

希腊艺术的命运

——论马克思的希腊艺术观

(法国)雅克·敦德 著

关宝艳 译

在西方,希腊艺术继续向哲学家提出难题。其难度随着当代艺术喧闹的发展和极其多样的变化而加重。如何才能把对普拉克西泰尔的阿芙罗狄忒与对毕加索的“爆裂的”浴女的欣赏协调一致?如何才能把对雅典潘特农神殿与巴黎蓬皮杜中心的欣赏统一起来?

当然,我们当代的许多人在参观卢浮宫的古代展厅时,完全忘怀地沉浸在对那些雕像的幸福凝望之中,他们并未对自己所体会到的感情和心照不宣的判断提出理论性的问题,但是,却对他们与希腊艺术之关系的性质产生了某些更为严格的反思。人们所说的“断裂意识形态”在这个场所扩散得越广,这种反思就更加强烈:从断裂意识形态敞开的总的视野来看,在过去的科学认识和当代的科学之间,在昔日的哲学思想与我们的哲学之间,虽然有某些相关的现象,不过在实际上并无任何血缘的、因果的关系,因而无任何真正的承续性。那么为什么如此深刻甚至可以说如此绝对的断带不能在古代艺术和当代艺术之间形成呢?在这个领域和在其他领域一样,诸如此类的根本性变化或许也会产生。

即使不采用与之同样极端的观点,古代艺术深刻的差异依然会引起某种难题。有一位哲学家比其他人更强烈地、可以说是典范

式地感受到了这一点。这个人就是马克思。他在这个问题上留下了珍贵的思索。

人们非常理解马克思的特殊的敏感。他构想了一种历史发展的完整的唯物主义理论,指出“上层建筑”和精神生活,——比如政治、法律、意识形态——取决于人类社会物质基础相继发生的种种变化。其中每个部门的产生和消亡最终是和基础的节奏同步。在《政治经济学批判导言》著名的章节中,马克思公开地向自己提出了这样的问题:艺术是否如此呢?他以一种令读者困惑的方式作了如下回答:“艺术的某些繁盛时期决不是同社会的一般发展成比例的。”当然,他立即提出古希腊的艺术作为例证。

在马克思看来,一种社会和经济生活的新形态历史性地产生并不导致源于旧形态的艺术形式的失效。毫无疑问,他既没有让人摧毁过去的艺术品,也没有让人忽视这些作品!但是,他很清楚,在另外一些时代,一种新的社会秩序,一种新的意识形态,一种新的宗教,常常会引发这样一种对艺术的破坏。这种对艺术的破坏有时还会受到后世的赞美。就像高乃依在他的《波利约克特》悲剧中所作的那样,对一位皈依基督教者砸坏古代众神造像的行为大唱赞歌。剧中的一位异教女信徒则叙述了在她看来是可憎的渎神行为:

我们看到最强大的神灵雕像,
被渎神者的手打翻在地,
祭仪受骚扰,神庙遭蹂躏……

因为对古希腊人来说,美丽的雕像就是神灵本身!

但是,从简单的美学观点来看,渎神行为每天都在重演。举例来说,在法国一个城市中挖掘一个地下停车场,推土机迅速地破坏了在地下掩埋已久的拜占庭大教堂和教堂内出色的镶嵌画。为了避免各种指责,施工是偷偷地进行的。黑格尔正好提出这样的问

题：“为什么从总体上来说我们的时代不利于艺术？”马克思将这个问题提得更加尖锐：“为什么我们的时代与艺术和诗歌是相敌对的？”答案是显而易见的：阻碍艺术发展的是唯利是图、金钱的力量和资本主义。

如果人们不考虑马克思对希腊艺术的无限崇敬，不考虑他对希腊艺术热情诚挚的赞美，他在彼时对艺术的态度就不能让人理解。这就要求我们做出一种努力，因为我们当然不会否定希腊艺术，但是由于上一个世纪的艺术生产量大面宽，品类繁多，我们也许不再会把同样的专一性爱好给予希腊艺术。

然而在马克思的时代和他之前不久的时代，古希腊艺术雄霸地支配着知识分子。这并不是一种落后的精神状态。恰恰相反，当时正是最杰出的和最进步的知识分子表现出这种爱好。马克思在某些领域是激烈地批判黑格尔的，但是在这一点上赞同黑格尔的见解。黑格尔不止一次冗长地说明，在古希腊，“艺术达到了顶峰”。他在这方面采纳的是乔治·福斯特的观点。福斯特是一位革命者，人们称他是“德国的雅各宾”。他本人曾经发挥过这样的观点：“只有希腊人达到了理想的最高境界。”当然，还有一些德国人也持这种看法，但是黑格尔是用一种特别专心致志的方式阅读福斯特的。当马克思说希腊的艺术“在某些方面对我们仍然具有规范的和高不可及的范本的价值”之时，他正站在这一进步的派系之中的。这就是希腊艺术提供给 19 世纪艺术家的东西：在某些方面“高不可及的范本”！

这种对希腊的迷恋也许发展得有些过分。黑格尔和福斯特越是对他们所生活的世界感到失望，这种迷恋就越是与日俱增。他们生活于其中的世界是一个撕裂的、“异化的”、纷争的世界，是一个剥削和压迫的世界。他们通过对比，向在想象中美化所爱慕所怀念的古希腊并将这种怀念理想化的倾向做出了让步。

众所周知，索福克勒斯是马克思经常提及、甚至在《资本论》中

也经常引用的作家之一。人们问马克思喜欢哪些作家时,他回答说:“莎士比亚,埃斯库勒斯,歌德。”马克思的女婿保尔·拉法格也证实说,马克思“每年都要读一遍埃斯库勒斯的原著”,他实际上精通希腊语。弗朗兹·梅林也证实说:“他一直是这些古希腊人的忠实的读者,至于那些想让古代文化工匠扫兴的可悲的小市民们,他会用笞杖将他们逐出庙堂。”

因此,梅林借助于基督教(庙堂商贩的)神话的形象,与马克思一起维护希腊异教神话的名声!

