



HAL
open science

Art et vérité objective

György Lukács, Vincent Charbonnier

► **To cite this version:**

| György Lukács, Vincent Charbonnier. Art et vérité objective. 2018. hal-02314744

HAL Id: hal-02314744

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02314744>

Preprint submitted on 15 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

György Lukács, *Art et vérité objective* *

Traduction par Vincent Charbonnier,
université Toulouse 2 Jean-Jaurès, ERRAPHIS

I / L'objectivité de la vérité dans la théorie de la connaissance du marxisme-léninisme

Le fondement de toute connaissance correcte de la réalité effective ¹, qu'il s'agisse de la nature ou de la société, est la reconnaissance de l'objectivité [*Objektivität*] ² du monde extérieur, c'est-à-dire de son existence indépendamment de la conscience

* *Kunst und objektive Wahrheit*. In *Probleme des Realismus I. Essays über Realismus*. Neuwied: Luchterhand, 1971, p. 607-650 (*Georg Lukács Werke*, Bd. 4). Cette étude a été une première fois publiée en langue russe dans la revue *Literatourny Kritik* [Critique littéraire] en 1934 mais sans que soit précisé s'il s'agit d'une traduction de l'allemand vers le russe ou d'une rédaction directement en russe. Elle a ensuite été publiée dans la *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* en 1954 (vol. 2, n° 1, p. 113-148) puis reprise en ouverture de *Probleme des Realismus* (Berlin, Aufbau, 1955) qui est une seconde édition, augmentée et corrigée, d'un recueil initialement publié en 1948 chez Aufbau sous l'intitulé *Essays über Realismus*. Elle a été enfin publiée dans le t. 4 des *Georg Lukács Werke* en 1971, comme la première pièce d'une annexe, suivie d'une postface datée de mars 1970 à Budapest qui explicite la composition du volume. Nous avons consulté la traduction italienne, qui a paru dans G. Lukács, *Arte e società: scritti scelti di estetica* (Roma, Riuniti, 1968, 2 vol.). Signalons que cette dernière a été effectuée à partir de la traduction hongroise publiée dans le recueil *Művészet és társadalom* [Art et société] en 1968, dans laquelle la dernière section a été retranchée. Outre quelques suggestions de traduction, nous avons surtout emprunté à la traduction italienne, les références bibliographiques dont le texte original est totalement dépourvu, que nous nous sommes efforcés de compléter autant que possible. Pour la traduction, nous avons pris le parti de suivre le texte au plus près et de généralement modifier la traduction française correspondante quand elle existe, ce que nous avons à chaque fois indiqué (avec la mention «*t. m.*»). Nos interventions figurent entre crochets et sauf deux notes de Lukács dûment indiquées comme telles, qui sont appelées par des lettres, toutes les autres notes, appelées par des chiffres ou des astérisques, sont de notre fait.

Cette traduction a été réalisée dans le cadre d'une thèse de doctorat en philosophie sous la direction de E. Barot et F. Fiscbach, *De l'objectivité à l'histoire. L'émergence de la problématique ontologique chez Lukács*, soutenue le 11 octobre 2019 à l'université Toulouse 2 Jean-Jaurès, dont elle constitue l'annexe 2.

1. *Wirklichkeit*. Nous reprenons à notre compte la proposition de traduction de J. Quétier et G. Fondu dans leur nouvelle traduction de K. Marx, F. Engels et J. Weydemeyer *L'idéologie allemande* (Paris: Éd. Sociales, 2014). Dans leur glossaire ils indiquent en effet que «si dans la langue courante, la *Wirklichkeit* désigne tout simplement la *réalité*, Hegel avait cherché à dégager un sens plus précis du terme *Wirklichkeit* en le distinguant de la *réalité* quelconque (*Realität*). Par *wirklich*, Hegel entend "ce qui peut avoir des effets (*wirken*)" [cf. *Science de la logique*, «La doctrine de l'essence»]. Dans *L'idéologie allemande* également la *Wirklichkeit* désigne une *réalité effective* et active souvent distincte de la *réalité empirique* immédiate voire dissimulée par elle. Ainsi pour Marx et Engels, l'appel aux "présuppositions effectives" ne signifie pas un retour à l'empirisme abstrait: il s'agit bien plutôt de considérer la *réalité effective* non pas comme un simple donné *mais comme un processus*." (*op. cit.*, p. 472; nous soulignons) Voir aussi, M. Vadée, *Marx penseur du possible*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1992, p. 34, n. 27, qui propose et défend la même traduction. Dans ce texte, Lukács n'emploie que très rarement le syntagme *Realität* alors que le terme est quasi-systématiquement employé par Lénine dans les passages des *Cahiers philosophiques* que cite Lukács.

2. Dans tout le texte, c'est ce terme qui est exclusivement utilisé par Lukács et jamais celui de *Gegenständlichkeit* que l'on peut identiquement traduire par objectivité en français et qui abolit donc la nuance sémantique entre les deux syntagmes en allemand.

humaine. Toute appréhension ³ du monde extérieur n'est rien d'autre qu'un reflètement ⁴, par la conscience humaine, du monde existant indépendamment de la conscience. Cet état de fait fondamental de la relation de la conscience à l'Être vaut évidemment aussi pour le reflètement artistique de la réalité effective.

La théorie du reflètement est le fondement commun de *toutes* [*sämtliche*] les formes de maîtrise théorique et pratique de la réalité effective par la conscience humaine. Elle est donc aussi le fondement de la théorie du reflètement artistique de la réalité effective, au cours de laquelle [*wobei*] la tâche des considérations qui suivent, sera d'élaborer le [caractère] *spécifique* [*das Spezifische*] du reflètement artistique à l'intérieur sein du cadre de la théorie générale du reflètement.

La théorie correcte, complète, du reflètement est d'abord née dans le matérialisme dialectique, dans les œuvres de Marx, Engels, Lénine et Staline. Pour la conscience bourgeoise une théorie correcte de l'objectivité, [une théorie] du reflètement dans la conscience humaine de la réalité effective existant indépendamment de la conscience, une théorie matérialiste-dialectique du reflètement est impossible. Bien entendu, il y a dans la *praxis* de la science et de l'art bourgeois, d'innombrables cas de reflètement correct de la réalité effective et aussi dans la théorie pas moins d'avancées en direction d'une formulation correcte de la question et de la solution. Pourtant, dès que la question a été soulevée de façons gnoséologique, tout penseur bourgeois demeure soit

3. *Auffassung*. Au sens de processus cognitif et non de résultat constitué, de «vision du monde» (*Weltanschauung*).

4. *Widerspiegelung*. Comme nous l'avons indiqué par ailleurs – à l'occasion de notre communication sur *L'idée de reflet dans l'esthétique de Lukács* (Montpellier, oct. 2014) et dans notre traduction de travail de l'article de Lukács, «Das besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik» (1956) – nous choisissons de traduire l'allemand *Widerspiegelung* par «reflètement», auquel correspond d'ailleurs assez exactement l'italien *rispecchiamento*, «reflet» étant quant à lui traduit par *rispecchiò*. Le mot «reflètement» est dûment attesté par le lexicographe et désigne, de «manière littéraire et rare» est-il précisé, «le fait de refléter, de se refléter». Il est dérivé du verbe *refléter*, qui est issu de *reflet*, lequel est la traduction, de l'italien médiéval *riflesso* en s'appuyant sur le bas latin *reflexus*. Ce choix obéit d'abord à une exigence d'harmonisation lexicale des termes entre le verbe, *refléter*, et ses dérivés nominaux comme *reflètement* mais aussi *reflet*. Il permet en outre de «mettre de côté» le terme *réflexion* qui provient d'une autre ligné sémantique (du verbe *fléchir*, à partir duquel *réfléchir* a été construit), un terme qui est d'autre part redoutablement ambigu, désignant à la fois une réalité matérielle, comme la réflexion de la lumière par exemple et une réalité figurée de caractère intellectuel ou psychique. Il obéit ensuite à une exigence théorique qui s'appuie sur ce qui précède. Tout d'abord soustraire le terme *reflet* à sa connotation optique qui, tout à la fois essentielle et péjorative, en parasite toutefois la compréhension. Autrement dit, réserver l'idée du reflètement à sa dimension à la fois pratique et psychique, et donc figurée par rapport au sens premier de la réflexion comme phénomène optique-physique pour l'ouvrir à la nuance du sens artistique du terme de figuration. Insister ensuite et par conséquent sur le caractère de mouvement et de procès *dialectiques*, qui ne sont pas (uni)linéaires ni résolutoires. Ce choix permet en outre de supprimer le doublet de traduction reflet/réflexion entretient une confusion entre les significations et qui, en même temps, est précisément le signe de ce qui est en débat dans la pensée occidentale depuis des siècles: que la vision (*theôria*) est le premier «pas» de tout réflexion, que la théorie s'enracine dans la pratique. Sur cette question et du point de vue de Lukács, voir *Prolegomeni a un'estetica marxista: sulla categoria della particolarità*. Roma: Riuniti, 1957, p. 145-161 et *Problem der Ästhetik*. Neuwied: Luchterhand, 1969, p. 669-685.

engoncé dans le matérialisme mécaniste soit englouti dans l'idéalisme philosophique. Lénine ⁵ a caractérisé et critiqué ces limites de la pensée bourgeoise dans ces deux directions avec une insurpassable clarté. Du matérialisme mécaniste, il dit que « son plus grand malheur se tient dans l'incapacité d'appliquer la dialectique à la *Bildertheorie*⁶, au procès et au développement [608] de la connaissance⁷. » Et il caractérise immédiatement l'idéalisme philosophique de la façon suivante : « À l'inverse, l'idéalisme philosophique est, du point de vue du matérialisme *dialectique*, un développement *unilatéral*, exagéré, *überschwengliches* ⁸ (enflement, gonflement) [...] de l'un des traits, l'une des faces, des limites de la connaissance en un absolu *détaché* de la matière, de la nature, divinisé [...] Le caractère rectiligne [*Gradlinigkeit*] et unilatéral [*Einseitigkeit*], la raideur [*Hölzernheit*] et l'ossification, le subjectivisme et la cécité subjective, *voilà**, les racines gnoséologiques de l'idéalisme.⁹ »

Cette double insuffisance de la théorie de la connaissance bourgeoise s'exprime dans tous les domaines et dans tous les problèmes du reflètement de la réalité effective par la conscience humaine. Nous ne pouvons pas les traiter ici, ni la totalité du domaine de la théorie de la connaissance ni celle de l'histoire de la connaissance humaine. Nous devons sur ce point nous limiter à ne relever que quelques moments importants de la

5. Il s'agit de ce qu'il avait nommé, pour son usage personnel, des « Carnets de philosophie », et qui, à l'exception de la note intitulée « Sur la question de la dialectique » (1915), publiée pour la première fois en 1925 étaient inédits avant leur publication posthume dans les *Recueils Lénine*, (vol. IX et vol. XII) en 1929-1930, sous l'intitulé de *Cahiers philosophiques*. Deux traductions françaises intégrales de ces cahiers sont disponibles. Une première sous la direction d'É. Bottigelli et L. Vernant qui a paru en 1955, que nous avons régulièrement consultée, et une seconde, affirmée plus complète, sous la direction de R. Garaudy, qui décline le t. 38 de la 4^e édition russe des *Œuvres* (Moscou; Éd. du Progrès; Paris: Ed. Sociales, 1971). C'est à cette édition que nous nous référerons qui sera indiquée: CP, suivi du numéro de la page. Comme il s'agit d'une compilation, nous indiquons également le titre du texte cité ainsi que sa date de rédaction (effective ou présumée). Signalons enfin, qu'une première traduction des notes consacrées à la *Science de la logique* de Hegel, a été réalisée par H. Lefebvre et N. Guterman et publiée en 1938 aux éditions Gallimard (et rééditée en 1967).

6. *En allemand dans le texte original*. La traduction française indique en note « La théorie du reflet » et la traduction italienne propose quant à elle: « *Teoria delle immagini o del rispecchiamento* » (« théorie des images ou du reflètement »). En allemand, « *das Bild* » est un terme très usuel et relativement polysémique qui peut désigner le tableau (en peinture), le dessin, la photographie ou encore, de manière plus générique, l'image. Forgé sur le radical *Bild*, le terme *Abbild* (« représentation ») et ses dérivés, comme *Abbildtheorie*, renvoient plutôt au registre sémantique de l'optique. Or, sachant que Lukács utilise quasi-systématiquement le terme *Widerpiegelung* et pour éviter toute confusion, il nous semble que la traduction italienne de *Bildertheorie* par *Teoria delle immagini* (« Théorie des images ») est la moins mauvaise finalement.

7. CP, 346-347; t. m.; « Sur la question de la dialectique » (1915).

8. *En allemand dans le texte original*. Dans la traduction, ce terme est immédiatement suivi de la mention suivante, cependant omise par Lukács: « (Dietzgen) ». Les traducteurs la font suivre de l'explication suivante: « Il s'agit de l'emploi par J. Dietzgen du terme *überschwenglich* qui signifie: exagéré, excessif, démesuré; par exemple, dans son livre, *Kleinere philosophischen Schriften* (« Petits écrits philosophiques »), Stuttgart, 1903, Dietzgen écrit, en servant de ce terme: "l'absolu et le relatif ne sont pas séparés démesurément." » (CP, p. 527, n. 145).

* *En français dans le texte original*.

9. CP, 347; t. m.; « Sur la question de la dialectique » (1915).

théorie de la connaissance du marxisme-leninisme, qui sont particulièrement importants pour le *problème de l'objectivité du reflètement artistique de la réalité effective*.

Le premier problème important qui a à nous occuper ici est celui des images spéculaires¹⁰ immédiates du monde extérieur. Toute connaissance repose sur elles; elles sont les fondations [*das Fundament*], le point de départ de toute connaissance. Mais elles ne sont justement *que* le point de départ de la connaissance et ne constituent [*machen...aus*] pas la totalité [*Gesamtheit*] du processus de la connaissance. Marx s'est exprimé sur cette question avec une clarté univoque : « Toute science serait superflue si l'essence des choses et leurs formes d'apparition coïncidaient.¹¹ » Et Lénine, qui a analysé à fond cette question dans ses notes sur la *Logique* de Hegel, formule également la question : « La *vérité* ne réside pas au début, mais à la fin, ou plus exactement, dans la suite. La vérité n'est pas l'impression *initiale*¹² ». Et il illustre parfaitement cette pensée dans le sens de l'exposé de Marx, avec un exemple tiré de l'économie politique : « La *valeur* est une catégorie qui est *entberht des Stoffes der Sinnlichkeit*¹³, mais elle est *plus vraie* que la loi de l'offre et de la demande¹⁴ ». Et de ce point de départ, Lénine poursuit vers la détermination de la fonction des catégories abstraites, des concepts, des lois, etc., dans la totalité [*Totalität*], de la connaissance humaine de la réalité effective, vers la détermination de sa position dans la théorie réalisée du reflètement, [dans la théorie] de la connaissance objective de la réalité effective. « Comme la forme simple de la valeur, l'acte singulier de l'échange d'une marchandise donnée avec [609] une autre, contient déjà en soi sous une forme non développée *toutes* les contradictions principales du capitalisme – ainsi la plus simple *généralisation*, la première et [la] plus simple formation des *concepts* (jugements, syllogismes, etc.), signifie déjà la connaissance toujours plus profonde des connexions objectives du monde par l'homme.¹⁵ » Sur ce fondement, il peut alors dire en récapitulant : « L'abstraction de la matière, de la *loi* de la nature, l'abstraction de la valeur, etc., en un mot, *toutes* les abstractions scientifiques (correctes, à prendre au sérieux, non absurdes) reflètent la nature, plus profondément, plus fidèlement, plus *complètement*. De l'intuition vivante à la pensée abstraite et *de celle-ci à la praxis* – tel est le chemin dialectique de la connaissance de la *vérité*, de la connaissance de la réalité [*Realität*] objective.¹⁶ »

10. *Spiegelbilder*. Au point de vue sémantique, on se trouve ici clairement dans le registre optique, et donc objectif, de ce qui reflète la lumière, comme un miroir, ou la réfléchit comme un minéral par exemple, c'est-à-dire la reflète en la modifiant, comme un prisme.

11. K. Marx, *Le Capital*, livre III, Paris: Éd. Sociales, 1974, t. 3, p. 196.

12. CP, 161; t. m.; « Résumé de la *Science de la logique* de Hegel » (1914).

13. *En allemand dans le texte original*; traduit en note par « dépourvue de la matière de la sensibilité ».

14. CP, 162; t. m.; *Ibid.*

15. CP, 168-169; t. m.; *Ibid.*

16. CP, 160-161; t. m.; *Ibid.*

Tandis que Lénine analyse la position des différentes abstractions dans la théorie de la connaissance, il souligne avec la plus grande acuité sa bilatéralité dialectique. Il dit : « La signification de *l'universel* est contradictoire : il est mort, il est impur, incomplet, etc., mais il n'est aussi qu'un *degré* pour la connaissance du *concret*, parce que nous ne connaissons jamais complètement le concret. La somme *infinie* des concepts généraux, des lois, etc., donne le *concret* dans sa plénitude.¹⁷ » Cette bilatéralité éclaire d'abord la dialectique correcte de l'essence et du phénomène. Lénine dit : « Le phénomène est *plus riche* que la loi¹⁸ ». Et il reconduit immédiatement cette pensée à une détermination de Hegel : « C'est une définition remarquablement matérialiste et étonnamment [*merkwürdig*] juste (avec le terme "*ruhige*"¹⁹). La loi prend ce qui est calme – et c'est pourquoi la loi, toute loi, est étroite, incomplète, approximative.²⁰ »

Par cette vue profonde [*tiefe Einsicht*] dans l'incomplétude de la reproduction intellectuelle de la réalité effective, aussi bien dans le reflètement immédiat des phénomènes [*Erscheinungen*] que dans les concepts ou dans les lois (quand ils ont été considérés unilatéralement, non dialectiquement, quand ils n'ont pas été considérés dans le procès infini de leur interaction dialectique), Lénine parvient à un dépassement [*Aufhebung*] matérialiste de toutes les fausses formulations de la théorie de la connaissance bourgeoise. Toute théorie de la connaissance bourgeoise a donc unilatéralement souligné la priorité que d'une seule manière de concevoir la réalité, que d'un seul organe de sa reproduction dans la conscience. Lénine présente [au contraire] concrètement sa co-opération²¹ dialectique dans le procès cognitif. « La représentation est-elle *plus proche* de la réalité [*Realität*] que [de] la pensée? Oui et non. La représentation ne peut saisir le mouvement *dans son entièreté* [*Ganzheit*], par exemple elle ne saisit pas le mouvement d'une vitesse de 300 000 kilomètres à la seconde [610], mais la *pensée* le saisit et doit le saisir. La pensée déduite [*entnommen*] de la représentation reflète également la réalité [*Realität*]²² ». Ainsi la sous-évaluation idéaliste des facultés cognitives « inférieures » a été dialectiquement surmontée [*überwunden*]. Justement, grâce à [*durch*] l'orientation rigoureusement matérialiste de sa théorie de la connaissance, grâce à son inébranlable fidélité au principe de l'objectivité, Lénine peut saisir dans leur mouvement vivant les rapports dialectiques rigoureux [*richtig*] des modes humains de la perception de la réalité effective

17. CP, 263; t. m.; «Résumé des *Leçons d'histoire de la philosophie* de Hegel» (1915).

18. CP, 144; «Résumé de la *Science de la logique* de Hegel» (1914).

19. *En allemand dans le texte original*; traduit en note par «Calme».

