

Georg Lukács

L'Esthétique de Hegel.

1951

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács *Hegels Ästhetik*, (1951).

Il s'agit d'une introduction à l'édition de l'*Esthétique* de Hegel entreprise par l'Académie des Sciences de Hongrie.

Il occupe les pages 97 à 134 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.

À la date à laquelle ce texte a été écrit, citer Staline parmi les classiques du marxisme-léninisme et faire référence (dans les toutes dernières pages de l'essai) à l'un de ses écrits récents sur *le marxisme et les problèmes de linguistique* faisait partie des figures de style obligatoires. On remarquera comment Lukács tire habilement la couverture à lui pour mettre en relief ce qui est pour lui l'essentiel, suivre la recommandation de Marx, Engels, et Lénine, de ne pas « traiter Hegel en chien crevé », et reconnaître les apports de l'esthétique hégélienne à une théorie marxiste de l'esthétique.



L'*Esthétique* de Hegel représente, dans le domaine de la philosophie de l'art, le sommet de la pensée bourgeoise, le sommet des traditions progressistes bourgeoises. C'est précisément dans cet ouvrage que les aspects positifs bien connus de la pensée hégélienne et de son mode d'écriture trouvent leur expression la plus claire ; son universalité intrinsèque, son sens profond et fin des particularités et des contradictions du développement historique, la liaison dialectique des problèmes historiques aux questions théoriques et systématiques des lois universelles objectives, tous ces traits positifs de la philosophie hégélienne se manifestent de la façon la plus claire dans son *Esthétique*. Les classiques du marxisme faisaient le plus grand cas de cet ouvrage. Lorsqu'Engels, dans les années 90 du siècle dernier, voulut inciter Conrad Schmidt à étudier Hegel d'une façon particulièrement approfondie, il lui recommanda évidemment en premier lieu la lecture de la *Logique*. Mais il ajouta : « Pour vous distraire, je peux vous recommander *l'Esthétique*. Si vous voulez bien vous y plonger un tant soit peu, vous allez être étonné. » ¹

I

Pour la première fois dans l'histoire de la philosophie bourgeoise, la philosophie classique allemande a établi le lien organique entre approche historique et approche théorique systématique, y compris dans le domaine de l'esthétique. Naturellement, cette conception a aussi eu ses précurseurs, tels que Vico, qui est pourtant resté sans impact sur ses contemporains directs, et dont l'influence

¹ Engels à Conrad Schmidt - 1. Novembre 1891.

au 18^e siècle fut pour ainsi dire « souterraine » : il n'existe aucune preuve que Hegel ait pris connaissance de Vico.

Les tentatives antérieures de la philosophie classique de bâtir une histoire de la littérature et de l'art étaient pour la plupart de nature empirique, et même si, ici ou là, on a essayé de leur donner une base philosophique, la conception trop abstraite, « supra-temporelle », « supra-historique » de ces idées a empêché de les rendre utilisables pour une compréhension des lois de l'art et de l'histoire, de permettre leur application à l'esthétique. Le problème lui-même, à savoir le lien entre conception esthétique et connaissance historique, a surgi des questions quotidiennes de la littérature et de l'art. Le combat de classe de la bourgeoisie a rendu indispensable de défendre théoriquement le droit à l'existence de la littérature et de l'art naissant, non seulement par rapport aux traditions de l'art féodal, mais aussi par rapport à cette théorie et cette pratique qu'avaient développées la théorie et la pratique classiciste de l'art de la monarchie absolue. Ces discussions ont démarré dès le tournant du 17^e au 18^e siècle (querelle des anciens et des modernes). Au milieu du 18^e siècle, cette lutte a pris des formes plus aiguës. Les plus grands représentants théoriques de la bourgeoisie révolutionnaire, Lessing et Diderot, donnent déjà à l'art nouveau un fondement ample et profond. Dans le développement des principes artistiques bourgeois, l'idéologie révolutionnaire bourgeoise se manifeste cependant, en raison de sa position d'ensemble, comme une défense de l'art authentique contre le pseudo-art, comme proclamation des principes « éternels » de l'esthétique par rapport aux errements et

aux fausses interprétations (rapports de Lessing à Aristote). C'est là que prévalent les mêmes principes idéologiques qui, dans l'économie politique classique, considèrent l'ordre de production capitaliste comme le seul mode de production sensé et légitime.

Naturellement, pendant la période des Lumières, des points de vue historiques en matière de conception de la littérature et de l'art surgissent également pour justifier théoriquement l'art nouveau. Rousseau ressent déjà très clairement les problèmes et les contradictions de la culture basée sur la propriété privée, et tout particulièrement de l'art ; et Herder entreprend la tentative d'un exposé historique cohérent de toute la culture humaine, et en son sein de la littérature et de l'art. Les tentatives de grande ampleur et importantes dans le domaine de l'esthétique ne conduisirent malgré tout pas à une compréhension systématique de l'histoire et de ses lois. Le pessimisme de Rousseau en matière de culture conduisit alors, même si ce n'était que par endroits, à une sous-estimation de l'art dans son ensemble, et Herder ne fut pas à même d'unir ses intuitions historiques spontanément matérialistes à une conception matérialiste de l'art. C'est ainsi qu'à l'époque des Lumières, la question de la corrélation de l'histoire et de la théorie n'a mené qu'à des questionnements importants, mais pas à leur solution méthodologique philosophique.

Ceci ne s'est produit que dans la philosophie classique allemande. Marx définit dans ses *Thèses sur Feuerbach* ce moment méthodologique précis par lequel ce tournant s'est produit. Il souligne que toutes les philosophies matérialistes anciennes présentaient le défaut de ne

considérer le monde que sous l'aspect de l'intuition, et pas sous celui de la pratique, c'est-à-dire qu'ils négligeaient l'aspect subjectif de l'activité humaine. « C'est ce qui explique pourquoi l'aspect *actif* fut développé par l'idéalisme, en opposition au matérialisme, – mais seulement abstraitement, car l'idéalisme ne connaît naturellement pas l'activité réelle, concrète, comme telle. »²

L'élaboration philosophique de cet « aspect actif », y compris dans le domaine de l'esthétique, est une des réalisations les plus importantes de la philosophie classique allemande. Ainsi, l'œuvre esthétique majeure de Kant (*Critique de la faculté de juger*) a représenté un tournant dans l'histoire de l'esthétique. L'analyse philosophique de l'activité du sujet esthétique va se trouver placée au cœur de la méthode et du système, tant dans son comportement productif que dans son comportement esthétique réceptif. Kant n'est cependant que l'initiateur de cette évolution, et pas celui qui l'a accomplie, comme les historiens bourgeois de l'esthétique ont coutume de le prétendre. Surtout, comme Kant est un idéaliste subjectif, sa problématique nouvelle ne se rapporte qu'à l'individu isolé, créatif ou réceptif, et de cette façon, le rôle social et historique de l'art disparaît complètement de son esthétique. De ce point de vue, l'esthétique de Kant est en recul par rapport à celle de Herder, puisque l'élément progressiste concerne uniquement des questions de méthodologie abstraite. (*Seule* la compréhension de *cette* situation rend compréhensible l'opposition entre Kant et Herder, que

² Karl Marx, *Thèses sur Feuerbach*, in *L'idéologie allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1971, page 31.

l'histoire bourgeoise de l'esthétique n'a jamais pu comprendre.

Pourtant, même avec ces limites, l'esthétique de Kant ne contient que les premières intuitions de la nouvelle méthode. Kant, l'idéaliste subjectif, conçoit le principe de l'activité de telle sorte qu'il nie la théorie esthétique du reflet. Il en résulte, d'un côté, qu'il ne peut définir l'objet esthétique que de façon purement formelle, ce qui a pour conséquence que selon sa théorie, les questions du contenu se trouvent en dehors du champ de l'esthétique proprement dite. D'un autre côté, comme Kant est un penseur sérieux et que, comme l'a dit Lénine, il balance entre matérialisme et idéalisme,³ les problèmes du contenu surgissent nécessairement, eux-aussi, malgré tout, dans son esthétique, mais il n'est pas à même de les résoudre à l'aide des concepts fondamentaux de son système, et c'est pourquoi il ne peut le plus souvent les intégrer dans son système esthétique qu'à l'aide de raisonnements en forme de sophismes.

En dépit de toutes ces contradictions, l'impact de la nouvelle méthode que Kant appliquait dans son esthétique fut extraordinairement important. Son premier grand partisan, Schiller, essaya, en dépassant Kant, de faire concorder l'élément du contenu, la détermination philosophique concrète de l'objet esthétique, avec la philosophie idéaliste. Naturellement, ces tentatives ne pouvaient être que de nature contradictoire, puisque Schiller, s'il dépassait dans son contenu la conception kantienne et était fortement poussé à aménager

³ Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme*, Œuvres tome 14, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1962, page 205.

l'idéalisme objectif, ne s'en cramponnait pas moins dans sa théorie de la connaissance à l'idéalisme subjectif de Kant. C'est pourquoi Schiller – en opposition à la conception bourgeoise qui l'estampille tout simplement comme un disciple de Kant – doit être conçu comme un phénomène de passerelle entre idéalisme subjectif et idéalisme objectif. Le caractère de passerelle de la philosophie de Schiller se manifeste surtout dans le fait qu'il va bien au delà du mode anhistorique de l'esthétique de Kant. La méthode nouvelle, l'analyse de l'activité du sujet esthétique, devient expressément chez lui un problème historique. Dans une de ses études les plus importantes (*De la poésie naïve et sentimentale*⁴), il soulève pour la première fois la question de l'opposition entre art nouveau et art ancien du point de vue philosophique, il essaye de justifier philosophiquement l'existence de l'art nouveau. Mais cela se produit très largement chez Schiller dans le cadre des catégories de l'idéalisme subjectif, puisqu'il part des changements de structure du sujet esthétique. Dépassant ses limitations gnoséologiques, il dispose cependant de tant de sens historique qu'il a au moins l'intuition de la corrélation de ces catégories subjectives avec les transformations sociales, historiques.

C'est d'une toute autre nature qu'est l'impact de l'esthétique de Kant sur les écrits théoriques de Goethe. Goethe a toujours eu un penchant pour le matérialisme spontané, et dans son esthétique, il n'a jamais complètement rejeté la théorie matérialiste du reflet. Mais en même temps, Goethe est aussi un dialecticien

⁴ L'Arche, Paris, 2002

spontané, et c'est pourquoi il critique plus d'une fois avec perspicacité la théorie mécaniste du reflet (voir son étude sur les œuvres esthétiques de Diderot) et, en partant principalement de sa propre pratique, il transfère sur le terrain de la théorie esthétique la différence historique entre art moderne et art ancien. (*Le collectionneur et les siens* etc.)

C'est dans une manière toute différente, déviée dès le début dans une direction réactionnaire, que l'initiative méthodologique de Kant a été développée par le romantisme. Déjà le jeune Friedrich Schlegel, qui sous l'influence de Schiller soulève à nouveau la question de l'opposition philosophique esthétique entre la littérature ancienne et la littérature moderne, entremêle dans sa caractérisation de la littérature moderne quelques traits marquants de décadence. Mais en même temps, les critiques, les traducteurs etc. du romantisme élargissent de manière extraordinaire l'horizon de la littérature et de l'art universels. Ce sont eux qui redécouvrent Dante et la littérature médiévale, qui livrent au public les grands trésors de la littérature espagnole, qui sont les pionniers de la traduction de la littérature indienne. C'est sur ces bases que le jeune Schelling écrit sa première esthétique (1805) synthétique, avec un traitement philosophique des questions historiques. Chez Schelling, le passage à l'idéalisme objectif est déjà accompli, et il se produit en conséquence la tentative de découvrir au plan philosophique dans la dialectique la force motrice de la réalité objective. Dans la première période de l'idéalisme objectif, il y a même chez Schelling une certaine hésitation entre idéalisme et matérialisme. En conséquence, le reflet de la réalité objective joue à

nouveau un rôle dans son esthétique. Mais tout ceci se passe sous une forme complètement mystifiée : chez Schelling, la reprise de la théorie du reflet équivaut à un renouveau de la doctrine platonicienne des idées. Dans cette esthétique, il y a une tendance à déduire de la dialectique objective de la réalité les questions les plus importantes de l'évolution historique de l'art. Mais dans sa pratique réelle, – abstraction faite de maintes observations et analyses perspicaces – la dialectique de Schelling balance cependant dans sa nature entre des analogies abstraites et le plongeon dans un mysticisme irrationnel. Cet élément irrationnel est d'autant plus accentué que Schelling n'est en mesure de se représenter le passage du mode de pensée mécaniste au mode dialectique que sous la forme de la prétendue « intuition intellectuelle ». Le penseur de plus important du romantisme dans le domaine de l'esthétique est Solger⁵. Chez lui, le mouvement dialectique des contradictions est beaucoup plus vivant que chez Schelling, mais il ne parvient cependant pas à appréhender le mouvement des contradictions en une synthèse dialectique, de sorte que son esthétique aboutit à l'impasse d'un mysticisme relativiste.