总而言之,在马克思看来,“困难不在于理解希腊艺术和史诗同一定的社会发展的形式结合在一起”,他保证对此做出解释。但是他毫不掩饰在自己展开的论域中所下的真正的赌注:“困难的是,它们何以仍然给我们以审美享受……”在这个问题上,马克思有意识地站在一种历史的观点上。在这里他对黑格尔的继承是显而易见的。黑格尔不懂得揭示一种真正的艺术史的基础,但他说过有这样的一些基础。他以唯心主义的方式设想这些基础:每一社会阶段推出其建立在他称之为一种基础、一种精神之上的(政治的、宗教的、哲学的、艺术的等方面)的统一性。

当然,马克思后来批判了这种精神主义的观点,但是他从其历史视野中获得了启发:他对历史视野的审视有时一直达到细微末节。

他在黑格尔那里看到希腊艺术与宗教惊人的同化:希腊宗教几乎归结为艺术本身。这就涉及到了一种相当异端的总体宗教观:艺术宗教(lakunstreligion)。

我们的三位哲学家,福斯特、黑格尔和马克思,都注意到了他们认为所有艺术中最美的东西与之得以产生和繁荣的人民宗教之间的联系。

黑格尔认为,“希腊艺术家们在民族宗教(volksreligion)中汲取他们的主题”。与之同时,他也赞成福斯特的这一观点:“从来都

是国民宗教的东西点燃了艺术家的天赋。”而且在这一点上，他们两人都以菲迪亚斯作为佐证。

福斯特对此作过清楚的说明：只是由于“艺术理念和这些民族宗教体系非常巧妙的和谐”，希腊艺术才得以产生。黑格尔以同样的方式接受了“希腊艺术概念和希腊神话概念中所包含的一致性和对应性”。

马克思肯定了这种看法，就像它是不言而喻的事情，众所周知的事情，然而这种众所周知仅仅是从黑格尔开始。马克思说：“大家知道，希腊神话不只是希腊艺术的武库，而且是养育了它的土壤……希腊艺术的前提是希腊神话……埃及神话决不能成为希腊艺术的土壤和母胎。”

马克思至少没有为黑格尔的“艺术宗教”论作保。然而在当时，“艺术宗教”远不像这个名称首先让人相信的那样具有“宗教性”。黑格尔实质上将它设想为一种人的宗教。

“艺术宗教”论在福斯特那里就已经问世了。希腊的艺术作品和宗教是不分家的。福斯特说，由于这种亲缘关系，“人们把超人的美和完善的范本提高为崇高的对象”。黑格尔也说，由于这种亲缘关系，“艺术在希腊能成为绝对的最高的表现，希腊宗教才能成为艺术宗教本身”。

对福斯特和黑格尔来说，这种情况绝不是指希腊艺术从希腊宗教中派生出来。恰恰相反，希腊艺术家没有找到已经现成存在的神灵，他们创造了这些神灵。

福斯特长篇大论地描述了希腊艺术家做出的努力。艺术家凭借这种努力，用变了形的(verklart)人类的相貌，“造就了神灵的第一尊雕像”。

并不是像基督教的启示录所说的那样，人是“按照上帝的形象造出来的”，上帝才是按人的形象造出来的。

黑格尔在论及人的形象在艺术中的作用时，说明“这种自然的

因素”是如何“完全被改变为美的形象”。

他经常谈论神话是艺术家的作品这一事实。他说：“诗人成了我们所喜爱的希腊神话的真正的作者。”

因而，黑格尔关于“艺术家是上帝的主人”的论点是直接从福斯特那里借来的。他在自己的《美学》中，对此作了很长的发挥。在精神发展的一个低级的阶段，一个民族既不能以概念的形式捕捉真实性，也不能以科学的体系展现真实性。黑格尔说：“在希腊人那里，艺术是人民想象众神和体悟真实性的最高形式。因此，希腊的艺术家和诗人成了神灵的创造者，也就是说，艺术家赋予其民族对诸神生活和行为的特定的表现，赋予宗教以特定的内容。”

希腊艺术不是对已经存在的宗教的图解和补充。它直接表达了这个民族所看到的真实，也充当了该民族的宗教。

在黑格尔看来，最高的美就是人，因为人是一种道德性的社会存在(sittlich)。黑格尔关于人的社会性(sittlichkeit)含义无疑是受到福斯特的启发。比如福斯特曾说过这样一段话：“……我知道，人们对人的真正的理想化远胜于对自然物的理想化，因为艺术家描绘的理想，应当表现作为特殊动物种类的人体的正确比例，同时也要把人的社会性(sittlichkeit)表现为令人感到愉悦的事情。”

黑格尔后来从他的立场解释说，“人构成了美与真正艺术的中心和内容”，因为“只有人的形体能够以一种感性的形式显现精神”。在黑格尔那里就像在福斯特那里一样，人们可以看到对“形体的个性”、“美的个性”和“自由的个性”的赞美。

神灵都是人格化了的精神。

这里，必须避免一种解释方面的严格错误。黑格尔在触及到希腊宗教之处，所想到的绝对不是由不相信神的人们所杜撰、所捏造出来欺骗别人的那种人为的宗教。他不赞同启蒙的哲学，启蒙的哲学在整个宗教中、特别在希腊宗教中，看到了一堆由骗人的教士和奸诈的暴君编造出来蛊惑易于上当的民众的谎言。虽然黑格尔不

排除宗教有其欺骗性的作用,但是他仍然把希腊宗教想象为希腊人民的愿望和希腊精神真正的和必然的表现:即一种意识形态。希腊人相信他们的神。他们对这些神灵的创造是自发的、虔诚的,而且也是美的。这里涉及到的与其说是一种人为的宗教,不如说是一种艺术的宗教。希腊艺术家不把自己装扮成宗教信徒,不把神作为模拟用品。但是他在没有完全意识到其所作所为的情况下,雕刻了一些自己在后来崇拜的神像。他虔诚地钟情于自己的这些作品。

在黑格尔看来,希腊宗教是人的作品,它以其艺术特点一方面和自然宗教相区别,在自然宗教中的崇拜对象不是人的产物,而是人在自然中的发现;另一方面与基督教相区别,在基督教中的崇拜对象既不是感性的,也不是人之外的存在。

我们在这里看到了后来费尔巴哈陈述的宗教人类学解释的先河。艺术家创造的神灵体现了他们的感情和愿望。人类以艺术家为中介,将自身中最好最美的东西理想化地抛射给了神灵。继而他们把所有的能力给了这些抽象的神,随之将它们感受为最高的有时是强迫性的权力,赋予它们一种独立性的存在。后世要求还神灵以真面目。黑格尔也赞成这样做:“要求把过去给予上苍的珍品看作人的财富,这是留给我们时代的一种劳绩。”

如果人们接受希腊宗教和艺术同时产生的看法,哪怕只是暂时接受这一看法,那么就应该同时看到它们的死亡:“所有出生的东西必然会灭亡。”福斯特、黑格尔和马克思都具有宏伟的历史感,虽然在程度和方式上不尽相同。他们是按事物的演变来想象事物的。因此,艺术的宗教(kunstreligion),是对理想化了的人的美好形体的崇拜,是美的成功,是美的和谐,它只能延续一个时刻。希腊艺术死了。福斯特、黑格尔和马克思都以不同的名义表达了对这一损失的遗憾。