20. CP, 143, t. m.; «Résumé de la *Science de la logique* de Hegel» (1914).

21. *Zusammenwirkung*. Nous retenons ici la leçon de la traduction italienne qui propose «*cooperare*» et qui nous semble rendre plus exactement l'idée contenue dans le terme allemand, d'un agir (*wirken*) ensemble (*zusammen*).

22. CP, 216; t. m.; «Résumé de la *Science de la logique* de Hegel» (1914).

[*Wirklichkeit*]. Ainsi parle-t-il, à propos du rôle de l'imagination dans la conscience humaine : « L'approche d'une chose singulière par l'intelligence (de l'homme), la fabrication d'une empreinte (= concept) *n'est aucunement* un acte simple, immédiat, spéculairement inerte [*spiegelartig toter*], mais un acte complexe, dédoublé [*zwiespältiger*], en zig-zag, qui *inclut en soi* la possibilité que l'imagination s'envole de la vie [...]. Car même dans la plus simple généralisation de la plus élémentaire idée générale (la "table" en général), est *contenue* une petite dose d'*imagination* (*vice versa*) : il est absurde de nier la fonction de l'imagination même dans la science la plus rigoureuse [...)].²³ »

L'incomplétude, l'ossification, l'engourdissement de toute conception unilatérale de la réalité effective ne peut être surmontée que grâce à la dialectique. Ce n'est que par une application correcte et consciente de la dialectique que nous pourrions parvenir à surmonter cette incomplétude dans le procès infini de la connaissance et à rapprocher notre pensée de la mouvante et vivante infinité de la vérité objective. Lénine dit : « Nous ne pouvons pas nous représenter [*vorstellen*] le mouvement, nous ne pouvons pas l'exprimer, le mesurer, la représenter [*abbilden*], sans interrompre le continu, sans simplifier ni vulgariser, sans démembrer et figer [*töten*] le vivant. La représentation [*Abbildung*] du mouvement par la pensée est toujours une vulgarisation, un figement [*Ertötung*], et non pas seulement par la pensée, mais aussi par la sensation, et non pas seulement le mouvement, mais aussi *chaque* concept. Là réside *l'essence* de la dialectique. *Cette essence justement* également exprimée dans la formule : unité, identité des contraires.²⁴ »

Le lien de la dialectique matérialiste avec la *praxis*, son surgissement [*Entspringen*] de la *praxis*, son contrôle par la *praxis*, son rôle primaire dans la *praxis* reposent sur cette profonde appréhension²⁵ de l'essence dialectique de la réalité effective objective de la dialectique de son reflètement dans la conscience humaine. La théorie léninienne de la *praxis* révolutionnaire s'appuie justement sur la reconnaissance de cet état de fait que la réalité effective est toujours plus riche et plus variée que la meilleure et plus complète théorie qui [611] peut être formée à partir d'elle. Mais, en même temps, de la conscience qu'il est toujours possible, en vertu [*Hilfe*] de la dialectique vivante, d'apprendre de la réalité effective, de saisir intellectuellement ses nouvelles déterminations essentielles et de les mettre en application [*umzusetzen*]. « L'histoire, dit Lénine, et plus particulièrement l'histoire de[s] révolution[s] est toujours plus riche de contenu, plus variée, plus multiforme, plus vivante, "plus ingénieuse", que les

23. CP, 356; t. m.; « Résumé de la *Métaphysique* d'Aristote » (1915).

24. CP, 245; t. m.; « Résumé des *Leçons d'histoire de la philosophie* de Hegel » (1915).

25. Ici comme un peu plus loin, nous proposons de rendre le terme *Auffassung* par « appréhension » au sens de la saisie intellectuelle.

meilleurs partis, les avant-gardes les plus conscientes des classes les plus avancées ne se le représentent [*vorstellen*].²⁶ » L'immense plasticité de la tactique de Lénine, sa capacité à s'ajuster de manière extraordinairement rapide aux tournants soudains de l'histoire et à en tirer le maximum possible, repose justement sur cette profonde conception de la dialectique objective.

Cette connexion entre l'objectivisme rigoureux de la théorie de la connaissance^a et le lien le plus étroit avec la praxis est l'un des moments essentiels de la dialectique matérialiste du marxisme-léninisme. L'objectivité du monde extérieur n'est pas une objectivité morte, rigide, qui détermine de manière fataliste la praxis humaine, mais se tient au contraire – justement dans son indépendance d'avec la conscience humaine – dans le plus strict et indissoluble rapport d'interaction avec la praxis humaine. Dans sa prime jeunesse, Lénine a déjà rejeté comme faux et comme conduisant à l'apologie, une telle conception fataliste, non-concrète et non-dialectique de l'objectivité. Dans la lutte contre le subjectivisme de Mikhaïlovski, il critiqua en même temps l'«objectivisme» rigide et apologétique de Strouvé. Il a correctement et profondément saisi l'objectivisme du matérialisme dialectique comme objectivisme de la praxis, de *la prise de parti*²⁷. Le matérialisme suppose, dit Lénine, résumant ses objections contre Strouvé, «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 déterminé²⁸ ».

II / *La théorie du reflètement dans l'esthétique bourgeoise*

Cette contradiction fondamentale de la conception humaine du monde extérieur, cette contradiction immanente dans la structure du reflètement du [612] monde extérieur par la conscience humaine se montre dans toutes les conceptions théoriques de la reproduction artistique de la réalité effective. Si nous examinons bien l'histoire de l'esthétique sur la base du marxisme-léninisme, nous rencontrons continuellement

26. Lénine, *La maladie infantile du communisme (le «gauchisme»)* [1920]. In *Œuvres*, t. 31. Paris: Éd. Sociales, 1961, p. 91-92; *t. m.* Nous indiquons entre crochets les passages omis par Lukács dans sa citation.

a. L'objectivisme ici entendu ne l'est pas au sens d'une prétention à laisser valoir de manière impartiale tous les points de vue, mais au sens de la conviction de la rigoureuse objectivité de la nature, de la société et de leurs lois. [*note de Lukács*]

27. *Parteilichkeit* (*partigianeria* en italien), littéralement «partialité». Quoique ce terme possède depuis longtemps (XVI^e siècle) une nuance péjorative en français, il a pu initialement désigner, de manière plus neutre et objective, ce qui forme la partie d'un tout (doublet savant de partiel). Voir à ce propos les articles «partial» et «partiel» du *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la direction d'A. Rey (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1992, t. 2, p. 1437 et 1439). On devine alors quel est le *motto* de Lukács: montrer que la partialité ne peut pas être inobjective et donc aussi toutes les questions théoriques et pratiques que cela soulève.

28. Lénine, *Le contenu économique du populisme et la critique qu'en fait dans son livre M. Strouvé* [1894]. In *Œuvres*, t. 1. Moscou: Éd. du Progrès; Paris: Éd. Sociales, 1966, p. 433.

l'émergence unilatérale des deux tendances si profondément analysées par : d'un côté l'incapacité du matérialisme mécaniste « d'appliquer la dialectique à la théorie des images²⁹ » et, de l'autre, l'erreur fondamentale de l'idéalisme originel : « l'universel (le concept, l'idée) est une *essence particulière* ». Évidemment, ces deux tendances se montrent aussi rarement dans leur complète pureté au cours de l'histoire de l'esthétique. Le matérialisme mécaniste, dont la force consiste dans le fait qu'il a fermement maintenu la pensée du reflètement de la réalité effective objective et cette pensée vivante dans l'esthétique, en conséquence de sa nécessaire incapacité de saisir le problème du mouvement, de l'histoire, etc., s'est renversé dans l'idéalisme, comme Engels l'a déjà montré de manière convaincante. Et il se trouve, dans l'histoire de l'esthétique aussi bien que dans la théorie de la connaissance en général, des essais de grande envergure d'idéalistes objectifs (Aristote, Hegel) de surmonter dialectiquement l'incomplétude, l'unilatéralité et l'ossification de l'idéalisme. Toutefois, pour que ces essais puissent s'accomplir sur une base idéaliste, nous pouvons certainement conserver l'objectivité de formulations singulières significatives et pertinentes, mais les systèmes en leur ensemble s'effondrent dans l'unilatéralité de l'idéalisme.

Nous pouvons seulement, dans ce rapport illustrer les façons de voir incomplètes, contradictoires et unilatérales, du matérialisme mécaniste et de l'idéalisme, avec un exemple chaque fois classique et prégnant. Nous choisissons, comme de tels exemples, des œuvres des classiques parce que toutes les façons de voir s'exprimeront sans diplomatie, avec une franchise sincère et abrupte, contrairement aux demi-mesures et au manque de franchise, éclectiques et apologétiques des esthéticiens de la période de décadence de l'idéologie bourgeoise.

Diderot, l'un des principaux représentants de la théorie mécaniste de l'imitation immédiate de la nature exprime cette théorie dans sa forme la plus nette, dans son roman *Les Bijoux indiscrets*. Son héroïne, qui est toutefois le porte-voix de sa façon de voir, émet la critique suivante du classicisme français : « mais je sais, qu'il n'y a que le vrai qui plaise et qui touche. Je sais encore que la perfection d'un spectacle consiste dans l'imitation si exacte d'une action, que le spectateur, trompé sans interruption, s'imagine assister à l'action même.³⁰ » [613] Et pour ne laisser aucun doute surgir à ce propos, que ici, l'illusion signifie l'imitation complète, photographique de la réalité effective, Diderot laisse son héroïne simuler le cas d'un homme à qui on narre le

29. *Bildtheorie*. Cf. *supra*.

30. D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, vol. 2, ch. v : « Entretien sur les Lettres ». In *Œuvres complètes*, éd. J. Macary, A. Vartanian, J.-L. Leutrat et J. Varloot. Paris: Hermann, 1978, t. III, p. 163; éd. J. Rustin. Paris: Gallimard, 1981, ch. XXXVIII, p. 142. Cette citation de Diderot et la suivante, sont en allemand dans le texte original et sans indication de traducteur ni d'édition : « *Aber ich weiß, nur Wahrheit gefällt und rührt. Weiter weiß ich, die Vollkommenheit eines Schauspiels besteht in so genauer Nachahmung, einer Handlung, daß der Zuschauer in ununterbrochener Täuschung selbst bei der Handlung gegenwärtig zu sein sich einbildet.* »

contenu d'une tragédie comme une véritable intrigue de cour, et que cet homme va ensuite au théâtre, pour sentir les développements ultérieurs de cet événement réel [*realen*] : «je le mène dans une loge grillagée, d'où il voit le théâtre qu'il prend pour le palais du sultan. Croyez-vous que, malgré tout le sérieux que j'affecterais, l'illusion de cet homme durât un instant? [...] au contraire [...].»³¹ Est ainsi prononcé, pour Diderot, le jugement destructeur esthétique sur ce drame. Il est clair que sur le fond d'une telle théorie, qui voudrait conquérir, le degré maximal de l'objectivité de l'art ne pourrait résoudre aucun véritable problème singulier de l'objectivité spécifiquement artistique. (Le fait que Diderot dans sa théorie comme, en particulier, dans sa praxis artistique, pose et résout correctement toute une série de problèmes, n'a pas sa place ici, et il ne peut sans exception la résoudre, que quand il devient infidèle à sa théorie rigide.)

Comme extrême opposé, nous pouvons considérer l'esthétique de Schiller. Dans sa très intéressante préface à sa [pièce] *La fiancée de Messine*, [«De l'emploi du chœur dans la tragédie»³²], Schiller livre une pertinente critique de l'insuffisance de la théorie esthétique de l'imitation. Il pose à l'art la juste tâche «de ne pas simplement se contenter de l'apparence de la vérité», mais d'ériger son édifice «sur la vérité elle-même³³ ». Mais comme idéaliste authentique, Schiller, ne tient pas la vérité pour un reflètement complet et profond de la réalité effective objective, comme l'est l'apparence, mais isole au contraire la vérité de la réalité effective matérielle, la fixe en une essence autonome, oppose de manière rigide et exclusive la vérité à la réalité effective. Il dit : «La nature elle-même n'est qu'une idée de l'esprit, qui jamais ne tombe sous les sens.³⁴ » C'est pourquoi, aux yeux de Schiller, le produit de l'imagination artistique est «plus vrai que toute réalité et plus réel que toute expérience³⁵ ». Cette déformation et cette ossification idéalistes du moment de la loi, sur l'immédiateté des *hinausgehenden Moments/moments sortants*, détruit toutes les justes et profondes observations de Schiller. Il soutient – de manière tendancielle – quelque chose de juste quand il dit «que l'artiste ne peut user d'aucun élément de la réalité comme il l'a trouvé³⁶ », mais il exagère déjà par là dans sa formulation sa représentation correcte, qu'il conçoit comme réel seulement le donné immédiat et ne voit dans la vérité qu'un principe supranaturel, et non pas un reflètement plus profond et plus vaste de la réalité effective objective elle-

31. *Ibid.* p. 165; p. 144. «Ich führe ihn in seine mit Gitterwerk versehene Theaterloge, von wo aus er die Bühne erblickt, die er für den Palast des Sultans hält. Glauben Sie, der Mensch werde, wenn ich ein noch so ernsthaftes Gesicht dazu mache, sich Auch nur einen Augenblick täuschen lassen? Im Gegenteil.»

32. F. von Schiller, *Braut von Messina oder die Feindliche Bruder: ein Trauerspiel mit Chören / La fiancée de Messine ou les frères ennemis: tragédie avec chœurs*, éd. bilingue, tr. fr. H. Loiseau. Paris: Aubier, 1942, p. 92-111.

33. *Ibid.*, p. 97.

34. *Ibid.*, p. 99.

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

même [614], et confronte les deux de manière idéaliste comme rigides et exclusives l'une de l'autre. D'observations justes, il en arrive à des conclusions erronées, et justement par le principe en vertu duquel il veut fonder l'objectivité de l'art de manière plus profonde que le matérialisme mécaniste, il supprime toute objectivité de l'art.

Dans les développements modernes de l'esthétique, nous pouvons retrouver ces deux mêmes extrêmes : d'un côté, rester collé à la réalité effective immédiate, de l'autre côté isoler ces moments de la réalité effective matérielle, qui conduisent au-delà de l'immédiateté. Mais en conséquence [*infolge*] de la conversion universelle de l'idéologie de la bourgeoisie décadente vers un idéalisme hypocrite et mensonger, les deux principes se sont considérablement transformés. La théorie de la reproduction immédiate de la réalité effective perd toujours plus son caractère matérialiste-mécaniste, son caractère de théorie du reflètement du monde extérieur. L'immédiateté devient toujours plus fortement subjectiviste, toujours plus fortement conçue comme une fonction autonome et indépendante du sujet (comme impression, état d'âme, etc., qui a été intellectuellement retranchée de la réalité effective objective qui les a suscités). Naturellement aussi, la praxis des réalistes remarquables de cette période demeure orientée [*verbleibt... auf dem Standpunkt*] sur la représentation [*Abbildung*] artistique de la réalité effective. Avec pourtant, la plupart du temps, guère plus [*nicht mehr*] d'audace et de (relative) cohérence [que] les réalistes de la période d'ascension de la bourgeoisie. Et dans leur théorie, le mélange éclectique d'un faux objectivisme avec un faux subjectivisme gagne [*nimmt... ein*] un espace toujours plus grand. Elles [ces théories] isolent l'objectivité de la praxis humaine, elles en retranche [*nimmt*] tout mouvement et toute vitalité, et les oppose ensuite de manière rigide, fataliste, romantique à la subjectivité également isolée. La célèbre définition de l'art par Zola : « un coin de la nature vu à travers un tempérament ³⁷ », est un exemple exemplaire/typique [*Musterbeispiel*] d'un tel éclectisme. Un coin de nature [*Stück Natur*] devrait être restitué [*wiedergegeben*] mécaniquement et donc [sur un mode] faussement objectiviste, et ainsi devenir de cette façon poétique, par le fait qu'il apparaît à la lumière d'une subjectivité simplement contemplative, isolée de la praxis, de l'interaction pratique. La subjectivité de l'artiste n'est plus, comme chez les anciens réalistes, le moyen d'un reflètement le plus complet possible du mouvement d'une

37. *En français dans le texte original.* Le propos original de Zola est en réalité peu différent. Il écrit : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament ». É. Zola, « Les réalistes du salon », *L'Événement*, 11 mai 1866. In *Œuvres complètes*, 2 : *Le feuilletoniste, 1866-1867*, éd. C. Becker. Paris : Le Nouveau monde, 2002, p. 645. La substitution de « nature » à « création » est soit une erreur de retranscription de Lukács, soit, ce peut paraître le plus probable, une décision délibérée de Lukács, pour accentuer le naturalisme du propos zolien.

totalité [*Gesamtheit*], mais un ingrédient ajouté de l'extérieur pour une reproduction mécanique d'un morceau ³⁸ extrait de manière fortuite.