II

L'esthétique de Hegel est une synthèse encyclopédique critique de tous ces courants. L'évolution avait apporté tant de matériaux sur l'histoire de l'art et la théorie de l'art qu'il a été possible à Hegel de donner un panorama historique et philosophique global de l'évolution de l'art.

⁵ Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819), philosophe allemand, théoricien du romantisme.

Mais cette évolution englobe chez lui l'histoire et le système de la genèse, de la disparition et de la transformation des catégories esthétiques dans le cadre de l'histoire réelle de l'humanité et du système complet des catégories philosophiques.

Cependant, un tel traitement encyclopédique des problèmes esthétiques n'a évidemment mûri chez Hegel que lentement, que pas à pas. Certes, dès sa prime jeunesse, il se préoccupe de manière approfondie de littérature et d'art, mais c'est relativement tard que l'esthétique occupe un rôle comme science autonome dans l'ensemble de sa pensée.

Dans ses écrits de jeunesse de Berne et de Francfort, (soit jusque 1800) il traite les problèmes de l'art exclusivement dans des développements sur l'histoire ou la philosophie sociale. Dans sa jeunesse, Hegel était républicain, et bien qu'il se soit opposé aux conceptions jacobines, il se considérait malgré tout comme un partisan enthousiaste de la Révolution française. En tant que tel, il s'enthousiasmait pour l'art antique dont il soulignait souvent et résolument le rapport intrinsèque aux conditions de vie démocratiques des cités-républiques antiques. Sous l'influence de Georg Forster⁶, le dirigeant du soulèvement jacobin de Mayence mort en exil à Paris, il rejette radicalement l'art de la chrétienté et avec lui tout l'art moderne, au nom de l'antiquité dont il attendait, de la révolution, le renouveau.

⁶ Johann Georg Adam Forster (1754-1794), naturaliste, ethnologue, écrivain voyageur, journaliste et révolutionnaire allemand.

Après la fin de la Révolution française, il s'est produit à Francfort un tournant dans la philosophie de Hegel : l'abandon des tendances révolutionnaires de sa jeunesse dont il avait attendu – en accord avec l'idéologie de la Révolution française – le renouveau de la culture démocratique de l'antiquité.

Dans le cadre de ce tournant, Hegel étudie avec une grande implication les classiques de l'économie politique (Steuart, Adam Smith⁷), ainsi que la vie économique anglaise. Au cours de cette étude, peu à peu, certaines contradictions de la société capitaliste, et en même temps la nécessité sociale du capitalisme lui apparaissent toujours plus clairement. Cette prise de conscience le pousse à se débarrasser des illusions de sa jeunesse qui lui avaient fait croire à la possibilité d'un renouveau de la culture antique grâce à la révolution. La première conséquence que lui procure cette conception de l'histoire, c'est l'idée que l'antiquité n'est pas un idéal à revivifier, qu'elle ne peut pas être considérée comme l'étalon de toutes les cultures, mais qu'elle est la culture d'une époque définitivement disparue, définitivement révolue. Dans le même ordre d'idées, Hegel ne considère alors plus simplement l'évolution du Moyen-âge et des temps modernes comme une pure décadence, comme une corruption, mais comme la véritable voie de l'évolution sociale, dont il appartient à la philosophie, à l'esthétique, de découvrir les lois. Cette évolution, selon Hegel, mène à la société capitaliste. La culture et l'art de la voie qui y mène sont de ce fait des nécessités. Par suite de cette

⁷ James Denham-Steuart (1712-1780), économiste écossais.
Adam Smith (1723-1790), philosophe et économiste écossais des Lumières.

approche, la position de Hegel à l'égard du christianisme et avec lui de la culture et de l'art médiévaux s'est radicalement modifiée. Nous ne pouvons naturellement pas suivre ici pas à pas l'évolution de Hegel ; nous nous limiterons aux points d'inflexion les plus importants. Dans sa période de Iéna, dont la plus grande œuvre qui la conclut est *la Phénoménologie de l'esprit* (1807), Hegel traite l'art comme faisant partie de l'évolution religieuse, comme un passage de la simple religion naturelle à la religion « révélée », au christianisme. Cette subdivision nous montre déjà que Hegel, malgré le changement de son point de vue sur la philosophie de l'histoire, ne considérait alors, encore et toujours, comme art véritable que l'art antique grec : bien qu'il l'ait autrefois traitée de période déjà révolue, dépassée, de l'évolution de l'« esprit ». Pour le lecteur d'aujourd'hui, il n'est sans doute pas superflu de noter que le traitement de l'art comme un élément de l'évolution religieuse est en corrélation avec le caractère arriéré de la philosophie allemande de cette époque. (Souvenons nous que le matérialiste Feuerbach lui-même, quarante ans plus tard encore, voit dans les modifications de la conscience religieuse les signes caractéristiques principaux de l'évolution historique. D'un autre côté, il faut prendre en compte que bien que la philosophie de Hegel soit pleine d'éléments mystifiés en raison de son idéalisme, celui-ci pose cependant les questions de la conscience religieuse de manière souvent bien plus sociale et historique que Feuerbach.)

Comme nous l'avons déjà remarqué, cette conception de la *Phénoménologie de l'Esprit* conserve beaucoup de choses des conceptions de jeunesse de Hegel, selon

lesquelles seul l'art de l'antiquité peut être considéré comme de l'art authentique. Les chapitres esthétiques de la *Phénoménologie* contiennent de nombreuses analyses intelligentes et profondes sur la sculpture grecque, les épopées homériques, l'Antigone de Sophocle, la comédie grecque. Ces analyses revêtent également une grande importance du fait que Hegel, dans l'analyse esthétique des plus grandes œuvres d'art, met en relation la genèse des genres, leur remplacement réciproque, leur disparition etc. avec l'évolution de la société grecque. La comédie antique apparaît chez lui comme le genre des cités-républiques grecques en décomposition. C'est ainsi que dans cette œuvre de jeunesse de Hegel vont être posées les bases de la dialectique historique des catégories esthétiques. Dans cette période de Hegel, le processus de décomposition de l'ancien art grec signifie pour lui la fin de l'évolution de l'art. Après la comédie antique, il n'y a pas de nouveau genre qui lui succède, au contraire, l'art va être relayé par la catégorie de l'« état de droit » comme expression adéquate de ce degré d'évolution de l'« esprit ». Pour Hegel, le règne de Rome à la place de l'hégémonie grecque signifie le remplacement de l'art par le droit. C'est pourquoi dans ce travail de Hegel, les problèmes esthétiques du Moyen-Âge et des Temps-Modernes ne seront pas traités. (Certes, Hegel analyse dans le détail le chef d'œuvre de Diderot *le Neveu de Rameau* ; mais cette analyse exhaustive traite exclusivement les questions de la morale sociale, et Diderot y figure comme représentant des Lumières qui ont préparé la Révolution française ; sur le fait que Diderot, dans cet œuvre, ait également été un grand artiste, il n'y a pas un mot.

On trouve encore la même conception dans la première édition de l'*Encyclopédie* (1817). La différence se situe simplement dans le fait que dans cet ouvrage, pour la première fois, l'« esprit absolu » surgit dans la terminologie de Hegel. L'esthétique occupe le premier chapitre sous le titre : *Religion de l'art*, lui fait suite le traitement de la religion et de la philosophie ; et dans ce contexte apparaît déjà le système de subdivision trinitaire, qui arrivera plus tard à son plein développement dans le système hégélien. Le traitement de l'art lui-même y correspond encore totalement à l'esprit de la *Phénoménologie*. Là aussi, seul l'art grec antique y revêt un caractère sérieux.

Ce mode d'analyse ne se modifie que dans la deuxième édition de l'*Encyclopédie* (1827), et à vrai dire de manière radicale. Cela se modifie déjà dans le titre, où seul subsiste le mot « Art ». Ce changement de titre est le reflet d'un changement fondamental de contenu et de méthode. Déjà, nous trouvons là la périodisation fondamentale de l'esthétique hégélienne : la différenciation et l'analyse des périodes artistiques symboliques (orientales) classiques et romantiques (du Moyen-âge et des Temps-Modernes).

Nous ne pouvons pas aujourd'hui suivre dans ses étapes successives le processus qui a donné naissance à la forme méthodologique finale de l'esthétique de Hegel. Et à vrai dire, nous ne le pouvons pas parce que les notes qui avaient été mises à disposition de Hotho, l'élève de Hegel, pour la première mise sous presse doivent aujourd'hui pour leur plus grande part être considérées comme perdues. Hegel a donné des séminaires esthétiques deux fois à Heidelberg (en 1817 et 1819),

quatre fois à Berlin (1820/21, 1823, 1826 et 1828/29). Il y avait à la disposition de Hotho de nombreux cahiers de notes d'auditeurs du séminaire, principalement des années 1823 et 1826, en dehors des propres notes de Hegel. Sur ces notes, Hotho remarque que les plus anciennes ont été écrites à Heidelberg en 1817, et que Hegel les a fondamentalement remaniées en 1820. Dans les années ultérieures, il n'y a pas à noter, selon Hotho, de modifications fondamentales, juste des compléments. On peut en induire que dans la construction de l'esthétique de Hegel, l'inflexion véritable a eu lieu autour de l'année 1820, dans l'année de Heidelberg et dans les premières années berlinoises. Mais les élèves de Hegel qui préparaient ses œuvres pour l'impression ont manipulé les archives de Hegel avec beaucoup de légèreté, de sorte que la plupart de ces notes ont été perdues.

Hotho lui-même ne s'est absolument pas préoccupé de l'histoire de la genèse de l'esthétique de Hegel. Pour lui, une seule chose était importante : faire un livre unique aisément lisible à partir des conférences de Hegel. Et cela fut une réussite. Pourtant, les documents les plus importants concernant la genèse de l'esthétique de Hegel furent perdus. Lasson, qui édita peu de temps après une nouvelle édition de l'*Esthétique*, n'est pas parvenu à distinguer le texte original de Hegel des compléments de Hotho ; même s'il a indiqué certaines différences de mise en ordre entre les conférences de 1823 et celles de 1826 ; tout cela ne concerne que la première partie de l'*Esthétique*. La phase décisive d'élaboration de l'*Esthétique* de Hegel reste donc une question pendante.

Dès cette brève esquisse, on peut voir que le remaniement de l'*Esthétique* de Hegel est en premier lieu lié à la méthode et la définition de la périodisation ; Celle-ci crée les bases historiques et systémiques de l'*Esthétique*. Il serait par trop superficiel de penser que l'intégration de l'évolution artistique moderne dans l'*Esthétique* ne dépend que du moment où Hegel s'est approprié l'ensemble du matériau concret de cet art. Naturellement, Hegel ne s'est approprié son savoir vaste et varié que pas à pas. Pourtant, dès la période d'Iéna où il était en contact étroit avec Goethe, Schiller, Schelling, et quelques romantiques, il a eu abondamment l'occasion de prendre connaissance des œuvres marquantes de l'art moderne. (Nous avons vu par exemple que dans la *Phénoménologie*, il avait traité à fond l'œuvre de Diderot parue peu de temps auparavant dans une traduction de Goethe.) En 1805, quand Hegel discutait avec Voß, le grand poète et traducteur d'Homère, de sa nomination à Heidelberg, il se déclarait prêt à donner des conférences sur l'esthétique. Et dans sa *Propédeutique philosophique* (1809-11) il étudie deux styles artistiques fondamentaux, le style antique et le moderne ; il caractérise le premier comme expressif, objectif, et le deuxième comme romantique, subjectif. Il est pourtant caractéristique que Hegel, dans les analyses qui ont suivi, n'analyse en détail que le style antique. Nous devons voir tout cela dans un contexte où, dans l'*Esthétique* de Hegel, l'antiquité est considérée comme la période de l'art authentique, proprement dite. Dans le passage d'introduction à l'art romantique, il se retourne encore une fois vers l'antiquité et dit : « il n'y a pas et il n'y aura jamais rien de plus beau ».