福斯特认为,希腊的杰作是在爱国心激起的兴奋中创造出来的,它们颂扬了公民对共和国的激情,表现了社会道德的美。在黑

格尔看来,它们直接表达了“伦理秩序”和“真正的精神”。

这两位哲学家看到了艺术和社会性的并蒂齐放。福斯特说:“艺术和道德是从同一种感情中倾吐出来的。”他所说的是共和国公民的德性,共和国公民不把自己的命运和他的自由的祖国、和他所属的伦理整体截然分开。

希腊人把私生活和公共生活混在一起。同样,希腊艺术也是一种公共的艺术。

福斯特指出:“一直到佩里克里斯的时代,高傲的雅典以其青春的轻率,为了城市的装饰和公共节日的豪华挥金如土,而私人的奢侈则一直受到很大的限制。住宅、家具、衣着、饮食,一切都还显示出家庭风尚的节制和纯朴。”

黑格尔也说明:“希腊人只是在公共建筑中才讲究排场和美丽;他们的私人住宅是无关紧要的。”

但是,当专制主义赶走了政治自由,私人利益、商业、金钱支配了人们的精神之时,上述状况就完全变了。于是在社会性的废墟上建起了黑格尔所说的法律的国家。

使艺术和德性并蒂齐放的是那种独一无二的情感。福斯特对我们说:“专制主义的寒流使这种情感枯萎凋谢。对祖国的爱再也不能激发已经没有祖国而只有主人的人。”

黑格尔也以同样的语调描述了在主人桎梏下个人的悲惨处境。

至于这些事件在艺术上所产生的效果,黑格尔像福斯特一样,都用吕库吕斯的例证加以说明。福斯特实际上将“吕库吕斯自私地置于其宫中敬奉的艺术作品”,与为民众创造的供公共崇拜的神像作了对比。

在自由的时代,艺术家表现了人民的天真的印象,代之而起的是暴君的、贪得无厌的、卑污算计的、枯燥乏味的、强词夺理的时代。艺术因此而死亡。

在这些评论当中,人们不能忽略对这些观念的一种预感,虽然这仅仅是一种预感。马克思后来从另外一些哲学前提出发,对这一预感进行了更确切和更充分的发挥。

利己主义,私人的奢侈,有增无已的私有制的统制,日益衰微的社会性的和爱国的的情感,导致了“艺术宗教”的死亡,促进了另外一种宗教的出现,即特别“私有的”基督教的出现,这就是福斯特和黑格尔所暗示的事情。

马克思对这一问题讲得更多。但是令人奇怪的是他在有关的文章中,是以设问的形式提出了某些艺术生产与现代资本主义发展的不可比性。这里,他主要观察的是现代资本主义的技术方面:“启发了希腊人的幻想从而成为希腊神话基础的那种对自然和社会关系的看法,能够同自动纺机、铁道、机车和电报并存吗?”

其中包含的答案是明显的:不能。要想使希腊艺术成其为希腊艺术,必须要有简陋的技术发展为前提的希腊神话。

马克思甚至最终提出了一个令人忧虑的假设,“无论如何总得是一种神话。因此,决不是这样一种社会发展,这种发展排斥一切神话地对待自然的态度和把一切神话化的态度;并因而要求艺术家具有一种与神话无关的幻想”,那么,是否没有神话就没有艺术呢?

技术进步抹去了最具“希腊式”的艺术创造条件,比如说马克思在荷马著作中欣赏到的那种史诗。

黑格尔认为,在整个神话的灭亡之中,艺术即使不丧失其存在,也会失去其意义。希腊的艺术作品之所以对我们保留着一种魅力,只是因为 we 不再以希腊人的方式理解它们。此外,这种疏离对基督教的绘画和雕塑同样起作用。我们在这些雕像中再也看不到诸神本身:“我们徒劳无用地找到了希腊诸神无与伦比的造像,无论用何等的尊严和完美表现圣父、基督和圣母,无论我们看到这些雕像时如何去赞赏,这些都无关紧要:我们不再下跪了。”

理想美同时也是社会道德美,这种美不能对现代人保持其过去对希腊人的那种统摄。因为在福斯特看来,“这种情形只有在下述状况下才有可能:假如时代精神当时未对艺术家产生作用;假如艺术天才盘旋于抽象的完美之上,超脱了时代背景,一直是一个处于基督徒之中的希腊人”。

然而事实并非如此。艺术家不是“超脱时代背景的”。相反,他是其时代背景的代言人,黑格尔说得很清楚:“一切个人都是时代之子。”

福斯特向我们披露了其中的奥秘。他说,在这些条件下,“希腊人的形象和希腊神灵……就像我们在诗歌中用希腊语读出的声音和名词一样对我们格格不入”。

黑格尔在其《精神现象学》的精彩章节中也谈到了“艺术宗教”(kunstreligion)的命运:“神灵的雕像现在变成了死尸,因为它们已经是没有生气的灵魂,而颂诗的歌词里失去了真诚的信仰……它们现在就是我们所看见的那样——是树上摘下来的美丽的果实。……所以我们欣赏这些艺术品的行动……只是外在的行动,类似从这些果实中擦去雨点,扫除灰尘,并且不去掌握那围绕着、创造着和鼓舞着伦理生活的现实性的因素,而去建立它们的外部存在、语言、历史等僵死因素之烦琐冗长的架构,不是为了自己生活寝馈于其中,而只是为了把它们加以表象式的陈列。”

当作品藉以生长的精神基础消失之时,作品的宗教含义也随之消失。马克思移植了这一思想。从马克思的观点来看,这种变化也是很好理解的:艺术随着社会的条件变化。基础的毁坏导致它所支撑的“上层建筑”的毁坏。

以下便是三位理论家的共识:希腊的艺术作为创造性的活动,其消失是不可逆转的。它的精神基础、社会的和物质的条件一去不复返了。马克思只发表了一个简短的悼词:“它在其中产生而且只能在其中产生的那些未成熟的社会条件永远不能复返。”

确切些讲,正是这个“未成熟”的概念暗示出了使他苦恼的问题的回答。福斯特和黑格尔都不能想象出一种行得通的结论,因为他们没有客观而且恰当地将艺术的进步和经济、技术和社会生活的进步联系起来。他们未能把一种艺术的成就归附于一种落后的技术形式。而正是这种差别给马克思提供了一种解释的成分。关于实践活动和对社会结构的理解,希腊人与我们相比是一些天真的人,他们远未像我们这样被异化,他们生活的社会也远未像我们的社会一样分裂,至少城邦中的自由人是这样的。因此,人们可以顺理成章地把希腊人与现代世界的审美状况比之于儿童与成年人的不同情景。

一个人不能再变成儿童,但是他可以把儿童外在化和表现过的东西内在化,在这方面给自己一种新的生活。马克思建议处于成熟期的人类对童年非常完美的形象进行审美的回收,但是这里也一样,他只是以设问的方式审慎地提出上述论点:“成年人不为儿童的天真感到高兴愉快吗?他自己不应该在一个更高的阶梯上把自己的真实再现出来吗?在每一个时代,它固有的性格不是在儿童的天性中纯真地复活着吗?为什么历史上的人类童年时代,在它发展得最完美的地方,不该作为永不复返的阶段而显示出永久的魅力呢?”

