

## Article

---

« L'émergence du concept de totalité chez Lukács (II) »

Lucien Pelletier

*Laval théologique et philosophique*, vol. 48, n° 3, 1992, p. 379-396.

Pour citer cet article, utiliser l'adresse suivante :

<http://id.erudit.org/iderudit/400719ar>

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [erudit@umontreal.ca](mailto:erudit@umontreal.ca)

# L'ÉMERGENCE DU CONCEPT DE TOTALITÉ CHEZ LUKÁCS (II)

Lucien PELLETIER

*RÉSUMÉ: Après avoir exposé dans la première partie de cet article les motivations, le fonctionnement et les sources du concept de totalité dans l'esthétique théorique du jeune Lukács, l'auteur procède maintenant à son évaluation. Il montre que le recours à la catégorie de totalité ne pouvait se satisfaire du cadre néo-kantien dans lequel Lukács voulait l'enserrer; les apories théoriques ainsi engendrées ont requis le passage à un autre horizon conceptuel.*

---

Dans la première partie de cette étude<sup>1</sup>, nous avons présenté la position systématique centrale de l'esthétique chez le jeune Lukács, puis nous avons parcouru cette dernière, en tâchant d'élucider ses divers recours conceptuels, et en particulier son accommodement du concept hégélien de totalité: parce qu'elle est seule à pouvoir constituer pareille totalité supposant l'adéquation du sujet et de l'objet, l'œuvre d'art est l'unique réalité effective, nécessaire et plénière, dont le sujet de l'expérience vécue puisse faire la rencontre rédemptrice.

Si l'on veut à présent rendre justice à ces prétentions massives et puissamment étayées, il faut les interroger de front. L'art tel que décrit par Lukács est-il capable de suppléer à lui seul, et dans ses conditions propres, à l'échec de la métaphysique? L'art procure-t-il la totalité? Mais cette *quæstio facti* appelle nécessairement la *quæstio juris*: l'art doit-il avoir un rôle compensateur? S'il met en œuvre une totalité, doit-elle être pensée dans les termes de Lukács, ou ne peut-elle être conçue autrement, d'une manière telle que son rapport au monde vécu serait autre chose qu'un malentendu?

---

1. L. Pelletier, «L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I)», *Laval théologique et philosophique*, 47 (1991), pp. 291-328.

## I. SUJET ESTHÉTIQUE ET SUJET ÉTHIQUE

La détermination complète de la sphère esthétique débouche sur une difficulté majeure, dont Lukács était fort conscient et qu'il a affrontée, mais qui a eu raison de lui et a motivé, au plan théorique, son passage à un autre horizon conceptuel. Il s'agit du problème du sujet. Dans le platonisme de Lask, l'activité judicative du sujet ne cesse de falsifier l'objet de connaissance, car elle le prive de sa singularité; la vérité se situe en dehors du mouvement cognitif, dans le rapport d'un matériau irrationnel et toujours singulier à une forme qu'il spécifie; dans ces conditions, le jugement qui unit un sujet et un prédicat n'est jamais vrai, il ne peut être que plus ou moins conforme au vrai<sup>2</sup>. Lukács accepte cette position, du moins pour les sphères théorique et pratique, et il condamne par là toutes les tentatives de la métaphysique visant à établir un rapport d'adéquation entre la pensée et l'être. Mais l'art lui semble pouvoir échapper à cet échec. Il est possible de voir dans l'œuvre une identité réussie du sujet et de l'objet, une identité de la valeur transcendantale et de sa production matérielle. Lukács cherche à penser cette identité en termes hégéliens: au sein de l'ensemble néo-kantien que forment pour lui les sphères de la théorie et de l'éthique, il ménage un espace restreint de relations, l'esthétique, où un achèvement devient possible. Mais comme il ne peut être question dans cet espace de faire intervenir le sujet de la connaissance théorique et de l'éthique, dont Lask est censé avoir montré le statut aporétique, il faut que l'esthétique se dote d'un sujet de nature différente. Ce sujet n'appartient pas à la réalité vécue, il est plutôt le principe normatif du sujet empirique, un métasujet, qui constitue l'œuvre en une réalité effective imperméable au monde quotidien, l'isole dans le malentendu; mais il reste encore possible à quiconque de l'approcher imparfaitement, à condition d'accepter de se laisser schématiser, purifier par elle. — Parvenue à ce point, l'esthétique du jeune Lukács s'empêtre dans un paradoxe que G. Márkus<sup>3</sup> a bien aperçu: visant l'autonomie de l'œuvre, elle relie pourtant toutes ses catégories centrales à des motifs existentiels. Peut-on dès lors croire que l'œuvre reste malgré tout indépendante des sujets de la communication esthétique? Ce ne serait le cas que si Lukács parvenait à rendre suffisamment compte du rapport entre la subjectivité du monde vécu, l'«homme entier», et le métasujet normatif, l'homme «en entier», censé permettre à l'œuvre de se constituer en une réalité indépendante. Si peut être pensé au sein de l'œuvre un tel principe métasubjectif, équivalant aux valeurs néo-kantiennes qui n'existent pas mais valent indépendamment de l'empirie, alors la corrélation sujet-objet immanente à la sphère esthétique est possible; sinon, cette corrélation devient plutôt celle des sujets vivants et de l'œuvre, et dès lors le malentendu est rompu, l'œuvre sort de son isolement, et elle prend part à la finitude de la réalité vécue.

L'affinité entre l'œuvre et les sujets empiriques, la communicabilité de l'œuvre, n'est nulle part niée par Lukács, et est implicite à son affirmation de l'œuvre comme schème d'accomplissement subjectif. La réserve kantienne de Lukács s'exprime ici dans le fait que dans le monde vécu la normativité de l'œuvre ne peut être appropriée

2. Cf. *Ibid.*, pp. 305-306.

3. György MÁRKUS, «Nachwort», dans LUKÁCS, *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1974, p. 275.

définitivement, qu'elle reste un devoir-être infini. Lukács reconnaît que ce schématisme axiologique de l'œuvre de génie suppose chez tous les sujets une même structure de réceptivité. Tous les sujets sont censés aspirer à cette subjectivité pure à laquelle l'œuvre les amène. Mais alors cette tendance invariante n'est-elle pas assimilable à l'impératif catégorique kantien? Lukács s'en défend, en vertu d'une conception de l'expérience esthétique différente de celle de Kant. Or nous allons voir maintenant qu'en dépit de cette dénégation, la sphère esthétique reste ici dépendante de l'éthique.