La subjectivisation conséquente de la reproduction immédiate de la réalité effective s'accomplit pratiquement dans le développement du naturalisme et reçoit les plus diverses expressions théoriques. La plus connue [615] et la plus influente de ces théories est l'ainsi nommée «*Einfühlungstheorie*» [«Théorie de l'empathie»]. En elle est déjà niée toute représentation [*Abbildung*] de la réalité effective indépendamment de la conscience. Le représentant le plus connu de cette théorie [Theodor] Lipps, dit par exemple : «la forme d'un objet est toujours l'être-formé [*Geformstein*] à travers moi, à travers mon activité interne». Et il conclut en conséquence : «la délectation esthétique est l'auto-délectation objective.³⁹ » L'essence de l'art consiste par conséquent dans l'importation des pensées, des sentiments, etc., humains dans le monde extérieur pensé comme cognoscible [*erkennbar*]. Cette théorie reflète fidèlement la subjectivisation continuellement croissante de la praxis artistique, qui s'exprime dans la transition du naturalisme à l'impressionnisme, etc., dans la subjectivisation croissante des thématiques et de la méthode de création, dans le détournement croissant de l'art des grands problèmes de la société.

La théorie du réalisme de la période impérialiste montre ainsi une dissolution et une décomposition croissante des prémisses idéologiques du réalisme. Et il est clair que les réactions ouvertement antiréalistes contre ce réalisme portent au pinacle [*auf die Spitze treiben*], aussi sur le plan théorique, les moments idéalistes-subjectifs d'une manière beaucoup plus extrême que l'idéalisme précédent. Ce caractère extrême de l'ossification idéaliste s'accroîtra encore par le fait que l'idéalisme de la période impérialiste est [celui] du parasitisme impérialiste. Pendant que les grands représentants de l'idéalisme classique recherchaient une véritable maîtrise intellectuelle des grands problèmes de leur temps, même s'ils la formulaient à cause [*infolge*] de leur idéalisme déformé, mis sur la tête, ce nouvel idéalisme est une idéologie de la réaction, de la fuite des grands problèmes de l'époque, une tendance à s'abstraire [*Wegabstrahieren*] de la réalité effective. Le célèbre et très influent esthéticien [Wilhelm] Worringer, le fondateur de l'ainsi nommée «Théorie de

38. *Stück*. On pourrait aussi traduire par «coin» pour filer la référence critique à Zola. Du coup, la traduction du français «coin» par l'allemand «*Stück*» («morceau») signifie que Lukács comprend ou entend «un coin de la nature» comme un morceau, comme une fraction de la réalité objective effective, qui est ainsi détachée de ce à quoi elle appartient.

39. Aucune référence n'étant indiquée par Lukács, nous conjecturons T. Lipps, *Einfühlung, innere Nachahmung und Organenempfindungen*. Leipzig, 1903. Sur T. Lipps, voir A. Gefen et B. Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*. Paris: Hermann, 2013, et en particulier l'introduction et le ch. XV «*Einfühlung* et *mimésis*», p. 295-310. Voir également ce que dit L. S. Vygotski, *Psychologie de l'art* [1925]. Paris: La Dispute, 2005 et *La signification historique de la crise en psychologie* [1930]. Paris: La Dispute, 2010.

l'abstraction»⁴⁰, déduit le besoin de l'abstraction d'une «horreur spirituelle de l'espace [*geistige Raumscheu*]», d'un «énorme besoin de repos» de l'homme. Il refuse dans ce sens, aussi le réalisme moderne comme trop illustratif, comme trop proche de la réalité effective. Il fonde sa théorie sur une «absolue volonté d'art», par laquelle il entend une «exigence latente intérieure, qui, totalement indépendante de son objet [...] existe pour soi et se comporte comme une volonté vers la forme». Que cette théorie érige la modeste prétention de construire la plus haute objectivité de l'art, est significative [*bezeichnend*] pour les théories de la période impérialiste, qui ne se montrent jamais ouvertement, mais offrent constamment leurs tendances sous un déguisement. Dans sa caractérisation de la «lutte» des machistes contre l'idéalisme, Lénine⁴¹ démasque complètement [616] cette manœuvre de l'idéalisme de la période impérialiste. La théorie de l'abstraction, qui est plus tard devenue la base théorique de l'expressionnisme, est un apogée de l'évidage subjectiviste de l'esthétique [elle] est une théorie de l'ossification subjectiviste et une décadence subjectiviste des formes artistiques dans la période du capitalisme putrescent.

III / *Le reflètement artistique de la réalité effective*

Le reflètement artistique de la réalité effective part des mêmes contradictions comme chacun des autres reflètements de la réalité effective. Sa spécificité [*Spezifikum*] consiste dans le fait qu'il cherche pour sa solution un autre chemin que celui [du reflètement] scientifique. Ce caractère spécifique du reflètement artistique de la réalité effective, nous pouvons le caractériser au mieux [en disant] que nous dégageons intellectuellement du but atteint, afin d'éclairer de là les présupposés de son atteinte. Ce but est dans tout grand art : donner une image de la réalité effective, dans laquelle l'opposition de l'essence et de l'apparence, du cas singulier et de la loi, de l'immédiateté et du concept, etc., a été dissoute de telle sorte que les deux, dans l'empreinte [*Eindruck*] immédiate de l'œuvre d'art, coïncident dans une unité spontanée, qu'elles forment pour le récepteur une unité inséparable. L'universel apparaît comme la propriété du singulier et du particulier, l'essence devenue visible et expérimentable [*erlebbbar*] dans le phénomène, la loi se montre comme la cause motrice spécifique du cas singulier spécialement représenté [*dargestellten*]. Engels exprime très clairement ce caractère essentiel [*Wesenart*] de la figuration [*Gestaltung*] artistique quand il dit à propos des caractéristiques des personnages dans le roman : «Chacun est un type, mais aussi en

40. Voir peut-être W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie du style* [1907]. Paris: Klincksieck, 1978, en particulier p. 41-60. Voir aussi B. Croce, «À propos de la prétendue esthétique de l'*Einfühlung*» [1934]. In *Essais d'esthétique*. Paris: Gallimard, 1991, p. 181-189 et M. Élie, *Aux origines de l'empathie: fondements & fondateurs*. Nice: Ovidia, 2009, ainsi que les ouvrages de Vygotski évoqués dans la note précédente.

41. Allusion, c'est d'ailleurs la seule dans l'article, à *Matérialisme et empiriocriticisme* [1908]. In *Œuvres*, t. 14. Moscou: Éd. du Progrès; Paris: Éd. Sociales, 1962.

même temps un individu déterminé, un “celui-ci”, comme s’exprime le vieux Hegel, et cela doit être ainsi.⁴² »

De là s’ensuit que toute œuvre d’art doit fournir un contexte fermé parfait et achevé en soi et certes un tel contexte, dont le mouvement et la structure sont *immédiatement* évidents. La nécessité de cette évidence immédiate se révèle avec une claire précision dans la littérature. Les interrelations réelles les plus profondes, par exemple d’un roman ou d’un drame peuvent seulement se dévoiler à la fin. Il appartient à l’essence de leur construction et de leur efficacité que seulement la fin donne les pleines et complètes lumières sur le début. Et pourtant leur composition serait complètement manquée et inefficace si le chemin [617] qui conduit à cette fin couronnante n’avait pas, à chaque étape, une évidence immédiate. Les déterminations essentielles de ce monde-là, que représente [*darstellt*] une œuvre d’art littéraire, se dévoilent donc dans une succession et un accroissement pleinement artistiques. Mais cet accroissement doit s’accomplir à l’intérieur de l’unité, dès le début présente et inséparable, du phénomène et de l’essence, elle doit rendre, cette unité-là, toujours plus intime et évidente, par la concrétisation croissante des deux moments.

Cette immédiateté forclose [*abgeschlossene*] de l’œuvre d’art a pour conséquence que toute œuvre d’art doit développer de manière auto-figurante [*selbstgestaltend*] la totalité des présupposés des personnages, des situations, des événements, etc., qui apparaissent en elle. L’unité du phénomène et de l’essence ne peut devenir une expérience vécue [*Erlebnis*] immédiate que si le récepteur éprouve/connait [*erlebt*] immédiatement chaque moment essentiel de la croissance ou de la transformation conjointement avec toutes les causes essentiellement déterminantes, que si elle n’offre jamais de résultats achevés, mais vient au contraire guider à participer immédiatement au procès qui conduit à de tels résultats. Le matérialisme spontané de tous les grands artistes (en dépit de leur conception du monde souvent à moitié ou totalement idéaliste) vient franchement dedans à l’expression, qui figure clairement ces présuppositions et ces prémisses essentielles [*seinsmäßigen*], à partir desquelles la conscience des personnages représentés se forge et se perfectionne.

Toute œuvre d’art significative crée de cette manière un «monde propre». Les personnages, les situations, la conduite de l’action ont une qualité particulière qui ne se rencontre [*gemeinsame*] dans aucune autre œuvre d’art, qui est absolument différente de la réalité effective quotidienne. Plus un artiste est important, plus fortement sa faculté/force de figuration [*Gestaltungskraft*] passe à travers de tous les moments de l’œuvre d’art, d’autant plus que ce «propre monde» de l’œuvre d’art émerge avec une plus grande prégnance dans tous les détails. Balzac dit, à propos de sa

42. F. Engels, «Lettre à Minna Kautsky du 26 novembre 1885». In G. Lukács, *Écrits de Moscou*. Paris: Éd. Sociales, 1974, p. 283; t. m.

Comédie humaine : « Mon ouvrage a sa géographie, comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits; comme il a son armorial, ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses politiques et ses dandies, son armée, tout son monde enfin! ⁴³ »

Une telle détermination de la spécificité [*Eigenart*] de l'œuvre d'art ne supprime-t-elle pas le caractère de reflètement de la réalité effective? Absolument pas! Elle souligne seulement [et] nettement le caractère spécial, la spécificité du reflètement artistique de la réalité effective. L'apparente forclusion [*Abgeschlossenheit*] de l'œuvre d'art, son incomparabilité apparente avec la réalité, repose justement sur le fondement du reflètement artistique de la réalité effective. [618] Parce cette incomparabilité n'est précisément qu'une apparence, même si [elle est] nécessaire [et] inhérente à l'essence de l'art. L'efficacité de l'art, la perte complète du récepteur dans l'effet de l'œuvre d'art, sa complète adhésion à la spécificité du « monde propre » de l'œuvre d'art, repose justement sur le fait que l'œuvre d'art offre un reflètement de la réalité selon son essence la plus fidèle la plus complète, la plus vivante, la plus animée [*bewegtere*], comme elle possède sinon le récepteur, que l'œuvre d'art, sur la base de ses propres expériences [au récepteur], sur la base de la concentration et de l'abstraction de sa jusqu'à présent reproduction de la réalité effective, dépasse [*hinausführen über*] les frontières de son expérience – en direction d'une perspective [*Einblick*] plus concrète de la réalité. Ce n'est donc qu'une apparence, comme si l'œuvre d'art elle-même n'était pas un reflètement de la réalité effective objective, comme si également, le récepteur ne concevait pas le « monde propre » de l'œuvre d'art comme un reflètement de la réalité et n'était pas confronté à ses propres expériences. Il fait cela de manière plutôt incessante et l'efficace de l'œuvre d'art cesse instantanément quand le récepteur devient conscient d'une contradiction, quand il ressent l'œuvre d'art comme un reflètement incorrect de la réalité. Mais cette apparence est tout de même nécessaire. Une expérience singulière isolée ne sera pas consciemment comparée avec un trait singulier isolé de l'œuvre d'art, au contraire, sur le fondement de son expérience globale concentrée le récepteur s'abandonne à l'effet total de l'œuvre d'art. Et la comparaison entre les deux reflètements de la réalité effective demeure inconscient tant que le récepteur est emporté par l'œuvre d'art, tant que ses expériences de la réalité effective sont amplifiées et approfondies au travers de la représentation de l'œuvre d'art. C'est pourquoi Balzac ne se tient pas en contradiction avec son affirmation [*Ausführung*] citée plus tôt sur son « propre monde » quand il dit : « pour devenir fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. ⁴⁴ »

43. En allemand dans le texte original. H. de Balzac, « *La Comédie humaine: Avant-propos* ». In *La Comédie humaine, 1. Études de mœurs: scènes de la vie privée*. Paris: Gallimard, 1976, t. 1, p. 18-19.

44. En allemand dans le texte original. H. de Balzac, *op. cit.*, p. 11.

La clôture de l'œuvre d'art est donc le reflètement du procès vital dans son mouvement et dans son contexte concret. Ce but se pose évidemment aussi à la science. Elle atteint la concrétude dialectique en avançant toujours plus profondément vers les lois du mouvement. Engels dit : « [Abstrait et concret.] La loi générale du changement de forme [du mouvement] est bien plus concrète que tout exemple singulier "concret" [de celui-ci].⁴⁵ » Ce mouvement de la connaissance scientifique de la réalité est un mouvement infini. Cela signifie : dans toute connaissance scientifique correcte, la réalité effective objective sera reflétée de manière correcte; sur ce point cette [619] connaissance est absolue. Cependant la réalité effective elle-même est constamment plus riche et plus variée que toute loi [et] il fait partie de la nature de la connaissance qu'elle doit toujours être perfectionnée, approfondie enrichie, que l'absolu apparaît constamment dans la forme du relatif, qui est correct seulement de manière approximative [*annäherungsweise*]. Aussi la concrétude artistique est-elle une unité d'absolu et de relatif. Mais une unité *dans le cadre de l'œuvre d'art* outre laquelle on ne peut aller. Le développement objectif ultérieur du procès historique, la progression [*Weiterentwicklung*] de notre connaissance de ce procès, ne supprime pas la valeur artistique, la validité et l'efficace des grandes œuvres d'art qui figurent [*gestalten*] correctement et profondément leur époque.

S'ajoute à cela [*Dazu kommt*], comme seconde différence importante entre reflètement scientifique et reflètement artistique de la réalité effective, que les connaissances scientifiques singulières (lois, etc.) n'existent pas indépendamment les unes des autres, mais forment un système de rapports. Et ce rapport est d'autant plus strict, que la science est développée. Toute œuvre d'art doit cependant subsister pour elle-même. Naturellement, il y a un développement de l'art; naturellement, ce développement a un rapport objectif et il est cognoscible ⁴⁶ avec toutes ses lois. Mais ce rapport objectif du développement artistique, comme une partie du développement social général, n'abolit pas [*hebt... nicht auf*] le fait que l'œuvre d'art devienne d'abord par là œuvre d'art qu'elle possède cette clôture, cette capacité d'agir pour elle seule.

L'œuvre d'art doit donc refléter dans un rapport correct et proportionné, toutes les déterminations essentielles, objectives qui déterminent objectivement le morceau de vie qui en a été figuré. Elle doit ainsi les refléter de façon que ce morceau de vie soit compréhensible et expérimentable [*nacherlebbbar*] en soi et à partir de soi, qu'il apparaisse comme une totalité de vie. Cela ne signifie pas que chaque œuvre d'art doit se poser pour but de refléter la totalité objective de la vie. Au contraire : la totalité

45. F. Engels, « Logique dialectique et théorie de la connaissance. À propos des "limites de la connaissance" » [1875]. In *Dialectique de la nature*. Paris: Éd. Sociales, 1975, p. 224. Nous indiquons entre crochets les passages omis dans la citation de Lukács

46. *Erkennbar*. Nous utilisons à dessein, ici comme auparavant, la morphologie latine pour souligner la sémantique gnoseologique du terme ainsi que la dimension de processualité.

extensive de la réalité outrepassent nécessairement les cadres possibles de chaque figuration [*Gestaltung*] artistique; elle peut seulement reproduire dans la pensée le procès infini de la science générale dans une continuelle approximation croissante. La totalité de l'œuvre d'art est plutôt une totalité intensive : le contexte achevé et en soi clos de ces déterminations, qui sont – objectivement – d'une signification décisive pour le morceau de vie figuré, qui déterminent son existence et son mouvement, sa qualité spécifique et sa position dans l'ensemble du procès vital. En ce sens, le plus petit *Lied* est tout autant une totalité intensive [620] que la plus puissante épopée. De la quantité, la qualité, la proportion, etc., des déterminations apparaissant au grand jour dépend le caractère objectif du morceau de vie figuré, dans l'interaction avec les lois spécifiques du genre pour une figuration adaptée convenable.

La clôture signifie donc en premier lieu que le but de l'œuvre d'art est de représenter, de rendre vivant selon un reflètement mouvant de cette « habileté », de cette richesse, cette inépuisabilité de la vie, dont nous entendions parler le jeune Lénine. Peu importe [*Einerlei*] si l'œuvre d'art a l'intention de figurer l'ensemble de la société ou seulement un cas singulier artificiellement, chaque fois elle s'efforcera de figurer l'infinité intensive de son objet. Cela signifie : elle s'efforcera d'associer figurativement [*gestaltend*] dans sa représentation toutes les déterminations essentielles qui dans la réalité effective objective forment objectivement la base de tels cas ou complexes de cas. Et l'association figurative signifie que toutes ces déterminations apparaissent comme des propriétés personnelles des personnages en action, comme qualité spécifique des situations représentées, etc., qu'elles apparaissent donc dans l'unité sensible immédiate du singulier et de l'universel. D'une telle expérience vécue [*Erleben*] de la réalité, peu d'hommes sont capables. Ils parviennent à la connaissance des déterminations universelles de la vie seulement grâce à l'abandon de l'immédiateté, seulement grâce à l'abstraction, seulement grâce à la comparaison abstrayante de l'expérience. (Il est aussi évident que l'artiste lui-même n'est pas une exception rigide. Son travail consiste plutôt à élever la forme artistique, à l'unité figurée d'immédiateté et des lois, ses expériences aussi obtenues par la voie normale.) En figurant des hommes singuliers et des situations singulières, l'artiste suscite l'apparence de la vie. En les figurant en hommes, en situations exemplaires (unité de l'individuel et du typique), quand il rend immédiatement expérimentable une richesse la plus grande possible des déterminations objectives de la vie comme traits particuliers des hommes et des situations individuelles, il se constitue son « propre monde », que le reflètement de la vie dans sa totalité mouvante, de la vie comme procès et totalité, parce qu'elle augmente et qu'elle surpasse, dans sa globalité et dans ses détails le reflètement usuel des événements de la vie par l'homme.