III

À partir de là, il est clair que la construction et le réaménagement de l'Esthétique hégélienne se focalisent sur la question de comment il faut comprendre, historiquement et dialectiquement l'évolution artistique précédant l'antiquité et celle qui lui fait suite. Cela signifie que Hegel veut, dans l'évolution de l'art, préciser historiquement et dialectiquement le caractère esthétique et la valeur de ces périodes, qui, de son point de vue, ne correspondent pas au concept purement esthétique de l'art, dans lesquelles l'art n'est pas, au degré donné de l'évolution, la forme phénoménale adéquate de l'« esprit », dans lesquelles le développement de l'« esprit » n'atteint pas encore le degré d'évolution philosophique de l'esthétique, ou bien l'a déjà dépassé, et dont le caractère fondamental contredit donc l'essence de l'esthétique. L'élaboration profonde de ces contradictions dialectiques spécifiques qui caractérisent ces périodes est un des grands mérites de l'esthétique hégélienne. En opposition au romantisme qui vouait un culte démesuré, acritique, antihistorique, à l'art du Moyen-âge, puis plus tard à l'art oriental, qui opposait abstraitement ces arts aux grandes œuvres artistiques de l'antiquité et de la renaissance, et qui les plaçaient bien au dessus de ces derniers au mépris des principes de base de l'esthétique, Hegel définit la ligne de l'évolution historique qui, sur presque toutes les questions de l'évolution artistique, fournit la base ou tout au moins le point de départ d'une appréciation historique et esthétique juste des différents phénomènes. La profondeur et la largeur de vue de cette conception historique se manifeste tout particulièrement dans l'art

contemporain, dans le traitement duquel Hegel découvre d'un part, avec perspicacité, combien la société capitaliste est défavorable à l'évolution artistique, et prouve par ailleurs un sens profond de l'importance artistique des grandes figures de cette époque et en particulier celle de Goethe.

Le traitement de l'histoire de l'art est placé chez Hegel en corrélation très étroite avec l'élaboration des catégories esthétiques. En tant qu'idéaliste objectif, Hegel lutte très énergiquement – contre Kant, contre les empiristes – pour la reconnaissance de la vérité objective, absolue, des catégories esthétiques. Comme dialecticien, Hegel relie cependant cette nature absolue des catégories au caractère historique, relatif, de leur manifestation concrète, il tente partout d'approfondir la relation dialectique entre l'absolu et le relatif, et à vrai dire concrètement, en liaison avec le cours du processus historique d'évolution. En commençant par l'idéal esthétique jusqu'à la théorie des genres artistiques particuliers, l'esthétique de Hegel cherche partout à faire prévaloir cette imbrication indissociable, dialectique, de l'absolu et du relatif.

Cette corrélation des catégories systématiques et historiques ne constitue absolument pas, dans l'esthétique de Hegel, un complément d'affirmations abstraites par des « exemples » historiques, comme chez ses successeurs qui posent toutes ces questions de manière bien plus abstraite, mais cela représente chez lui le rapport étroit avec la construction dialectique de toutes les questions de fond de l'esthétique dans son ensemble. Aux yeux de Hegel, l'ensemble de l'esthétique n'est qu'une section de la grande évolution historique du

monde, de la nature à l'« esprit absolu ». Dans cette évolution, l'esthétique définit le niveau le plus bas de la manifestation de l'« esprit absolu », le niveau de l'intuition. Le degré immédiatement supérieur est celui de la représentation : la religion, le niveau le plus élevé est celui du concept : la philosophie.

Dans l'édification historique et dialectique de tout son système, et en son sein de l'esthétique, Hegel en arrive sur de nombreuses questions fondamentales de l'esthétique à des formulations toutes nouvelles. (Nous nous occuperons plus tard de toutes les conséquences néfastes que l'idéalisme hégélien a pour sa dialectique esthétique, et en premier lieu pour son système esthétique). Avant tout, l'esthétique hégélienne surmonte l'idéalisme subjectif kantien, son faux dualisme, qui oppose le contenu prétendument situé en dehors de l'esthétique, totalement étranger aux catégories esthétiques, à la forme toujours conçue de manière abstraite et subjectiviste, même si elle est esthétiquement définie. L'esthétique hégélienne part toujours du contenu et, de l'analyse historique et dialectique concrète de ce contenu, Hegel déduit les catégories esthétiques fondamentales, la beauté, l'idéal, les formes artistiques concrètes particulières, les genres artistiques. Dans l'esprit de l'idéalisme objectif hégélien, ce contenu ne naît cependant pas purement de l'activité individuelle du sujet de l'esthétique, de l'activité de l'artiste ou du récepteur. Au contraire, l'individu reçoit ce contenu de la réalité sociale et historique objective, existant indépendamment de lui, et à vrai dire concrètement : comme contenu concret de la séquence d'évolution donnée.

Ainsi, Hegel n'estompe pas le rôle actif du sujet esthétique, mais cette activité ne peut s'exercer que dans les circonstances concrètes décrites à l'instant. Le contenu dont il est question ici est donc l'état de développement donné de la société et de l'histoire (état du monde), que le sujet esthétique actif considère et met à jour du point de vue de l'intuition. Pour l'activité du sujet esthétique la nécessité, il en résulte donc la tâche de reproduire artistiquement ce contenu et lui seul, de se l'approprier et de l'exprimer avec les moyens propres de l'art. En l'occurrence, ces moyens spécifiques de l'art (les formes) découlent, selon l'esthétique hégélienne, sans exception de ce contenu. L'esthétique hégélienne repose de ce fait sur la dialectique, sur l'interaction dialectique du contenu et de la forme, et en vérité – bien plus résolument encore dans l'esthétique que dans la Logique – sur la priorité du contenu.

La concrétisation historique du contenu n'équivaut cependant jamais, chez Hegel, à un relativisme historique. Au contraire, selon l'esthétique de Hegel, une telle concrétisation du contenu peut exclusivement conduire à la définition des critères esthétiques, de l'outil de mesure. Surtout à l'estimation esthétique des œuvres artistiques particulières, là où le critère de la grande œuvre d'art réside dans la mesure où elle permet de manière synthétique, profonde et intuitive (c'est à dire pas seulement à l'aide des réflexions de l'entendement) l'expression de la richesse globale inépuisable du contenu donné. Le contenu donne en outre également la mesure selon laquelle les artistes s'expriment sous une forme vivante ou non (de manière formaliste, décadente) dans les différents genres artistiques ; cela veut dire que

le critère du choix juste ou erroné du genre est également le contenu historique donné. Les formes des genres artistiques ne sont pas arbitraires. Elles découlent au contraire de la détermination concrète de la situation sociale et historique donnée (de l'état du monde). Leur caractère, leur spécificité, va être déterminé par la mesure selon laquelle elles seront à même d'exprimer les traits essentiels de la phase sociohistorique donnée. C'est pourquoi les différents genres apparaissent à certaines étapes d'évolution de l'histoire, ils changent radicalement de caractère, (le roman naît de l'épopée), éventuellement ils disparaissent complètement, éventuellement ils resurgissent de nouveau au cours de l'histoire avec certaines modifications. Mais puisque selon la conception de Hegel, cette évolution est objectivement nécessaire et obéit à des lois, sa connaissance ne conduit pas à un relativisme, mais au contraire à une objectivité des catégories esthétiques dialectiquement fondée et concrétisée. Finalement, Hegel élabore de cette façon ces critères à l'aide desquelles nous pouvons estimer des périodes stylistiques entières d'évolution de l'art. Hegel ne pense pas que chaque phase d'évolution de l'art soit en mesure de créer des choses de valeur égale, que, ainsi que le prétend le relativisme bourgeois décadent, la nécessité historique de l'émergence de certains styles à certaines périodes puisse estomper les différences de valeur et de classement esthétiques qui subsistent entre les différentes périodes, les différents styles. Il pense au contraire que, de l'essence même de l'art, il résulte qu'un contenu défini est mieux approprié qu'un autre à l'expression artistique, que certains degrés d'évolution de l'humanité ne sont

pas encore ou ne sont plus appropriés à la création artistique.

La place particulière que Hegel assigne à l'art classique grec prend dans ce contexte une signification esthétique générale, et au-delà, une signification philosophique générale. L'esthétique dans son ensemble devient ainsi la proclamation grandiose des principes humanistes : l'expression de l'homme développé sous tous rapports, non déformé, non morcelé par une division de travail néfaste, de l'homme harmonieux, chez lequel les qualités physiques et morales, les traits individuels et sociaux forment un ensemble organique indissociable. Donner forme à cet homme est aux yeux de Hegel la grande tâche objective de l'art. Cet idéal de l'humanité constitue naturellement le critère absolu d'appréciation de tout style artistique, de tout genre artistique, ou d'une œuvre particulière.

Selon Hegel, cette essence humaniste de l'art détermine les catégories esthétiques. Le jeune Marx souligne que « Hegel saisit la production de l'homme par lui-même comme un processus..., donc qu'il saisit l'essence du *travail* et conçoit l'homme objectif, véritable parce que réel, comme le résultat de son *propre travail*. »⁸

La vision sociale de la philosophie hégélienne qui se fonde sur cette conception se reflète dans toute son esthétique. Le rejet de la beauté de la nature, l'idée selon laquelle la beauté comme catégorie est indissociablement corrélée à l'activité sociale humaine, nous ne pouvons les comprendre que dans le cadre de cette conception

⁸ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Troisième manuscrit, [XXIII], Éditions Sociales, Paris, 1962, page 132.

globale. (Le caractère idéaliste de cette conception détermine évidemment aussi les distorsions problématiques qui s'y manifestent).

C'est ainsi que l'esthétique hégélienne est la première – et la dernière – synthèse globale, scientifique, théorique et historique de la philosophie de l'art à laquelle pouvait parvenir la philosophie bourgeoise.

Assurément, ce système grandiose porte obligatoirement en lui toutes les lacunes et les limites de la pensée bourgeoise. L'idéalisme objectif hégélien suffisait à dissimuler et à surmonter les erreurs de l'idéalisme subjectif kantien ; Hegel, en maître conscient de la dialectique objective, pouvait aller plus loin, plus loin même que Goethe, le dialecticien spontané génial. En penseur progressiste, qui résout l'être social dans son ensemble en un processus, en évolution, Hegel lutte avec succès contre les tendances réactionnaires du romantisme, il réussit à aller au-delà de Schelling et Solger. Tout ceci ne peut cependant se produire que dans les limites de l'idéalisme objectif. Toutes ces erreurs, lacunes, déformations, rigidités, constructions abstraites, violences faites à la réalité, que Marx, Engels, Lénine et Staline ont décelées dans la dialectique idéaliste de Hegel et critiquées sans concession sont présentes aussi dans son *Esthétique*. Cette *Esthétique* – de même que la *Logique* de Hegel – est un document essentiel pour l'histoire du développement de la méthode dialectique. L'*Esthétique* recèle pour ainsi dire pour chaque problème propre des problématiques fécondes, et même dans certains cas des solutions justes. Mais celles-ci, si elles doivent vraiment être utilisées avec profit, nous devons les transformer d'une façon matérialiste ; même

les solutions justes de Hegel, qui sont sur la tête, doivent être remises sur leurs pieds.

Ce retournement matérialiste de la dialectique idéaliste hégélienne est le problème général de toute la philosophie hégélienne, dont la philosophie de l'art n'est qu'une partie. Par conséquent, la réélaboration de l'esthétique est largement une fonction de la transformation générale, logique, gnoséologique des problèmes dialectiques accomplie dans l'esprit du matérialisme. Les classiques du Marxisme, Marx, Engels, Lénine et Staline, ont fondamentalement réalisé cela. Une préface comme celle-ci ne peut naturellement pas se fixer pour tâche de répéter tout cela, même brièvement. Nous devons nous limiter à mettre en relief ces questions importantes qui ont un profond impact sur les questions décisives de l'esthétique, qui constituent dans l'esthétique de Hegel les sources principales des erreurs et des distorsions de problèmes causées particulièrement par l'idéalisme.

La première de ces questions est le problème du reflet. L'idéalisme hégélien est un idéalisme objectif, qui se présente avec la prétention de connaître la réalité objective indépendante de la conscience humaine et de l'exprimer sous une forme idéale, dialectique rationnelle. Pour cela, la seule méthode scientifique conséquente est la théorie dialectique du reflet, celle qui reconnaît pleinement la réalité objective existant indépendamment de nous, qui reconnaît sa dialectique objective, et qui conçoit la dialectique subjective qui se manifeste dans notre conscience comme le reflet qui se rapproche le plus possible du processus dialectique objectif. Le concept d'objectivité chez Hegel est pourtant

un concept de nature idéaliste, c'est-à-dire, dans son essence, du domaine de l'esprit, de la conscience. Le concept fondamental de la dialectique idéaliste hégélienne est donc, intrinsèquement totalement contradictoire, c'est, comme on dit en Hongrie, un anneau d'acier en bois : il est conscience, mais pas la conscience du sujet, de l'homme, pour laquelle Hegel, afin de pouvoir lui donner un vecteur, doit imaginer l'esprit, l'esprit-du-monde, comme un principe qui est du domaine de l'esprit, de la conscience, mais qui en même temps existe indépendamment de toute conscience humaine subjective, et est même le producteur, le créateur de cette conscience humaine. Cette mystification a pour conséquence que la philosophie hégélienne, qui se présente avec la prétention d'appréhender la réalité objective dans son essence authentique, se perd dans un mysticisme religieux.