— Si, chez Kant, le jugement de goût présente une analogie avec l'impératif catégorique (la beauté comme symbole de la moralité), c'est en vertu du caractère formel de l'un et de l'autre. Jugement de goût et jugement moral peuvent se prévaloir des caractéristiques communes d'immédiateté, de désintéressement, de libre exercice des facultés cognitives, et d'universalité de principe<sup>4</sup>, parce qu'ils s'exercent antérieurement à toute loi de l'expérience et à tout intérêt, donc de façon purement formelle: le jugement de goût consiste à établir l'accord entre l'imagination sensible et l'entendement de façon à produire le sentiment de plaisir, sans intervention d'un concept, et donc la satisfaction éprouvée provient du seul acte de juger; de même, si le jugement moral fait intervenir le concept et produit cette fois un intérêt, c'est en vertu d'un accord formel entre la volonté et l'idée de sa destinée dans la raison, accord qui est source de la satisfaction morale *a priori*. L'universalité de l'un et l'autre type de jugement vient de la communicabilité du sentiment de satisfaction désintéressée qu'ils procurent, représenté comme convenant à toute l'humanité. Dans le cas du sentiment esthétique, cette communicabilité s'explique par l'idée d'un *sensus communis*, c'est-à-dire une faculté de juger qui en s'exerçant tient compte de la raison humaine tout entière afin de ne pas universaliser indûment ses conditions particulières. Pareil sens commun n'est donc possible qu'en vertu du caractère formel du jugement de goût, qui fait abstraction des contenus particuliers. — Lukács s'en prend résolument à ce formalisme de l'expérience esthétique<sup>5</sup>. Kant, dit-il, a eu le mérite de montrer le caractère universel du jugement de goût, mais par son recours au *sensus communis* il l'a réduit à un simple parvis de la connaissance théorique<sup>6</sup>. Pour restaurer l'expérience esthétique dans ses droits, il faut à l'inverse lui rendre son contenu nécessaire. Lukács déclare à cette fin: «*la forme est celle de l'expérience vécue elle-même*»<sup>7</sup>; bien qu'abstraite de la communication intersubjective par le malentendu où elle s'isole, la forme qu'est l'œuvre reste indissociablement unie à un contenu, à un vécu esthétique.

Le caractère d'expérience vécue, dont l'intention préthéorique de connaissance [*i.e.* le jugement de goût kantien] s'est déjà débarrassée, est donné ici d'une double façon: en tant que forme et en tant que contenu; la forme esthétique permet à un contenu vécu concret, et déterminé par cette concrétude, d'être vécu de façon universelle. Cette forme trouve remplissement chez le sujet récepteur en étant vécue, plus précisément en étant vécue comme contenu; il ne s'agit pas ici de

4. KANT, *Critique de la faculté de juger*, §59 (Paris, Vrin, 1982, pp. 175-176); cf. Aussi les §§20-22, 39-42 (pp. 78-80, 125-134).

5. Sur ce point, cf. R. ROCHLITZ, «Un esthétisme métaphysique», *Critique*, 517-518 (1990), pp. 566-567.

6. LUKÁCS, *Heidelberger Ästhetik*, pp. 121-123.

7. *Ibid.*, p. 123 (nous soulignons).

«comprendre» comment ce complexe formel en vient à unifier ces contenus de vécu en un tout fermé et autosuffisant, mais il est plutôt question d'un vécu immédiat du tout comme être concret, éclipsant tout autre, unique en son genre: il est question, en d'autres termes, du vécu, lui-même plein de contenu, d'un contenu déterminé<sup>8</sup>.

Si la forme de l'œuvre reste souveraine à l'égard du contenu, c'est non pas comme chez Kant par indifférence, mais parce que son contenu ne peut être vécu de la même manière par aucun des sujets; dans la communication, l'œuvre se trouve irrémédiablement particularisée, vécue par chaque sujet de façon différente. La forme reste néanmoins universelle, non pas en tant que *sensus communis*, mais parce qu'elle seule permet au contenu d'être vécu. Animés du désir utopique d'une plénitude immédiate, les sujets croient accéder à une satisfaction dans la rencontre esthétique, mais à leur insu leurs vécus y restent incommensurables; néanmoins c'est la forme de l'œuvre qui procure l'expérience vécue normative à laquelle chacun des sujets se rapporte: l'œuvre est le schème de l'accomplissement en général susceptible d'être vécu. L'universalité de l'œuvre ne suppose donc plus ici le formalisme du sens commun, mais *une intentionnalité éthique commune à tous les sujets*: «L'“universalité” est donc en réalité subjective, car elle se rapporte aux conditions les plus générales des comportements subjectifs, lesquels ne peuvent être comparés et identifiés qu'en ce qui concerne la disposition purement formelle de l'intention orientée vers l'accomplissement de la pure expérience vécue, accomplissement où ces comportements sont déclarés qualitativement incommensurables<sup>9</sup>.» Cette intentionnalité visant l'expérience vécue plénière obéit à des lois déterminées, «*bien que peut-être conceptuellement insaisissables*<sup>10</sup>», d'après lesquelles l'approche de la subjectivité pure n'est possible aux sujets que comme une tâche infinie; à ce titre, la subjectivité pure est une idée au sens kantien du terme, mais elle se présente à la conscience de chacun des sujets empiriques sous des traits particuliers, qui la rendent incommensurable à celle des autres sujets.

On voit bien que cette aspiration des sujets à la subjectivité pure confère nécessairement à l'œuvre d'art des traits éthiques. Si l'œuvre a un pouvoir purificateur, si elle permet le passage de l'homme vivant, de l'«homme entier», à l'homme «en entier», à ce sujet stylisé auquel la rencontre esthétique est censée faire aspirer, elle ne tient pas ce pouvoir d'elle-même, mais des sujets vivants, *qui s'y rendent disponibles de cette manière*. Lukács, pourtant, refuse de voir là quelque contamination de l'esthétique par l'éthique. À la manière de l'objet de connaissance de Lask qui reste à jamais hors d'atteinte du sujet parce que celui-ci le particularise fatalement, l'objet esthétique subsiste par lui-même, indépendamment des expériences vécues qu'il suscite: «l'objectivité de l'“objet” consiste précisément dans la divergence de contenu des vécus<sup>11</sup>», elle est ce qui reste hors de l'atteinte du vécu esthétique qu'elle permet. Mais cette souveraineté de l'objet esthétique ne doit pas, comme dans les sphères

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*, p. 124.