其实,为什么不能呢?但是,同样可以设问,为什么不是反之亦然呢?为什么我们当代人不对希腊雕像及其宗教特点同时表现出蔑视呢?为什么当代人忘不了希腊雕像?或者说,为什么他们不对古代的建筑、雕塑和诗歌漠不关心呢,就像他们离弃从编年史上看曾与上述艺术并行的技术活动方式呢?

如果人们现在扩大这些问题的使用范围,就可以回答得更明确一些。从马克思以来,那么多不同的艺术风格和流派出现或消失,最好考察一下上述问题的新含义。创造活动朝着完全不同的方向发展。只举一例,在印象主义绘画出奇地兴盛之后,人们还应该

坚持说希腊人为人类提供了“不可企及的范本”吗？不论是莫奈还是雷诺瓦，他们都没有将过去看作无可挑剔的。但是，这并不包含一点蔑视，仅仅是一种疏远。毕加索本人是美术学院培养出来的，人们在美术学院是要临摹希腊艺术的模本的。后来当他大胆地开拓自己的独特性之时，仍然从希腊模本中获益不浅，即使在其明显抛开传统和矛盾的状况中依然如此。他甚至毫不羞愧地在非洲和南美洲古老的文明中寻找模本。

在艺术方面，现在和过去的关系显得非常微妙。但是说到底，这种关系是没有任何禁忌的。

为了更广泛、更有效地讨论这个问题，还应该重视欧洲文化之外的其他文化。马克思所受的教育和他的经验是很宽广的，但是毕竟有其局限。因而他只能将艺术的意味深长的发展上溯到古希腊，比起他了解的其他文化来，他更喜欢古希腊文化。而其他文化是他很不熟悉的，尤其是许多艺术瑰宝，他几乎都不知道，如亚洲的、中国的艺术瑰宝。

他把希腊人看作人类的“正常的儿童”。这是他那个时代一种不可避免的欧洲中心主义，但是后来世界事态的发展，使人们超越了这种欧洲中心主义。欧洲的当代艺术向世界各大洲借取模本和灵感。

当代人撷取的审美遗产越来越丰富，数量繁盛，品类众多。古希腊艺术在其中保留着自己的魅力，但是逐渐失去了排他性。无偏见地为其他艺术让出了地盘，以便更好地促动创作和进步的世界性飞跃。无论如何，人们可以不无益处地思考一下，马克思在其行文中顺便提出的那些深刻的评论是否对一切文化形态同样适用。

Le destin de l'art grec

En Occident, l'art grec continue de poser de difficiles problèmes aux philosophes. Cette difficulté s'accroît avec le développement tumultueux et l'extrême diversification de l'art contemporain. Comment concilier l'admiration pour l'*Aphrodite* de Praxitèle et pour une baigneuse "éclatée" de Picasso, pour le *Parthénon* d'Athènes et pour le *Centre Pompidou* à Paris?

Certes, beaucoup de nos contemporains, visitant les *Antiques* du Louvre, s'abandonnent sans autre inquiétude à la contemplation heureuse des statues. Ils ne se posent pas de problèmes théoriques à propos du sentiment qu'ils éprouvent et des jugements implicites qu'ils portent. Mais quelques esprits plus exigeants s'interrogent sur la nature de leur rapport à l'art grec, et ceci d'autant plus vivement que se répand en cette partie du monde ce que l'on peut appeler une "idéologie de la rupture": selon la perspective générale qu'elle ouvre, il n'y aurait au fond, et malgré quelques apparences, aucune relation de filiation, de causalité, et donc aucune continuité véritable, entre les connaissances scientifiques passées et la science de notre temps, entre les conceptions philosophiques d'autrefois et les nôtres. Alors pourquoi une coupure aussi profonde, ou même absolue, ne s'établirait-elle pas entre l'art ancien et l'art actuel? Des mutations radicales se produiraient dans ce domaine comme dans les autres.

Même si l'on n'adopte pas des vues aussi extrêmes, la différence profonde de l'art antique ne manque pas de provoquer quelque embarras. Il semble qu'un philosophe l'a ressenti plus fortement que beaucoup d'autres, et de manière en quelque sorte exemplaire Marx. Il a laissé de précieuses réflexions à ce propos.

On comprend bien sa sensibilité particulière. Il avait élaboré une théorie matérialiste globale du développement historique, dans laquelle il montrait que les "superstructures" et la vie spirituelle - par exemple la politique, le droit, l'idéologie - dépendent des modifications successives de la base matérielle des sociétés humaines. Chacune de ces instances apparaît ou dépérit, progresse au même rythme que la base, en dernière instance. Dans de célèbres pages de *l'Introduction à la critique de l'économie politique*, il se pose ouvertement la question : ne doit-il pas en être de même de l'art? Et il répond d'une manière qui peut déconcerter d'abord le lecteur : "certaines époques de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec le développement général de la société". (I). Et, bien sûr, il propose immédiatement comme exemple l'art grec antique.

L'apparition historique d'un nouveau type de vie économique et sociale n'impliquait donc pas à ses yeux la péremption des formes artistiques issues des types anciens. Il ne conseillait certes pas la destruction des oeuvres d'art du passé, ni la négligence à leur égard! Il savait pourtant que souvent, en d'autres époques, un nouveau cadre social, une nouvelle idéologie, une nouvelle religion avaient pu provoquer un tel van-

dalisme. Et ce vandalisme fut parfois glorifié par les époques ultérieures. Ainsi dans une de ses tragédies, *Polyeucte*, Corneille fait-il l'apologie du geste d'un prosélyte chrétien brisant les statues des dieux anciens. Une "païenne" raconte, dans la pièce, ce sacrilège odieux à ses yeux :

"Du plus puissant des dieux nous voyons la statue
Pur une main impie à leurs pieds abattue,
Les mystères troublés, les temples profanés"...

C'est que les belles statues étaient pour les Grecs les dieux eux-mêmes!

Mais du simple point de vue esthétique, le sacrilège se renouvelle quotidiennement de nos jours. Par exemple, récemment, dans une ville française, les bulldozers, pour creuser un parking automobile souterrain, ont saccagé promptement et subrepticement, afin d'éviter toute récrimination importune, les restes enfouis depuis longtemps d'une basilique byzantine, avec ses mosaïques remarquables. Hegel avait justement posé la question : "Pourquoi notre époque n'est-elle pas favorable à l'art, en général?". Et Marx avait aiguïté cette question : "Pourquoi notre époque est-elle hostile à l'art et à la poésie?" (2). La réponse était évidente : ce sont les intérêts mercantiles, le pouvoir de l'argent, le capitalisme, qui entravent le développement de l'art.

