiste voit dans toutes les formes de l'objectivité, dans toutes les catégories liées aux objets et à leurs rapports, non pas (comme le fait l'idéalisme) les produits d'une conscience créatrice, mais une réalité objective existant indépendamment de la conscience, toutes les divergences, voire les oppositions entre les différentes activités représentationnelles, doivent trouver place à l'intérieur de cette réalité unitaire par le contenu et par la forme. Pour comprendre la dialectique complexe qui régit cette unité de l'unité et de la différence, il faut d'abord rompre avec l'idée très répandue d'une représentation de type mécanique ou photographique. Si c'était là le fondement d'où naissent les différences, toutes les formes spécifiques ne seraient que des distorsions subjectives de cette représentation seule « authentique », ou alors la différenciation aurait un caractère purement a posteriori, voulu et conscient, dépourvu de toute spontanéité. Mais l'infinité extensive et intensive du monde objectif oblige tout être vivant, et notamment l'homme, à une adaptation, à un choix inconscient dans l'élaboration de son image du monde. Celle-ci comporte donc aussi – sans préjudice de son caractère fondamentalement objectif – une composante subjective irréductible, déterminée d'une manière purement physiologique chez l'animal, d'une manière aussi sociale chez l'homme (influence du travail sur l'enrichissement, l'élargissement, l'approfondissement, etc. des capacités de l'homme à représenter la réalité). La différenciation est donc – surtout dans les domaines de la science et de l'art – un produit de la société, le résultat des besoins qu'elle a fait naître, le fruit de l'adaptation de l'homme à son environnement et du développement de ses

capacités en fonction des tâches nouvelles auxquelles il est confronté. S'il est vrai que ces échanges, ces processus d'adaptation trouvent leur expression physiologique et psychologique dans les individus particuliers, ils réclament aussi *a priori* l'existence d'une universalité sociale, puisque les tâches, les circonstances nouvelles qui transforment les hommes sont d'une nature universelle (sociale), et n'admettent de variations individuelles et subjectives qu'à l'intérieur de ce cadre social.

L'élaboration des caractères spécifiques de la représentation esthétique de la réalité occupe une part déterminante – aussi bien en quantité qu'en qualité – du présent travail. Ces analyses, conformément à la visée fondamentale de cet ouvrage, sont de nature philosophique, ce qui veut dire qu'elles se concentrent sur cette question : quelles sont les formes, les relations, les proportions spécifiques que prend, dans le projet ⁸ [*Setzung*] esthétique, le monde catégorial commun à toute activité de représentation ? Il est naturellement inévitable, dans ce contexte, d'aborder également les questions psychologiques ; un chapitre particulier (le onzième) sera consacré à ces problèmes. Il faut en outre souligner dès maintenant que la même visée philosophique nous prescrit de dégager avant tout, parmi les différents genres artistiques, les traits communs à toute représentation esthétique. La structure pluraliste de la sphère esthétique demande cependant que soit aussi abordée la question de la spécificité des différents arts : c'est ce que nous ferons, autant que possible, lorsque nous traiterons des problèmes catégoriaux. La façon tout à fait particulière dont la réalité se trouve représentée dans des arts tels que la musique ou l'architecture nous contraint en effet à consacrer à ces questions un chapitre spécial (le quatorzième) ; la tâche, ici,

⁸ Voir note 2 ci-dessus. NdW.

est d'éclairer les différences spécifiques tout en préservant la validité des principes esthétiques généraux.