10. *Ibid.* (nous soulignons).

11. *Ibid.*

théorique et éthique, s'épuiser dans une scission entre la forme rationnelle et le contenu à jamais irrationnel. C'est parce qu'il redoute ce formalisme kantien que Lukács cherche à se convaincre de l'indépendance de l'œuvre à l'égard des sujets connaissant et agissant, et que contre toute évidence il s'autorise à lui retirer sa valeur éthique, même si par ailleurs il ne peut lui donner consistance qu'en ces termes. Or s'il a cru éluder cette incohérence manifeste, c'est en recourant à un concept par lequel le contenu de la rencontre esthétique lui semblait procuré de façon immédiate, c'est-à-dire en faisant l'économie de sa communication dans le jugement des sujets du monde vécu: ce concept-clé est celui du *vécu*, de l'*expérience vécue* [Erlebnis].

Nous devons à H.-G. Gadamer une analyse pénétrante de ce concept et de ses présupposés métaphysiques<sup>12</sup>. Le concept d'expérience vécue s'est imposé à la fin du siècle dernier; c'est Dilthey qui l'a accredité au plan philosophique, en opposant à l'empire des «sciences de la nature», héritières du rationalisme des Lumières, sa thématization des «sciences de l'esprit». Celles-ci visaient à réapproprier méthodiquement les singularités vivantes, le monde historique, qui sous l'effet de la mécanisation croissante de la vie tendaient à perdre leur évidence originelle. Or cette réappropriation n'est pas une simple explication, elle n'a pas lieu depuis l'extérieur, elle ne peut ni ne requiert de passer par l'expérimentation et la mesure: car la vie tend d'elle-même à la compréhension, à la conscience de soi. Elle s'objective et s'aperçoit elle-même dans la culture, dans toutes les manifestations historiques de l'esprit objectif (qui chez Dilthey recouvre à la fois l'esprit objectif et l'esprit subjectif de Hegel). Il y a une réflexivité immanente à la vie, «dans toute expression de la vie un savoir est déjà à l'œuvre, et par suite une vérité peut être connue<sup>13</sup>». Tout vivant singulier participe d'une totalité, la vie, grâce à laquelle il peut se comprendre dans sa particularité contingente. L'«expérience vécue» est le donné premier de cette autoréflexion immanente, elle est l'unité première de signification: il est toujours possible de ramener grâce aux sciences de l'esprit un phénomène vivant quelconque, si étrange et insaisissable qu'il paraisse, à ses éléments ultimes, les expériences vécues, qui elles-mêmes n'ont plus rien d'étranger, ne requièrent plus une interprétation. En elles, c'est la vie qui se connaît elle-même: le sujet et l'objet y sont identiques. L'expérience vécue procure une certitude immédiate, où le connu et l'acte de connaître sont indissociables. Elle condense le flux du vécu en une unité de sens, qui cependant reste en prise directe avec la totalité. À ce titre, elle n'est jamais entièrement saisissable par un sujet connaissant, car celui-ci se trouve lui-même investi dans la totalité de la vie. — Comme le montre Gadamer de façon convaincante, il existe une affinité très profonde entre l'expérience vécue ainsi conçue et l'expérience esthétique.

L'expérience vécue esthétique n'est pas seulement un type d'expérience vécue parmi d'autres, elle représente l'expérience vécue dans ce qu'elle a d'essentiel. De même que l'œuvre d'art est en elle-même tout un monde, de même le vécu

12. HANS-GEORG GADAMER, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1975, pp. 52 et suiv., et 205 et suiv.; ces pages n'ont pas été reprises dans la traduction française de cet ouvrage (*Vérité et méthode; les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1976).

13. *Wahrheit und Methode*, p. 222.

esthétique est en tant qu'expérience vécue soustrait à toutes les solidarités du réel. L'œuvre d'art semble précisément destinée à devenir une expérience vécue esthétique; autrement dit, l'œuvre d'art a le pouvoir d'arracher d'un coup celui qui la vit à la vie dans son ensemble, tout en le raccordant au tout de son existence. L'expérience vécue de l'art rend présente une plénitude de signification, qui n'appartient pas seulement à tel contenu ou objet particulier, mais qui représente plutôt la totalité de sens de la vie. Une expérience vécue esthétique comporte toujours l'expérience d'un tout infini<sup>14</sup>.

Que l'expérience vécue soit ainsi devenue la notion fondamentale de la conception moderne de la communication esthétique, c'est là le résultat d'un processus dont Gadamer s'attache à retracer les étapes au plan idéal<sup>15</sup>. Ce processus est caractérisé par la constitution d'une sphère esthétique de plus en plus indépendante des autres dimensions du réel. Alors que dans la tradition humaniste les notions de culture, de sens commun, de jugement et de goût servaient à exprimer l'idéal de la personnalité dans son rapport global au monde, au cours des derniers siècles elles ont de plus en plus perdu cette ampleur, et ont été restreintes à une appréciation esthétique spécialisée. Une étape capitale de cette transformation fut la subjectivisation radicale imposée à la notion de goût par Kant. Examinant les conditions universelles de possibilité du jugement de goût, l'entreprise kantienne vise à en établir l'indépendance à l'égard des règles conventionnelles; mais parce que cette universalité est faite de l'accord des facultés entre elles sans intervention du concept, le jugement de goût est privé chez Kant de toute fonction théorique ou éthique, de toute valeur de vérité, il devient simple faculté formelle, autonome certes mais purement subjective. Les idéalistes post-kantiens ont réagi à cette restriction du fait esthétique au jugement de goût. Sous l'impulsion de Fichte, ils ont cherché à combler métaphysiquement les dichotomies établies par le pur point de vue transcendantal kantien; dès lors, ce n'était plus tant le jugement de goût qui en esthétique devait retenir l'attention, mais plutôt l'œuvre d'art comme telle. Le point de vue de la *production* esthétique prend ici toute la place. Ce point de vue était certes déjà présent chez Kant, avec le thème du génie qui, par sa capacité de créer une œuvre suscitant un accord harmonieux des facultés subjectives, permet la présentation d'idées esthétiques; mais ce thème restait limité aux beaux-arts, et donc subordonné à celui du goût, qui, tenant aussi compte du beau naturel, permettait à Kant de déboucher sur la téléologie naturelle. Avec les idéalistes, les accents s'inversent: le point de vue de la production géniale se subordonne celui du jugement de goût, permettant ainsi une véritable philosophie *de l'art*. Celle-ci va prendre de l'extension et amener à considérer non plus seulement l'œuvre d'art mais la totalité du réel, nature et histoire, comme une production de génie, certes inconsciente mais pouvant être réappropriée consciemment dans l'histoire, l'art, la religion et la philosophie. Néanmoins, en dépit de tous ces déplacements, l'esthétique idéaliste va rester fidèle à Kant sur au moins un point: dans la rencontre artistique, c'est toujours le sujet qui se rencontre lui-même, un sujet certes non plus restreint à la sphère transcendantale mais ayant atteint des proportions métaphysiques. Le mouvement de retour