L'attitude de Marx à l'égard de l'art, en son temps, ne peut se comprendre si l'on ne prend en compte son respect infini pour l'art avec, son admiration véritablement enthousiaste pour lui. Cela exige un effort de notre part car, sans bien sûr, renier

l'art grec nous ne lui accordons sans doute plus la même exclusivité, à cause de l'ampleur, en quantité, et de la richesse, en variété extrême, des productions de l'art pendant le dernier siècle.

Mais à l'époque de Marx et dans les temps qui la précèdent immédiatement, l'art grec domine hégémoniquement les esprits. Cela ne témoigne pas d'un état d'esprit retardataire. Au contraire, ce sont les esprits les plus éminents et les plus progressistes qui témoignent alors de cette préférence. Marx, qui critique radicalement Hegel en certains domaines, partage sur ce point son jugement. Hegel explique longuement, et à plusieurs reprises, qu'en Grèce "l'art a atteint le sommet" (3). Mais, en cela, il reprend les thèses que Georges Forster, le révolutionnaire que l'on a surnommé "le Jacobin allemand", avait lui-même développées : "les Grecs se sont élevés tout seuls jusqu'à la plus haute perfection de l'Idéal" (4). Certes d'autres Allemands soutenaient la même opinion, mais Hegel avait lu Forster d'une manière particulièrement attentive. C'est donc dans cette lignée progressiste que Marx se range lorsqu'il écrit que les chefs d'oeuvre de l'art grec "ont encore pour nous, à certains égards, la valeur de normes et de modèles inaccessibles" (5). Voilà ce que l'art grec propose aux artistes du XIX^e siècle : des "modèles inaccessibles", à certains égards!

Cet engouement pour la Grèce s'exagère peut-être excessivement. Il s'accroissait d'autant plus que Hegel et Forster se sentaient plus déçus par le monde dans lequel ils vivaient : un monde déchiré, "aliéné", conflictuel, un monde d'exploitation

et d'oppression. Par contraste, ils cédaient à la tendance d'idéaliser, d'embellir imaginativement le souvenir de la Grèce antique dont ils s'enchaînaient.

On sait que Sophocle est un des auteurs les plus cités par Marx, et jusque dans *Le Capital*. Quand on lui demandait d'indiquer ses poètes préférés il répondait "Shakespeare, Eschyle, Goethe". Son gendre, Paul Lafargue, atteste que Marx "relisait tous les ans Eschyle dans le texte original" (6). Il possédait en effet parfaitement la langue grecque. Franz Mehring en témoigne : "Il est resté fidèle à ses vieux Grecs, et tous les misérables épiciers qui voudraient dégoûter les ouvriers de la culture antique, il les aurait chassés du temple avec des verges" (7).

Ainsi Mehring en appelle-t-il à une image de la mythologie chrétienne (les marchands du temple) pour protéger, avec Marx, la mémoire de la mythologie païenne grecque!

En somme, pour Marx, la difficulté n'est pas "de comprendre que l'art grec et l'épopée sont liés à certaines formes du développement social". Il se fait fort de l'expliquer. Mais il ne dissimule pas le véritable enjeu dans l'horizon théorique qu'il a lui-même ouvert : "La difficulté réside dans le fait qu'ils nous procurent encore une jouissance esthétique"... (8).

Concernant cette question Marx se place délibérément à un point de vue historique. L'héritage hégélien apparaît ici visiblement. Hegel n'a pas su découvrir les fondements d'une véritable histoire de l'art, mais il a affirmé qu'il y a de tels fondements. Il les conçoit de manière idéaliste : chaque période sociale

présente une unité de ses diverses instances (politique, religieuse, philosophique, artistique, etc.) qui repose sur ce qu'il appelle lui-même une *base*, une base spirituelle.

Marx critiquera, évidemment, ce point de vue spiritualiste, mais il s'inspirera de la perspective historique : il la parcourera parfois jusque dans des détails.

Chez Hegel, il trouvera une étonnante assimilation de l'art grec à la religion : la religion grecque se réduit en quelque sorte à l'art lui-même. Cela implique une conception générale de la religion assez hétérodoxe : la religion de l'art, la *Kunstreligion*.

Nos trois philosophes, Forster, Hegel et Marx s'accordent pour constater le lien étroit de ce qu'ils tiennent pour le plus beau de tous les arts avec la religion du peuple où il est né et s'est épanoui.

En affirmant que "les artistes grecs ont puisé leurs sujets dans la religion nationale (*Volksreligion*)" (9), Hegel ratifie ce jugement de Forster : "Ce sont les objets de la religion nationale (*Volksreligion*) qui, depuis toujours, enflammèrent le génie de l'artiste" (10). Et d'ailleurs tous deux en appellent sur ce point à l'exemple de Phidias (II).

Forster l'avait précisé : l'art grec n'a pu naître que grâce à "une heureuse concordance de l'idée de l'art et du système religieux de ces peuples". (12). Hegel, de la même manière, reconnaîtra "l'adéquation, la correspondance incluse dans le concept de l'art grec et dans celui de la mythologie grecque" (13).

Marx confirme cette opinion, comme si elle allait de soi,

comme quelque chose de bien connu - mais ce n'est bien connu que depuis Hegel : "On sait que la mythologie grecque n'a pas été seulement l'arsenal de l'art grec, mais la terre même qui l'a nourri (...) l'art grec suppose la mythologie grecque... (...). Jamais la mythologie égyptienne n'aurait pu fournir un terrain favorable à l'éclosion de l'art grec" (14).

Marx ne cautionne pas, du moins expressément, la doctrine hégélienne de la "religion de l'art". Celle-ci, cependant, était beaucoup moins "religieuse" que son nom pourrait le faire croire d'abord. Hegel la conçoit essentiellement comme une sorte de religion de l'homme.

L'idée d'une "religion de l'art" se faisait jour déjà chez Forster. Les oeuvres d'art et la religion grecques sont de la même famille. Grâce à cette parenté, dit Forster, "on éleva ces modèles de beauté et de perfection surhumaines en objets d'adoration" (15), grâce à elle, dit Hegel, "l'Art put devenir en Grèce la plus haute expression de l'Absolu, et la religion grecque celle de l'art même" (16)

Cela ne signifie pas du tout, ni pour Forster, ni pour Hegel, que l'art grec *dérive* de la religion grecque. Bien au contraire! Les artistes grecs n'ont pas trouvé les dieux déjà existants, ils les ont créés.

Forster décrit longuement l'effort grâce auquel l'artiste forma "la première statue d'un dieu avec les traits de l'humanité transfigurée (*verklärt*)" (17).