Alors donc que la dialectique matérialiste est à même, à l'aide de la théorie du reflet, de définir le rapport du monde en soi, objectif, à la conscience subjective de manière gnoséologiquement précise et scientifique, la dialectique idéaliste hégélienne est contrainte de trouver refuge dans la théorie mystique du sujet-objet identique. La conscience subjective de l'homme est, d'après Hegel, le produit d'un processus dont la force motrice est précisément l'esprit-du-monde, dont la révélation consciente est la conscience qui apparaît historiquement chez l'homme. Le processus de la connaissance ne se dirige donc pas vers une approche toujours plus complète de la réalité objective existant indépendamment de notre conscience, mais vers l'unification complète du sujet et de l'objet, vers l'émergence du sujet-objet

identique. La matérialité de la réalité objective n'est donc de ce fait pas une propriété nécessaire de la réalité objective, mais seulement la manifestation de ce que l'esprit-du-monde n'est pas encore complètement parvenu à lui-même, de ce que le sujet-objet identique ne s'est pas encore réalisé. Si l'on tire les conséquences ultimes de la philosophie hégélienne, la connaissance complète serait donc l'extinction de toute matérialité, la fusion complète de toute matérialité dans le sujet-objet identique : c'est-à-dire un mysticisme complet.

Il est clair que cette déduction logique extrême contredit totalement l'orientation progressiste de la méthode dialectique, qui constitue une arme puissante pour une connaissance aussi complète que possible de la réalité objective. Est étroitement liée à cette question la contradiction insoluble qu'Engels en particulier a soulignée avec acuité comme la contradiction entre le système hégélien et sa méthode. Hegel lui-même était naturellement un penseur trop sérieux et son savoir encyclopédique concernant la réalité trop grand et global, pour qu'il ait voulu couronner sa philosophie d'une telle absurdité mystique, d'un retrait de toute matérialité dans le sujet. Mais qu'il ne l'ait pas fait ne fut qu'une déviation par rapport aux conséquences gnoséologiques ultimes de son système. Et cette contradiction entre méthode et système est décelable dans chacune de ses analyses particulières. C'est pourquoi il n'est pas possible, comme beaucoup se l'imaginent à propos du retournement matérialiste de la philosophie hégélienne, de nous approprier tout simplement les explications hégéliennes, et de poser simplement le matérialisme à la place de l'idéalisme, de remplacer le sujet-objet

identique par la théorie du reflet, etc. Bien au contraire, nous devons clairement voir que cette contradiction fondamentale de la dialectique idéaliste hégélienne, la contradiction entre système et méthode, influence profondément chacune des analyses concrètes de Hegel. Aussi devons nous donc, et même là où et quand Hegel appréhende de manière profonde et juste certaines relations concrètes, lire ses études particulières avec le plus grand esprit critique, car même dans celles-ci, la contradiction fondamentale entre méthode et système se fait jour. L'impératif du retournement matérialiste et de l'examen critique de la dialectique idéaliste doit donc s'étendre à l'examen de chaque problème particulier, à chaque détail particulier de l'esthétique. En analysant la *Logique* hégélienne, Lénine a donné aux marxistes un exemple méthodologique pour entreprendre ce retournement matérialiste. En ce qui concerne l'ensemble et les détails de l'*Esthétique*, cette tâche est encore devant nous.

Il résulte de la contradiction fondamentale de la dialectique idéaliste que Hegel n'est pas à même de déterminer de manière concrète et conséquente la place de l'esthétique au sein des sciences philosophiques. Pour la dialectique matérialiste, il n'y a là aucune difficulté méthodologique insurmontable ; pour elle, le reflet esthétique est un cas particulier du reflet en général. La tâche de l'esthétique marxiste est de bien connaître les catégories de l'esthétique, de les formuler avec précision, de définir scientifiquement leur place dans la théorie générale du reflet. Les articles de Staline sur la linguistique ont également réalisé un travail préparatoire important sur cette question.

Le problème se pose de manière tout à fait différente pour la dialectique idéaliste hégélienne. Dans sa polémique contre Kant, Hegel règle très justement ses comptes avec les principes idéalistes subjectifs, qui sont formels, et agnostiques en ce qui concerne les appréciations esthétiques. Il a aussi totalement raison de se dresser résolument – contrairement à Kant, là aussi – contre la dichotomie figée entre forme et contenu, contre cette conception kantienne qui indique ne trouver les éléments de l'esthétique qu'exclusivement dans la forme. La logique hégélienne constate déjà une interaction, une transformation réciproque constante de la forme et du contenu l'un par rapport à l'autre. Ceci constitue un grand pas en avant par rapport à Kant ; la logique idéaliste hégélienne n'est cependant pas à même de définir de manière conséquente la priorité du contenu. Dans son *Esthétique*, et tout particulièrement dans ses études concrètes, Hegel va plus loin que dans les définitions abstraites de la logique : il voit souvent très clair et applique aussi dans ses analyses la reconnaissance du fait que dans tout phénomène esthétique, le contenu concret détermine la forme esthétique. Ceci constitue dans l'histoire de l'esthétique un acquis d'autant plus grand que Hegel y appréhende toujours le contenu d'un point de vue historique, comme la teneur nécessaire d'une période ou phase d'évolution historique définie. Il y a en effet bien plus d'un exposé dans lequel le caractère social de cette historicité surgit de manière plus ou moins concrète et claire, de sorte que nous pouvons trouver dans de nombreuses analyses de l'*Esthétique* de Hegel la dialectique concrète du contenu social et de la forme esthétique. Ceci est sans nul doute

un élément progressiste, orienté vers l'avenir, de la méthode dialectique hégélienne.

Ainsi, au cœur de l'esthétique hégélienne, il n'y a pas la forme, mais le contenu. Cette affirmation méthodologique est en rapport très étroit à cette visée de Hegel d'estomper la dualité de nature de la connaissance de la vérité et du monde artistiquement représenté, ce qui est la plus grande faiblesse, l'aspect le plus réactionnaire de toute esthétique formelle, et en premier lieu de celle de Kant. Kant était à vrai dire extrêmement enclin à éluder ces conséquences extrêmes dans son esthétique, et à mettre l'esthétique en rapport organique avec d'autres domaines de l'activité humaine (la morale), mais l'orientation de fond de sa méthode l'empêchait de tirer les conséquences ultimes de cette inclination. Et en dépit de la position de Kant dont l'orientation était complètement différente, les néokantiens, qui s'appuyaient sur elle, ont poursuivi l'isolement de l'esthétique jusqu'à fonder le principe de *l'art pour l'art*. Comme nous l'avons vu, l'esthétique hégélienne du contenu est en rupture radicale avec cette conception. Sous ce rapport, Hegel marche en parallèle avec les Lumières, qui ne voulaient absolument pas se déclarer d'accord avec l'idée qu'il serait possible de construire une quelconque opposition exclusive entre vérité et beauté. Et du fait que Hegel, dans son *Esthétique*, a historiquement et même socialement concrétisé le contenu déclaré premier, il a sur ce point prolongé l'esthétique des Lumières, il l'a enrichie des points de vue de la dialectique historique.

Cependant, il n'était possible, ni aux Lumières, ni à Hegel, de résoudre de manière conséquente la question

du rapport entre vérité et beauté. Cela, seule la dialectique matérialiste du reflet en est capable. Dans la philosophie des Lumières, le rapport entre vérité et beauté, dans leur unité en dernière instance, est habituellement représenté comme si l'esthétique, le beau n'était qu'une forme primitive, subordonnée, qu'une étape préliminaire de la connaissance scientifique, philosophique, de la vérité. Ainsi, l'esthétique et tout le domaine de l'art perdent pourtant leur autonomie, leur valeur particulière, quand bien même les grands penseurs des Lumières aient penché vers le contraire.

Cette question, la philosophie pré-marxiste ne peut absolument pas la résoudre. Nous avons vu les deux faux extrêmes qui apparaissent forcément là : l'un est l'autonomie de l'esthétique sur la base formelle subjectiviste kantienne, la deuxième est la dissolution de l'esthétique dans la théorie générale de la connaissance, comme phase en vérité nécessaire, mais cependant seulement préliminaire, de la connaissance scientifique.

Hegel fait de grands efforts pour surmonter cette contradiction. Le fait qu'il place le contenu historique au cœur de ses préoccupations signifie sous ce rapport un certain pas en avant. Hegel exploite là l'acquis de sa méthodologie générale, de sa logique, à savoir qu'elle crée un rapport dialectique entre phénomène et essence, qu'elle dépasse l'opposition figée entre phénomène et essence qui est caractéristique de toute philosophie de nature métaphysique, ainsi que de l'ancien matérialisme. Hegel voit donc la particularité de l'esthétique dans le fait que l'essence apparaît de manière adéquate dans le phénomène lui-même, que dans l'esthétique, ce rapport n'est pas de nature conceptuelle, mais est donné de

manière immédiate à nos sens, qu'au travers du phénomène, pour employer l'expression de Hegel, l'essence transparaît. Hegel a ainsi détecté des éléments très importants des particularités de l'esthétique. Les approfondir de manière conséquente, les déceler en tant que particularités du reflet esthétique, ne serait cependant possible qu'au moyen de la méthode matérialiste dialectique du reflet.

Nous avons pourtant vu que Hegel a placé, au lieu du reflet, ce processus dialectique mystifié de manière idéaliste qui, dans son esprit, doit aboutir au sujet-objet identique. Naturellement, il a intégré à son système cette constatation, pleine d'intuitions justes, qu'il a faite sur les particularités de l'esthétique. L'esthétique devient donc là une phase de développement dans le processus par lequel le sujet-objet identique se recherche et se trouve. Dans la philosophie hégélienne, ce processus de se trouver soi-même se déroule dès cette étape où est atteint le niveau le plus élevé de la conscience selon la terminologie hégélienne : le niveau de l'esprit absolu. Au sein de l'esprit absolu, Hegel différencie trois degrés : l'art, la religion, et la philosophie. Ces derniers, Hegel les relie en tant que phases d'évolution historiques de l'esprit, avec les phases de construction de sa logique, avec l'intuition, la représentation, et le concept, et en l'occurrence, l'esthétique signifie la manifestation de l'esprit absolu au niveau de l'intuition, la religion à celui de la représentation, et la philosophie à celui du concept. (De la contradiction entre la méthode hégélienne et son système, qui naît lors de l'achèvement de la philosophie, nous en avons déjà parlé.)

Hegel veut donc relier cette construction logique à l'édification historique de son système, de telle sorte que chaque période de manifestation de l'esprit se raccroche à certaines périodes historiques, et qu'ainsi, le développement de l'esprit, de l'intuition jusqu'au concept, soit un processus aussi bien philosophique qu'historique. Ainsi pour Hegel, la période de l'art grec signifie la forme d'apparition de l'esprit au niveau de l'intuition, et en conséquence, l'art y représente la forme adéquate de la phase de développement de l'esprit d'alors. Il en va très exactement de même entre représentation et religion chrétienne au Moyen-âge, de même qu'entre concept et philosophie à l'époque de Hegel. De cette construction intelligente, mais excessivement artificielle, découle le problème – insoluble – pour la philosophie hégélienne de la manière dont elle peut expliquer l'existence et le caractère de l'art avant et après la « période esthétique » proprement dite (la grecque). C'est ainsi que Hegel explique l'art oriental comme un art dans lequel l'esprit n'a pas encore atteint le niveau de l'intuition, l'art médiéval et moderne comme un art dans lequel il a déjà dépassé l'intuition. Dans quelques analyses, Hegel donne d'excellentes contributions sur les problématiques sociales, et de ce fait de contenu, et de ce fait de forme, de l'art oriental, et tout particulièrement de l'art moderne. Les quelques analyses percutantes ne peuvent cependant pas effacer le caractère construit et contradictoire que recèle tout ce système.

Je ne peux souligner ici que deux éléments principaux. Le premier consiste dans le fait que Hegel est, par endroits contraint, d'en arriver à la conclusion que

l'esprit aurait déjà dépassé le stade de l'art, que l'art aurait perdu son importance philosophique. Ou bien, si nous tirons toutes les conséquences ultimes de cette idée, que la période de l'art serait terminée. Par bonheur, l'esthétique de Hegel n'a pas, dans ses observations des phénomènes concrets et dans ses appréciations esthétiques, tiré les conséquences ultimes de ce point de vue. Le deuxième élément sur lequel nous devons porter notre attention, c'est le fait que Hegel n'est cependant pas parvenu à donner un fondement philosophique à l'autonomie de l'esthétique. Si nous considérons en effet le développement de l'esprit au sens de Hegel, l'art n'est alors, chez lui aussi, qu'un stade préliminaire de la connaissance adéquate de la vérité, de la connaissance philosophique, de la genèse du sujet-objet identique. L'esthétique ne peut donc pas, là non plus, surmonter cette contradiction qui apparaissait déjà chez Leibnitz, à savoir que l'art est un stade préliminaire de la connaissance, un phénomène inadéquat et pas une modalité autonome du juste reflet de la réalité, c'est-à-dire qu'elle est une forme inachevée de la connaissance. Ceci ne peut pas se concilier avec l'autonomie évidente – relative – du monde de l'art dans la sphère des activités humaines. Et même si Hegel, dans la définition de l'esthétique, des catégories esthétiques particulières et dans l'analyse des phénomènes, dépasse ses prédécesseurs, il ne peut pas, lui non plus, sur cette question décisive surmonter la contradiction qui, pour eux, était insoluble.