14. *Ibid.*, p. 66.

15. Cf. *Ibid.*, pp. 31-56.

à Kant amorcé par le néo-kantisme pour se défaire des excès idéalistes n'a pas essentiellement modifié ce dispositif pour ce qui est de l'esthétique: l'insistance sur la production de l'œuvre et sur le génie s'est maintenue d'autant plus que la grande affaire du néo-kantisme était de faire dériver la totalité des déterminations objectives, y compris l'intuition sensible, de la subjectivité transcendantale. Mais comme on ne disposait plus de l'intuition transcendantale idéaliste pouvant procurer l'identité recherchée du sujet et de l'objet, on y a suppléé par le recours à l'expérience vécue, à la certitude immédiate qu'elle donne, et à sa communicabilité absolue, tacitement assurée par son fondement métaphysique vitaliste.

On voit aisément que la théorie esthétique du jeune Lukács s'inscrit entièrement dans cette tendance. Certes, nous avons vu dans la première partie que Lukács rejette l'entreprise théorique diltheyenne, parce qu'il n'y voit qu'une soumission de la subjectivité à la réalité vécue: celle-ci emprisonne nécessairement dans le monde du pragmatisme le sujet qui s'y livre, sans qu'il puisse trouver de point d'appui à partir duquel il pourrait énoncer et faire valoir son projet propre. Remarquons bien qu'ainsi Lukács adopte le présupposé kantien d'un rapport d'extériorité du contenu à la forme dans les sphères théorique et éthique, en vertu de quoi il décrète leur échec. Mais la sphère esthétique échappe à ce destin, pense-t-il: d'abord parce qu'elle permet une mise en forme d'un contenu, d'une expérience vécue, et ensuite parce qu'elle soustrait cette dernière aux apories du monde vécu, grâce à l'isolement dans le malentendu de la corrélation sujet-objet obtenue par l'œuvre. Nous allons considérer brièvement chacun de ces deux mouvements. — Au plan de la phénoménologie esthétique, la dépendance de Lukács envers l'esthétique idéaliste, romantique notamment, est manifeste, par exemple dans sa reprise de la distinction entre allégorie et symbole<sup>16</sup>, et surtout dans son recours aux concepts de génie et d'inconscient, dont nous avons déjà indiqué la source schellingienne<sup>17</sup>. Quelles que soient les modifications qu'il leur impose, ces notions empruntées témoignent de ce que Lukács dépend lui aussi d'une esthétique axée sur l'expérience vécue. L'œuvre d'art est ici conçue comme le médium par lequel le créateur de génie communique un vécu immédiat à des sujets récepteurs; comme ces derniers ne peuvent capter ce vécu avec des moyens discursifs parce qu'il est immédiat, ils doivent mettre en œuvre à leur tour des facultés géniales analogues. L'expérience vécue esthétiquement communiquée condense le vécu du génie en une unité de sens bien délimitée, mais qui reste en prise sur la totalité de la vie; c'est elle, en définitive, qui est transmise inconsciemment, avant toute réfraction rationnelle, ce qui lui donne une intensité inépuisable. Le jeune Lukács en reste résolument à cette conception de l'art, d'autant plus qu'il en cautionne et même en accentue le présupposé fondamental: la scission entre la réalité vécue et le monde de l'apparence, de l'art, monde où l'idéal peut se déployer sans entrave. C'est cette opposition entre le réel prosaïque et l'idéal esthétique qui explique le repli de l'art sur lui-même, sa constitution en une sphère indépendante et même réfractaire au « monde du pragmatisme ». Gadamer

16. Cf. «L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I)», p. 311. Sur l'histoire de cette distinction, cf. GADAMER, *op. cit.*, pp. 68-76 et Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 235-259.

17. Cf. «L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I)», p. 326.

appelle «différenciation esthétique<sup>18</sup>» ce processus par lequel les liens de l'œuvre au monde dont elle émane sont coupés au profit d'un vécu esthétique abstrait; il rappelle en outre que les pratiques artistiques de plus en plus autonomes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (l'art pour l'art), et leur sacralisation, trouvent origine dans ces conceptions. En reconnaissant comme source de sa production le seul vécu subjectif, l'art axé sur l'expérience vécue devient nécessairement de plus en plus abstrait par rapport à ses contextes d'émergence, et toute esthétique qui, comme celle de Lukács, cherche à légitimer cette autocompréhension de l'art finit par s'enliser, par laisser échapper l'œuvre elle-même, pour ne plus retenir que les expériences vécues auxquelles elle sert de simple occasion. Le théoricien chez qui Gadamer découvre cette aporie est nul autre que le jeune Lukács lui-même. Commentant un chapitre de l'*Esthétique de Heidelberg* que Lukács avait publié en 1917, Gadamer écrit :

[Lukács] confère à la sphère esthétique une structure héraclitéenne, en d'autres termes pour lui l'unité de l'objet esthétique n'est nulle part réellement donnée. L'œuvre d'art n'est qu'une forme vide, un simple point nodal pour les multiples possibilités d'expériences vécues esthétiques, où seul est présent l'objet esthétique. Comme on voit, l'esthétique axée sur l'expérience vécue a pour conséquence nécessaire l'absolue discontinuité, l'éclatement de l'unité de l'œuvre en une pluralité d'expériences vécues<sup>19</sup>.