Ce n'est pas l'homme qui est "créé à l'image de Dieu" comme l'enseignera la Révélation chrétienne, mais c'est le Dieu

qui est créé à l'image de l'homme !

Hegel, à propos du rôle de la figure humaine dans l'art, montrera comment "ce moment naturel se trouve complètement transfiguré (*verklärt*) en belle figure" (18).

Il revient sans cesse sur le fait que la mythologie est l'oeuvre des artistes. "Les poètes - dit-il-, sont devenus les véritables créateurs de la mythologie que nous admirons dans l'art grec" (19).

C'est donc directement à Forster que Hegel a pu emprunter cette idée que "l'artiste est le maître du Dieu" (20). Il la développe longuement dans l'*Esthétique*. A un stade inférieur du développement de l'esprit, un peuple ne saisit pas la vérité sous une forme conceptuelle, ni ne la développe en un système scientifique, mais il s'en donne la représentation dans des images que l'art objective : "Chez les Grecs, dit Hegel, l'art était la forme la plus haute sous laquelle le peuple se représentait les dieux et prenait conscience de la vérité. C'est pourquoi les artistes et les poètes de la Grèce étaient devenus les créateurs de ses dieux, c'est-à-dire que les artistes ont donné à leur nation une représentation définie de la vie et des actes des dieux et à la religion un contenu défini" (21).

L'art grec n'est pas l'illustration ni l'auxiliaire d'une religion préexistante. Il exprime directement la vérité telle que la voit le peuple, aussi se propose-t-il comme religion de ce peuple.

Pour Hegel, la beauté la plus haute, c'est l'homme, parce que l'homme est un être moralement social (*sittlich*). Le sens

hégélien de la *Sittlichkeit* trouve certainement un encouragement chez Forster qui écrit, par exemple : “...” Je sais que l’on peut véritablement idéaliser l’homme mieux que tous les objets de la nature, car l’Idéal que l’artiste esquisse doit représenter, en même temps que les justes proportions du corps humain en tant qu’espèce animale particulière, aussi la *Sittlichkeit* (la socialité de l’homme), comme quelque chose de ressenti sympathiquement” (22).

Hegel expliquera, de son côté, que “l’humain constitue le centre et le contenu de la beauté et de l’art véritable” (23), car “cette forme humaine est seule capable de révéler le spirituel d’une façon sensible” (24) et l’on rencontrera chez Hegel comme chez Forster l’exaltation de l’“individualité” (25), de “la belle individualité” (26), de “la libre individualité” (27).

Les dieuxsoy anthropomorphiques.

Il faut éviter ici une grave erreur d’interprétation. Hegel en ce qui touche la religion grecque, ne songe pas du tout à une religion artificielle au sens où elle aurait été inventée, fabriquée de toute pièce par des gens qui ne croiraient pas en ses dieux, et qui se seraient rendu coupables, envers autrui, d’une sorte d’imposture. Il n’adopte pas la philosophie de l’*Aufklärung*, la philosophie des *Lumières* qui voit dans la religion en général, et aussi dans la religion grecque en particulier, un ensemble de faibles composées à l’usage des peuples crédules par des prêtres trompeurs et des tyrans perfides. Encore qu’il n’exclue pas un usage perfide de la religion, il conçoit la religion grecque comme l’expression authentique et nécessaire des aspirations du peuple

grec, de l'esprit grec : une *idéologie*. Les Grecs croyaient à leurs Dieux. Leur création des dieux était spontanée, fervente, et, en outre, belle. Il s'agit donc plus d'une religion *artistique* que d'une religion *artificielle*. L'artiste grec ne feint pas d'être religieux, il ne tient pas ses dieux pour factices. Mais, sans prendre parfaitement conscience de l'opération qu'il effectue, il sculpte des dieux auxquels il voue ensuite un culte. Il s'éprend, mais religieusement, de ses oeuvres.

Selon Hegel, la religion grecque, par son caractère artistique, oeuvre des hommes, se distingue, d'une part de la religion naturelle dans laquelle les objets d'adoration ne sont pas produits par l'homme mais découverts par lui dans la nature, d'autre part de la religion chrétienne, où l'être adoré n'est plus ni sensible ni extérieur à l'homme.

Nous rencontrons ici la préfiguration de ce que sera une explication anthropologique de la religion, telle que l'exposera plus tard Feuerbach. La divinité, créée par l'artiste, incarne ses sentiments et ses aspirations. Les hommes, par l'intermédiaire des artistes, projettent idéalement dans les dieux ce qu'ils trouvent en eux-mêmes de meilleur et de plus beau. Ensuite ils attribuent une existence indépendante à ces abstractions qu'ils dotent de tous les pouvoirs et qu'ils ressentent ensuite comme des puissances supérieures et parfois contraignantes. La postérité en réclamera la restitution, et Hegel l'approuve : "Ce fut un mérite réservé à notre temps que de revendiquer comme propriété de l'homme les trésors qui ont été dépensés aux cieux" (27bis).

Si l'on adopte, ne serait-ce que momentanément, cette vision de la naissance simultanée de la religion et de l'art grecs, alors on doit aussi envisager leur mort : "Tout ce qui est né, mérite de périr". Forster, Hegel et Marx sont dotés d'un grand sens historique, encore qu'à un degré inégal et d'une manière différente. ils se représentent les choses dans leur devenir. Donc, la *Kunstreligion*, ce culte de la belle forme humaine idéalisée, cette belle réussite, cette belle harmonie, ne pouvait durer qu'un moment. L'art grec a succombé. A des titres divers, le regret de cette perte s'exprime chez Forster, chez Hegel et chez Marx.

Selon Forster, les chefs-d'oeuvre grecs étaient créés dans l'enthousiasme que suscite l'amour de la patrie, ils magnifiaient le zèle passionné du citoyen pour la République, ils présentaient le beau socialement moral : *das Sittlichschöne*. Pour Hegel, ils exprimaient directement "l'ordre éthique", "l'esprit vrai" (28).

Les deux philosophes voient *Kunst* et *Sittlichkeit* s'épanouir ensemble : "C'est d'un seul sentiment que jaillissent l'art et la vertu", dit Forster (29), et pour lui il s'agit de la vertu du républicain, qui ne sépare pas son sort de celui de sa libre patrie, de la totalité éthique à laquelle il appartient.

Le Grec confondait sa vie privée avec la vie publique. Aussi l'art grec était-il un art public.

Forster le remarquait : "Jusqu'à l'époque de Périclès, alors qu'Athènes la fièvre, avec une légèreté juvénile, prociguait les millions pour l'embellissement de la ville et la somptuosité des

fêtes publiques, le luxe privé resta enfermé dans des limites étroites. Les ____ habitations, le mobilier, les vêtements, les repas, tout révélait encore la modération et la simplicité des moeurs domestiques” (30).