De ces contradictions fondamentales résultent tous les détails de l'esthétique hégélienne, construits de manière figée, et qui n'ont pas été pensés jusqu'à leurs

conséquences ultimes. À l'aide de son énorme savoir et de son don extraordinaire de l'observation, Hegel pouvait voir plus clairement que tous ses prédécesseurs la nécessité qui prévaut dans le changement historique de tous les phénomènes esthétiques. Cette modification historique, d'autres avant lui l'ont aussi naturellement observée. À l'exception d'un seul – Vico – et de quelques penseurs à la suite de Kant, les modifications ne seront observées qu'empiriquement, et on ne fera pas la tentative de les placer dans une relation philosophique organique avec les lois de l'évolution historique. Un des plus grands mérites de l'esthétique hégélienne réside dans la tentative d'historiciser les catégories fondamentales de l'esthétique. D'un côté, Hegel reconnaît que chaque style – derrière lequel chez lui se trouve la structure de la forme découlant du contenu social – est historique dans son essence, et pas dans ses apparences. De ce fait, il est à même de fournir des analyses profondes et justes à maints égards de problèmes fondamentaux de structure et de contenu des styles grecs, romains, orientaux, médiévaux, etc. D'un autre côté, Hegel reconnaît aussi que les genres artistiques ne sont pas de simples abstractions empiriques, ni des différenciations intellectuelles d'une quelconque idée platonicienne, mais que c'est le processus historique qui les produit, comme les expressions les plus adéquates d'un quelconque sentiment de vie éclos de situations sociales, historiques concrètes. Il en résulte ensuite que, bien qu'il soit possible et même théoriquement nécessaire de bâtir un système des différents arts et genres artistiques, non seulement ces arts et ces genres artistiques peuvent

malgré tout apparaître de manière différente à différentes périodes, mais aussi que chaque période possède un genre artistique dominant correspondant à sa situation sociale, ou des genres artistiques dominants, ou des types artistiques dominants. Hegel va même jusqu'à voir et constater au sein des genres artistiques les changements qualitatifs historiquement déterminés, qui de temps en temps atteignent un tel degré qu'il font selon leur nature mûrir un nouveau genre artistique.

Sous ce rapport, Hegel fut le premier à reconnaître d'un côté les nouvelles caractéristiques génériques du roman moderne, sa corrélation avec les spécificités de la société bourgeoise ; d'un autre côté, il a cependant aussi reconnu que dans sa nature, ce nouveau genre artistique n'était rien d'autre que le renouveau de l'ancienne épopée dans les circonstances profondément modifiées de la société bourgeoise. C'est avec une profondeur analogue que Hegel analyse l'unité fondamentale et la différence qualitative du drame antique grec et du drame shakespearien. Avec des constatations de ce genre, l'esthétique de Hegel pose dans les faits la base d'une esthétique scientifique, qui est simultanément et indissociablement théorique et historique.

En conséquence des contradictions entre méthode et système que nous avons discutées ci-dessus, Hegel n'est cependant pas à même de tirer les conséquences ultimes de cette pensée géniale, de l'habiller d'une forme conceptuelle correspondant aux faits de l'histoire de l'art, mais il est au contraire souvent contraint, en raison des constructions de son système, de fabriquer des constructions dont il n'est pas rare, en vérité, qu'elles soient creuses et figées. Une construction de ce genre est,

par exemple, celle où Hegel instaure l'art oriental comme la période authentique de l'architecture, dont il s'ensuit une sous-estimation théorique du développement de l'architecture, qui s'étend des grecs jusqu'à nos jours. Lorsqu'au-delà, Hegel considère la sculpture comme la forme dominante de l'art grec, alors qu'en revanche celles de l'art romantique seraient la peinture et la musique (sous le terme « romantique » il rassemble l'évolution artistique du Moyen-âge et des Temps-modernes), il exprime, là-aussi une idée profonde et juste, qui est devenue extrêmement féconde pour l'esthétique ultérieure, mais qui, telle qu'il l'a développée dans son esthétique, est pleine de constructions schématiques et trompeuses. De même, l'affirmation de Hegel selon laquelle la période de la satire serait la littérature romaine tardive contient également certains éléments d'observations justes. Mais il exagère cependant la portée de cette idée aussi en cédant aux exigences architectoniques de son système construit et de ce fait néglige complètement les grandes réalisations de la satire moderne, etc.

Il y a enfin encore un problème de l'art qu'il faut souligner ; son rapport à la nature, la question du prétendu beau naturel. Tant le matérialisme mécaniste que l'idéalisme subjectif ne sont pas à même de résoudre cette question, parce qu'ils opposent l'une à l'autre de manière figée, comme si elles s'excluaient complètement mutuellement, la nature totalement indépendante des hommes, et l'activité artistique de l'homme conçue de manière subjective. C'est ainsi qu'apparaissent des difficultés insurmontables. Que les esthéticiens pensent donc que la nature se situe sous tous rapports à un niveau

esthétique supérieur à sa reproduction humaine, artistique, (Diderot) ou qu'ils pensent à l'inverse que l'art, le beau est exclusivement le produit du sujet, de la conscience (Kant), dans les deux cas les problèmes du rapport restent insolubles. Dans l'esthétique de Hegel, on voit apparaître avec une certaine netteté l'intuition que cette nature, qui figure pour l'esthétique comme son objet dans lequel peut apparaître le beau de la nature, est un domaine d'interaction entre société et nature. Mais en raison de son approche idéaliste, Hegel n'est pas à même de penser dialectiquement cette idée féconde jusqu'à son terme, il retombe souvent dans ce mépris de la nature propre à l'idéalisme, et c'est ainsi que ce problème important reste chez lui aussi sans solution, en dépit de quelques intuitions géniales. Là aussi, seul le marxisme est capable de résoudre ces questions. Quand Marx envisage l'échange matériel de la société avec la nature, et lui donne un contenu économique, il extrait toute ces problèmes de la sphère des simples intuitions et rend son traitement scientifique également possible pour l'esthétique. Cette question a trouvé une solution ultime dans les articles de Staline sur la linguistique⁹, à l'aide de cette thèse selon laquelle la superstructure (et donc aussi l'art) n'est pas directement liée à la production ni à la nature, mais exclusivement par la médiation de la base, des rapports de production. Ce principe scientifique trouve là une expression claire, à l'aide de laquelle ce problème de fond de l'esthétique, qui resurgit en permanence depuis qu'elle existe, peut être résolu scientifiquement.

⁹ J. Staline, *Le marxisme et les problèmes de linguistique*, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1952,

IV

Le retournement matérialiste de l'esthétique, seuls Marx et Engels pouvaient l'accomplir. Les disciples de Hegel, dans la mesure où ils étaient idéalistes, n'ont fait que surenchérir sur les erreurs de son système, ils ont rétrogradé son idéalisme objectif en un idéalisme subjectif, ou ils ont enlevé toute saveur et toute finesse aux contradictions entre sa méthode et son système. Et quand Feuerbach a exercé à l'encontre de Hegel une critique souvent juste, il l'a cependant fait du point de vue gnoséologique du vieux matérialisme mécaniste et n'a pas été en mesure d'apporter des améliorations véritables, concrètes, de résoudre véritablement les contradictions. Ce qu'Engels reproche à la philosophie de Feuerbach, et tout particulièrement à sa philosophie de la religion et à son éthique, est complètement valable pour la critique de Feuerbach concernant l'esthétique hégélienne, et principalement pour ses tentatives de développer l'esthétique hégélienne.

Si nous admettons que la décomposition de l'hégélianisme – peu importe qu'il s'agisse des jeunes idéalistes et critiques de Hegel ou de ses adversaires matérialistes mécanistes – n'a pas été en mesure de dépasser les erreurs fondamentales de l'esthétique hégélienne, cela ne signifie absolument pas encore que la décomposition de l'hégélianisme ait été dans ce domaine un mouvement totalement dénué d'importance. Bien au contraire, dans les années 1830 et 1840, la critique de l'esthétique de Hegel et l'utilisation de ses éléments féconds pour le futur ont joué un rôle important, en Allemagne et tout particulièrement auprès des

démocrates révolutionnaires russes, chez Bielinski,¹⁰ Tchernychevski¹¹ et Dobrolioubov¹².

En Allemagne, le plus grand poète de cette période, Heine, s'est beaucoup consacré à la critique, la réévaluation, et le développement de l'esthétique hégélienne. Pour Heine, la question la plus importante était de dépasser cette conception de Hegel selon laquelle le développement de l'art du monde entier était aujourd'hui terminé, comme s'il avait atteint là son terme. Cette période que Hegel tient pour la période ultime, qui couronne le développement de l'art, la période de Goethe, Heine l'appelle la « période artistique », et il voit l'évolution historique dans le fait que la « période artistique » a atteint en vérité son terme, par suite des événements historiques, notamment du développement révolutionnaire déclenché par la révolution de Juillet, mais cela ne signifie absolument pas à ses yeux la fin du développement de l'art, mais bien au contraire le début d'une nouvelle période, la période de l'art révolutionnaire. (À la même époque que Heine, Bielinski concevait de manière tout à fait analogue l'évolution de la littérature russe, dans la mesure où pour lui, Pouchkine conclue une période et qu'il voit dans Gogol le déclenchement de la nouvelle

¹⁰ Vissarion Grigorievitch Biéliniski, (Виссарион Григорьевич Белинский), 1811-1848, un des grands critiques littéraires russes du XIX^e siècle, à tendance occidentaliste.

¹¹ Nikolaï Gavrilovitch Tchernychevski (Николай Гаврилович Чернышевский), 1828-1889, écrivain, philosophe et révolutionnaire russe.

¹² Nikolaï Alexandrovitch Dobrolioubov (Никола́й Алекса́ндрович Добролю́бов), 1836-1861, critique littéraire russe les plus influents du XIX^e siècle.

période du nouveau réalisme critique. Bielinski dépasse Heine dans la claire intelligence des choses, dans la mesure où il place le réalisme critique social au cœur de l'esthétique de cette période, ce que Heine, par suite de l'arriération des conditions allemandes, voit moins clairement.)

En Allemagne, la critique de gauche de l'esthétique de Hegel a atteint son point culminant avec l'activité de Bruno Bauer ; à cette époque, Bauer entretenait une étroite amitié avec le jeune Marx, qui était alors encore philosophiquement idéaliste, et une collaboration épisodique. Le jeune Bruno Bauer, en tant que le représentant le plus extrémiste de l'aile gauche d'alors de l'hégélianisme, était enclin à dégager les aspects progressistes de la philosophie hégélienne. Mais il tenait ceux-ci, de manière inexacte, pour la philosophie proprement dite de Hegel, même si elle était « ésotérique » dissimulée et secrète, tandis qu'il ne voyait dans les aspects réactionnaires de Hegel qu'une simple adaptation superficielle aux conditions de l'époque. (Peu de temps après, en 1843, Marx a pris nettement position contre cette conception de Hegel.) Bruno Bauer voyait Hegel comme un athée, un ennemi du christianisme, un admirateur et un propagandiste de la Révolution française. Dans le domaine de l'esthétique, il a utilisé les prises de positions fermes de Hegel contre les romantiques réactionnaires de son temps, et a édité dans une brochure synthétique des citations de Hegel qui allaient dans ce sens. Le jeune Marx soutenait alors l'activité de Bauer à ce sujet. De cette période d'évolution de Marx, ses propres œuvres à caractère esthétique sont malheureusement restés à l'état de

projets. (*Sur l'art religieux, Sur le romantisme* 1841/42) ; de nombreuses annotations et remarques qu'il a écrites sur des livres d'esthétique et d'histoire de l'art montre combien il prenait sérieusement ces projets à cœur.

Les démocrates révolutionnaires russes menèrent leur lutte pour le renouveau de l'esthétique à un niveau significativement plus élevé que celui de Heine, sans parler de Bauer. Il ne nous est pas possible de décrire ici, en détail, l'orientation positive de leur philosophie, et les limites résultant du manque de développement du mouvement révolutionnaire de leur temps. Nous devons donc nous contenter de souligner qu'ils ont parcouru le chemin de l'idéalisme au matérialisme et que, dans la conception philosophique du matérialisme, ils ont bien souvent largement dépassé Feuerbach en matière de conséquence révolutionnaire et d'approche de la dialectique. Certes, ce dépassement se manifeste de manière plus concrète et plus résolue dans les exposés esthétiques particuliers de ces grands penseurs que dans leur théorie de la connaissance, que dans l'élaboration des principes généraux de l'esthétique. Sur ce dernier plan ils se trouvent encore, naturellement, plus proches de l'ancien matérialisme, comme tous les penseurs avant Marx.