Cette critique nous paraît juste mais incomplète. Lukács a lui-même vu le danger de dissolution de la sphère esthétique en de multiples vécus, et c'est pourquoi il s'est montré méfiant envers l'expérience subjective de l'œuvre. Si nécessaire soit-elle pour conférer à la forme artistique un contenu plein de vie, il faut néanmoins conjurer sa menace de faire chuter l'esthétique dans le monde vécu, suite à quoi elle serait soumise aux apories de la raison théorique et éthique. Le moyen trouvé par Lukács consiste à purifier l'expérience vécue, à faire d'elle une norme, celle de l'homme «en entier», à jamais soustraite à la contamination des sujets empiriques grâce à l'infranchissable malentendu qui la sépare d'eux. Avec ce malentendu, Lukács radicalise à l'extrême la «différenciation esthétique» dont parle Gadamer. Seulement, il ne peut donner à l'œuvre ainsi conçue le contenu autarcique et plénier qu'il lui souhaite; il ne le pourrait que si cette expérience vécue normative avait vraiment l'immédiateté à laquelle elle prétend, et par laquelle, sans passer par la raison herméneutique et finie, elle veut procurer un accès à la totalité de la vie, inépuisable et à ce titre jamais entièrement saisissable. Mais il n'en est rien, sauf à postuler un vitalisme à la manière de Dilthey. L'œuvre ne tire donc sa consistance que du procès discursif. C'est pourquoi finalement l'œuvre d'art telle que conçue par Lukács a un caractère fondamentalement éthique, c'est-à-dire qu'elle ne peut être appréhendée sans tenir compte des sujets aux prises avec leur finitude. La plénitude utopique de l'œuvre n'est telle que dans le jugement qu'exercent les sujets à son égard. En recourant à l'expérience vécue, Lukács croit pouvoir conférer à ce contenu plénier une subsistance tout à fait autonome, mais, nous l'avons vu, il ne peut rendre compte de sa production par le monde vécu qu'à l'aide

18. *Wahrheit und Methode*, p. 81.

19. *Ibid.*, p. 90.

de facteurs métapsychologiques, «peut-être conceptuellement insaisissables», ce qui traduit bien son embarras.

Lukács s'est placé dans l'alternative suivante: il fallait ou bien axer clairement l'esthétique sur l'expérience vécue, ce qui avait l'avantage d'éviter le formalisme néo-kantien mais ôtait à l'œuvre toute validité normative; ou bien alors faire du jugement des sujets une part constitutive de l'esthétique, ce qui revenait à soumettre l'œuvre aux apories de la raison telle qu'il la concevait. Sa doctrine du malentendu lui permettait de ne choisir aucun de ces termes: il pouvait grâce à elle prétendre isoler un vécu normatif, que par ailleurs nul sujet n'avait à énoncer au préalable. Mais il n'a abouti ainsi qu'à un «mouvement charlatanesque» comparable à celui que Hegel a repéré dans la doctrine morale kantienne: chez Kant la conscience attribue la réalité tour à tour à elle-même, en tant que productrice du postulat du souverain bien, puis à l'essence posée dans ce postulat, ce qui fait de la réunion de la réalité et de l'essence une tâche infinie, par quoi la conscience «avoue ainsi qu'en fait elle ne prend au sérieux aucun des deux moments<sup>20</sup>»; de même, chez Lukács l'œuvre d'art procure une plénitude de vie que seuls les sujets vivants ont pu y projeter, et qui pourtant leur est par ailleurs déniée, sous la forme du malentendu. On échappe à ce «déplacement équivoque» [*Verstellung*], pour reprendre les termes de Hegel, soit en orientant résolument l'esthétique sur l'expérience vécue — et alors l'œuvre se dissout en un flux de vécus ponctuels —, soit en rétablissant l'œuvre dans le monde concret qui lui a donné naissance — mais alors c'en est fait de l'homme «en entier», de la corrélation sujet-objet qu'il autorise et que seule l'esthétique est censée connaître, et c'en est fait aussi du malentendu. Comme Lukács cherchait à fuir ce monde au moyen de l'art, il a finalement dû emprunter *nolens volens* la première voie, Gadamer l'a bien vu.

Si l'on supprime le motif éthique de l'esthétique lukácsienne, on abolit en même temps l'œuvre, qui ne tient que de là sa consistance. Sans l'idéal de la subjectivité éthique pure, l'œuvre est un schème vide. En récusant le sujet éthique, Lukács refusait l'abstraction d'une raison qui s'énonce sans égard au monde où elle prend place; mais il croyait cette abstraction inéluctable, et il s'y est finalement enfermé, par sa reprise de la philosophie néo-kantienne des valeurs. La philosophie des valeurs n'est qu'une reconduction du devoir-être, de l'opposition exacerbée qu'il instaure chez Kant, Fichte et leurs successeurs, entre le réel et un idéal à lui imposé par une subjectivité dont la toute-puissance n'est que le revers de son caractère abstrait, non sensible; par sa compromission avec la positivité du réel, le néo-kantisme s'est vu contraint de donner davantage de consistance à cet idéal, à le rendre autonome à l'égard de l'activité judiciaire des sujets: d'où l'hypostase des valeurs qui désormais, parce qu'elles valent, fondent le devoir-être même si elles sont inexistantes<sup>21</sup>. Le jeune Lukács adopte lui

20. HEGEL, *La phénoménologie de l'esprit*, tome 2, Paris, Aubier Montaigne, 1941, p. 157.

21. Cf. Martin HEIDEGGER, *Introduction à la métaphysique*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 200-201 (cf. Aussi H. SCHNÄDELBACH, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Francfort, Suhrkamp, pp. 229-231, qui cite ces pages de Heidegger). Heidegger ajoute ces lignes, qui ne rappellent pas par hasard la critique hégélienne du devoir-être kantien: «Les valeurs valent. Mais cette expression rappelle encore trop ce qui vaut pour un sujet. Pour étayer davantage le devoir [*Sollen*] exalté sous forme de valeurs, on attribue aux valeurs mêmes un être. (...) En parlant d'un être des valeurs, on atteint le comble de la confusion et de l'inconsistance» (p. 201).