Cette figuration [*Gestaltung*] de l'«habileté» de la vie, sa richesse surpassant l'expérience habituelle [*gewöhnliche*], n'est cependant qu'une face de la forme spécifique du reflètement artistique de la réalité. Ne serait seulement/juste [*nur*] figurée dans l'œuvre d'art la richesse débordante de nouveaux traits, seulement/juste [*nur*] ces [621] moments qui, comme la nouveauté, comme «habileté», vont au-delà de l'abstraction habituelle [*gewohnten*], au-delà de l'expérience normale de la vie, ainsi l'œuvre d'art déconcerterait tout autant [*ebenso*] le récepteur au lieu de l'emporter, de la même manière que l'apparition d'un tel moment dans la vie même déconcerte et rend perplexe l'homme en général. Il est donc nécessaire que, *dans* cette richesse, que *dans* cette «habileté» apparaisse en même temps au grand jour la nouvelle légalité [*gesetzmäßigkeit*] qui dépasse ou modifie les anciennes abstractions. Aussi, celle-ci est-elle un reflètement de la réalité effective objective. Car la nouvelle loi ne transportera jamais dans la vie, mais tirera au contraire, par la réflexion, par la comparaison, etc., de nouvelles manifestations de la vie. Mais dans la vie, il s'agit là toujours de deux actes : on sera surpris, de temps à autre bien renversé par de nouveaux faits, et *alors* on a d'abord besoin de les exploiter intellectuellement, à l'aide de la méthode dialectique appliquée sur eux. Ces deux actes coïncident dans l'œuvre d'art. Non pas dans le sens d'une unité mécanique (parce que, ainsi la nouveauté du phénomène singulier serait à nouveau dépassée), mais dans le sens d'un processus de telle sorte que, en ces nouveaux phénomènes, en lesquels se manifeste l'«habileté» de la vie, qui au début lui déjà au travers de leurs lois [*Gesetzlichkeit*] et se manifeste dans le cours de leur développement artistiquement croissant, toujours plus nettement et clairement au premier plan.

Cette représentation d'une vie qui est en même temps plus riche et plus fortement articulée et ordonnée que ne le sont en général les expériences de vie des hommes, est le plus étroitement reliée avec la fonction sociale active, avec l'effet [*Wirkung*] propagandiste des œuvres d'art authentiques. Les artistes sont les «ingénieurs des âmes» (Staline) parce qu'ils ont la capacité de représenter la vie dans son unité et sa motilité [*Bewegtheit*]. Il est donc impossible qu'une telle représentation soit l'objectivité morte et fautive d'une représentation [*Abbildung*] «impartiale», sans prise de position, sans tendance, sans appel à l'activité. Mais nous savons déjà par Lénine que cette prise de position [*Parteinahme*] n'est pas arbitrairement importée du monde extérieur dans le sujet, mais qu'elle est au contraire une force motrice intrinsèque de la réalité effective elle-même, laquelle est rendue consciente et introduite dans la praxis par le reflètement correct, dialectique, de la réalité. Cette prise de parti [*Parteilichkeit*] de l'objectivité doit pour cela se retrouver de manière croissante dans l'œuvre d'art. Accroissement au sens de la clarté et de la netteté [*Deutlichkeit*]; parce que le matériau de l'œuvre d'art vient bien de l'artiste conscient de ce but, au sens de cette prise de parti regroupée et ordonnée. Accru [*Gesteigert*] cependant aussi dans le sens de l'objectivité;

car la figuration [*Gestaltung*] d'une œuvre d'art authentique en sort justement, de cette [622] partialité comme qualité de la matière représentée à figurer, comme force agissante qui lui est intrinsèque, qui se déploie organiquement d'elle. Quand Engels prend clairement [et] résolument position pour la tendance dans la littérature, il pense ainsi toujours – comme après lui Lénine – cette *partialité de l'objectivité* et refuse de la manière la plus décidée toute tendance subjectivement introduite, subjectivement « installée » : « Mais je pense [que] la tendance doit ressortir de la situation et de l'action même sans qu'elle soit explicitement formulée⁴⁷ ».

Toutes les théories esthétiques attirent l'attention sur cette dialectique du reflètement artistique de la réalité, théories qui s'occupent du problème de l'apparence esthétique. Le paradoxe de l'efficace de l'œuvre d'art consiste dans le fait que nous nous abandonnons à l'œuvre d'art comme à une réalité effective déposée devant nous, que nous l'acceptons comme réalité, que nous l'accueillons en nous, bien que nous savons toujours rigoureusement que l'œuvre d'art n'est aucune réalité effective, mais une forme particulière de reflètement de la réalité. Lénine dit justement : « L'art n'exige pas que l'on reconnaisse de ses œuvres comme *réalité*.⁴⁸ » L'illusion provoquée par l'art, l'apparence esthétique repose donc, d'un côté, sur la forclusion de l'œuvre d'art analysée par nous, sur le fait que l'œuvre d'art reflète en sa totalité le procès de la vie et ne présente pas les reflètements singuliers des manifestations singulières de la vie, qui pourraient être comparées avec la vie en leur singularité, avec leur modèle réel. L'incomparabilité/l'incommensurabilité [*Unvergleichbarkeit*] est, dans cette perspective, le présupposé de l'illusion artistique, qui vient tout de suite ronger chaque comparaison d'un tel genre. De l'autre côté et inséparablement cette fermeture de l'œuvre d'art, la naissance de l'apparence artistique est seulement possible que si l'œuvre d'art reflète *objectivement et correctement* le procès objectif total de la vie.

Cette dialectique objective du reflètement artistique de la réalité effective n'est pas concevable intellectuellement pour les théories bourgeoises, et elles doivent toujours pour cela complètement s'effondrer dans le subjectivisme ou dans les points déterminés de leurs exposés. L'idéalisme philosophique, comme nous l'avons vu, doit isoler de la réalité effective matérielle et objective, le trait de caractère de la forclusion de l'œuvre d'art [et] son surpassement de la réalité effective habituelle de l'œuvre d'art, il doit confronter la forclusion, l'achèvement formel de l'œuvre d'art à la théorie du reflètement. Quand l'idéalisme objectif veut quand même fonder et sauver intellectuellement l'objectivité de l'art, il doit inévitablement sombrer dans le mysticisme. Il n'est absolument pas fortuit que la théorie platonicienne de l'art, de l'art comme [623] reflètement des « Idées », a maintenu une si grande efficacité historique

47. F. Engels, « Lettre à M. Kautsky du 26 novembre 1885 ». In G. Lukács, *Écrits de Moscou, op. cit.*, p. 284; t. m.

48. CP, 72; « Résumé de l'ouvrage de Feuerbach, *Leçons sur l'essence de la religion* » (1909).

jusqu'à Schelling et Schopenhauer. Car les matérialistes mécaniques, à cause de la nécessaire insuffisance du matérialisme mécanique dans la conception des phénomènes [*Phänomene*] de la société s'effondrent dans l'idéalisme, entretiennent soudain de la théorie de la représentation mécanique-photographique à un platonisme, passent à une théorie de l'imitation artistique des «idées». (C'est très nettement visible chez Shaftesbury, et de temps à autre aussi chez Diderot.) Mais cet objectivisme mystique se renverse toujours et inévitablement en un subjectivisme. Plus les moments de la forclusion de l'œuvre d'art et du caractère actif de l'élaboration et de la transformation [*Umformung*] artistique de la réalité effective sont confrontés à la théorie du reflètement, et ne sont pas dérivés dialectiquement de leur être, plus le principe de la forme s'isole de la beauté, du caractère artistique/de l'«artisticité» [*Künstlerischen*] de la vie; plus ce principe deviendra inexplicable, subjectivement mystique. Les «Idées» platoniciennes, qui dans l'idéalisme de la période ascendante de la bourgeoisie étaient les reflètements de la réalité effective sociale, de temps à autre hypertrophiée et gonflée, facticement [*künstlich*] isolée des problèmes sociaux décisifs, et donc, malgré leur déformation idéaliste, tout de même dotée de contenu et non sans aucune justesse de contenu, perdent avec la décadence de la classe, toujours plus fortement ce caractère même de contenu [*Inhaltlichkeit*]. L'isolement social de l'artiste subjectivement sincère dans une classe en décadence se reflète dans l'hypertrophie mystique-subjectiviste du principe formel niant toute relation avec la vie. Le désespoir originaire, que les artistes authentiques ressentaient de cette situation, se transforme toujours plus dans la résignation parasitaire et auto-satisfaite de l'*art pour l'art*^{*} et de sa théorie artistique. Baudelaire chante la beauté encore dans une forme désespérée subjective-mystique : « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris⁴⁹ ». Dans l'*art pour l'art*^{*} tardif [*Im späteren*] de la période impérialiste ce subjectivisme se développe dans la théorie hautaine, parasitaire et séparé de l'art de la vie, dans la négation de toute objectivité de l'art, dans l'exaltation de la «souveraineté» de l'individu créateur, dans la théorie de l'indifférence du contenu et de l'arbitraire de la forme.

Nous avons déjà vu que la tendance du matérialisme mécaniste est une opposition [*entgegensetze*]. En restant collé à l'imitation mécanique de la vie immédiatement perçue dans ses singularités immédiatement perçues, il doit nier la spécificité [624], du reflètement artistique de la réalité, sinon sombrer dans l'idéalisme avec toutes ses déformations et ses tendances subjectivisantes. La tendance à l'objectivité du matérialisme mécaniste, de la représentation [*Abbildung*] mécanique immédiate du monde des phénomènes, se renverse nécessairement en un subjectivisme idéaliste

* *En français dans le texte original.*

49. *En français dans le texte original.* C. Baudelaire, «La Beauté»; *Les Fleurs du mal* (1857). In *Œuvres complètes*, I. Paris: Gallimard, 1975, p. 21.

parce qu'il ne reconnaît pas l'objectivité profonde et non immédiatement sensible des lois et des relations, parce qu'il ne voit en elles aucun reflètement de la réalité effective objective, mais un simple auxiliaire [*Hilfsmittel*] technique par la disposition perspective [*übersichtlichen Gruppierung*] d'aspects singuliers de la perception immédiate. Cette faiblesse de l'imitation immédiate de la vie dans ses aspects singuliers doit encore s'accroître, doit encore se renverser plus fortement en un idéalisme subjectiviste vide de contenu, plus le développement idéologique général de la bourgeoisie transforme les bases philosophiques-matérialistes de ce genre de représentation [*Abbildung*] artistique de la réalité effective en un idéalisme agnostique (*Einfühlungstheorie*).

L'objectivité du reflètement artistique de la réalité effective repose sur le reflètement correct des interactions globales. La correction/conformité ⁵⁰ artistique d'un détail n'a rien d'autre à faire ici avec la question si jamais elle correspond en tant que singularité dans la réalité effective à une telle singularité. La singularité de l'œuvre d'art constitue un reflètement correct de la vie si elle est un moment nécessaire du reflètement correct du procès global de la réalité effective objective, même si l'artiste l'avait observé dans la vie ou l'avait conçu avec l'imagination artistique à partir des expériences, immédiates ou non-immédiates, de la vie. Par contre, la vérité artistique d'un détail correspondant photographiquement à la vie est purement fortuite, arbitraire, subjective. Quand en effet, la singularité ne devient évidente immédiatement comme moment nécessaire à partir du contexte, ainsi [*so*] est-elle fortuite comme moment de l'œuvre d'art, son choix comme singularité est arbitraire et subjectif. Il est donc absolument possible qu'une œuvre soit « conjointement montée » avec les purs reflètements photographiquement véridiques du monde extérieur et que, quand même, le tout soit un reflètement incorrect, subjectivement arbitraire de la réalité effective. Car la juxtaposition de milliers de hasards ne peut jamais résulter par soi une nécessité. Pour apporter le fortuit et la nécessité dans un rapport correct [*Um das zufällige mit der Notwendigkeit in einen richtigen Zusammenhang zu bringen*], la nécessité doit être efficace dans la fortuité elle-même, et doit donc être déjà intrinsèquement efficace dans les détails eux-mêmes. Le détail doit d'emblée être sélectionné et figuré comme détail, de manière que ce rapport avec [625] le tout soit, en lui, intrinsèquement efficace. Cette sélection et cette disposition des détails repose seule sur le reflètement artistiquement objectif de la réalité effective. L'isolement des détails du contexte global, leur sélection selon le point de vue [*Gesichtspunkt*] qui correspond photographiquement à un détail de la vie, passe justement, sans faire attention, à côté du plus profond problème de la nécessité objective et nie même son existence. L'artiste œuvrant [*schaffende*] choisit et organise donc son matériau, non à partir de la nécessité objective de la chose même,

50. *Richtigkeit*. Au sens de la conformité objective à quelque chose, de ce qui est correct (*Richtig*).

mais à partir d'un point de vue subjectif qui devient visible dans l'œuvre comme arbitraire objectif de sélection et de disposition.

Qui ignore la profonde nécessité objective dans le reflètement de la réalité effective vient aussi dans l'activisme de l'art œuvrant comme dépassement de l'objectivité vers la validité. Nous avons déjà pu voir chez Lénine et Engels, comment la partialité est aussi dans l'œuvre d'art un élément de la réalité effective objective et de son reflètement artistiquement correct et objectif. La tendance de l'œuvre d'art s'exprime à partir du contexte objectif du monde modelé [*gestaltet*] par l'œuvre d'art; c'est le langage de l'œuvre d'art – médié par le reflètement artistique de la réalité effective – et donc le langage de la réalité effective même, non l'opinion subjective de l'auteur qui se manifeste, nuement [*nackt*] et ouvertement [*offen*], comme commentaire subjectif, comme une déduction subjective. La conception de l'art comme propagande *immédiate*, une conception qui est particulièrement soutenue par Upton Sinclair dans l'art nouveau [*in der neueren Kunst*], passe donc à côté des profondes objectives possibilités de propagande de l'art, au sens léninien du concept de prise de parti sans justement y faire attention, et pose à sa place une pure propagande subjectiviste, qui ne se développe pas organiquement de la logique des faits eux-mêmes modelés, mais demeure une simple expression subjective de l'auteur.

IV / *L'objectivité de la forme artistique*

Les deux tendances de subjectivisation que nous venons juste d'analyser rongent l'unité dialectique de la forme et du contenu de l'art. Il n'est pas dans le principe ici décisif que la forme ou le contenu soit arraché à l'inter-relation [*Zusammenhang*] de l'unité dialectique et soit hypertrophié vers l'autonomie. Dans les *deux* cas, la conception de l'objectivité de la forme va se perdre. Dans les deux cas en effet la forme [626] devient, un «instrument» [*Instrument*] manipulé de manière subjectivement arbitraire; dans les deux cas, elle perd son caractère d'espèce déterminée [*bestimmte Art*] de reflètement de la réalité effective. Lénine s'exprime de manière extraordinairement nette et claire à propos de telles tendances dans la *Logique* [de Hegel]: «Objectivisme: les catégories du penser ne sont pas des auxiliaires [*Hilfsmittel*] des hommes, mais sont l'expression des légalités non seulement de la nature, mais des hommes⁵¹ ». Cette formulation extraordinairement juste et profonde constitue la base naturelle pour l'étude de la forme également dans l'art, par laquelle évidemment le caractère essentiel spécifique du reflètement artistique doit venir au premier plan, mais toujours *dans* le cadre de cette définition matérialiste-dialectique de l'essence de la forme.

51. CP, 89; t. m.; «Résumé de la *Science de la logique* de Hegel» (1914).

La question de l'objectivité de la forme appartient à l'une des parties les plus difficiles et les moins étudiées par l'esthétique marxiste. La théorie de la connaissance marxiste-léniniste indique certes, comme nous avons vu, une précision inéquivoque de cette tendance, dans laquelle la solution est à rechercher. Mais les influences des conceptions de la bourgeoisie contemporaine sur notre théorie et sur notre praxis littéraires ont précisément suscité une confusion sur ce point, ont suscité une timidité face à une formulation correcte, effectivement marxiste, une timidité à apercevoir dans la forme artistique un principe objectif. Cette timidité – qui s'y exprime, dans le fait que l'on craint, dans l'accentuation de l'objectivité de la forme dans l'art, une rechute dans l'esthétisme bourgeois – a sa base gnoséologique dans une méconnaissance de l'unité dialectique du contenu et de la forme. Hegel détermine ainsi cette unité, « que le *contenu* n'est rien d'autre que le *renversement de la forme* en contenu, et la *forme* rien d'autre que le *renversement du contenu* en la forme⁵² ». L'expression est évidemment abstraite, mais nous verrons plus tard que Hegel a ici correctement déterminé le rapport réciproque de la forme et du contenu.

Simplement toutefois en ce qui concerne leurs mutuels rapports réciproques. Ici aussi, on doit « remettre Hegel de la tête sur les pieds » de façon matérialiste, et précisément du fait que l'on a énergiquement mis au centre de nos considérations, non seulement le caractère de reflètement, mais encore le contenu comme la forme. La difficulté réside justement là, de saisir que la forme artistique est également une sorte de reflètement de la réalité effective, comme Lénine l'a prouvé de manière convaincante pour les catégories abstraites de la *Logique* [de Hegel]. Comme dans le procès de reflètement de la réalité effective par la pensée expriment les catégories les plus générales, les plus lointaines, de la surface du monde phénoménal, de la perception, etc., en somme les plus abstraites [627] des légalités de la nature comme des hommes, se comporte également aussi avec les formes de l'art. Il importe seulement de se rendre compte, ce que signifie ce plus grand degré d'abstraction dans l'art.