C'est de manière d'autant plus résolue que ce rapprochement de la dialectique matérialiste se manifeste dans le domaine des analyses esthétiques concrètes. Ici vaut également, à un degré plus élevé, ce qu'Engels a dit de Diderot. C'est dans cet esprit qu'ils critiquent l'esthétique de Hegel, et en particulier celle de ses successeurs sombrant dans le libéralisme de droite et

l'idéalisme subjectif (Critique de Vischer par Tchernychevski.) C'est cependant dans leur manière de soulever des problèmes littéraires concrets et d'y répondre que leur perspicacité dialectique se révèle au mieux. Il a déjà été question de la nouvelle périodisation importante de Bielinski. Les démocrates révolutionnaires russes ont été les premiers à élaborer les principes fondamentaux du réalisme critique et ils ont ainsi posé les bases théoriques d'une juste appréciation de la littérature et de l'art au 18^e/19^e siècle ; ceci est d'une grande importance théorique. Non seulement ils sont allés ainsi bien au-delà de Hegel, qui n'avait guère vu ce problème, mais aussi au-delà de Feuerbach qui, en raison de sa critique abstraite de Hegel, n'a pas été à même de prendre en considération les problèmes nouveaux correspondant à l'époque et d'en donner une formulation théorique.

Naturellement, ces démocrates révolutionnaires n'étaient que l'aile gauche de ces penseurs qui directement ou indirectement de trouvaient sous l'influence théorique de Hegel. La plus grande part de ces esthéticiens qui se sont rattachés philosophiquement à Hegel et ont voulu prolonger ses enseignements dans un esprit idéaliste, se plaçaient dans le camp du libéralisme. (F. Th. Vischer, Rosenkranz, Ruge, Röttscher, Hotho, etc.) Tant qu'en Allemagne, avant 1848, la préparation idéologique de la révolution bourgeoise était la question principale, ces philosophes représentaient cependant, sur certaines questions, une orientation relativement progressiste, bien que sur de nombreux problèmes, ils aient tiré l'esthétique hégélienne plutôt vers l'arrière que vers l'avant. Ils ont essayé, – certes d'une manière libérale incertaine,

brouillonne – de découvrir philosophiquement les caractéristiques particulières nouvelles de l'art bourgeois moderne et de les formuler comme de nouvelles catégories esthétiques. (L'esthétique du laid chez Ruge, Rosenkranz, etc.)

Après cependant que la bourgeoisie a trahi sa propre révolution bourgeoise en 1848, les traits réactionnaires de l'esthétique des hégéliens se sont totalement déployés. La dialectique de l'évolution historique a sombré dans un plat positivisme, la base gnoséologique de l'esthétique a régressé de Hegel à Kant, en un idéalisme subjectif, et même encore au delà, en direction d'un mysticisme irrationaliste. C'est chez le plus célèbre des représentants de cette tendance que l'on peut voir le plus clairement cette évolution, chez Vischer qui a commencé sa carrière comme hégélien prétendument orthodoxe, et est devenu, dans la dernière étape de son évolution, le précurseur de l'esthétique expérience vécue irrationaliste moderne.

La philosophie d'après 1848 est caractérisée par le fait que Hegel se trouve totalement repoussé à l'arrière-plan et que, pour reprendre l'expression de Marx, on traite Hegel en « chien crevé »¹³. Kant et Schopenhauer règnent sur la philosophie et par conséquent aussi sur l'esthétique. Le mouvement de renouveau de Hegel qui s'est engagé ultérieurement, d'abord en Angleterre, Italie, etc. puis plus tard en Allemagne dans la période impérialiste, était déjà de type résolument réactionnaire. Il suffit de mentionner des esthéticiens aussi connus que

¹³ Karl Marx ; *Le Capital, Postface à la deuxième édition allemande*, Éditions Sociales, Paris, 1962, Livre Premier, tome I, page 29.

Taine, et surtout Benedetto Croce, qui se trouvaient expressément sous l'influence de Hegel. L'hégélianisme de la période impérialiste fait s'exprimer encore plus nettement ces tendances réactionnaires. Glockner qui, au sein de cette tendance, s'est le plus occupé d'esthétique, veut rabaisser l'esthétique hégélienne au niveau le plus réactionnaire de Vischer l'irrationaliste, devenu un adorateur de Bismarck.

V

C'est seulement par la critique et le retournement matérialiste que pouvait rester préservé le noyau vivant, fécond de l'esthétique hégélienne et être ainsi utilisé pour un développement ultérieur tout ce qui est de nature progressiste pour la science de l'esthétique. Marx et Engels se sont occupés à fond, toute leur vie durant, des problèmes de la littérature et de l'art, mais ils n'ont jamais eu le temps de rédiger une synthèse systématique de leurs vues ou une critique globale de l'*Esthétique* hégélienne. (Il est bien connu que Marx voulait écrire un livre sur Balzac, mais cela n'est resté qu'un projet et n'a jamais été fixé, même sous forme de notes.) Malgré tout, les principes fondamentaux du retournement matérialistes se trouvent clairement devant nous sous la forme de formulations que Marx et Engels ont faites sur un certain nombre de questions concrètes.

La critique de l'esthétique hégélienne, Marx et Engels l'ont certes menée en liaison avec la critique de la philosophie hégélienne dans son ensemble. Le jeune Marx déjà, dans la critique de la *Phénoménologie de l'Esprit*, se confronte aux erreurs fondamentales, ambivalentes, de Hegel : avec l'« idéalisme acritique » et

le « positivisme acritique ». Dans les mêmes études, Marx souligne, comme nous l'avons vu, le mérite de Hegel de voir dans le travail humain la base de la création de l'homme par lui-même, de son humanisation. Mais en même temps, il voit clairement et critique sévèrement les limites idéalistes de cette conception et les distorsions qui en découlent. Il dit : « Le seul travail que connaisse et reconnaisse Hegel est le travail *abstrait de l'esprit*. »¹⁴ En conséquence, tout rapport chez Hegel, même quand il a une intuition juste, même géniale, apparaît posé sur la tête. Hegel était enclin, plus fortement que tous les esthéticiens précédents, à donner un fondement philosophique à l'objectivité des catégories esthétiques. Malgré cela, sa théorie de la priorité du contenu reste l'auto-reflet de l'esprit absolu, et pas le reflet de la réalité objective indépendante de notre conscience dans la conscience de l'homme qui se transforme historiquement. Ainsi, Hegel déforme aussi bien l'objectivité réelle que le processus historique en une simple apparence. Marx dit : « En effet, l'Esprit absolu ne parvenant à la *conscience*, en tant qu'Esprit créateur du monde, qu'*après coup*, dans le philosophe, sa fabrication de l'histoire n'existe que dans la conscience, dans l'opinion et la représentation du philosophe, dans son imagination spéculative. »¹⁵ Seule la dialectique matérialiste qui fait du travail, non pas le travail abstrait de l'esprit, comme Hegel, mais le travail matériel véritable, la base de l'humanisation et du développement

¹⁴ Karl Marx, *Manuscrits de 1844*, Troisième manuscrit, Critique de la dialectique de Hegel et de sa philosophie en général. Éditions Sociales, Paris, 1962, page 133

¹⁵ Karl Marx, Friedrich Engels, *la Sainte Famille*, Éditions Sociales, Paris, 1969, Chap. VI, page 108

de l'homme, est à même de formuler la réalité de manière juste, scientifique, même sur les questions esthétiques. Il n'y a que dans cette philosophie qu'il est possible d'appréhender de manière juste l'objectivité sociale de l'état de monde d'aujourd'hui, le rôle de l'activité sociale de l'homme dans la naissance et le développement de l'art, sans que de ce fait la relation de l'homme à la nature soit, de façon figée et erronée, séparée de son activité sociale. La conception marxiste de travail peut seule fournir une solution matérialiste aux difficultés insurmontables qui, chez Hegel, surgissent plus d'une fois, associées à ses intuitions géniales. Elle peut y parvenir parce que la conception marxiste du travail inclut l'échange matériel de la société avec la nature, et donc aussi bien la corrélation des catégories du travail avec ses conditions préalables naturelles que la modification de ces conditions préalables en relation avec le développement social du travail.

Par le fait que Marx conçoit l'art dialectiquement comme le reflet de la réalité objective, tous les problèmes apparents et mystifications qui avaient pour fondement l'idéalisme hégélien se trouvent résolus. La relation des catégories esthétiques à la réalité historique, la dialectique de l'absolu et du relatif qui vient s'y manifester, devient chez Marx véritablement concrète et vivante, elle rejette toute rigidité et toute construction idéaliste. Donnons un seul exemple : la conception dialectique de l'art ou du genre artistique dominant d'une période quelconque. Nous avons vu que Hegel, sur cette question, s'est plus d'une fois retrouvé dans une impasse, qu'il a, de manière figée et artificielle, associé le phénomène à une période quelconque, et qu'il a ainsi

fait violence à la richesse du monde historique ; par exemple, quand il considère l'architecture comme la forme typique de l'art oriental, ou quand il place le roman comme genre artistique dominant de la période bourgeoise moderne. Son système contraint Hegel à ne faire figurer ce genre d'art dominant qu'exclusivement dans la période qui l'a produit, qui l'a rendu dominant. Cela se produit même lorsque Hegel voit précisément dans le roman le parallèle moderne de l'épopée antique, le produit de la poésie épique médiévale. Marx et Engels voient cependant aussi de quelle manière concrète et socialement nécessaire les précurseurs inaccomplis du roman apparaissent à différentes époques, sans pouvoir pourtant parvenir au plein développement du genre artistique par suite également de la nécessité sociale. C'est ainsi qu'Engels écrit sur les romans de l'antiquité tardive dans lesquels l'amour idyllique ne pouvait se dérouler qu'à la périphérie de la société officielle, et dont les héros étaient exclusivement des esclaves qui, de ce fait, ne pouvaient pas prendre part à la vie des citoyens libres, à la vie sociale. Engels montre par là, d'un côté, qu'à la périphérie de la société antique, à partir des phénomènes de sa décomposition, les germes du roman venaient à poindre, mais d'un autre côté, il reconnaît également que *seuls* ses germes pouvaient apparaître. Des constatations de ce genre, que le matérialisme dialectique a rendu possibles, vont au-delà de la rigidité idéaliste de la théorie historique hégélienne de l'art. Engels réfute également ainsi les théories sociologiques vulgaires modernes, qui placent, de manière formaliste abstraite, de telles formes préliminaires au même niveau que leurs formes classiques, et débouchent ainsi sur un

relativisme historique. La théorie sociale et historique du marxisme donne pourtant un contenu concret à la relation de l'art à sa base et à ses modifications. Alors que chez Hegel, il ne peut être question que d'une intuition temporaire, parfois géniale, des corrélations justes, Marx et Engels peuvent déjà les expliquer avec une théorie aux fondements scientifiques.

Non seulement la conception idéaliste de l'histoire de Hegel est plus pauvre, plus abstraite, et plus figée que la réalité, même dans des cas comme ceux où il subodore les véritables rapports, mais elle conduit aussi, très souvent, à une distorsion de la réalité, et cette distorsion prend toujours une orientation réactionnaire. À nouveau, nous ne prendrons qu'un seul exemple, le plus simple possible. Hegel voyait dans la libre possibilité d'action des hommes telle qu'elle existait particulièrement dans la haute antiquité, un phénomène social favorable à l'art. En raison de l'exagération idéaliste de cette idée, il voit cependant dans des personnages attardés comme Götz von Berlichingen ou Franz von Sickingen des « héros » analogues, et cela l'incite à louer le jeune Goethe à cause de son heureux choix de sujet. Marx est également de l'avis que le choix de sujet de Goethe était juste, et il le défend contre le soutien figé, abstrait, vain de Lassalle au progrès. Cependant, il ne voit naturellement pas en Götz von Berlichingen un « héros », mais un « *pauvre type* »¹⁶, le représentant d'une classe condamnée au déclin, la chevalerie. Les jugements de Hegel et Lassalle sont, dans une même mesure, unilatéraux et figés de

¹⁶ Lettre de Karl Marx à Ferdinand Lassalle du 19 avril 1859, in *Correspondance Marx-Engels, Tome V*, Éditions Sociales, Paris, 1975, page 303.

manière idéaliste, bien que le point de vue historique de Hegel se situe bien au dessus de celui de Lassalle. Seul le dialecticien matérialiste Marx appréhende cependant la détermination complexe de l'évolution historique, pour lui, cela ne pose pas problème que Götz von Berlichingen, en raison précisément de sa bassesse, se retrouve, dans une situation historique importante, le représentant typique de sa classe sociale, et que Goethe ait génialement décrit cela – bien qu'il n'ait naturellement pas été au clair sur ce rapport historique.