L'idée que tous les échanges entre l'homme et son environnement se fondent sur cette universalité de l'activité représentationnelle, si on la développe jusqu'au bout, se révèle d'une extrême importance pour la compréhension philosophique du phénomène esthétique. En effet, pour tout idéalisme vraiment conséquent, chaque forme de conscience significative – dans notre cas, la conscience esthétique – doit être de nature « supratemporelle »⁹, « éternelle », puisque elle prend sa source dans d'un monde d'Idées hiérarchiquement ordonné ; si elle peut être envisagée sur le mode historique, ce n'est qu'à l'intérieur d'un tel cadre métahistorique de l'être ou de la valeur « intemporels ». Cette position en apparence purement méthodologique et formelle comporte nécessairement des conséquences sur le plan du contenu et de la vision générale du monde. Car il en résulte nécessairement que le sens esthétique, dans ses dimensions productive et réceptive, appartient à l'« essence » humaine, que celle-ci soit déterminée du point de vue du monde des Idées ou de celui de l'Esprit du monde, d'une manière anthropologique ou ontologique. C'est à une image en tous points opposée à celle-ci qu'aboutit notre approche matérialiste. La réalité objective qui se manifeste à travers les différentes activités représentationnelles subit une transformation permanente, suivant des axes et des lignes d'évolution bien précis. La réalité elle-même est donc, dans son essence objective, de nature historique ; les déterminations historiques apparaissant tant dans la forme que dans le contenu des différentes images que l'homme se fait du réel ne sont, par conséquent que des approximations plus ou moins précises de ce côté de la réalité

⁹ *Überzeitlich* était rendu ici par « surtemporel ». Un peu plus loin par supratemporel. Nous avons harmonisé les deux occurrences. (NdW).

objective. L'historicité authentique ne consiste cependant pas en une simple modification des contenus, avec des formes et des catégories inchangées. Plus encore : le changement même des contenus exerce nécessairement une action transformatrice sur les formes, il entraîne certains transferts de fonctions et, au-delà d'un certain stade, de véritables mutations à l'intérieur du système catégorial : l'émergence de catégories nouvelles et la disparition de catégories anciennes. L'historicité de la réalité objective introduit donc une certaine historicité dans la doctrine des catégories.

Il importe ici de se montrer extrêmement attentif aux parts d'objectivité et de subjectivité qui interviennent dans ces transformations. Car s'il est vrai que la nature elle-même doit en dernière instance être considérée d'un point de vue historique, les différentes étapes de cette évolution sont tellement étendues dans le temps que les modifications catégoriales objectives n'entrent quasiment pas en considération pour la science. L'histoire subjective de la découverte d'objets, de relations, d'ensembles catégoriaux nouveaux n'en prend naturellement que plus d'importance. C'est seulement dans le domaine de la biologie que l'on pourrait identifier un tournant avec l'apparition des catégories objectives de la vie – du moins pour la partie de l'univers que nous connaissons – et, ainsi, une genèse objective. La question prend un tour qualitativement différent, dès lors qu'il s'agit de l'homme et de la société humaine. Il est clair qu'il s'agit toujours en ce domaine de la genèse de catégories et d'ensembles catégoriels qui ne peuvent être simplement « déduits » de la continuité de l'évolution antérieure : aussi cette genèse pose-t-elle à la connaissance des exigences particulières. Ce serait pourtant déformer la réalité que de vouloir dissocier méthodologiquement l'étude historique de la genèse de ces phénomènes et leur analyse philosophique. La

véritable structure catégoriale de tout phénomène de ce type est au contraire intimement liée à sa genèse, et ne peut être mise à jour intégralement et dans ses justes proportions que si l'analyse du contenu se trouve organiquement liée à l'élucidation de sa genèse historique. La déduction de la notion de « valeur », au début du *Capital* de Marx, constitue l'exemple classique d'une telle méthode historico-systématique. C'est cette combinaison que nous essaierons de réaliser dans les développements concrets consacrés au phénomène fondamental de l'esthétique aussi bien que dans toutes ses ramifications particulières. Or ce choix méthodologique prend une dimension philosophique générale pour autant qu'il signifie une rupture radicale avec toutes les philosophies qui voient dans l'art, dans l'attitude artistique, quelque chose qui relève d'un monde d'Idées supra-historiques, ou qui du moins appartient ontologiquement ou anthropologiquement à l'« Idée » de l'homme. Comme le travail, la science et toutes les activités sociales de l'homme, l'art est un produit de l'évolution sociale, un produit de l'homme forgeant son humanité par le travail.