Le procès d'abstraction, le procès de généralisation que les formes artistiques accomplissent, est un état de fait connu depuis longtemps. Déjà Aristote a confronté poésie et historiographie l'une à l'autre [*aus einander*] de ce point de vue, par lequel il est tenu compte pour le lecteur d'aujourd'hui, que Aristote comprend sous le terme d'historiographie un récit de type chronique des faits singuliers à la manière d'Hérodote. Aristote dit : « L'historiographe et le poète ne se différencient pas, en ce que le dernier écrit en vers [et] le premier en prose [...] La différence tient plutôt dans le fait que l'un rapporte des événements *effectifs* * [et] l'autre ce qui *peut* * arriver. C'est

52. G. W. F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*. 1. *Science de la logique*, § 133. Paris: Vrin, 1970, p. 387.

* Souligné par Lukács.

pourquoi aussi la poésie est plus philosophique que l'historiographie. Car la poésie a l'universel pour objet, l'historiographie rapporte le singulier.⁵³ » Il est sans doute clairement visible que, ce que dit Aristote, c'est que la poésie exprime l'universel et par là qu'elle est plus philosophique que l'historiographie. Il dit que la poésie dans ses caractères, ses situations et ses actions n'imité pas simplement les caractères, les situations et actions singulières, mais porte au contraire en eux à l'expression du moment de la loi, de l'universel, du typique. Engels dit, en plein accord [avec Aristote], que la tâche du réalisme est de figurer des « caractères typiques dans des circonstances typiques⁵⁴ ». La difficulté qui réside dans la conception intellectuelle de celui-ci, ce que la praxis du grand art a toujours déjà produit, est double : en premier lieu on doit éviter l'erreur d'opposer le typique, l'universel, la légalité du singulier, qu'on brouille intellectuellement l'inséparable unité du singulier et de l'universel, qui est efficace dans la praxis des plus grands poètes de Homère à Gorki. En second lieu, il doit être compris que cette unité du singulier et du général, de l'individuel et du typique n'est pas une propriété du contenu de la littérature considéré isolément, pour qui la forme artistique serait seulement un « auxiliaire [*Hilfsmittel*] technique » pour exprimer la forme artistique, mais au contraire un produit de cette interaction entre forme et contenu, dont nous avons justement entendu la définition abstraite de Hegel.

On ne peut répondre à la première question que du point de vue de la conception marxiste du concret. Nous avons vu que, aussi bien le matérialisme mécaniste que l'idéalisme – chacun à sa manière, au [628] cours du développement historique dans ses différentes formes – opposent de manière rigide le reflètement immédiat du monde extérieur, cette base de toute connaissance de la réalité, et l'universel, le typique, etc. À cause de cette opposition le typique apparaît comme produit d'une opération subjective purement intellectuelle, comme un ajout purement intellectuel, abstrait et en fin de compte purement subjectif au monde immédiatement apparent, et non pas comme une partie intégrante [*Bestandteil*] de la réalité effective objective elle-même. D'une telle opposition, il est impossible de parvenir à la saisie intellectuelle de l'unité de l'individuel et du typique dans l'œuvre d'art. Est posé au centre de l'esthétique ou bien un faux concept du concret ou bien un concept tout aussi faux de l'abstraction, ou bien un « non seulement-mais-encore » [*Sowohl-als-auch*] éclectique annoncé le plus

53. Aristote, *Poétique*, 1451 b; t. m. Dans la traduction de J. Hardy parue aux Belles Lettres et reprise en édition de poche (Paris: Gallimard, 1996, p. 93-94): « [En effet] le poète et l'historien ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers l'autre en prose [...], ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre les événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire, car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. » À ce propos, le traducteur précise en note que « L'historien est ici un chroniqueur qui raconte simplement les faits, “ce que jamais on ne verra deux fois”. » (*op. cit.*, p. 146.)

54. F. Engels, « Lettre à Margaret Harkness, avril 1888 ». In G. Lukács, *Écrits de Moscou*, *op. cit.*, p. 287.

élevé. Marx détermine le concret d'une manière extraordinairement claire : « Le concret est concret parce qu'il est le rassemblement de multiples déterminations, donc unité de la diversité. C'est pourquoi il apparaît dans la pensée comme procès de rassemblement, comme résultat et non comme point de départ, bien qu'il soit le point de départ réel, et, par suite, aussi le point de départ de l'intuition et de la représentation. ⁵⁵ » Et nous avons au début rapidement montré comment Lénine détermine la voie dialectique vers le reflètement intellectuel du concret dans la théorie de la connaissance marxiste.

La tâche de l'art est la reconstitution du concret – dans le sens cité de Marx – dans une évidence immédiatement sensible. Cela signifie, devoir découvrir ces déterminations dans le concret lui-même et devenir clairement connaissable [*sinnfällig*], *deren unité eben macht du concret au concret*. Mais désormais dans la réalité effective elle-même, chaque phénomène se trouve dans une interrelation extensivement infinie avec tous les autres phénomènes passés et présents. L'œuvre d'art – considérée sur le plan du contenu – délivre toujours seulement un plus grand ou un plus petit détail [*Ausschnitt*] de la réalité effective. La mise en forme [*Formung*] artistique a cependant pour tâche, de provoquer; que ce détail n'agisse pas comme un détail arraché à une totalité, que le contexte avec son milieu spatio-temporel serait ainsi nécessaire à sa communication et à son effet, mais qu'il reçoive au contraire, le caractère d'un tout forclos [*abgeschlossenen*], qui n'a besoin d'aucun complément de l'extérieur. Si désormais l'élaboration intellectuelle de la réalité effective par l'artiste, qui précède la naissance de l'œuvre d'art, ne se différencie pas en principe d'une autre élaboration intellectuelle de la réalité effective [cela vaut] d'autant plus son résultat : l'œuvre d'art elle-même.

[629] Comme l'œuvre d'art doit opérer comme un tout forclos, comme en elle la réalité effective objective doit être reconstituée sur un mode immédiatement sensible, en elle doivent être représentées toutes ces déterminations dans leur interrelation et dans leur unité, qui font objectivement le concret du concret. Dans la réalité effective elle-même, ces déterminations se présentent, quantitativement comme qualitativement extraordinairement diverses et dispersées. La concrétude d'un phénomène dépend précisément de ces interrelations globales extensivement infinies. Dans l'œuvre d'art une telle interrelation doit être représentée dans sa concrétude, et donc dans l'unité de toutes les déterminations essentielles en elle, d'un détail, un événement, un être humain ou absolument un moment de sa vie. Ces déterminations doivent donc être en premier lieu complètement disponibles dans l'œuvre d'art, en second lieu elles doivent dans leur forme la plus pure, la plus claire, la plus typique, en

55. K. Marx, « Introduction (dite "de 1857") ». In *Manuscrits de 1857-1858* (« *Grundrisse* »). Paris: Éd. Sociales, 1980, t. 1, p. 35.

troisième lieu le rapport proportionnel des différentes déterminations de ces partialités objectives doit correspondre dont l'œuvre d'art est animée [*beseelt*]. En quatrième lieu cependant toutes ces déterminations – qui, comme nous l'avons justement vu, sont présentes en une version plus pure, plus profonde, plus abstraite que dans n'importe quel cas singulier de la vie – ne doivent [*dürfen*] former [*bilden*] aucune opposition abstraite au monde phénoménal immédiatement sensible, mais doivent [*müssen*] au contraire apparaître comme des qualités concrètes, immédiates, sensibles des hommes singuliers, des situations, etc. Ce processus artistique donc, qui correspond au reflètement intellectuel de la réalité effective grâce à l'abstraction, etc., qui semble porter avec soi sur le plan artistique une « surcharge » du cas singulier de traits typiques quantitativement et qualitativement portée au sommet, doit avoir pour conséquence un accroissement de concrétude. Le procès de formation [*Formung*] artistique, la voie de la généralisation, doit donc, aussi paradoxal que cela puisse paraître, porter avec soi un accroissement de la concrétude par rapport à la vie.

Si maintenant, à partir de ce point, nous en venons à notre seconde question, au rôle de la forme avec cette concrétude, la précédente citation hégélienne sur le renversement du contenu en forme et de la forme en contenu, ne semblera peut-être pas aussi abstraite qu'auparavant au lecteur. On pense à notre détermination précédemment donnée de l'œuvre d'art, que nous avons sans exception dérivée de la version la plus générale de la forme artistique, de la forclusion de l'œuvre d'art : d'un côté, l'infinité intensive, l'apparente inépuisabilité de l'œuvre d'art, l'« habileté » [*Schlauheit*] de sa conduite, avec laquelle elle rappelle la vie dans ses formes de manifestation les plus intenses; d'un autre côté ensuite, que l'œuvre d'art dans cette [630] inépuisabilité et dans cette « habileté » analogue à la vie dévoile en même temps, les lois de cette vie, précisément dans leur nouveauté, dans leur inépuisabilité, dans leur « habileté ». Toutes ces déterminations semblent être des déterminations de pur contenu. Mais elles sont en même temps – et ici en premier lieu – des déterminations qui émergent, deviennent visibles, par la médiation de la forme artistique. Elles sont le résultat du renversement du contenu en forme et elles ont pour résultat un renversement de la forme en contenu.

Tentons de clarifier avec quelques exemples ce très important état de fait artistique. Si on prend un exemple simple, et pourrait-on presque dire purement quantitatif. Ce que l'on pourrait toujours reprocher aux *Tisserands* de Gerhart Hauptmann comme drame⁵⁶, il est clair qu'il a ici réussi à toujours susciter en nous l'illusion que nous avons à faire, non pas à quelques hommes singuliers, mais à la morne et confuse masse des

56. G. Hauptmann, *De Waber/ Die Weber: Schauspiel aus den vierziger Jahren* [1892]. In *Sämtliche Werke*, hrg. von H.-H. Hass. Berlin: Propyläen, 1996, t. 1, p. 319-479 ; *Les tisserands: drame en cinq actes, en prose*, trad. J. Thorel. Paris: Fasquelle, 1941 (1^{re} éd., 1893).

tisserands silésiens. La figuration de la masse comme masse est précisément la grande réussite artistique de ce drame. Si nous réfléchissons maintenant avec quel nombre de personnes Hauptmann a en réalité figuré cette masse, nous en arrivons au résultat très surprenant qu'il s'agit de la figuration d'à peine dix ou douze tisserands, un nombre donc, qui sera surpassé dans beaucoup d'autres drames, sans que soit non plus recherché en eux un effet de masse. L'effet de la masse s'y constitue donc, que le peu de personnes figurées ainsi choisi(es), aussi caractéristique(s), transporté(es) en de telles situations, sont posées dans de tels rapports réciproques, etc., que de ces relations, de ces proportionnalités formelles, se constitue l'apparence esthétique d'une masse. Combien peu cette apparence esthétique dépend de la quantité des personnages en action, se montre le plus clairement dans le drame du même auteur sur la « Guerre des paysans », *Florian Geyer*⁵⁷, où Hauptmann figure un nombre incomparablement plus important d'hommes et, ce nombre représente même très bien, par une fraction en tant que personnes singulières, où il donne cependant par endroits seulement l'impression d'une masse réelle, parce que n'est justement pas raté par Hauptmann, de figurer ces relations réciproques, qui rend perceptible leur coexistence [*Zusammensein*] comme masse, qui donne à la masse artistiquement figurée une propre physionomie artistique, qui donne à la masse une qualité propre d'effet.

Cette signification de la forme se rencontre encore plus clairement dans des cas plus complexes. Je prends comme exemple la figuration du typique dans *Le Père Goriot* de Balzac⁵⁸. Balzac figure ici les contradictions de la société bourgeoise, les antagonismes [*Gegensätze*] internes nécessaires qui se montrent dans chacune de n'importe quelle institution de la société bourgeoise, les différentes formes [631] de rébellion [*Sichaufbäumen*] consciente ou inconsciente contre leurs formes de vie, qui les asservissent et les estropient, des fondements dont ils ne peuvent pourtant (pas) se dégager. Chaque manifestation [*Erscheinungsform*] singulière de ces contradictions chez les hommes ou dans les situations est, avec une logique cruelle, portée au pinacle [*auf die Spitze*] par Balzac. Des manifestations humaines, par lesquelles apparaît toujours au plus extrême degré, un tel trait [de caractère], de perdition, de révolte, de volonté d'aller jusqu'au bout, de déchéance⁵⁹ :

57. G. Hauptmann, *Florian Geyer: Die Tragödie des Bauernkrieges* [1896]. In *Sämtliche Werke*, op. cit., p. 585-710. Sur la « Guerre des paysans », voir aussi F. Engels, *La guerre des paysans en Allemagne* [1850]. Paris: Éd. Sociales, 1974 ainsi que E. Bloch, *Thomas Münzer, théologien de la révolution* [1925]. Paris: Éd. des Prairies ordinaires, 2012.

58. H. de Balzac, *Le père Goriot*, éd. R. Fortassier. In *La Comédie humaine, III. Études de mœurs: scènes de la vie privée, scènes de la vie de province*. Paris: Gallimard, 1976, t. 3, p. 1-290.

59. «*Es erscheinen Menschen, bei denen je ein solcher Zug der Verlorenheit, der Revolte, des Bewältigenwollens, der Verkommenheit stets im äußersten Extrem erscheint*»; l'italien propose: «*Appaiono persone in ciascuna delle quali si presenta sempre al grado estremo tale carattere di perdizione, di rivolta, di volontà di violenza, di corruzione*».

Goriot et ses fils, Rastignac, Vautrin, la vice-comtesse de Beauséant, Maxime de Trailles. Et les événements, en lesquels ces caractères s'exposent, produisent un amoncellement extrêmement improbable – considéré isolément du contenu – d'explosion en soi déjà peu probable. Que l'on pense à tous ceux qui s'effondrent tout au long de l'action : la tragédie familiale définitive des Goriot, la tragédie amoureuse de la [vicomtesse de] Beauséant, le démasquement de Vautrin, la tragédie organisée de Vautrin dans la maison Taillefer, etc. Et pourtant, mieux dit ainsi : c'est pourquoi justement ce roman produit de l'effet comme une peinture dramatiquement [*erschütternd*] vraie et typique de la société bourgeoise. La condition préalable de cette efficace [*Wirkung*] est, évidemment, que les traits typiques que Balzac met en évidence sont réellement les traits typiques du caractère contradictoire [*Widersprüchlichkeit*] de la société bourgeoise. Ce n'est pourtant que la condition, même si toutefois elle n'est que la condition nécessaire de cet effet et non l'effet immédiat lui-même. La résolution de l'effet se produit plutôt justement à travers la composition, justement à travers les rapports réciproques des cas extrêmes, à travers lesquels rapports, ces excentriques extrémités des cas sont réciproquement dépassés. On tente intellectuellement d'extraire une telle extrémité de cette catastrophe du complexe total de la composition et on obtient une improbable nouvelle fantastique-romantique. Mais dans ce rapport réciproque des cas extrêmes produits au travers de la composition de Balzac ressort justement à la suite de l'extrémité de ces cas, à la suite de l'extrémité de la figuration [*Gestaltung*] de la toile de fond sociale commune jusqu'à l'intérieur de la langue. Que Vautrin et Goriot sont de la même façon victimes de la société capitaliste et rebelles contre ses conséquences, que la base de l'action de Vautrin et de la vice-comtesse de Beauséant repose sur une semblable conception à moitié correcte de la société et de ses contradictions, que les salons renommés et les maisons de correction ne se distinguent l'une de l'autre seulement quantitativement et fortuitement et sont porteuses [*tragen*] de profonds traits communs en soi, que la morale bourgeoise et les crimes ouverts/francs/publics [*offenes Verbrechen*] se confondent [*ineinander übergehen*] insensiblement, etc., etc., peut justement être figuré seulement grâce à ces [632] cas improbables portés de manière extrême au pinacle. Et plus encore : par l'accumulation des ces cas extrêmes et sur la base d'un reflètement correct de ces contradictions sociales, qui leur servent précisément de fondement dans leurs extrémités, naît une atmosphère dans laquelle l'extrême et l'improbable s'annulent, dans laquelle, des cas et par eux, apparaît la vérité sociale de la société capitaliste dans une crudité [*Kraßheit*] et une complétude sinon impossible à percevoir et à expérimenter.

Nous voyons comment le contenu total de l'œuvre d'art doit venir à la forme, pour que sa véritable qualité de contenu [*Inhaltlichkeit*] accède à l'efficace artistique. La forme n'est rien d'autre que la plus haute abstraction, le plus haut degré de

condensation du contenu, l'exhaussement [*Auf-die-Spitze-Treibens*] de ses déterminations comme l'instauration des justes proportions entre les déterminations singulières, la hiérarchie de l'importance entre les contradictions singulières de la vie que reflète l'œuvre d'art.

On doit naturellement aussi étudier ce caractère de la forme au regard des formes catégorielles singulières de l'art et pas seulement au regard de la généralité des compositions, ainsi que nous l'avons fait jusqu'à présent. Notre tâche est ici la détermination générale de la forme et de son objectivité et il est impossible d'aborder ici les catégories formelles singulières. Aussi, nous choisissons ici seulement un exemple, celui de l'action, de la fable qui depuis Aristote est au centre de la théorie de la forme de la littérature.

C'est une exigence formelle de la littérature épique et de la dramaturgie que leur édification [*Aufbau*] soit basée sur une fable. Mais cette exigence en est-elle réellement une, *seulement* formelle, *seulement* abstraite du contenu? C'est précisément le contraire qui est le cas. Si nous analysons cette exigence formelle dans son abstractivité⁶⁰ précisément formelle, nous en venons à la conséquence que seulement par l'action, peut être exprimée la dialectique de l'être des hommes et de la conscience, que seulement pendant que l'homme agit, peut s'exprimer à travers une expérience figurée [*nacherlebbar gestaltet*], le contraste entre ce qu'il est objectivement et ce qu'il s'imagine être. Partout sinon, le poète serait contraint à prendre ainsi les personnages [*Gestalten*], comme s'ils se pensaient eux-mêmes [*sie über sich selbst denken*], comme s'ils se représentaient dans les perspectives bornées de leur subjectivité, ou il devrait seulement alléguer/maintenir [*behaupten*] l'opposition entre l'imagination et l'être, et ne pourrait donc pas le rendre sensiblement expérimentable [*nacherlebbar*].