aussi cette position, même s'il croit y échapper par l'esthétique, où valeur et réalisation de la valeur sont censées coïncider. Cette coïncidence reste pourtant à jamais hors d'atteinte, à la manière de l'inaccessible vérité de Lask. En adoptant la conceptualité néo-kantienne, Lukács en a forcément reconduit l'aporie principale, celle d'une raison autocratique, qui détermine ses idéaux en faisant abstraction de leurs conditions sensibles de production, et qui finalement, à l'instar de l'ontologie de la conscience fichtéenne, ne poursuit ainsi qu'elle-même. En effet, chez Lukács comme chez ses prédécesseurs, c'est toujours un même projet qui est mis en œuvre : celui de justifier épistémologiquement les domaines du savoir — théorie, éthique, et finalement esthétique —, mais ce faisant celui aussi de donner consistance à la raison, en la livrant cependant pieds et poings liés à l'objectivité. L'esthétique lukácsienne, quoi qu'elle en ait, prolonge cette volonté compulsive de justification : l'approximation de l'œuvre est infinie, parce qu'elle est le fait de sujets éthiques, qui cherchent à combler leur insécurité par une expérience esthétique qu'eux-mêmes érigent en absolu ; or ils se condamnent ainsi indéfiniment à cette incertitude, puisqu'ils sont incapables de reconnaître les liens qui les unissent aux œuvres, ces liens en vertu desquels il n'y a dans les œuvres que ce que les sujets s'y font percevoir par la parole.

En 1911, Lukács décrivait dans son journal son entreprise théorique comme une « théologie négative humble<sup>22</sup> » ; dans la mesure où elle fut cela, dans la mesure où elle a vu comment l'art apporte au réel une rédemption silencieuse, elle a montré, bien malgré elle, qu'art et monde s'appartiennent, et qu'à nulle théologie négative ne sied la modestie.

## II. BÉNÉFICES DE LA TOTALITÉ

L'échec de la théorie esthétique du jeune Lukács s'explique par sa reprise et sa radicalisation des moyens conceptuels du néo-kantisme, qui l'ont conduit à un objectivisme absolu de l'œuvre d'art, au « dogmatisme d'un "sens en soi"<sup>23</sup> », inhérent à l'œuvre mais inaccessible à la raison discursive. Comme l'a définitivement montré l'herméneutique philosophique, ce dogmatisme est la conséquence d'une conception étroite de l'expérience, d'une expérience ne pouvant être acquise que si elle répond à certaines exigences méthodiques, qui la rendent susceptible de confirmation et de répétition. « Mais cela signifie que, par essence, l'expérience surmonte en soi sa propre histoire et l'annule par là même<sup>24</sup>. » À cet objectivisme, il faut opposer une conception plus globale de l'expérience, où la compréhension d'un objet ou d'une œuvre ne peut être dissociée de son interprétation par un sujet, et par le fait même, de l'application qu'en fait l'interprète à sa situation propre ; de cette manière, l'expérience suppose nécessairement le sujet qui s'y investit, et s'insère donc dans une histoire, un horizon temporel délimité<sup>25</sup>.

22. Cité dans G. MÁRKUS, « Nachwort », dans *Heidelberger Ästhetik*, p. 274.

23. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, p. 448 (tr. fr. : p. 328).

24. *Ibid.*, p. 330 (tr. fr. : p. 191).

25. Cf. *Ibid.*, pp. 290 et suiv. (tr. fr. : pp. 148 et suiv.).

Pour finir cet exposé, nous voudrions à présent montrer que chez le jeune Lukács, l'objectivisme de l'œuvre, précisément parce qu'il connaît une radicalisation extrême, en vient à s'inverser partiellement, de sorte que certains aspects de cette théorie demeurent aujourd'hui recevables; et nous voudrions dire qu'elle doit ces vertus à son utilisation de la catégorie de totalité.

La notion de malentendu, qui est l'assise de cette théorie, a un caractère paradoxal: elle veut à ce point préserver la réalité de l'œuvre qu'elle la rend intouchable; mais par ailleurs, l'accès des sujets du monde vécu à l'œuvre se trouvant ainsi interdit, l'expérience esthétique peut à certains égards se déployer d'elle-même, sans être assujettie à une norme extérieure. Parce qu'il y a un hiatus du créateur à l'œuvre puis de celle-ci au récepteur, il devient possible à certaines conditions de faire du procès de communication esthétique le lieu même de constitution du sens de l'œuvre, au lieu de reléguer celui-ci dans un au-delà de l'expérience. L'herméneute H. R. Jauss a bien vu comment cette notion de malentendu amorce ainsi le passage «de l'esthétique monologique de l'œuvre à la compréhension dialogique<sup>26</sup>». Une fois l'esthétique infléchie de la sorte vers l'herméneutique, *le malentendu n'est certes plus nécessaire* comme instance transcendante de l'expérience; mais *la limite* qu'il imposait à l'aspiration utopique exprimée dans les œuvres *se maintient*, comme horizon temporel de la finitude des sujets.

Le recours subreptice à la subjectivité réelle constitutive de l'œuvre, que nous avons observé chez Lukács, trouve ici sa justification. On ne peut prétexter de la finitude du monde vécu pour isoler l'œuvre qu'il produit dans une transcendance axiologique, phénoménalement manifestée aux sujets comme plénitude utopique; cette finitude est celle du monde vécu tout entier, auquel participe la sphère esthétique. S'il faut donc continuer avec Lukács de penser l'esthétique dans les termes d'un rapport du sujet et de l'objet, il n'est pas nécessaire de schématiser le sujet de façon à en faire une pure instance normative, afin de le soustraire aux ratés de la raison néo-kantienne. Car dès lors que l'on cesse de concevoir la raison comme une instance ontologique subsistant indépendamment de ses *cognata*, dès lors que le rapport sujet-objet n'est plus pensé simplement en termes de subsomption d'un terme par l'autre, la scission entre le sujet et son monde s'avère n'avoir jamais existé. Lukács ne reconnaît d'identité du sujet et de l'objet que pour la sphère esthétique, mais ce faisant il est contraint d'y introduire à son insu le sujet éthique tel qu'il le concevait: comme une volonté mue par des idéaux pensés indépendamment de leurs conditions réelles de production, et qui s'épuise à vouloir y conformer l'objectivité. Loin d'être considérée pour elle-même, la sphère esthétique se trouve ainsi subordonnée à l'éthique et à son devoir-être infini. Les trois niveaux phénoménologiques de l'œuvre — forme «pure», forme transcendante, forme «pure» retrouvée — manifestent ce fait. La forme «pure» est traitée comme un niveau mineur, parce que selon Lukács elle ne contient pas la réalité plénière et normative élaborée par la seule forme transcendante et