Mais ce n'est pas la seule manière dont l'historicité objective de l'être et sa manifestation privilégiée dans la société humaine se répercutent sur la compréhension de la spécificité de la sphère esthétique. Nous aurons à montrer dans nos développements concrets que la représentation scientifique de la réalité cherche à s'affranchir de toute détermination anthropologique, tant dans la perception que dans l'analyse de son objet, qu'elle s'efforce de reproduire les choses et leurs relations telles qu'elles sont en elles-mêmes, indépendamment de la conscience. L'art, au contraire, part du monde de l'homme et retourne vers lui. Ce qui ne signifie pas, comme nous l'exposerons le moment venu, qu'il en reste à un simple subjectivisme. L'objectivité des objets est préservée dans l'art,

mais de telle manière que leurs liens typiques avec l'existence humaine se trouvent intégrés dans cette objectivité : celle-ci se manifeste alors conformément à un stade donné de l'évolution intérieure et extérieure de l'humanité, c'est-à-dire de l'évolution sociale. Cela signifie que toute création artistique intègre et ordonne en elle-même le *hic et nunc* historique de sa genèse, comme un facteur essentiel de sa réalité objectale décisive. Toute forme de représentation est bien entendu matériellement déterminée par les circonstances particulières dans lesquelles elle s'effectue. Même dans le domaine des mathématiques ou des sciences physiques, ce n'est jamais par hasard qu'une découverte se fait à tel ou tel moment ; mais cette particularité est plus significative pour l'histoire des sciences que pour le savoir lui-même, qui n'a nul besoin de considérer quand et dans quelles conditions historiques – nécessaires – le théorème de Pythagore, par exemple, a été formulé pour la première fois. Sans pouvoir entrer dans les problèmes compliqués que posent, à cet égard, les sciences sociales, il faut pourtant constater que les particularités d'une époque donnée peuvent entraver l'élaboration d'une véritable objectivité dans la représentation de la réalité socio-historique. C'est tout le contraire pour la représentation esthétique de la réalité : aucune œuvre d'importance n'a vu le jour sans que l'acte créateur ait intégré dans l'objet représenté le *hic et nunc* historique pour lui donner forme et vie. Peu importe que les artistes en soient conscients ou qu'ils créent dans l'illusion de produire une œuvre supra-temporelle, qu'ils croient faire évoluer un style ancien ou matérialiser un idéal éternel tiré du passé : dans la mesure où leurs œuvres sont des œuvres d'art authentiques, elles s'enracinent dans les aspirations les plus profondes de leur temps : le contenu et la forme des véritables créations ne peuvent – par leur nature esthétique même – être coupés de ce terreau où elles ont pris naissance. C'est dans les

œuvres d'art que l'historicité de la réalité objective trouve son expression à la fois objective et subjective.

Cette historicité essentielle de la réalité nous conduit à une autre problématique importante, qui, elle aussi, concerne d'abord la méthodologie, mais prend inévitablement – comme tout véritable problème méthodologique, quand la méthodologie ne se trouve pas réduite à une pure question de forme –, une dimension philosophique générale. Nous voulons parler du problème de l'enracinement terrestre [*Diesseitigkeit*]. D'un point de vue strictement méthodologique, cet enracinement est une exigence incontournable de la connaissance scientifique comme de la création artistique. C'est seulement quand un ensemble de phénomènes est entièrement compris à partir de ses caractères intrinsèques, des lois qui le gouvernent d'une manière pour ainsi dire immanente, qu'on peut considérer qu'il est scientifiquement connu. En pratique, cette connaissance totale ne peut être qu'approchée : il est impossible, étant donné l'infinité extensive et intensive des objets, de leurs relations statiques aussi bien que dynamiques, etc. qu'aucune connaissance puisse jamais être considérée comme absolument définitive sous une forme donnée : on ne pourra jamais exclure la nécessité de lui apporter des rectifications, des restrictions, des extensions, etc. Ce « pas encore » inhérent à la maîtrise scientifique de la réalité, depuis le stade magique jusqu'au positivisme moderne, a souvent été interprété dans le sens d'une transcendance, sans qu'on prenne garde que beaucoup de choses qu'on couvrait jadis d'un *Ignorabimus* ont depuis longtemps été intégrées dans le corps des sciences exactes comme un problème résoluble, sinon déjà effectivement résolu. La naissance du capitalisme, les nouvelles relations entre la science et la production, favorisées par les grandes crises des conceptions religieuses, ont substitué à la transcendance naïve