L'exigence de figurer le reflètement artistique de la réalité effective sociale dans la forme d'une fable, n'a donc pas été inventée par les esthéticiens, mais est issue de la praxis – spontanément matérialiste, spontanément dialectique – [633] des grands poètes (en dépit de leur vision du monde souvent idéaliste) a été formulée à partir de l'esthétique et érigée comme postulat formel, sans que n'ait été reconnue la forme revendiquée comme le reflètement le plus général, le plus abstrait d'un état de choses essentiel de la réalité effective objective.

Ce sera la tâche d'une esthétique marxiste de découvrir concrètement ce caractère de reflètement des moments formels de l'art. Ici pouvons-nous seulement attirer

60. *Abstraktheit*. Caractère de ce qui est abstraitif, c'est-à-dire, de ce qui est abstrait, sert à former des idées abstraites, et dont le lexicographe (P. Robert) atteste d'ailleurs le terme chez Balzac. Cf. *Louis Lambert*, éd. M. Lichtlé. In H. de Balzac, *La Comédie humaine, XI: Études philosophiques, études analytiques*. Paris: Gallimard, 1980, t. 11, p. 687: «Il se trouve nécessairement des êtres intermédiaires qui séparent le Règne des Instinctifs du règne des Abstraitifs, et chez lesquels l'Instinctivité se mêle à l'Abstractivité dans des proportions infinies.» (souligné par Balzac)

l'attention sur le problème même, qui est toutefois beaucoup compliqué aussi dans le cas de la fable, que nous ne pouvons pas expliquer dans cette brève présentation. (On pense par exemple aussi à la signification de la fable comme un moyen de figuration du procès.)

Cette dialectique de la forme et du contenu, celle de leur renversement réciproque l'une dans l'autre peut évidemment être observée avec attention [*verfolgen*] en tous les points de la naissance de la structure et de l'effet de l'œuvre d'art. De nouveau, nous attirerons l'attention seulement sur quelques points importants. Si nous prenons par exemple le problème du thème, nous avons ainsi à faire, au premier regard, à un problème de contenu. **Mais si l'on examine cette question d'un peu plus près, nous voyons que son ampleur et sa profondeur se renversent immédiatement dans le problème décisif de la forme.** On peut voir ainsi très clairement au cours de l'étude de l'histoire des formes singulières, comment l'apparition et l'affirmation d'un nouveau thème donnent naissance à une forme, à partir de nouvelles lois formelles substantielles intérieures, à partir de la composition jusqu'à la langue. (On pense à la lutte pour le drame bourgeois au XVIII^e siècle et à la naissance d'un tout nouveau type du drame chez Diderot, Lessing et le jeune Schiller.)

Car ce renversement du contenu dans la forme et inversement est encore plus frappant dans l'effet des œuvres d'art en particulier, quand/si [*wenn*] nous examinons cette efficace sur de longues séquences [*Strecken*] de l'histoire. Il s'avère ici que justement ces œuvres, en lesquelles ce renversement réciproque [*gegenseitige Ineinanderumschlagen*] du contenu et de la forme est le plus perfectionné [*ausgebildetsten*], dont le soin a atteint le plus degré de complétude, fonctionnent [*wirken*] le plus « naturellement » (on pense à Homère, Cervantès, Shakespeare, etc.). Cette « absence d'art » des plus grandes œuvres d'art ne clarifie pas seulement ce problème du renversement réciproque de la forme et du contenu, mais aussi en même temps la signification de ce renversement: la fondation de l'objectivité de l'œuvre d'art. Plus ce qui est « sans art » est une œuvre d'art, plus cela agit simplement comme vie, comme nature, plus clairement apparaît en elle qu'elle est tout simplement le reflètement concentré de sa période, que la forme a seulement pour fonction, d'exprimer en elle cette objectivité, ce reflètement de la vie dans la [634] plus grande concrétude et la plus grande clarté des contradictions en mouvement. En revanche, chaque forme, qui parvient à la conscience du récepteur comme forme, justement parce qu'elle préserve une détermination autonome vis-à-vis du contenu et ne renverse pas complètement dans le contenu, agira nécessairement comme expression d'une subjectivité du poète et pas totalement comme reflètement de la chose même (Corneille et Racine en comparaison avec les tragiques Grecs ou avec Shakespeare). Que le

contenu apparaissant autonome possède justement un tel caractère subjectiviste comme sa polarité formelle, nous l'avons déjà vu.

Cette interrelation de forme et de contenu n'échappe évidemment pas aux esthéticiens remarquables de la période précédente. Schiller a par exemple reconnu avec clarté et formulé avec précision une face/un côté de cette dialectique quand il aperçoit que la tâche de l'art que la forme annule la matière. Mais il a ainsi donné une formulation subjectiviste, unilatéralement idéaliste du problème. Car le simple passage du contenu dans la forme, sans la réponse [*Gegenschlag*] dialectique, doit nécessairement conduire à une autonomie enflée de la forme, à sa subjectivisation, ainsi que le montre, non seulement la théorie, mais également *nicht selten* la praxis poétique de Schiller.

Ce serait encore une fois la tâche d'une esthétique marxiste de démontrer concrètement l'objectivité de la forme comme moment du procès de création artistique. Les notes des grands artistes du passé nous offrent à cet égard un matériau quasi inépuisable, à l'élaboration duquel nous n'avons, jusqu'à présent, absolument pas prêté attention. L'esthétique bourgeoise pouvait très peu commencer avec ce matériau, parce que là où elle reconnaît l'objectivité des formes, elle ne peut saisir cette objectivité que de façon mystique et doit ainsi faire de l'objectivité de la forme une stérile mystique de la forme. Ce sera la tâche d'une esthétique marxiste de montrer, chemin faisant [*auf dem Wege*] la reconnaissance du caractère de reflètement des formes, comment dans le procès de création artistique cette objectivité s'impose comme objectivité, comme la vérité qui n'est pas dépendante de la conscience de l'artiste.

Cette indépendance objective de la conscience de l'artiste commence déjà dans le thème. En chaque thème se trouvent des possibilités artistiques déterminées. Évidemment, l'artiste est « libre » de choisir l'une de ces possibilités ou bien de faire du thème un tremplin d'une expression artistique d'autre nature. En ce cas pourtant, une contradiction doit naître entre la teneur du thème et l'élaboration artistique, qui ne peut être éliminée [*geschafft*] par aucun *noch so* traitement artistique du monde. [635] (On pense à la pertinente critique de Maxime Gorki à l'égard de *Ténèbres* de Leonid Andreïev⁶¹.) Cette objectivité va cependant au-delà de la connexion entre le contenu, le thème et la mise en forme [*Formung*] artistique.

Quand nous aurons une théorie marxiste des genres, nous pourrons voir que chaque genre a ses lois objectives déterminées de figuration [*Gestaltung*], qu'aucun artiste ne peut laisser prise en compte, par l'amende la destruction de son œuvre. Quand Zola

61. L. Andreïev, «Les Ténèbres». In *Judas Iscariote*, tr. fr. S. Benech. Paris: J. Corti, 2004, p. 137-202. Pour ce qui concerne la critique de M. Gorki, voir peut-être son ouvrage *Trois russes: L. N. Tolstoï – A. Tchekov – Leonid Andreïev*. Paris: Gallimard, 1936, p. 171-251.

par exemple, dans son roman *L'Œuvre*⁶² reprenait la structure fondamentalement nouvelliste de la construction de la magistrale nouvelle de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*⁶³, et élargit quand même sa représentation à un roman, il montre par là ainsi clairement son échec et avec quelle profonde conscience artistique Balzac a choisi la forme de la nouvelle pour la représentation de cette tragédie d'artiste.

La figuration nouvelliste chez Balzac résulte de la nature du thème et de la matière elle-même. La tragédie de l'artiste moderne, la tragique impossibilité, de créer une œuvre d'art classique, avec les moyens d'expression spécifiques de l'art moderne, lesquels sont seulement les reflètements des caractères spécifiques de la vie moderne et de la conception du monde qui en naît [*entstehenden*], Balzac la condense en un espace le plus exigü. Il figure simplement la faillite d'un tel artiste et ne le contraste seulement qu'avec deux autres importants types d'artistes, moins cohérents et pour cette raison non tragiques. Ainsi concentre-t-il tout en cet unique problème, qui trouve une expression adéquate, dans l'action concise, mais mouvementée, dans l'autodissolution de la création [*Schaffens*] de la figure centrale au travers du suicide et dans la destruction de ses œuvres. Un traitement non-nouveliste et romancé/romanesque [*romanhaft*] de ce thème, devrait choisir une tout autre action, une action d'un tout autre caractère. Car elle devrait dérouler et figurer dans la plus large complétion l'entier et nécessaire procès de constitution de tous ces problèmes artistiques de l'être social de la vie moderne (comme Balzac lui-même l'a fait dans les *Illusions perdues*⁶⁴ pour la relation moderne entre littérature et journalisme). Pour qu'elle aille au-delà du caractère catastrophique de la matière nouvelliste, trop étroite et exigüe pour de tels buts, elle devrait donc aussi trouver une matière qui lui soit appropriée, pour déplacer de manière adéquate dans l'action vivante cette ampleur et cette variété de déterminations figurantes. Ce déplacement est manqué par Zola. Toutefois, il a encore apporté dans sa représentation une série d'autres motifs, afin de pouvoir donner l'ampleur de la forme romanesque au thème nouvelliste. Mais ce nouveau [636] motif (la lutte de l'artiste avec la société, le contraste entre l'artiste authentique et l'artiste arriviste, etc.) ne sont pas issus de la dialectique interne du thème nouvelliste originaire et pour cela ils demeurent aussi dans cette réalisation réciproquement extérieurs, ne se combinent pas au contexte ample et varié qui forme la base de la figuration [*Gestaltung*] du roman.

62. E. Zola, *Les Rougon-Macquart: L'Œuvre* [1886]. In *Œuvres complètes*, 13: *Naturalisme pas mort!*, 1886-1888, éd. O. Got. Paris: Le Nouveau monde, 2005, p. 13-258.

63. H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, éd. R. Guise. In *La Comédie humaine*, x. *Études philosophiques*. Paris: Gallimard, 1979, t. 10, p. 391-438.

64. H. de Balzac, *Les illusions perdues*, éd. R. Chollet. In *La Comédie humaine*, v. *Études de mœurs: scènes de la vie de province, scènes de la vie parisienne*. Paris: Gallimard, 1977, t. 5, p. 1-732.

Les figures et les fables des poèmes une fois ébauchées montrent la même indépendance de la conscience de l'artiste. Bien qu'elles soient conçues [*entstanden*] dans la tête du poète, elles ont leur propre dialectique, que le poète doit restituer [*nachzeichnen*] et conduire à son terme, s'il ne veut pas détruire son œuvre. Engels a démontré avec beaucoup de profondeur que cette existence propre des personnages [*Gestalten*] de Balzac et leurs destinées, tandis qu'il prouve que la dialectique du monde figuré de Balzac le mène comme poète à d'autres conséquences de celles qui avaient formé la base de sa conception du monde consciente. L'exemple opposé se montre avec des poètes fortement subjectivistes par exemple Schiller et Dostoïevski. Dans la lutte, entre la conception du monde du poète et une fois esquissée la dialectique interne de ses figures, la subjectivité du poète l'emporte très souvent et détruit ce qu'il a lui-même très largement [*sehr groß*] ébauché. Ainsi Schiller par exemple, sur la base de motifs moraux kantien déforme le grand antagonisme objectif, qu'il a lui-même ébauché, entre Élisabeth et Marie Stuart (la lutte entre Réforme et Contre-Réforme), ainsi Dostoïevski, comme Gorki l'a une fois pertinemment remarqué, en vient-il au point de calomnier ses propres personnages [*Gestalten*].

Cette dialectique objective de la forme est cependant, justement à cause de son objectivité, une dialectique *historique*. L'hypertrophie idéaliste de la forme s'y montre justement le plus distinctement, en ce qu'elle fait des formes non pas seulement des essences mystiques autonomes, mais aussi des essences « éternelles ». Cette déshistoricisation idéaliste de la forme doit saisir chaque concrétude, chaque dialectique de celle-ci. La forme devient un modèle [*Modell*] fixe un exemple scolaire rigide, qui doit être imité d'une façon mécanique et sans vie. Toutefois, les esthéticiens significatifs de la période classique sont aussi très souvent allés au-delà de cette conception non dialectique de la forme. Lessing, par exemple, a reconnu avec grande clarté les profondes vérités de la *Poétique* d'Aristote comme l'énonciation des lois déterminées de la tragédie. Mais il a en même temps clairement vu que l'important est l'essence vivante [de la tragédie], l'application toujours neuve, toujours modifiée de ses lois et non pas leur exécution mécanique. Il représente donc d'une manière vive et conséquente, que Shakespeare, qui ne s'en tient à aucun élément extérieur d'Aristote [et] qui [637] n'a peut-être pas du tout connu Aristote, que [Shakespeare donc] accomplit, de manière constamment nouvelle [*stets in neuer Weise*], le caractère essentiel de ces lois, selon la conception lessingienne des plus profondes lois du drame, pendant que les disciples dogmatiques, esclaves de la lettre aristotélicienne, les classicistes français passaient justement à côté des problèmes essentiels, sans faire attention à l'héritage vivant d'Aristote.

Toutefois, une formulation historique-dialectique et historique-systématique correcte de l'objectivité de la forme et de son application concrète à la réalité effective

historique continuellement mouvante [*wandelnde*] ne sont seulement devenues possibles que par la dialectique matérialiste. Dans l'introduction, demeuré [à l'état de] fragment, de son œuvre, *Contribution à la critique de l'économie politique*, Marx a clairement et profondément déterminé dans le cas de l'épopée, les deux grands problèmes qui résultent de la dialectique historique de l'objectivité de la forme. Il montre d'abord que chaque forme artistique est, dans son origine et dans sa croissance, reliée à des conditions préalables socialement déterminées et idéologiquement [*weltanschauliche*] produites par la société, que seulement à partir de ces conditions préalables, ces thématiques et ces éléments formels peuvent surgir/sourdre [*entstehen/sorgere*], qui portent une forme déterminée à la plus haute floraison (la mythologie comme base de l'épopée). Ainsi, la conception de l'objectivité des formes artistiques chez Marx est au fondement de cette analyse des conditions historiques, sociales, pour la constitution des formes artistiques. Son accentuation aiguë de la loi du développement inégal, du fait « que des époques déterminées de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec le développement général de la société »⁶⁵, montre qu'il aperçoit dans ces floraisons (les Grecs, Shakespeare) la culmination objective du développement artistique, qu'il a considéré la valeur artistique comme objectivement reconnaissable, objectivement déterminable. Une telle transformation de cette profonde et dialectique théorie marxienne en une vulgaire sociologie relativiste signifie donc un affaissement [*herhabzerrung*] du marxisme dans le marais de l'idéologie bourgeoise.

L'objectivité dialectique s'exprime encore plus clairement dans la seconde question posée par Marx en, ce qui concerne le développement artistique. Et c'est très remarquable [*bezeichnend*] pour la phase initiale primitive de notre esthétique marxiste, pour notre état d'arriération vis-à-vis [*Zurückbleiben hinter*] du développement général de la théorie marxiste, que le second problème a bénéficié d'une insignifiante popularité parmi les [*unter den*] esthéticiens marxistes et qu'il n'a jamais été aussi concrètement utilisé avant la parution du travail de Staline sur les questions de linguistique. Marx dit: « Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à [638] certaines formes sociales de développement. La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique et qu'ils gardent pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles. ⁶⁶ » Le problème de l'objectivité de la forme artistique est ici énoncé avec grande clarté. Dans le premier problème, Marx s'est occupé de la forme artistique au moment de la constitution, *in statu nascendi*, et ainsi soulève ici la question de l'œuvre d'art formée, la question de la validité objective de l'œuvre d'art formée, de la forme

65. K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858*, *op. cit.*, p. 45.

66. K. Marx, *op. cit.*, p. 46.

artistique, à savoir/et certes qu'il ne fait aucun doute – évidemment dans le cadre d'une dialectique historique concrète – que la recherche de l'objectivité a cependant pour devoir l'objectivité elle-même. Le manuscrit de Marx s'interrompt malheureusement au milieu de ses profondes explications. Mais les dissertations conservées de Marx montrent très clairement que, ici, il fait aussi prendre sa source aux formes de l'art grec dans les contenus spécifiques de la vie des Grecs, que pour lui la forme prend sa source dans le contenu historique-social et a pour tâche d'élever ce contenu à la hauteur d'une objectivité artistique figurée.

L'esthétique marxiste peut seulement partir de ce concept d'objectivité dialectique de la forme artistique dans sa concrétude historique. Cela veut dire: elle doit rejeter toute tentative ou bien [*entweder*] de relativiser sociologiquement les formes artistiques [ou bien⁶⁷] de transformer la dialectique en sophistique [ou bien] d'effacer la différence entre floraison et déclin, la différence objective entre l'art le plus élevé et [l'art de] pacotille⁶⁸, de saisir en somme [*also*] la forme artistique en son caractère d'objectivité. Mais elle doit également catégoriquement refuser toute tentative, de prêter aux formes artistiques une pseudo-objectivité abstraite et formaliste, en construisant abstraitement la forme d'art, à partir de moments purement formels et de la différence des figures formelles, indépendamment du procès historique.

Cette concrétisation du principe d'objectivité dans la forme artistique, l'esthétique marxiste peut seulement l'accomplir dans la lutte constante contre les courants esthétiques bourgeois aujourd'hui dominants et contre leur influence sur nos esthéticiens. En même temps que l'élaboration dialectique et critique du grand héritage, que nous donne la floraison de l'histoire de la théorie et de la praxis artistique, une lutte implacable doit être menée contre les tendances à la subjectivisation de l'art aujourd'hui dominantes dans l'esthétique bourgeoise du présent. Il importe peu dans le résultat [*Es ist im Resultat einerlei*] si la forme a été subjectivement niée et faite la pure expression de la soi-disant grande personnalité (école de Stefan George)⁶⁹, si elle [639] a été mystiquement-objectivement exagérée et hypertrophiée en une essentialité indépendante (néoclassicisme), ou bien si elle a été mécaniquement-objectivement niée et dépréciée (théorie du montage). Toutes ces tendances équivalent à la fin à scinder la forme du contenu, à les amener à une rigide opposition réciproque et ainsi détruire la base dialectique de l'objectivité de la forme. Nous devons reconnaître et

67. Nous rétablissons le «*oder*» qui est nécessairement appelé par «*entweder*» bien qu'il soit formellement absent mais manifestement sous-entendu.