26. Hans Robert JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Francfort, Suhrkamp, 1982, p. 677; cité dans R. ROCHLITZ, «Un esthétisme métaphysique», p. 563. Jauss ne discute du malentendu que dans la formulation qu'en a donnée Leo Popper, et l'oppose à l'esthétique de Lukács, mais Rochlitz dissipe cette méprise en rappelant qu'«en réalité, la *Philosophie de l'art* du jeune Lukács intègre et amplifie la théorie poppérienne du malentendu» (p. 564).

réinvestie dans la forme « pure » retrouvée ; en d'autres termes, parce qu'elle ne véhicule pas d'idéaux éthiques, en définitive abstraitement déterminés. C'était là s'interdire d'emblée une compréhension véritable des expériences artistiques majeures du xx<sup>e</sup> siècle, c'était s'empêcher de voir les aspirations bien réelles motivant les explorations modernes du matériau artistique. — Les vertus de l'esthétique du jeune Lukács ne se laissent donc voir que si la relation sujet-objet de l'esthétique n'est plus pensée isolément, que si elle est située dans une relation sujet-objet couvrant tout le champ de l'expérience humaine. C'est d'ailleurs à ce titre, quoi que Lukács en ait, que son esthétique de jeunesse a porté les fruits que l'on sait chez une multitude d'autres auteurs d'importance majeure, tels Mannheim, Bloch, Benjamin, Adorno, Marcuse, Kracauer, Löwenthal, Goldmann. L'impact énorme d'un ouvrage comme *La théorie du roman* s'explique non pas par son armature théorique néo-kantienne (reprise de la *Philosophie de l'art*), mais par le bonheur avec lequel son auteur est parvenu à mettre en rapport les formes littéraires et l'aspiration subjective réelle, historiquement située (dispositif qu'*Histoire et conscience de classe* va encore reprendre et élargir). C'est donc parce que Lukács, à rebours de ses propres intentions, n'est pas parvenu à isoler l'œuvre d'art des sujets vivants, que sa théorie esthétique de jeunesse reste actuelle ; parce qu'en plein sol néo-kantien, il a ranimé le désir de bonheur constitutif de la raison humaine, ce qui du reste a fait s'effondrer toute son armature théorique. Or cette subversion, c'est le recours à Hegel et à la catégorie de totalité qui en a été l'instrument.

Nous avons vu précédemment comment Lukács parvient à constituer la sphère esthétique — et elle seule — en une réalité plénière, en un espace de relations d'identité entre le sujet et l'objet ; s'il échappe ainsi à l'irréparable scission que son kantisme lui fait déceler dans les sphères théorique et éthique, c'est en reprenant et en accommodant la dialectique hégélienne de la totalité, avec la critique de Kant qu'elle suppose. — Rappelons les principaux résultats de notre enquête sur ce point. En tant que forme « pure », l'œuvre tire spontanément son contenu de l'imitation de la nature extérieure ; mais cette attitude risque de faire éclater l'œuvre, car elle reproduit le dualisme kantien d'une réalité extérieure subsistant en elle-même et d'un sujet qui veut l'atteindre, mais n'y parvient que par extrapolation, grâce à la totalité comme principe régulateur de la raison. À cela, Lukács veut substituer une totalité constitutive, grâce à laquelle l'œuvre pourrait organiser ses parties en un tout vivant et autonome à l'égard de l'objectivité. Cette totalité correspond à celle conçue par Hegel dans la dialectique de la « relation essentielle » : le rapport des parties au tout et du tout aux parties révèle que l'œuvre est animée d'un dynamisme intérieur, d'une force, qui en elle s'extériorise. Chez Lukács, cet intérieur est le « point de vue » subjectif, la « vision du monde », qui procure à l'œuvre un principe organisateur. Mais de même que chez Hegel l'extériorisation de la force concerne en même temps tout le réseau de sollicitations réciproques où est engagée celle-ci, de même chez Lukács le « point de vue » de l'artiste exprime non seulement lui-même en tant que sens, mais aussi le non-sens duquel il se distingue et qui donc contribue à sa détermination. Cette tension maintenue du sens et du non-sens, en d'autres termes cette dissonance, est ce qui fait de l'œuvre une réalité utopique et plénière, parce qu'elle en organise les éléments en une totalité dynamique et autosuffisante. — Si donc le moment de la forme transcendantale est

ce qui donne vie à la forme artistique et en produit la réalité effective, c'est parce qu'il parvient à constituer une totalité organique, que Lukács pense dans les termes de la dissonance tragique. L'extrême richesse et la fécondité historique de cette conception de l'œuvre comme totalité tiennent aux relations internes qui y sont établies, et que Lukács a appris à tisser en se mettant à l'école de Hegel.

La reprise de la totalité hégélienne est cependant monnayée par un important réaménagement. Nous avons pris soin, en exposant la dialectique hégélienne de la «relation essentielle», de la situer dans le mouvement général de la *Science de la logique*, afin de bien montrer le rôle capital qu'y joue le sujet-substrat. Toute la doctrine de l'essence articule deux mouvements interdépendants, celui de la réalité extérieure et celui d'un substrat intérieur, qui lie les éléments extérieurs de façon dynamique et nécessaire, en même temps qu'il s'y objective non moins nécessairement. Le moment de la relation essentielle est celui où le dualisme de l'intérieur et de l'extérieur est définitivement dépassé, au profit de la réalité nécessairement posée, la *Wirklichkeit*; mais ce dépassement suppose que chacun des termes se soit auparavant entièrement déployé. Or Lukács, en reprenant cette dialectique pour la sphère esthétique, en restreint la portée parce qu'il ne fait plus intervenir qu'un sujet stylisé, coupé du monde vécu, l'homme «en entier». La question qui, pour finir, doit nous occuper est donc la suivante: cette transformation de Hegel, cette réduction du sujet à une simple instance normative, permet-elle à la catégorie de totalité de produire la réalité effective de l'œuvre, comme Lukács le prétend?