une transcendance plus compliquée, plus raffinée. Dès l'époque où les défenseurs du christianisme tentèrent de dresser un mur idéologique contre la théorie copernicienne, on vit naître ce nouveau dualisme : une conception méthodologique visant à combiner la reconnaissance de l'immanence du monde sensible donné et la négation de sa réalité ultime, dans l'intention de dénier à la science toute compétence à rien dire de valable sur le réel. D'un point de vue superficiel, il peut sembler que cette dévaluation de la réalité du monde n'ait pas grande importance, les hommes pouvant accomplir leurs tâches pratiques et immédiates au sein de la production, indépendamment du fait qu'ils considèrent les objets, les moyens, etc. de leur activité comme réellement existants ou comme de simples apparences. Mais une telle conception est doublement sophistique. Premièrement, chaque individu, dans son activité pratique, est toujours convaincu d'avoir affaire à la réalité elle-même : même le physicien positiviste l'est, quand par exemple il effectue une expérience. Deuxièmement, une telle conception, lorsqu'elle est – pour des raisons sociales – profondément enracinée et largement répandue, dissout les liens moins directs qui, sur le plan intellectuel et moral, unissent l'homme à la réalité. La philosophie existentialiste, pour laquelle l'homme « jeté » dans le monde se trouve confronté au néant, est, au point de vue socio-historique, la contrepartie et le complément nécessaires de l'évolution philosophique qui mène de Berkeley à Mach ou Carnap.

Le véritable champ de bataille où s'affrontent l'enracinement terrestre et l'aspiration à l'au-delà est sans contredit l'éthique. C'est pourquoi les déterminations essentielles de cette controverse ne peuvent être complètement exposées dans le cadre du présent ouvrage. L'auteur espère pouvoir dans un proche avenir présenter d'une manière systématique ses vues

sur cette question. Disons simplement que l'ancien matérialisme – depuis Démocrite jusqu'à Feuerbach – n'était en mesure de penser l'immanence de la structure du monde que sur le mode mécanique ; c'est pourquoi, d'une part, le monde devait encore être conçu comme un mécanisme d'horlogerie qui n'aurait pu être mis en marche sans une intervention extérieure, c'est-à-dire transcendante. D'autre part, l'homme dans une telle vision du monde ne pouvait être que le produit nécessaire et l'objet des lois immanentes qui gouvernent l'univers. Sa subjectivité, sa pratique restaient inexplicables par de telles lois. C'est la théorie hégéliano-marxiste de l'autocréation de l'homme par son propre travail – que Gordon Childe a heureusement résumée dans sa formule : « Man makes himself! »¹⁰ – qui viendra compléter cette vision du monde immanente et poser le fondement philosophique général d'une éthique purement terrestre, dont l'esprit vivait depuis longtemps dans les conceptions géniales d'Aristote et d'Épicure, de Spinoza et de Goethe. (La théorie de l'évolution des formes de la vie, la compréhension progressive de l'apparition de la vie à partir de l'interaction des lois physiques et chimiques jouent naturellement un rôle important dans la formation de cette vision du monde).

C'est là une question de la plus haute importance pour l'esthétique, une question qui sera donc longuement traitée dans les développements concrets du présent ouvrage. Il n'y aurait pas de sens à vouloir, dans cette brève préface, anticiper les résultats de ces analyses, auxquels seul le plein développement de toutes les déterminations mises en jeu peut donner quelque force de persuasion. Disons simplement, pour que la préface ne fasse pas davantage que l'ouvrage lui-même mystère de la position de l'auteur sur ce point, que la parfaite clôture sur soi, la plénitude immanente et auto-suffisante de

¹⁰ Cf. Gordon Childe, *What Happened in History?* (1941).