68. *Pfuschertum*. Cette morphologie semble être dialectale ou argotique. Le verbe *Pfsuchen* désigne, sur un registre familier, «bâcler un travail». La traduction italienne, propose *ciarlataneria* («charlatanerie») qui nous semble trop éloigné de ce que veut ici dire Lukács.

69. Lukács lui a consacré une étude en 1908, intitulée «La nouvelle solitude et son lyrisme» dans le recueil, *L'Âme et les formes* [1911]. Paris: Gallimard, 1974, p. 129-147.

démasquer dans ces tendances le même caractère impérialiste-parasite, que la théorie de la connaissance marxiste-léniniste a depuis longtemps découvert et démasqué dans la philosophie de l'époque impérialiste. (Dans ce rapport, la concrétisation de l'esthétique marxiste est demeurée en deçà du développement général du marxisme.) On doit montrer que derrière la dégradation de la forme artistique dans la période de déclin de la bourgeoisie, derrière la théorie esthétique de cette période qui glorifient cette dégradation subjectiviste ou pareillement la sclérose subjectiviste des formes, le même procès de décomposition de la bourgeoisie dans la période du capitalisme monopolistique s'exprime comme dans d'autres secteurs idéologiques. Cela signifierait déformer en une caricature relativiste la profonde théorie de Marx sur le développement inégal de l'art, si on poétisait grâce à elle, cette dégradation comme la croissance d'une nouvelle forme.

Une fraction d'héritage de ces tendances subjectivistes de l'art, particulièrement important, parce que particulièrement propagé et trompeur, réside dans la confusion, aujourd'hui à la mode, de la forme avec la technique. Une conception technologique de la pensée est devenue dominante dans les temps nouveaux également dans la logique bourgeoise, une théorie de la logique comme un instrument formaliste. La théorie de la connaissance marxiste-léniniste a cependant reconnu et démasqué de telles tendances comme idéalistes-agnostiques. L'identification de la technique et de la forme, la conception de l'esthétique comme pure technologie de l'art se tient, sur le plan gnoséologique, exactement au même niveau et est l'expression de tendances idéologiques subjectivistes-agnostiques analogues. Le fait que l'art a une face technique, que cette technique doit être apprise [*erlernt*] (ne peut toutefois être apprise que [*nur*] du véritable artiste) n'a rien à faire avec cette question, avec la prétendue identité de la technique et de la forme. Aussi la pensée correcte nécessite une formation, une technique d'apprentissage, de maîtrise; mais il ne peut seulement en résulter le caractère instrumental, techniciste, subjectiviste-agnosticiste des catégories de la pensée. Chaque artiste a besoin d'une technique artistique hautement perfectionnée [*hochausgebildeten*], pour lui permettre de représenter l'image spéculaire [*Spiegelbild*] du [640] monde qu'il a en tête d'une manière artistiquement convaincante. L'apprentissage et la maîtrise d'une telle technique sont des tâches extraordinairement importantes.

Cependant, pour ne laisser aucune place à la confusion, il est absolument nécessaire de déterminer correctement la position de la technique dans l'esthétique marxiste-léniniste. Ici encore, dans ses remarques sur la dialectique du but et de l'activité finaliste subjective des hommes, Lénine a donné une réponse complètement claire et, en même temps, avec l'affirmation de la connexion objective, a démasqué les illusions subjectivistes qui peuvent naître de ces interrelations. Il écrit: « Dans la réalité effective

[*Wirklichkeit*] les buts humains sont produits par le monde objectif et le présupposent – ils le trouvent comme donné, comme disponible [*vorhandene*]. Mais à l'homme *il semble* que ses buts sont originaires de l'extérieur du monde, qu'ils sont indépendants du monde ⁷⁰ ».

Les théories technicistes de l'identification de la technique avec la forme partent [toutes], sans exception, de cette apparence subjectivement hypostasiée, c'est-à-dire [qu']elles ne voient pas la connexion dialectique de la réalité effective, du contenu, de la forme et de la technique, elles ne voient pas combien la nature et l'efficacité sont nécessairement déterminées par ces facteurs objectifs, elles ne voient pas que la technique est un moyen de porter à l'expression le reflètement de la réalité effective objective à travers le renversement réciproque du contenu et de la forme; que la technique n'est *seulement* qu'un moyen pour cela et ne peut être correctement comprise qu'à partir de cette connexion, qu'à partir de son indépendance à l'égard de cette connexion. Quand on détermine ainsi la technique dans sa correcte dépendance eu problème objectif du contenu et de la forme, son caractère nécessairement subjectif devient [*ist*] un moment nécessaire de la connexion dialectique générale de l'esthétique.

Seule quand la technique a été hypostasiée, seule quand elle appuie dans cette hypostase la position de la forme subjective, naît le danger/le péril de la subjectivisation des problèmes de l'esthétique et cela [*und zwar*] en deux sens: premièrement, la technique isolément conçue se décolle des problèmes objectifs de l'art, elle apparaît comme autonome, comme un instrument librement dirigé de la subjectivité de l'artiste, avec lequel on peut façonner n'importe quel matériau et en tirer n'importe quelle forme. L'hypostase de la technique peut très facilement dégénérer en une idéologie de la virtuosité formelle subjectiviste, dans le culte de la «perfection formelle» superficielle, de l'esthétisme. En second lieu, et en étroite relation avec [cela], l'exagération de la pertinence des purs problèmes de représentation occulte [641] les problèmes de profondeur analogue [*tiefengelagerten*], plus difficiles à percevoir immédiatement de la formation proprement artistique. Cette occultation est née, dans l'idéologie bourgeoise, parallèlement au déclin et à la sclérose des formes artistiques, parallèlement à la perte de signification/goût pour les problèmes véritables de la forme artistique. Les anciens et grands esthéticiens ont toujours posé au premier plan les problèmes décisifs de la forme et ainsi préservé la juste hiérarchie à l'intérieur de l'esthétique. Aristote disait déjà que le poète devait montrer sa force plus dans l'action que dans les vers. Et il est très intéressant, d'observer, que l'aversion méprisante de Marx et Engels à l'encontre des «petits prétentieux» (Engels) de leurs contemporains virtuoses de la forme vide de contenu, des creux «maîtres de la technique» allait loin,

70. CP, 179; t. m.; «Résumé de la *Science de la logique* de Hegel» (1914).

qu'ils traitaient même avec indulgence les vers grossiers du *Sickingen* de Lassalle⁷¹, parce que, dans sa tragédie, Lassalle avait tenté l'essai – toutefois raté et condamné comme tel par [Marx et Engels] – de pousser jusqu'aux réels et profonds problèmes de contenu et de forme du drame. Cet essai louait le même Marx qui, comme le montre son rapport avec Heine, était si profondément pénétré non seulement des problèmes essentiels de l'art, mais aussi des détails de la technique artistique qu'il était capable de donner à Heine des conseils techniques concrets pour améliorer ses vers.⁷²

V / L'actualité de la question de l'objectivité pour notre littérature et notre théorie littéraire

Marx a déjà souligné en 1875 dans la critique du programme de Gotha⁷³, les traits théoriques fondamentaux de la première période du socialisme. Lénine et Staline ont concrétisé et complété cette prévoyance théorique sur la base des expériences de la dictature du prolétariat et de l'édification du socialisme en Union soviétique. Dans son discours au XVII^e congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, Staline a donné ici pour nous la caractéristique suivante à cette question essentielle. «Peut-on cependant dire que nous avons déjà surmonté tous les vestiges du capitalisme dans l'économie? Non, on ne peut pas dire cela. Et on peut encore moins dire que nous avons surmonté les restes de capitalisme dans la conscience des hommes. On ne peut pas ne pas dire seulement pour cela, parce que la conscience des hommes dans son développement demeure en arrière de sa position économique, mais aussi pour cela *sondern auch deshalb nicht*, parce toujours encore un encerclement capitaliste [642] réussit, qui fait des efforts, pour faire revivre/revigorer et soutenir les restes du capitalisme dans l'économie et dans la conscience des hommes de l'Union soviétique, et vis-à-vis desquels nous, les *bolcheviks* devons toujours maintenir la poudre sèche.⁷⁴ »

Le combat pour la question de l'objectivité de l'art est une partie de cette lutte contre les vestiges capitalistes dans la conscience des hommes [il] est une lutte contre

71. F. Lassalle, *Franz von Sickingen : eine historische Tragödie* [1859]. Stuttgart: Ph. Reclam, 1974. Voir G. Lukács, «Le débat sur le "Sickingen" de Lassalle» [1931]. In *Marx et Engels historiens de la littérature*. Paris: Éd. de l'Arche, 1975, p. 7-66 ainsi que G. Badia, «Note sur Ferdinand Lassalle», *op. cit.*, p. 113-116. On peut en outre consulter la *Correspondance K. Marx-F. Lassalle, 1848-1864*, éd. et trad. S. Dayan-Herbrun. Paris: PUF, 1977 ainsi que cette longue recension de Lukács: *Die neue Ausgabe von Lassalles Briefen* [La nouvelle édition des lettres de Lassalle] (1925) – et qui contient la correspondance avec Marx – *apud* G. Lukács, *Frühschriften II : Geschichte und Klassenbewußtsein*. Darmstadt und Neuwied, 1968, p. 612-639.

72. Ici se clôt les traductions hongroise et italienne du texte original.

73. K. Marx, *Critique du programme de Gotha* [1875] éd. et trad. S. Dayan-Herbrun et J.-N. Ducange. Paris: Éd. Sociales, 2008.

74. J. Staline, «Rapport au XVII^e congrès sur le travail du Comité central du Parti communiste de l'Union soviétique (*bolchevik*)», [séance du 26 janvier 1934]». In *Œuvres*, t. 13. Moscou: Éd. en Langues étrangères, 1954. Le XVII^e congrès du PCUS (*b*) s'est déroulé du 26 janvier au 10 février 1934.

l'encerclement idéologique de la construction du socialisme au travers du capitalisme monopolistique pourrissant. Cet encerclement est, dans un domaine idéologique spécifique, d'une particulière dangerosité. Maxime Gorki a dans son discours de clôture d'un Plenum de l'association des écrivains de l'Union soviétique a très justement attiré l'attention sur l'état d'arriération après le saut immense de l'intelligence des travailleurs [*werktätig*], et en particulier des paysans. Il dit: «Que l'homme du XVII^e siècle, que le paysan russe s'est extrait [*hinausgesprungen*] de sa part de misère, est un fait. Et [que] la fraction intellectuelle de la population ne s'est pas encore extraite de sa part de misère [l'est aussi]⁷⁵ ». Cette arriération est particulièrement visible dans le domaine de la littérature. Et cela n'est aucunement un hasard. La nécessaire liberté du mouvement, la nécessaire liberté dans le choix des méthodes de création, etc., combinée avec le caractère d'arriération [*Zurückgebliebenheit*] théorique d'une partie du marxisme sur la question spéciale de la littérature et de l'art, produit une relative impuissance théorique contre l'encerclement bourgeois de l'idéologie. La carence d'une théorie et d'une critique littéraires marxistes fondant en profondeur et de manière concrète convaincante et éclairante la décadence de l'art bourgeois donne, aux courants à la mode de la littérature et de la théorie littéraire de l'impérialisme pourrissant, encore plus par notre fait, une marge de manœuvre bien trop étendue. La critique de Lénine qu'il a en son temps émise dans ses conversations avec Clara Zetkin sur la capitulation à devant les modes du monde capitaliste, n'a, encore aujourd'hui, rien perdu de son actualité. «Pourquoi adorer le “nouveau” comme un Dieu» demande Lénine, «auquel [*dem*] on doit obéir, parce que c'est “le nouveau”? C'est insensé, rien qu'insensé. D'ailleurs, il y a beaucoup d'hypocrisie artistique conventionnelle à côté du jeu et du respect devant la mode artistique à l'Ouest. Naturellement non conscient. Nous sommes bons révolutionnaires, mais nous nous sentons obligés, de prouver, que nous portons haut la culture contemporaine [*auf der Höhe zeitgenössischer Kultur stehen*]. J'ai le courage de me désigner [*zeigen*] comme un “barbare”⁷⁶ ».

Évidemment la situation s'est transformée depuis que Lénine prononça ces mots. De nouvelles modes littéraires se sont constituées à l'Ouest, et on ne doit pas le nier, l'absence de critique à leur égard en a retranché quelque chose. Mais ce serait une

75. M. Gorki (référence). Nous conjecturons également ce segment de phrase qui nous semble sous-entendu dans la citation de Lukács (à confronter/vérifier avec la traduction et/ou le texte original de MG).

76. Cf. Clara Zetkin, «Souvenirs sur Lénine», *Cahiers du bolchevisme*, 1925, n^{os} 28 et 29; disponible sur Internet <https://www.marxists.org/francais/zetkin/works/1924/01/zetkin_19240100.htm> (consulté le 9 juin 2016). «Pourquoi élever le “nouveau” à la dignité d'un Dieu, auquel il faut rendre hommage uniquement parce que c'est “nouveau”? C'est de la pure stupidité. D'ailleurs, il y a là dedans beaucoup d'hypocrisie conventionnelle, ainsi que le respect de la mode artistique de l'Occident. D'une façon inconsciente, certes. Nous sommes de bons révolutionnaires, mais nous nous croyons obligés de montrer que nous sommes au niveau de la culture contemporaine. J'ai le courage d'être un “barbare”.»

grossière exagération de dire qu'elle aurait complètement cessé. [643] Toutefois, quand nous examinons cette question – maintenant en effet, seulement en relation au problème soulevé par nous, respectivement de l'objectivité et de la subjectivité de l'art –, nous ne devons pas non plus considérer que le développement objectif de l'édification socialiste, les centaines de millions de révolutions culturelles comprises a modifié, avec une formule/un mot d'ordre [*Wort*]: [«]la progression victorieuse de l'édification socialiste[»], beaucoup [de choses]⁷⁷ aussi dans la situation littéraire et idéologique. Mais toutes ces modifications ne peuvent rien changer au fait/à cela [*darán*] que chaque conception subjective de l'art, que chaque négation ou chaque mésinterprétation mécaniste de ses caractères de reflètement appartient aux vestiges idéologiques du capitalisme. Nous ne contestons par conséquent pas que, dans la praxis littéraire et dans la théorie, énormément de cas apparaissent où les écrivains, avec la meilleure volonté et dans la plus sincère conviction, pour collaborer à, accueillir, s'occuper de et perfectionner l'édification du socialisme. Mais la meilleure volonté et la plus sincère conviction ne peuvent changer la fausseté de la méthode et leur impropriété d'expression du nouveau, elles ne peuvent rien changer à ce que le subjectivisme ou le mécanisme ne constituent nullement des auxiliaires, mais des obstacles pour l'expression de cette immense nouveauté et de cette immense originalité, qui se déroule chaque jour et chaque heure dans la réalité soviétique effective.

Si nous luttons simultanément/dans le même temps [*indessen*] contre la conception subjectiviste de l'art comme vestiges bourgeois, nous sommes au clair à ce sujet qu'il s'agit ici de tendances très différentes, qui ne doivent absolument pas être mises dans le même sac. Nous trouvons dans le surmontement [*Überwindung*] des formes idéologiques bourgeoises conceptualisées, lesquelles sont dispersées par lui en elles introduisant un nouveau contenu socialiste, sans que les hommes, qui se servent de ces formes en [*darüber*] aient conscience, comme[nt?]/combien [*wie*] chez eux, forme et contenu éclectiques divergent et se gênent mutuellement. Nous avons des exemples de capitulation ou au moins de concessions vis-à-vis des modes intellectuelles de l'Ouest qui ont également produit un éclectisme, si elles ne falsifiaient/déformaient pas même le contenu, si elles ne le tiraient pas vers le bas à un niveau encore plus bas. Et nous avons enfin aussi à faire – et cela est un point très important, que l'on doit sans cesse souligner – avec/à [*mit*] une idéologie *hostile*, avec diverses variétés de menchevisme, de trotskisme, etc., qui a en même temps profité de cette confusion et de cet embrouillage de notre praxis, de cette insuffisante résistance et de cette insuffisante concrétude de notre théorie littéraire, pour se trouver un angle d'attaque sur ce front idéologique. Répétons-le, il serait erroné de traiter toutes ces tendances de manière équivalente. Les différences ne doivent pas être ignorées [*übersehen werden*], mais

77. Nous conjecturons le terme «choses» qui nous semble sous-entendu par «*sehr vieles*».

[644] cette différenciation ne doit pas en même temps conduire que nous oublions aussi, seulement pour un instant, que *l'idéalisme et le subjectivisme* sont *des idéologies hostiles*, qui doivent être impitoyablement combattues. La différenciation peut et doit se rapporter aux *formes* de luttes, à la question [de savoir] si nous voulons conduire une lutte d'anéantissement contre de telles idéologies ou bien si nous voulons convaincre l'erreur sincère par la lutte idéologique et la conduire sur la juste voie.