Hegel notera également que …… “les Grecs n'utilisaient le taste et la beauté que dans leurs édifices publics; leurs habitations privées étaient insignifiantes” (31).

Mais cette situation changera complètement lorsque le despotisme aura chassé la liberté politique et que l'intérêt privé, le commerce, l'argent étendront leur emprise sur les esprits, Alors s'édifiera ce que Hegel appelle l'Etat du droit, sur les ruines de la …… *Sittlichkeit*.

Le sentiment unique d'où jaillissent ensemble l'art et la vertu, “le souffle froid du despotisme-nous dit Forster -, l'avait flétri. L'amour de la patrie ne pouvait plus exalter celui qui avait non plus une patrie, mais un maître” (32).

Hegel retrouvera de tels accents pour décrire l'existence malheureuse des personnes privées, courbées sous le joug d'un maître.

Quant aux effets de ces événements sur l'art, Hegel utilisera pour les illustrer le même exemple que Forster, celui de Lucullus. Aux statues des dieux, créées pour le peuple et publiquement proposées à son adoration, Forster avait en effet opposé “les oeuvres d'art auxquelles un Lucullus égoïste laisse rendre hommage dans ses palais” (33).

A une ère de liberté, pendant laquelle les artistes avaient exprimé les impressions naïves du peuple, va succéder une ère

de tyrannie, de cupidité, de calcul sordide, de ratiocination desséchante. L'art en mourra.

On ne peut méconnaître dans ces considérations un pressentiment, mais un pressentiment seulement, des idées que Marx, partant d'autres prémisses philosophiques, sera en mesure de développer beaucoup plus précisément et adéquatement.

L'égoïsme, le luxe privé - et donc la domination de plus en plus grande de la propriété privée, l'affaiblissement du sentiment social et patriotique, provoqueront la mort de la "religion de l'art" et favoriseront l'apparition d'une autre religion, la religion "privée" par excellence, le christianisme ; voilà ce que suggèrent Forster et Hegel.

Marx renchérit sur ce thème. Mais, dans le texte concerné, c'est curieusement sous forme interrogative qu'il évoque l'incompatibilité de certaines productions artistiques avec le développement du capitalisme moderne, dont il envisage ici surtout l'aspect technique : "La façon de voir la nature et les rapports sociaux qui inspire l'imagination grecque et constitue de ce fait le fondement de la mythologie grecque est-elle compatible avec les chemins de fer, les locomotives et le télégraphe électrique" (34)?

La réponse implicite est évidente ; non ! Pour que l'art grec fût ce qu'il a été, il fallait une mythologie grecque qui supposait elle-même un développement technique rudimentaire.

Marx en arrive même à formuler une hypothèse inquiétante : "Il faut en tout cas une mythologie. Donc en aucun cas une

société arrivée à un stade de développement excluant tout rapport mythologique avec la nature, tout rapport générateur de mythes, exigeant donc de l'artiste une imagination indépendante de la mythologie" (35). Alors, pas d'art sans mythologie?

Le progrès technique efface les conditions de création des formes les plus "grecques" de l'art, et, par exemple, de l'épopée, dont Marx admire le modèle dans l'oeuvre d'Homère.

Hegel a estimé que l'art, dans l'extinction de toute mythologie, perdait son sens, sinon son existence. Les oeuvres d'art grecques ne gardent un attrait pour nous que parce que nous ne les comprenons plus du tout à la manière des Grecs. Cette désaffection vaut d'ailleurs aussi bien pour la peinture ou la sculpture chrétienne. Dans les statues, nous ne voyons plus les dieux eux-mêmes :

"Nous avons beau trouver les images des dieux grecs incomparables, et quelles que soient la dignité et la perfection avec laquelle sont représentés Dieu le Père, le Christ, la Sainte Vierge, quelle que soit l'admiration que nous éprouvons à la vue de ces statues, cela n'y fait rien : nous ne plions plus les genoux" (36).

Le Beau idéal, qui est en même temps le beau socialement moral, ne peut garder sur les modernes l'empire qu'il exerçait sur les Grecs. Car, nous dit Forster, "cela ne serait possible que dans un cas : si l'esprit de l'époque (*den Geist des Zeitalters*) n'avait pas eu d'effet sur l'artiste; si, indépendamment du temps et des circonstances, le génie artistique, planant dans une

perfection abstraite, était resté un Grec au milieu des chrétiens” (37).

or il n'en est rien. L'artiste n'est pas “indépendant du temps et des circonstances”. Au contraire, il est leur porte-parole, et Hegel le précisera : “Tout individu est fils de son temps” (38)!

Dans ces conditions, nous confie Forster, “les figures grecques et les dieux grecs (……) nous sont devenus aussi étrangers que des sons et des noms prononcés en grec dans notre poésie” (39).

Dans une des plus belles pages de la *Phénoménologie*, Hegel décrit à son tour ce destin de la *Kunstreligion* : “Les statues sont maintenant des cadavres dont l'âme animatrice s'est enfuie, les hymnes sont des mots que la foi a quittés (……). Ces oeuvres sont désormais ce qu'elles sont pour nous : de beaux fruits détachés de l'arbre (……). Notre opération, quand nous jouissons de ces oeuvres (……) est l'opération extérieure qui purifie ces fruits de quelques gouttes de pluie ou de quelques grains de poussière, et à la place des éléments intérieurs de l'effectivité éthique qui les environnait, les engendrait et leur donnait l'esprit, établit l'armature interminable des éléments morts de leur existence extérieure, le langage, l'élément de l'histoire, etc., non pas pour pénétrer leur vie, mais seulement pour se les représenter en soi-même” (40).

Les oeuvres perdent leur signification religieuse quand disparaît la base spirituelle sur laquelle elles se fondaient. Ce qui, après transposition, se comprend assez bien aussi dans la

perspective de Marx : l'art change avec ses conditions sociales. La base entraîne dans sa ruine la "superstructure" qu'elle portait.

Voici la conclusion commune aux trois théoriciens : la disparition de l'art grec, en tant qu'activité créatrice, est irréversible. Sa base spirituelle, ses conditions matérielles et sociales sont définitivement périmées. Marx ne prononce qu'une rapide oraison funèbre : "les conditions sociales insuffisamment mûres où cet art né où seulement il pouvait naître, ne pourront jamais revenir" (41).

C'est précisément cette notion de maturité insuffisante qui lui suggère une réponse possible à la question qui le tourmente. Ni Forster ni Hegel ne peuvent imaginer une solution valable, parce qu'ils ne rapportent pas objectivement et convenablement le progrès de l'art au progrès de la vie économique, technique et sociale. Ils ne sont pas en mesure de rattacher un type de succès artistique à une forme de *retard* technique. Or c'est justement cette sorte de décalage qui fournira à Marx un élément d'explication. En ce qui concerne l'activité pratique et la compréhension des structures sociales, les Grecs étaient par rapport à nous des naïfs, moins aliénés que nous dans une société moins déchirée que la nôtre, du moins en ce qui concernait les hommes libres de la Cité. On peut donc comparer légitimement leur situation esthétique par rapport à celle du monde moderne à la situation de l'enfant par rapport à l'adulte.