toute œuvre d'un authentique – en quoi l'art se distingue de tous les autres modes de réaction humains face au monde extérieur – expriment toujours, dans sa substance même et quelle qu'ait été l'intention de son créateur, une proclamation de l'enracinement terrestre du monde. C'est la raison pour laquelle l'opposition entre allégorie et symbole représente, comme Goethe l'a génialement compris, une question de vie ou de mort pour l'art. C'est pour la même raison que la lutte de l'art pour se libérer de la tutelle religieuse constitue, ainsi que nous le montrerons dans un chapitre spécial (le seizième), une donnée fondamentale de son apparition et de son développement. La description de la genèse de l'art doit justement montrer comment, partant comme tous les autres types d'activité d'une situation de dépendance naturelle et consciente de l'homme primitif à l'égard de la transcendance, l'art a progressivement conquis une façon indépendante de représenter la réalité, de l'élaborer selon ses lois propres. Ce qui importe ici, c'est naturellement l'évolution des faits esthétiques objectifs, non l'idée que les artistes se sont faite de leur propre activité. La divergence entre l'acte et la conscience que l'homme en a n'est nulle part aussi profonde que dans la pratique artistique. La citation de Marx placée en exergue de notre ouvrage : « Ils ne le savent pas, mais ils le font »¹¹ prend ici tout son relief. C'est donc la structure catégoriale objective de l'œuvre d'art qui ramène sur terre tous les élans de la conscience vers la transcendance (si fréquents dans l'histoire de l'espèce humaine) : car l'œuvre se donne pour ce qu'elle est, elle apparaît comme une composante de la vie terrestre de l'homme, comme un symptôme de sa réalité particulière et fugitive. Ce n'est pas un hasard si l'art et le principe esthétique ont trouvé, depuis Tertullien jusqu'à Kierkegaard, tant de détracteurs : il a été reconnu dans sa

¹¹ Karl Marx, *Le Capital*, Éditions Sociales, 1962, livre 1, tome 1, page 86.

véritable nature par ceux qui en sont les ennemis naturels. Cet ouvrage, à son tour, ne se contente pas de consigner ces affrontements inévitables, il prend résolument parti : pour l'art et contre la religion, dans le droit fil d'une tradition qui s'étend d'Épicure à Marx et Lénine en passant par Goethe.

Le déploiement, la séparation et la réunion dialectiques de déterminations aussi multiples, portant sur des objets aussi contradictoires, à la fois convergents et divergents, requiert une méthode d'exposition spécifique. Si j'en explique ici brièvement les principes fondamentaux, ce n'est nullement dans l'intention de faire dans cette préface l'apologie de ma propre méthode. Nul n'en connaît mieux que moi les limites et les défauts. Je ne veux répondre ici que de mes intentions : il ne me revient pas de juger dans quelle mesure j'ai su les réaliser. Aussi ne sera-t-il question, dans ce qui suit, que de principes. Ceux-ci s'enracinent dans la dialectique matérialiste, dont l'application cohérente à un domaine aussi vaste et aussi disparate que l'esthétique réclame avant tout qu'on rompe avec les procédés d'exposition formels, fondés sur des définitions et des distinctions mécaniques, selon un argumentaire soigneusement découpé en sections et sous-sections. Pour aller directement au cœur de la question : en procédant par déterminations plutôt que par définitions, nous remontons aux fondements réels de la dialectique, à l'infini intensive et extensive des objets et de leurs relations. Toute tentative pour saisir par la pensée l'infini du réel souffre inévitablement d'insuffisances. Mais la définition fixe sa propre particularité comme quelque chose de définitif, et doit donc faire violence à la véritable nature des phénomènes. La détermination, au contraire, se considère d'emblée comme quelque chose de provisoire et d'incomplet, quelque chose qui par nature a besoin d'être prolongé, transformé, concrétisé. Si donc, dans cet ouvrage, un objet, une relation, une catégorie