La connaissance de la croissance historique, les racines sociales et même la nécessité historique des fausses tendances ne peuvent rien changer à la nécessité de leur lutte contre [elles]. Quiconque a lu avec attention notre analyse des tendances subjectivistes dans l'esthétique de la bourgeoisie s'écroulant, aura vu que ces tendances ne se sont absolument pas arrêtées à la frontière de l'Union soviétique. Leur pénétration dans notre idéologie ne peut pas non plus être simplement la conséquence de l'encerclement capitaliste, mais doit avoir en même temps des racines dans les facteurs objectifs et subjectifs de notre propre développement (avant tout dans le plus récent). Ces vestiges idéologiques-bourgeois non encore complètement liquidés, ne se manifestent, la plupart du temps pas comme tels, ni de façon autonome, mais sont au contraire mélangés de la manière la plus variée et la plus compliquée avec de nouvelles tendances de développement naissantes. L'une de ces tendances est la simplification vulgarisante de la partialité⁷⁸ de l'art, la transformation/métamorphose des tendances, qui doit, selon Engels, organiquement pousser au dehors du reflètement artistique objectif de la réalité effective, en une formule «fixée» à la reproduction photographique des apparences quotidiennes. Il s'agit donc d'une idéologie de «vulgarisation» mécaniste de l'objectivisme mécaniste, qui à la suite de sa limite nécessaire, déjà reconnue de nous, doit inévitablement tourner en subjectivisme. Sont ainsi nées et existent une série de théories et de méthodes de création, qui sont inadaptées à la saisie et à la restitution artistique de notre compliquée, nouvelle, originale, et quotidienne nous offrant une réalité effective surprenante et neuve. La juste aversion en – et pour-soi naissant des instants à l'encontre des formes artistiques de caractère bourgeois déterminé et leurs théories, rabat sur ce sol, très souvent dans un combat contre les formes véritablement artistiques, contre le reflètement dialectique de la réalité effective dans toute la richesse de ses déterminations au travers des formes spécifiques de l'art. L'aversion en – et pour-soi justifiée contre le formalisme pourri de *l'art pour l'art** bourgeois tourne très souvent en un combat contre le spécifique [*das Spezifische*] de la formation artistique en général. [645] Naît très souvent la tendance d'abaisser l'art au niveau d'une agitation quotidienne immédiate.

78. *Parteilichkeit*; cf. nos précisions, *infra*, note 27.

* *En français dans le texte original.*

Le développement de la réalité socialiste effective, l'insatisfaction croissante de millions de masses éveillées et éduquées à une vie culturelle avec une littérature, qui demeure de tout évidence en deçà de la grandeur de leur vie vécue par eux-mêmes, doit nécessairement susciter des revers. Un tel revers est en soi juste et sain. Il est la conséquence nécessaire d'une étape déterminée du développement de l'édification du socialisme. Mais les vestiges idéologiques du capitalisme provoquent dans notre conscience [le fait] que ce revers se transforme de temps à autre en formes erronées, distordues et dangereuses. À la place d'un grand art, d'un art qui reflète et figure objectivement, et pour cela adéquatement, l'importance du temps actuel [*die Größe der Zeit*], un «art général» a été revendiqué. La très légitime et très actuelle revendication, d'étudier le caractère artistique des formes, de relever les formes artistiques à un plus haut niveau qualitatif, à dresser à la place de la monotonie la richesse et la diversité des formes, a de ce fait/ainsi [*dadurch*] été déformée et tordue [de telle sorte] que le problème de la forme a été subjectivisé et «technicisé», que la question de la forme a été isolée de la question du contenu, de la question du reflètement de la réalité objective effective au travers du contenu et la forme de l'œuvre d'art et qu'elle a été subjectivement-esthétiquement rendue autonome par plus d'un artiste et d'un théoricien. La légitime revendication, que l'art ne s'investisse pas totalement dans la simple et immédiate agitation quotidienne, qu'elle figure tous les grands problèmes de la totalité de l'époque ⁷⁹ dans toute leur ampleur [*in ihrer ganzen Größe*], se tourne de temps à autre en une prévention de l'art à l'égard des questions quotidiennes. Il est égal, ce qui est envisagé par la même tendance, qu'il se constitue dans ce nouvel esthétisme une semblable distorsion des problèmes de l'époque, comme par la confusion de la prospérité des paysans *kolkhoziens* avec l'ancienne et fausse formule: «Enrichissez-vous!» (à savoir vos *koulak*) – une formule que Staline a démasquée dans son discours au XVII^e congrès [du PCUS].

Dans les deux [cas] ces tendances constituent des vestiges nettement visibles du développement capitaliste, et peu importe [*es ist einerlei*] si ce subjectivisme se transforme immédiatement ou selon la forme du revirement de l'objectivisme mécaniste en subjectivisme. Chacun réalise/ou se rend compte de ce que notre littérature, malgré quelques réalisations [*Leistungen*] très significatives, demeure en arrière de l'importance de notre époque. On doit simplement lire les rapports et les procès-verbaux sur le congrès de l'union des paysans *kolkhoziens* et la comparer avec la grande majorité [*dem guten Durchschnitt*] de notre littérature: où trouve-t-on un [646] si intéressant volume, de si héroïques personnages, se déchirant, la marche totale du développement vers le socialisme éclairant vivement le destin? Et chacun sait, que notre théorie et notre critique littéraires ne sont pas en capacité de diriger/guider vers

79. *Epoche*. Dans la suite du paragraphe, Lukács utilise toujours le même terme.

un rattrapage et même un dépassement de la réalité effective. Une des raisons réside idéologiquement justement dans la question de l'objectivité. Tant que nous ne savons pas comment nous devons nous attaquer à ce problème, aussi longtemps que nous obtenons seulement dans une question annexe, historicité et savoir, que nous passons, pourtant sans faire attention sur le problème principal, nous pouvons faire des pas en avant, seulement par hasard et de manière spontanée que par le talent originel [*urwüchsige*] de quelques écrivains significatifs.

Nous parlons beaucoup ces dernières années sur le problème de l'héritage, mais, la plupart du temps, sans venir à cette occasion parler de la question centrale. Et la question centrale est que les grands écrivains des époques antérieures, les Shakespeare et Cervantès, les Balzac et Tolstoï ont artistiquement reflété leur époque de manière adéquate, vivante et complète/achevée [*vollständig*]. La question de l'héritage réside dans le fait de donner à nos écrivains de cette figuration adéquate d'une époque, une vision du monde vivante des *problèmes de fond*. Car cette figuration est à apprendre des grands écrivains des époques antérieures et non n'importe quelle superficialité technique-formelle. Personne ne peut ni ne doit aujourd'hui écrire de la même manière que Shakespeare ou Balzac ont écrit. Il importe de percer à jour le secret de leur méthode fondamentalement créative. Et ce secret est justement l'objectivité, le reflètement vivant et mouvant de l'époque dans la connexion mouvante de leurs traits essentiels, l'unité du contenu et de la forme, l'objectivité de la forme comme le reflètement le plus concentré du contexte général de la réalité effective objective.

Dans ses thèses contre le *Proletkult*, Lénine dit: «Le marxisme a obtenu sa signification historico-mondiale comme idéologie du prolétariat révolutionnaire du fait qu'il n'a pas rejeté absolument les conquêtes *de la plus grande valeur*^b de l'époque bourgeoise [*bürgerlichen Zeitalters*], mais qu'il s'est au contraire approprié toute la *grande valeur*^b de plus de 2 000 ans de développement de la pensée humaine et qu'il a assimilé la culture humaine.⁸⁰ » Si nous avons souligné la formule deux fois répétée de Lénine, c'est parce que, premièrement, il saute sans ambiguïté à ses yeux que nous avons seulement considéré la grande valeur du développement de l'art jusqu'à présent comme notre héritage, mais deuxièmement, que cela donne et doit donner pour cela les *critères objectifs* de la vision du monde selon Lénine, *ce qu'est* cette grande valeur et pour laquelle elle cette grande valeur. Notre arriération théorique s'exprime par le fait que nous [647] avons peu soulevé cette question et que nous n'avons pas encore fait un

b. (Souligné par moi G. L.) [note de Lukács]

80. Cf. V. Lénine, «De la culture prolétarienne». In *Œuvres*, t. 31, p. 328. «Le marxisme a acquis une importance historique en tant qu'idéologie du prolétariat révolutionnaire du fait que, loin de rejeter les plus grandes conquêtes de l'époque bourgeoise, il a – bien au contraire – assimilé et repensé tout ce qu'il y avait de précieux dans la pensée et la culture humaine plus de deux fois millénaires.»

véritable pas en direction de sa solution. Et ce problème est aussi le problème de l'objectivité.

On ne sous-estime pas la signification pratique de cette question. Je choisis seulement deux exemples, pour illustrer leur signification pratique. Il s'agit, pour les confusions appréciées des formes artistiques avec la technique, dont nous avons déjà montré le caractère subjectiviste. On pense au premier lieu au jugement de la littérature bourgeoise du présent. Personne ne niera que les écrivains significatifs de l'Ouest bourgeois sont des « maîtres de la technique ». Mais si nous regardons en même temps, que cette maîtrise repose souvent sur une très large dégradation progressive ou bien une sclérose des formes d'écriture, et rend ainsi notre évaluation théoriquement fautive et pratiquement dangereuse. Car le jeune écrivain soviétique, manquant bien évidemment encore de technique, avide d'apprendre s'adressera dans beaucoup de cas au modèle [*Vorbild*] de ce maître et pourra apprendre d'eux le plus souvent de manière inutilisable pour lui. Car cette technique est la plupart du temps nouée le plus sincèrement avec la décadence des formes, avec le rétrécissement et le devenir rudimentaire du contenu, avec l'esquive consciente ou inconsciente de l'écrivain de l'Ouest des grands problèmes de son époque, avec le rejet subjectiviste du reflètement artistique de la réalité effective, avec l'isolement des écrivains capitalistes de la vie de la société, etc. Cette technique, ou bien le jeune écrivain soviétique ne pourra absolument pas s'en servir, ou bien il acceptera avec ses éléments cette idéologie, qu'il a produite. L'être social de l'écrivain est cela, lequel conditionne qu'il n'est pas chez nous à l'abri de ce danger; demeure la possibilité pour l'écrivain de dégénérer en homme de lettres détaché de la vie de la société.

En second lieu cependant – et dans la plus étroite connexion avec cette confusion subjectiviste de la technique et de la forme – la surestimation de la littérature contemporaine en y prenant sa source, le contact insuffisant des grands modèles [*Vorbildern*] classiques peuvent énormément abîmer les talents primitifs. Maxime Gorki souligne très/fort justement le saut prodigieux de la paysannerie du milieu du Moyen-Âge au socialisme. Si nous réfléchissons à cette question en tant qu'écrivain, il est alors clair que le stade de développement précapitaliste doit recevoir dans les larges masses un talent primitif, un penchant naturel [*urwüchsige*] au véritable récit, à la poésie lyrique véritable, essentielle, vivante à la manière d'une chanson. Si maintenant ces masses se [648] s'élèvent soudainement dans leur être socialiste, si elles se développent en parallèle vers l'humanité [*Menschen*] de la société socialiste, il importerait pour nous de maintenir sain ce talent natif [*urwüchsig*] et elle prendrait conscience de se perfectionner en direction d'un grand art socialiste. Pour cela on devrait cependant maintenir vivant en elles leur talent originaire, leur penchant originaire dans les formes effectivement réelles [*wirkliche*], leur matérialisme

originaires et leur dialectique originaires [*urwüchsig*] dans la praxis artistique, et non pas uniquement [*nur*] les rendre seulement conscientes et perfectionner la formation. L'attirement artistique de l'attention conduit de ce fait l'écrivain soulevant empoignant une telle masse en première ligne à la technique, à renverser leur sens originaires de la forme. Justement du fait que nous pouvons les rendre clairement marxistement compréhensibles, ce qu'est le fait de raconter, de chanter, etc., selon son essence objective, nous pouvons véritablement encourager leur attention à se poser sur les véritables et importantes, sur les véritables fécondes questions. Et justement pouvons-nous de ce fait produire chez eux une véritable et féconde appropriation de l'héritage. Car qui s'adresse à la lecture de de Homère, Shakespeare ou bien même Balzac avec la directive d'acquérir une technique d'écriture aujourd'hui adéquate, immédiatement applicable, devra nécessairement être déçu et peut sortir de cette déception et dans le sentiment évident [*naheliegende*], mais faux, pour [*zu*] trouver chez les écrivains modernes, plus d'adéquation immédiatement technique [pour] atterrir dans le marais de la dégradation impérialiste des formes.

Maxime Gorki a évoqué, dans son mot d'ordre déjà cité, sur l'arriération de notre domaine en deçà de la réalité effective. Il en parla, que femme, enfant et en particulier l'ennemi de classe aussitôt que les formes de la lutte avec lui a été insuffisamment décrite dans notre littérature, ce reproche ne demeure cependant pas en l'état dans le domaine. Car nous avons montré de manière détaillée dans de précédentes analyses, comment le domaine et le façonnage sont étroitement et mutuellement reliés, en quelle étroite interaction ils se tiennent mutuellement. L'esquive [*Ausweichen*] devant la richesse, devant la diversité, la complexité, la contradicticité, «l'habileté/l'ingéniosité» [*Schlauheit*] des domaines laisse d'une part les formes se figer ou s'effondrer (comme nous pouvons le voir dans l'ouest capitaliste avec une clarté flagrante); d'autre part, l'écrivain, dont le façonnage ne possède pas la compréhension [*Umfassendheit*] objective nécessaire, doit en quelque sorte éviter [*ausweichen*] l'instinct de conservation écrivain devant la compréhension [*Umfassendheit*] du domaine, il doit choisir un domaine qui est convenable, et doit, – conscient ou inconscient – reculer, résigné face à la richesse de la réalité effective. L'objectivisme révolutionnaire de la théorie de l'art du marxisme-léninisme, la [649] théorie matérialiste-dialectique du reflètement de la réalité effective au travers du contenu et de la forme nous ouvre d'abord la possibilité d'un art, qui ne demeure pas en arrière de la grande époque, un art qui justement, à la suite de l'objectivité de son contenu et de sa forme, est capable de figurer avec une vivacité animée le grand *procès* de transformation des hommes; à la place de la sèche et schématique photographie isolée, du rapport de *résultats* arrachés, achevés et empaillés [*fertiger und totegemachter*].

Le réalisme socialiste se pose comme la tâche fondamentale de figuration de la constitution et de la croissance de l'homme nouveau. Et justement de ce fait, et seulement du fait qu'il figure ce procès de constitution avec toutes ses difficultés, dans son «habileté» globale, il atteint son active efficacité. Les modèles achevés servent relativement peu les hommes luttant et combattant. Une aide véritable, un véritable encouragement leur offre[nt] l'expérience vécue, comme ces héros exemplaires [*vorbildlichen*] des paysans arriérés, des *besprizorni*⁸¹, etc. sont *devenus* ces héros exemplaires; mais seulement si ce procès a été figuré [de façon] véritablement compréhensive, véritablement vivante, véritablement dans toutes ses déterminations objectives importantes, avec la répartition objective d'ombre et de lumière. Les écrivains, en reconnaissant seulement les lois de ce développement, en dévoilant ces formes objectives avec une force d'abstraction correcte sur le plan de l'écriture, qui reflètent adéquatement ces procès, ils peuvent devenir de véritables éducateurs de millions de masse, devenir de véritables «Ingénieurs des âmes» (Staline). Les formes qui ont été découvertes comme les reflètements les plus approfondis et les plus abstraits de notre réalité effective se distinguent très essentiellement des formes anciennes. L'appropriation de l'héritage doit justement bien sûr servir en même temps, le façonnement [*das herauszuarbeiten*], ce qui nous distingue des grands écrivains du développement de l'humanité jusqu'à présent. Nous pouvons apprendre [*erlernen*] d'eux la méthode de leur façon fondamentale de formuler la question et utiliser cette méthode appropriée/correspondante [*entsprechend*] et modifiée à notre époque. Nous pouvons par exemple étudier/apprendre [*lernen*] que la dialectique de la fable est la dialectique de l'être et de la conscience. Cependant, alors que cette dialectique dans la période capitaliste, est principalement devenue [*gewesen ist*] la dialectique du dévoilement, la démonstration *dessen*, que la conscience a signifié une auto-tromperie ou encore une auto-duperie sur l'Être, il s'agit chez nous principalement du problème opposé [*entgegengesetzte*]: notre développement montre, quelles possibilités insoupçonnées des qualités intellectuelles et morales jusqu'à présent réprimées, sommeillent dans la culture des masses tenues à l'écart⁸², comment le pouvoir politique de la classe des travailleurs/travailleuse sous la conduite de son parti marxiste-léniniste a réveillé ces aptitudes [650] au travers de la participation active des masses au renversement [*Sturz*] du capitalisme et à l'édification du socialisme et a érigé à des hauteurs insoupçonnées. La fable du réalisme socialiste amènera donc cette dialectique

81. *Besprizórnyj* en russe, littéralement, «abandonné», désigne (les enfants) orphelins. Cf. Eugenio Corti, *Le cheval rouge*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1997, p. 133: «C'est seulement plus tard qu'il apprendrait que les *besprizorni* constituaient une catégorie particulière d'orphelins, en cela que c'étaient des enfants de victimes de victimes de vagues de violence qui se succédaient dans la société soviétique, des morts de la guerre civile d'abord, puis des diverses «répressions», des disettes, et des déportations toujours renouvelées.»

82. «*von der Kultur ferngehaltenen Massen schlummern*»; on pourrait dire «subalternes» en langage gramscien.

à une nouvelle forme, dans la forme de l'arrimage [*Einholens*] dialectique de l'être social fougueux et progressant résolument [*vorwärtsschreitenden*] par le truchement [*durch*] de la conscience humaine.

Notre époque est plus vaste/grande qu'une quelconque représentation subjective, plus vaste qu'un sentiment subjectif sur elle. Nous devons donc vaincre/se libérer de tout subjectivisme bourgeois, pour ne pas créativement rester en deçà de cette grandeur/importance. Et la théorie marxiste de l'art, si elle ne veut pas rester à la remorque du mouvement social, doit faire les premiers pas porteurs d'avenir dans le surmontement théorique du subjectivisme bourgeois en chacune de ses nuances.

NOTE ÉDITORIALE

Ce texte possède une valeur paradigmatique pour Lukács. On indiquera qu'il publiera dans la même revue (*Deutsche Zeitschrift für Philosophie*) cette même année (1954) et les deux années suivantes un certain nombre d'autres articles sur les questions d'esthétique qui, légèrement repris, composeront l'essentiel d'une monographie qui devait initialement constituer une partie de sa «grande Esthétique» – *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied: Luchterhand, 1963 – mais que Lukács a finalement laissé de côté. Cette monographie a d'abord été publiée en traduction italienne sous le titre *Prolegomeni a un'estetica marxista: sulla categoria della particolarità* (Roma: Riuniti, 1957) puis en allemand dix ans plus tard dans le tome 9 de ses œuvres complètes. Que ce texte n'y ait pas été repris/inclus est selon nous le signe de son caractère particulier et de son importance théorique pour la pensée de Lukács en général, non pas seulement esthétique, mais philosophique.