La dialectique idéaliste est impuissante face à de tels rapports. Comme chez Hegel, l'évolution de l'art est propulsée par la dialectique interne du mouvement de l'« esprit », il est naturel que chez lui, les artistes éminents expriment nécessairement, de manière directe et adéquate, le sens de cette évolution. La dialectique matérialiste de Marx et Engels voit dans l'art une forme particulière du reflet de la réalité objective. Ce reflet peut de ce fait, comme nous l'avons vu chez Goethe, s'aventurer sur d'autres chemins, atteindre d'autres buts, plus lointains, plus élevés, que ceux qui étaient directement vivants dans les représentations de l'artiste lui-même. Pensons à la définition remarquable de l'art de Balzac par Engels : « Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort ; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des

plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac. »¹⁷

Seule la dialectique matérialiste peut, dans le traitement de l'art, du grand art, parvenir à appréhender aussi profondément la réalité. Elle en est à même, parce que la théorie marxienne de la lutte des classes est en même temps la théorie dialectique de l'évolution contradictoire de l'humanité. Bien que la méthode de Hegel place à juste titre la contradiction au cœur de toute analyse philosophique, bien qu'il arrive parfois à son génie de voir correctement les corrélations véritables de l'évolution, il n'était pourtant pas capable d'appréhender leur dialectique exacte. En conséquence, plus d'un des problèmes les plus importants et les plus grands de l'évolution de l'art sont restés pour lui insolubles. Donnons à nouveau un seul exemple. L'analyse de la peinture hollandaise du XVII^e siècle dans l'*Esthétique* de Hegel a été à juste titre fort appréciée, en premier lieu par Plekhanov, comme une explication socio-historique juste de particularités de style importantes et nouvelles. Mais il est caractéristique des limites de l'esthétique hégélienne qu'il n'ait été à même de comprendre esthétiquement et d'apprécier que ces peintres qui, au sein de la bourgeoisie, ont fait s'exprimer, directement et sans problème, ce puissant élan économique, politique, et culturel. Les mêmes conditions sociales ont pourtant produit le plus grand peintre hollandais, Rembrandt, personnage tragique, et ce sont précisément ces circonstances sociales qui ont été à la base du caractère

¹⁷ Lettre d'Engels à Miss Harkness, in K. Marx, F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, textes recueillis et présentés par Jean Fréville, Éditions Sociales, 1954, p. 319.

tragique de la peinture de Rembrandt. Comprendre cela, la dialectique idéaliste hégélienne n'en était pas capable, et cela n'a donc pas pu se produire.

Cette transformation au plan de la méthode et du contenu social de tous les problèmes concrets de l'esthétique hégélienne se manifeste également là où Marx est plus ou moins d'accord avec la problématique et l'évaluation historique de Hegel. L'art de l'antiquité, et tout particulièrement la poésie épique d'Homère ont également pour Marx, pour employer ses propres mots, « valeur de normes et de modèles inaccessibles. »¹⁸ Mais ce n'est que parce que Marx et Engels ont découvert les lois de la société gentilice et de sa dissolution, que l'art grec, comme expression de l'« enfance normale » dans le développement de l'humanité, prend sa véritable place historique. Marx et Engels voient bien également que cette période appartient définitivement au passé. Mais il n'en résulte pas de pessimisme relatif à l'art du présent et du futur. Il en résulte encore moins la creuse imitation, formaliste et académique, de l'art antique, comme chez la plupart des successeurs idéalistes de Hegel, et il faut encore bien moins apprécier l'art comme une dérivation de ces normes, comme cela s'est produit dans la théorie esthétique et la pratique artistique de la bourgeoisie déclinante. La perspective socialiste du développement de l'humanité, la reconnaissance que la lutte des classes doit inéluctablement conduire à la dictature du prolétariat, illumine pour la première fois de manière

¹⁸ Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 dits « Grundrisse »*, les éditions sociales, Paris 2011, page 68.

juste la perspective du passé, du présent, et du futur du développement de l'art.

La juste appréciation du grand art ancien, de l'antiquité, de Shakespeare, etc. dépend très étroitement de la juste appréciation du présent. Nous avons vu que Hegel a regardé au plus profond les problèmes de l'art bourgeois moderne. Marx a souligné plus énergiquement encore ce caractère problématique, et lui a donné une signification historique matérialiste. « Ainsi, la production capitaliste est hostile à certains secteurs de la production intellectuelle, comme l'art et la poésie par exemple. »¹⁹

De cette appréciation, de la reconnaissance des problèmes, on ne tire cependant chez Hegel rien de plus que la conclusion que l'« esprit » a déjà franchi le niveau de l'esthétique, et que donc toute véritable floraison de l'art est devenue définitivement impossible. Marx en revanche voit clairement que le rejet par le capitalisme de toute la culture humaine et en son sein de l'art doit permettre un puissant élan nouveau. Cette nouvelle perspective socialiste du futur fait même apparaître la période de l'art bourgeois sous un jour nouveau. Marx est à vrai dire somme toute d'accord avec l'appréciation de Hegel sur Cervantès, Shakespeare et Goethe, mais en même temps, il se focalise vigoureusement sur le réalisme critique social de la période bourgeoise, tout particulièrement sur Fielding, Balzac et l'art des réalistes russes, tendance qui pour l'esthétique de Hegel n'a pour ainsi dire absolument pas existé.

¹⁹ Karl Marx, *Théories sur la plus-value*, Éditions Sociales, Paris, 1974, tome I, pages 325-326

Pareillement, il est bien davantage question ici de problèmes théoriques que de la juste appréciation de quelque artiste éminent. Le véritable sens de la conception marxienne réside dans le fait que Marx reconnaît, dans les pas en avant contradictoires de la société capitaliste, l'importance révolutionnaire de l'art progressiste. La conception de Hegel concernant l'art de cette période ne pouvait nécessairement être que résignée, que la glorification de ces tendances résignées, telles qu'elles se présentent dans l'art du vieux Goethe. Quand Marx et Engels mettent vigoureusement en lumière l'importance des grands réalistes du 18/19^e siècle, lorsqu'ils voient dans le grand réalisme de Shakespeare un modèle d'actualité pour la manière dont on doit représenter artistiquement la révolution populaire, il se cache alors derrière cette conception la question théorique de pouvoir dépasser, à l'aide de la dialectique matérialiste, la conception hégélienne de la « fin de l'histoire », qui constitue aussi la base de son esthétique.

Mais cette critique comporte également le dépassement de la théorie hégélienne des genres, l'éclatement de ses étroites limites idéalistes. Chez Hegel, par exemple, le héros typique de la tragédie est un homme qui défend le vieil ordre social contre les principes de la nouvelle société qui s'avance impétueusement. Marx et Engels ne nient pas l'existence d'un tel type tragique, mais ils indiquent cependant, dans leur discussion avec Lassalle, qu'à côté, il existe encore un nouveau type de héros tragique, la tragédie de l'illusion héroïque socialement nécessaire chez les révolutionnaires du passé : la tragédie de Thomas Münzer, la tragédie du révolutionnaire venu trop tôt. Chez Hegel, nous l'avons déjà indiqué, la satire

est exclusivement le genre artistique de l'antiquité décadente. Marx et Engels montrent que la critique satirique des contradictions, le mensonge de la sainteté apparente dans la société capitaliste chez Diderot, Balzac, Heine, et Chateaubriand, est extrêmement caractéristique de la littérature bourgeoise moderne, etc. etc. Là aussi, nous pouvons voir qu'une question concrète d'appréciation ou de genre découle nécessairement de la conception idéaliste ou matérialiste dialectique de l'évolution sociale : la transformation matérialiste de l'esthétique hégélienne ne peut de ce fait pas se limiter à la critique matérialiste de quelques problèmes fondamentaux, mais elle doit aussi s'étendre à toutes les analyses concrètes de Hegel qui se rapportent à certains styles, genres artistiques, ou artistes.

Nous ne pouvons ici que mentionner dans ses traits principaux le renversement matérialiste de l'esthétique idéaliste hégélienne plus que le caractériser. Une introduction nécessairement aussi brève ne peut pas convenir à une véritable caractérisation. Il faudrait pour cela une étude de fond comme la critique de la *Logique* de Hegel par Lénine. De telles études sont malheureusement encore peu nombreuses dans la théorie marxiste-léniniste. Et cela bien que Lénine ait fourni pour cela la base méthodologique, bien qu'Engels ait clairement dit comment il ne fallait pas critiquer Hegel si nous voulons rendre utilisable pour le futur le noyau fécond caché en lui. Engels écrit à Conrad Schmidt ce qui suit : « En aucun cas vous ne devez lire Hegel comme Monsieur Barth l'a lu, à savoir pour y découvrir les syllogismes et les trucs pourris qui lui ont servi de leviers dans sa construction. C'est un pur travail

d'écolier. Beaucoup plus important est d'extraire le juste et le génial, sous la forme imparfaite et la corrélation artificielle. C'est ainsi que les passages d'une catégorie ou d'une contradiction à une autre sont presque toujours arbitraires... Chercher là-dessus le fin du fin est du temps perdu. »²⁰

Ces indications, négatives de la part d'Engels, positives de la part de Lénine, peuvent dans une large mesure aider à étudier l'esthétique de Hegel dans un esprit juste, marxiste.

VI

Si la littérature marxiste est aussi indigente sur l'esthétique, et en particulier sur celle qui s'occupe du rapport de Marx à l'esthétique de Hegel, ce n'est absolument pas un hasard. Les traditions pendant la période de la II^e internationale étaient extrêmement préjudiciables dans ce domaine. Pour les théoriciens de la II^e internationale, Hegel était en réalité un « chien crevé ». Même un marxiste aussi important, esthétiquement formé, si profondément au fait de la littérature que Franz Mehring, – bien qu'il laisse échapper par ci par là un compliment insignifiant sur l'érudition universelle de Hegel – voit dans l'esthétique de Kant le travail théorique fondamental dans ce domaine. Plekhanov s'est occupé de façon beaucoup plus minutieuse et profonde de l'esthétique de Hegel. Les questions de principe de la critique matérialiste en ce qui concerne l'esthétique hégélienne et son application ne sont cependant pas soulevées par son analyse ; il n'aborde pas les conséquences méthodologiques et

²⁰ Engels à Conrad Schmidt - 1. Novembre 1891.

théoriques concrètes de ces principes. Ce que Lénine, qui reconnaissait à maints égards les mérites de Plekhanov, remarque à son sujet de manière critique, à savoir qu'il s'est occupé en détail de nombreuses questions de la philosophie hégélienne, mais qu'il n'a cependant pas abordé les problèmes décisifs, concerne aussi totalement le rapport de Plekhanov à l'esthétique hégélienne.

Seule la critique acérée que Lénine et Staline ont exercée à l'encontre de toute la théorie de la II^e internationale, la manière géniale dont ils ont appliqué les principes du marxisme à l'époque de l'impérialisme, des guerres mondiales, et de la révolution prolétarienne a rendu possible le développement du marxisme, y compris dans le domaine de l'esthétique. À partir de ce grand ensemble de problèmes, nous ne pouvons naturellement aborder que quelques questions qui sont étroitement liées à l'esthétique de Hegel.

La première question est la conception dialectique du reflet de la réalité objective. Lénine a dit qu'à l'époque de Marx, de la fondation et du développement du matérialisme dialectique, la dialectique était au premier plan, qu'à l'époque de l'impérialisme, l'accent devait être déplacé sur l'aspect matérialiste de la théorie et de la méthode. Dans sa critique radicale de l'idéalisme réactionnaire de l'époque impérialiste, Lénine a exposé à fond la théorie du reflet, et l'a portée à un degré supérieur. On ne pouvait porter l'estocade à la philosophie idéaliste qu'en faisant ressortir nettement la différence entre la théorie du reflet de l'ancien matérialisme et celle du matérialisme dialectique. Lénine a exposé cette question principalement dans le domaine de la théorie de la connaissance et de la logique. Ses

thèses fondamentales sont cependant d'une importance décisive, également pour le développement de l'esthétique dans un sens matérialiste. C'est ainsi que Lénine indique clairement, précisément en liaison avec la critique de la logique hégélienne, que les formes abstraites de la logique, celles qui sont relativement les plus constantes et se répètent au long des millénaires, comme précisément les syllogismes, sont des modalités abstraites de reflet de la réalité. L'application de cette thèse de Lénine aux formes relativement constantes de l'art, comme par exemple les formes de genre, donne seule à la théorie esthétique une base matérialiste véritable.

Dans le domaine de l'esthétique, Lénine a appliqué ce point de vue dans l'analyse de phénomènes concrets. Il en a été ainsi dans les études fondamentales qu'il a écrites sur Tolstoï. Il y prend – sans avoir pu prendre connaissance de l'analyse d'Engels que nous avons citée (ces écrits ne sont parus qu'après la mort de Lénine) – le même point de vue qu'Engels concernant Balzac ; mais comme Lénine analyse un écrivain dans le cadre de rapports de la lutte des classes plus développés, il précise cette application du marxisme par Engels et la développe.