deviennent par leur détermination compréhensibles et conceptualisables, c'est toujours avec une double pensée et dans une double intention : caractériser l'objet en question de façon à ce qu'il soit identifié en toute certitude, sans pourtant prétendre que la connaissance ainsi obtenue soit une connaissance totale, ni qu'elle doive s'arrêter à ce stade. On ne peut approcher un objet que progressivement, pas à pas, en l'envisageant dans divers contextes, dans diverses relations avec divers autres objets, de telle sorte que la détermination initiale soit, non pas supprimée – elle aurait alors été fautive –, mais constamment enrichie, qu'elle approche de toujours plus près, pour ainsi dire subrepticement, l'infini de l'objet visé. Ce processus se déroule aux niveaux les plus différents de la représentation mentale de la réalité, et il ne peut donc jamais être considéré comme achevé autrement que d'une manière relative. Mais si cette dialectique se trouve correctement appliquée, alors la détermination considérée et son contexte systématique vont sans cesse gagner en richesse et en clarté : c'est la raison pour laquelle il faudrait soigneusement éviter de prendre pour une simple répétition le retour d'une même détermination dans différentes constellations¹², à des niveaux différents. Mais le progrès ainsi réalisé n'est pas seulement une marche en avant, un approfondissement incessant de la nature des objets considérés, il jette aussi – si du moins la méthode est utilisée correctement, d'une manière vraiment dialectique – un éclairage nouveau sur l'évolution passée, sur le chemin déjà effectué : il le rend enfin, et maintenant seulement, praticable en un sens plus profond. Max Weber m'écrivit un jour à propos des premiers essais dans lesquels j'appliquais d'une manière encore très imparfaite cette méthode, qu'ils faisaient songer aux drames d'Ibsen, dont on ne comprend le début qu'à partir de la fin. Je vis dans cette

¹² Voir ci-dessus note 7.

remarque une compréhension très fine de mes intentions, bien que ma production d'alors ne méritât nullement un tel éloge. J'espère que le présent ouvrage offre une meilleure illustration d'un tel style de pensée.

Pour finir, le lecteur voudra bien me permettre de retracer brièvement l'histoire de la formation de mon esthétique. Je débutai comme critique littéraire et essayiste, cherchant des appuis théoriques dans l'esthétique de Kant, puis dans celle de Hegel. Le premier projet d'une esthétique systématique vit le jour durant l'hiver 1911-1912, à Florence. J'y travaillai de 1912 à 1914. Je pense encore avec gratitude à l'intérêt à la fois bienveillant et critique qu'Ernst Bloch, Emil Lask et surtout Max Weber manifestèrent pour ma tentative. Ce fut un échec complet. Et si, dans le présent ouvrage, je me dresse si passionnément contre l'idéalisme philosophique, c'est que cette critique est toujours aussi dirigée contre mes propres tendances de jeunesse. Ce fut, en apparence, le déclenchement de la guerre qui interrompit ce travail. *La Théorie du roman*¹³, rédigé durant la première année de la guerre, porte déjà plus sur les problèmes de la philosophie de l'histoire, dont les questions esthétiques ne devaient être que les symptômes, les signaux. Puis mon intérêt se déplaça toujours plus vers l'éthique, l'histoire, l'économie. Je devins marxiste, et les dix années durant lesquelles je m'occupai activement de politique représentent une période de confrontation intérieure avec le marxisme, la période de sa véritable assimilation. Quand, vers 1930, je recommençai à m'occuper activement des problèmes esthétiques, l'idée de rédiger une esthétique systématique n'était qu'une très lointaine perspective à mon horizon. C'est seulement vingt ans plus tard, au début des années 1950, que

¹³ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin, 1920 ; rééd. Neuwied, 1963 (La Théorie du roman, trad. J. Clairevoye, Lausanne, Gonthier, 1963).

je pus songer à aborder avec une vision du monde et une méthode totalement différentes mon rêve de jeunesse, et à le réaliser avec des moyens radicalement opposés à ceux dont je disposais alors.

Je ne voudrais pas remettre ce livre au public sans exprimer ma gratitude au Prof. Bence Szabolcsi, qui avec une patience inlassable m'a aidé à élargir et à approfondir ma pauvre culture musicale ; à Mme Agnes Heller, qui a lu mon manuscrit à mesure que je le rédigeai et dont la critique pénétrante a largement profité à mon texte définitif ; à Frank Benseler, qui est à l'origine de cette édition, pour le dévouement avec lequel il a préparé et corrigé le manuscrit.

Budapest, décembre 1962.