L'adulte ne redevient pas un enfant, mais il réintériorise ce que l'enfant avait extériorisé, exprimé, et dans cette mesure lui

donne une nouvelle vie. Marx propose de cette récupération esthétique de l'enfance dans la maturité de fort belles images, mais il ne le fait prudemment, là-aussi, que sur le mode interrogatif : "L'homme ne prend-il pas plaisir à la naïveté de l'enfant et, ayant accédé à un niveau supérieur, ne doit-il pas aspirer lui-même à reproduire sa vérité? Dans la nature enfantine, chaque époque ne voit-elle pas revivre son propre caractère dans sa vérité naturelle? Pourquoi l'enfance historique de l'humanité, là où elle a atteint son plus bel épanouissement, pourquoi de stade de développement révolu à jamais n'exercerait-il pas un charme éternel" (42)?

Pourquoi pas, en effet? Mais pourquoi pas, aussi bien, le contraire? Pourquoi nos contemporains ne mépriseraient-ils pas les statues grecques en même temps que leur caractère religieux; pourquoi ne les oublieraient-ils pas, ou ne se désintéresseraient-ils pas de tout ce passé architectural, sculptural ou poétique comme ils se détournent du mode d'activité technique qui l'accompagnait chronologiquement?

On pourrait répondre plus décidément à ces questions si l'on élargissait maintenant le champ de leur application.

Il conviendrait d'examiner le sens nouveau qu'elles prennent après l'apparition et la disparition de tant de styles et décoles artistiques divers, depuis Marx. L'activité créatrice s'est orientée dans de tout autres directions. Pour ne s'arrêter qu'à un seul exemple, doit-on après l'extraordinaire floraison de l'impressionnisme, en peinture, maintenir que les Grecs ont fourni au genre humain des "modèles inaccessibles"? Ni Monet

ni Renoir n'ont tenu le passé pour intouchable. Mais cela n'implique aucun mépris, seulement un éloignement. Picasso lui-même s'est formé dans des académies de peinture où l'on dessinait d'après des modèles grecs. Quand, plus tard, il cultive audacieusement son originalité personnelle, il leur doit encore beaucoup, même dans le rejet apparent et la contradiction. Sans vergogne, il va chercher des modèles dans les vieilles civilisations africaines ou sud-américaines.

La relation du présent et du passé, en art, se révèle très subtile. Mais, à la limite, elle ne respecte aucun tabou.

Pour intervenir plus universellement et valablement dans cette problématique, il faudrait considérer aussi d'autres cultures que celles de l'Europe. Marx, à cause des limites de sa formation et de son expérience, pourtant vastes, ne pouvait faire remonter le développement significatif de l'art qu'à la Grèce antique, en la préférant à d'autres cultures qu'il connaissait. Mais celles-ci lui étaient beaucoup moins familières et, surtout, beaucoup de trésors artistiques du monde lui restaient presque inconnus ; par exemple, ceux de l'Asie, de la Chine.

Il considérait les Grecs comme les "enfants normaux" du genre humain. C'était là un européocentrisme inévitable en son temps, mais que les événements mondiaux ultérieurs ont permis de dépasser. L'art européen contemporain emprunte des modèles et une inspiration à tous les continents.

Les hommes de notre temps recueillent un héritage esthétique de plus en plus riche, en quantité et en diversité. L'art grec antique y conserve son prestige, mais perd peu à peu

de son exclusivité, pour faire sereinement place aussi aux autres, afin d'encourager toujours mieux l'élan universel de création et de progrès. Reste que l'on peut utilement se demander si les profondes considérations de Marx à son propos valent aussi pour toutes les autres formes de culture.

Notes

1. Marx, *Contribution à la Critique de l'économie politique, Introduction*, trad. par Husson et Badia, Paris, 1957, p. 173.
2. *Marx-Engels-Werke*, tome XXVI (I), Berlin, 1965, p. 257.
3. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, 1944, 11, p. 154.
4. Forster (Georg), *Philosophische Schriften*, Berlin, Ak, Verlag, 1958, p. 115.
5. Marx, *Contribution*... *lp. cit.*, p. 175.
6. Paul Lafargue; Karl Marx, souvenirs personnels, *Die Neue Zeit*, 1891.
7. Mehring, *Karl Marx*, Leipzig, 1923, p. 509-510.
8. Marx, *Contribution*... *op. cit.*, p. 175.
9. *Esthétique*, 11, p. 156.
10. Forster, *Werke* (1843), t. V, p. 307.
11. Forster, *Ibid.*, p. 308; Hegel, *Ibid.*, p. 156.
12. Forster, *Ansichten*... (Berlin, 1791), 1, p. 204.
13. *Esthétique*, 11, p. 154-155.
14. Marx, *op. cit.*, p. 174.
15. Forster, *Ansichten*..., 1, 204.
16. *Esthétique*, 11, p. 154-155.
17. Forster, *Philos. Schriften*, p. 126.
18. *Philosophie der Religion*, (Glockner), XVI, p. 120.
19. *Esthétique*, 11, p. 199.

20. *Encyclopédie* , paragraphe 560.
21. *Esthétique* , 1, p. 135-136.
22. *Ansichten*..., 1, p. 196.
23. *Esthétique* ,11, p. 149.
24. *Ibid.* , p. 150.
25. *Ibid.* , 1, p. 264.
26. Forster, *Phil. Schriften* , p. 170; Hegel, *Philosophie de l'histoire* , trad. française de J. Gibelin, p. 216.
27. *Esthétique* , 11, p. 155.
- 27 bis. *Hegels Theologische Jugendschriften* , p. 225.
28. *Phénoménologie* , trad. J. Hyppolite, t. 11, p. 14, p. 259.
29. *Phil. Schriften* , p. 125.
30. *Ibid.* , p. 126.
31. *Esthétique* , III, Ière partie, p. 80.
32. *Phil. Schriften* , p. 127.
33. Hegel, *Werke* (éd. Lasson), t. XX, p; 266.
34. Marx, *Op.cit.* , p. 174.
35. *Ibid.* , p. 174.
36. *Esthétique* , 1, p. 137.
37. *Ansichten* , p. 206.
38. *Histoire de la philosophie , Introduction* , trad. Gibelin, p. 135.
39. *Ansichten*..., p. 207.
40. *Phénoménologie* , 11, p. 261.
41. Marx, *Op.cit.* , p. 175.
42. *Ibid.* , p. 175.