La deuxième question importante sur laquelle nous devons porter notre attention, c'est le rôle de l'activité du sujet. Comme nous l'avons vu, l'ancien matérialisme a négligé cette question ; l'idéalisme subjectif l'a posée, certes, mais en raison du formalisme qui accompagne l'idéalisme subjectif, le rôle social véritable de l'individu échappe au concept d'activité, ainsi que tout contenu social de l'art. Ce n'est pas un hasard si Kant a rattaché

le concept du beau à l'absence d'intérêt. L'idéalisme objectif de Hegel place à vrai dire le contenu social et historique de l'art au cœur de ses études, mais il en reste cependant à l'exposé objectif du contenu ; l'activité se limite presque exclusivement au processus de création artistique ; et le rôle social actif de l'œuvre d'art, le rôle social de l'art disparaît ou reste dans les meilleurs cas bien en arrière de la réalité. Comme nous l'avons vu, Marx et Engels reconnaissent et critiquent aussi sous ce rapport les limites idéalistes de la dialectique hégélienne. L'analyse d'Engels de la poésie engagée pose déjà la base d'une unité organiquement indissociable du domaine de l'art et de l'activité sociale.

Sur cette question, Lénine va cependant bien au-delà des définitions d'Engels, et en développant le marxisme, il confère aussi à cette question sa base scientifique authentique. Le jeune Lénine, dans sa polémique contre l'objectiviste bourgeois Strouvé, définit précisément l'esprit social de parti qui doit animer toute expression philosophique juste d'un matérialiste : « D'autre part, le matérialisme suppose en quelque sorte l'esprit de parti ; il nous oblige, dans toute appréciation d'un événement, à nous en tenir ouvertement et sans équivoque au point de vue d'un groupe social déterminé. »²¹ En même temps, le point de vue global de Lénine n'autorise cependant pas que l'on tire de cette prise de position franche et déterminée des conséquences subjectivistes. Dans la même polémique, Lénine insiste également sur le fait que l'objectivisme bourgeois, même dans son aspiration

²¹ V. Lénine, *Le contenu économique du populisme et la critique qu'en fait dans son livre M. Strouvé*. Éditions Sociales, Paris, 1974, pages 112-113. (Œuvres complètes, tome 1).

à l'objectivité, est vague, abstrait, inaccompli. Quand donc le matérialisme dialectique exige l'esprit de parti, il pose en même temps comme inconditionnellement nécessaire le reflet le plus complet, le plus objectif de la réalité. « Ainsi donc le matérialiste est, d'une part, plus conséquent que l'objectiviste ; son objectivisme est plus profond, plus complet. Il ne se contente pas d'indiquer la nécessité du processus ; il montre avec clarté et précision quelle est la formation économique et sociale qui donne un contenu à ce processus, et *quelle est la classe* qui en détermine la nécessité. »²² Lénine ne se réfère pas directement à l'esthétique dans cette polémique, mais on peut affirmer sans doute possible que cette définition théorique fondamentale permet seule de critiquer et de résoudre toutes les questions de l'esthétique, de l'esthétique hégélienne, dans l'esprit du matérialisme dialectique.

VII

Ces enseignements de Lénine ont été développés par Staline qui leur a donné un contenu concret pour les grands problèmes de notre temps. Là aussi, nous ne pouvons avancer que quelques points de vue théoriques fondamentaux dont la connaissance est indispensable si nous voulons, de manière juste et convenable, étudier l'esthétique hégélienne dans l'esprit du marxisme-léninisme, et rendre son noyau rationnel utile pour l'avenir. Il faut avant tout souligner le caractère fondamental des études de Staline sur la lutte de l'ancien et du nouveau comme loi essentielle de toute évolution dialectique. Il est particulièrement important d'indiquer

²² Ibidem, page 112

que selon Staline, le nouveau, se qui se développe, est plus important que l'ancien, que ce qui agonise, même si à un moment donné, il est encore plus faible, moins développé que celui-ci. À l'aide de ce principe, on peut intégrer organiquement le développement de l'art, la lutte des théories esthétiques, dans l'ensemble du développement social, on peut voir le changement, non seulement là où se manifestent des différences qualitatives gigantesques (le drame antique et le drame shakespearien chez Hegel), mais aussi dans chaque séquence de la vie quotidienne de la littérature et de l'art. L'évolution du style, des genres artistiques, perd totalement de cette manière son caractère statique, pour ainsi dire muséal, purement comparatif, elle se présente davantage à nous comme la manifestation contradictoire, combative, de la société humaine. À cela se corréle le fait que nous ne considérons pas cette évolution en regardant en arrière vers le passé, comme l'a fait Hegel, mais comme un processus dont la vocation est de matérialiser l'avenir de l'art. Ces principes étaient déjà clairement développés par Marx et Engels, mais les explications de Staline sur la lutte de l'ancien et du nouveau précisent et continuent de donner forme à la théorie esthétique du marxisme-léninisme.

Les travaux de Staline sur la question de la linguistique sont également d'une importance qui fait époque. Il y définit la littérature et l'art, dans l'esprit du marxisme, avec une incontestable clarté, comme une superstructure, et définit scientifiquement leur place dans l'ensemble de l'activité humaine. Staline ne se contente pourtant pas, là non plus, d'affirmer la juste corrélation, mais il précise cette thèse avec une force extraordinaire. Du point de

vue du développement scientifique de la théorie esthétique, il est de la plus grande importance que Staline relie indissociablement le reflet de la réalité objective au caractère actif de la superstructure, en ce qu'il est dans sa nature de contribuer à renforcer la base nouvelle, et à détruire l'ancienne. Par cette activité, ce facteur que nous avons pu suivre dans toute l'histoire de l'esthétique des temps modernes, trouve sa formulation scientifique la plus élevée. Nous avons indiqué auparavant ces thèses importantes de Lénine, qui relie obligatoirement la question de l'objectivité au problème de l'esprit de parti. Ce développement du marxisme revêt chez Staline une expression encore plus synthétique. Staline tire toutes les conséquences de la corrélation entre reflet et activité, et voit dans cette activité le caractère de superstructure de la superstructure, c'est-à-dire dans notre cas le critère de caractère artistique de l'art. « Il suffit que la superstructure se refuse à jouer ce rôle d'outil, il suffit qu'elle passe de la position de défense active de sa base à une position indifférente à son égard, à une position identique envers les classes, pour qu'elle perde sa qualité et cesse d'être une superstructure. »²³

La deuxième thèse fondamentale dans les articles de Staline sur la linguistique, qui sont d'une importance décisive pour toutes les questions de l'art, c'est que la superstructure n'est liée à la production elle-même que par l'intermédiaire de la base, les rapports de production. « La superstructure n'est pas liée directement à la production, à l'activité productive de l'homme. Elle n'est

²³ J. Staline, *Le Marxisme et les problèmes de linguistique*, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1952, page 7

liée à la production que de façon indirecte, par l'intermédiaire de l'économie, par l'intermédiaire de la base. Aussi la superstructure reflète-t-elle les changements relatifs au niveau du développement des forces productives, non d'une façon immédiate et directe, mais à la suite des changements dans la base, par réfraction de la production dans les changements de la base. »²⁴

L'esthétique marxiste n'a pas encore tiré toutes les conséquences de cette thèse importante. Il est cependant clair que les problèmes d'esthétique abondamment discutés et jamais résolus avant l'apparition du marxisme ne peuvent être résolus sans ambiguïté et scientifiquement que sur la base de telles thèses. C'est ainsi par exemple que celle de la beauté naturelle ne peut trouver sa solution scientifique sérieuse que sur la base de cette thèse de Staline. Elle va au fond de tous les problèmes d'esthétique ; le comment de toute représentation artistique, l'attitude de l'artiste à l'égard de la nature, du contenu, de la thématique, du monde de l'objet à représenter peut seulement maintenant être bien compris. Certes, les grands artistes et les grands écrivains ont toujours, instinctivement, représenté la réalité en accord avec cette corrélation ; l'humanisme des grands écrivains et grands artistes s'est précisément exprimé par cette attitude instinctivement juste. Mais l'explication scientifique de la littérature et de l'art, l'esthétique et la critique, étaient cependant en retard sur cette évolution véritable, ils n'étaient pas en mesure d'exposer scientifiquement les principes de l'art qu'ils

²⁴ Ibidem, page 10

matérialisaient dans la pratique. Seule cette thèse de Staline permet donc la juste interprétation scientifique de la pratique antérieure et future de l'humanité.

Enfin il nous faut encore soulever brièvement une autre question, celle du réalisme socialiste. Il est clair qu'un exposé, même à grands traits, de cette question, sort du cadre d'une préface. Il nous faut donc nous contenter d'indiquer brièvement les tenants méthodologique de cette question, parce qu'à la question de l'édification historique de l'esthétique – dont la mise en marche systématique est un des plus grands mérites de l'esthétique de Hegel – seule la pratique et la théorie du socialisme peut donner une base scientifique véritable ; car la seule existence du réalisme socialiste ne donne pas seulement au développement de l'art une nouvelle perspective, il donne aussi, indissociablement de cela, à la véritable histoire de l'art (des styles, des genres etc.) une base méthodologique pour un travail de renouveau des traditions progressistes.

Nous avons déjà mentionné comment Marx et Engels ont critiqué l'attitude de Hegel par rapport aux possibilités artistiques du présent, et comment leur propre prise de position a influé sur toute la conception de l'histoire, sur la périodisation de l'art, sur l'élaboration de la signification historique et esthétique du réalisme. Mais de la situation historique dans laquelle Marx et Engels écrivaient leurs œuvres, il résultait nécessairement que l'art du socialisme à venir ne pouvait prendre vie chez eux que comme une perspective générale de l'évolution de l'art. Nombre de leurs explications montrent clairement qu'ils ont bien vu la nécessité de cette évolution. Mais comme elle ne pouvait pas encore être

un problème d'actualité à leur époque, il est clair que cela ne pouvait pas influencer concrètement leur conception de l'art. À l'époque de Lénine, le mouvement ouvrier révolutionnaire avait tellement prospéré que le fondateur littéraire du réalisme socialiste, son premier classique, est apparu dans la personne de Maxime Gorki. Lénine a, dès le premier instant, été très au clair avec l'importance de Gorki, et il a également tiré, dans sa théorie générale, les conséquences de la nouveauté de la situation. Au temps de la dictature du prolétariat, Lénine a aussi prouvé, pratiquement, sa clairvoyance théorique, en s'élevant nettement contre les orientations sectaires erronées dans le nouvel art prolétarien (proletkult) et il a soulevé très clairement la question des traditions progressistes, de leur importance pour le déploiement de l'art socialiste. Et néanmoins, il faudrait tout d'abord atteindre un degré plus élevé du développement socialiste pour que le réalisme socialiste devienne, comme nouvelle forme de l'art dans la période nouvelle, le problème concret et positif crucial de la littérature et de l'art. Cette question, Staline l'a soulevée, et au-delà, les représentants de la théorie de l'art soviétique ont étendu ses enseignements à tout le domaine de l'activité artistique. Ainsi, l'analyse théorique et historique de l'esthétique a adopté un point de vue nouveau, à l'aide duquel nous pouvons, en esthétique, apprécier correctement les traditions progressistes, tant en art qu'en théorie artistique. Ceci concerne, dans notre cas, la critique de l'esthétique de Hegel, l'extraction du noyau fécond qu'elle recèle.

*

Ainsi, Marx, Engels, Lénine et Staline ont créé les bases de principe de la critique matérialiste de l'esthétique hégélienne, il nous ont permis de nous l'approprier et de l'exploiter dans notre travail comme un héritage à considérer de manière critique. Aussi brièvement que nous ayons pu caractériser l'activité de Marx et d'Engels dans ce domaine, aussi esquissées qu'aient pu être nos réflexions au sujet des développements de Lénine et de Staline à l'esthétique du marxisme, nous espérons cependant que le lecteur a acquis ces points de vue à l'aide desquels l'esthétique hégélienne est applicable pour notre travail théorique comme un héritage à travailler de manière critique. Je tiens cependant pour nécessaire de souligner encore une fois que sur cette question, il ne faut adopter ni le point de vue selon lequel Hegel est idéaliste, et donc que rien ne peut être juste de ce qu'il prétend, ni celui selon lequel Hegel a à proprement parler raison sur chaque question essentielle, et qu'il suffirait d'échanger le signe idéaliste par un signe matérialiste. Sous ce rapport, je veux une nouvelle fois, en ce qui concerne la méthode critique juste, rappeler ce qu'Engels a écrit sur la façon dont on ne devait pas critiquer l'esthétique hégélienne. Marx, Engels, Lénine et Staline, nous ont montré la méthode de la critique juste, qui en même temps, et indissociablement l'un de l'autre, donne une critique concrète de ces déformations théoriques et historiques qu'entraîne nécessairement la philosophie idéaliste, mais en même temps extraient à l'aide de la même méthode, dans chaque cas particulier, ces intuitions justes, souvent géniales, de la vérité dont l'esthétique hégélienne est si riche.

Table des matières

I.....	3
II.....	10
III	18
IV	39
V.....	45
VI.....	56
VII.....	60