Lukács fonde sa prétention sur son analyse critique de la métaphysique hégélienne, dans laquelle il voit la conjonction extorquée de deux moments qui, pris séparément, sont pourtant parfaitement légitimes: le moment théorique et le moment esthétique. Le moment théorique, rappelons-le, est celui par lequel Hegel aperçoit les inadéquations réelles entre la subjectivité et son monde, et les constitue en oppositions permettant au sujet de tendre vers des stades plus élevés de concrétude; le moment esthétique est celui où sont stylisés le sujet et l'objet du monde vécu, de manière à les corréliser et les constituer en une totalité dotant l'expérience vécue d'une nécessité intrinsèque. L'erreur de Hegel, pense Lukács, est d'avoir structuré esthétiquement le processus réel, de lui avoir apporté une réconciliation qui ne peut lui appartenir puisqu'il participe du monde fini, et de l'avoir constitué en une totalité à laquelle seule la stylisation esthétique peut prétendre. — On ne peut méconnaître une grande part de justesse à cette critique, à ce reproche d'esthétisation du réel chez Hegel; reste à savoir si cela suffit à autoriser en contrepartie une déréalisation de l'esthétique. Pour évaluer ce point avec suffisamment de nuances, nous nous aiderons de l'interprétation renouvelée qu'a donnée Charles Taylor de la dialectique hégélienne. Comme le jeune Lukács en effet, Taylor met en cause le déploiement prétendument immanent des catégories hégéliennes en un système absolu; mais à la différence de Lukács, il ne refuse pas pour autant toute fonction dialectique à la contradiction. Hegel, pense Taylor, confond deux types de négation, logiquement distincts l'un de l'autre: la négation contrastive et la négation interactive<sup>27</sup>. La négation contrastive est d'ordre logique, elle est ce en

27. Charles TAYLOR, *Hegel*, Cambridge-Londres-New York-Melbourne, Cambridge University Press, pp. 234-236, 346-349.

vertu de quoi les diverses propriétés d'une chose se délimitent et donc se déterminent mutuellement. Ce type de négation vaut pour toute propriété, quelle qu'elle soit. Mais Hegel l'associe à la négation interactive, c'est-à-dire celle en vertu de laquelle les divers éléments influent les uns sur les autres, de façon causale. Cette interaction peut être conçue comme négation, au sens où quelque chose y est sommé de se maintenir en vertu d'une nécessité propre, sous peine de périr. Mais pareille négation n'est en rien universelle, elle ne peut être assimilée à la négation contrastive, universelle mais purement logique. Hegel assimile pourtant l'une et l'autre, lorsqu'il affirme que toute chose contient en elle-même sa propre négation et est donc destinée à s'abolir au profit de déterminations plus élevées : par là, une confusion s'opère entre le sens contrastif de la négation, qui procure la détermination et est donc constitutif de la chose, et le sens interactif, selon lequel la négation est réelle et met en péril la chose. Il peut fort bien arriver que ces deux sens de la négation coïncident, pour produire la négation dialectique au sens de Hegel, mais de tels cas ne sont en rien universels, et n'autorisent nullement l'énoncé de la métaphysique hégélienne, d'après laquelle le fini est contradictoire et requiert le déploiement de l'infini comme totalité nécessaire et autosuffisante. Cette critique a des conséquences directes pour les développements ultérieurs de la *Logique* hégélienne, notamment ceux de la « Doctrine de l'essence », et donc aussi pour le moment de la « relation essentielle », qui nous intéresse particulièrement. À ce stade, l'opposition du fini et de l'infini se présente sous la forme d'une tension à résoudre entre les manifestations extérieures et le substrat intérieur qui les lie essentiellement. Ce rapport est par exemple celui de la chose et de ses propriétés : la chose-substrat se révèle nécessairement contradictoire, pense Hegel, parce qu'elle a des propriétés particulières, mutuellement délimitées et donc négatrices l'une de l'autre ; c'est pourquoi la chose ne se suffit pas à elle-même, mais se révèle être le mode d'apparition d'une nécessité plus intérieure. Le moment de l'apparence, qui culmine dans la « relation essentielle », est celui où le dualisme de l'intérieur et de l'extérieur est définitivement dépassé. Or Taylor fait remarquer<sup>28</sup> qu'il n'est pas forcément vrai qu'une chose soit contradictoire à cause de l'opposition mutuelle de ses propriétés. Si ces propriétés se nient l'une l'autre, c'est en un sens contrastif, non pas d'abord interactif, et dès lors on peut fort bien concevoir une chose comme réalité stable, identique en elle-même. Par suite, on n'a pas forcément besoin pour la comprendre de la situer dans un processus total. On voit à quel point la distinction proposée par Taylor entre les deux types de négation permet de se dégager de l'emprise du système hégélien, sans préjudice de la pertinence de ses aperçus : ce système est « une tentative pour établir un lien indissoluble entre d'une part le *conflit* entre forces, qui en fait est inhérent à toutes les configurations de choses dans le monde, et d'autre part le *contraste* entre les descriptions nécessaires à leur compréhension<sup>29</sup> ». Cette tentative d'identification logiciste des déterminations de pensée au réel s'explique par le présupposé hégélien d'un idéal donné d'emblée à la conscience, et qui se manifeste peu à peu dans les figures de celle-ci. Néanmoins, même si l'on récusé ce point de départ, il

28. Cf. *Ibid.*, pp. 270-271.

29. Charles TAYLOR, « Dialektik heute, oder: Strukturen der Selbstnegation », in Dieter Henrich, éd., *Hegels Wissenschaft der Logik; Formation und Rekonstruktion*, Veröffentlichungen der Internationalen Hegel-Vereinigung, Stuttgart, Klett-Cotta, 1986, pp. 141-153, part. p. 144 (nous soulignons).

demeure possible de concevoir des contradictions authentiquement dialectiques, dans lesquelles l'interprétation que le sujet donne du réel coïncide avec une véritable négation interactive au sein de ce dernier: il s'agit de certains cas où l'interprétation fait elle-même partie de la réalité visée — en d'autres termes, il s'agit de certaines situations dans lesquelles le sujet interprétant se trouve investi, et où les interprétations qu'il donne de lui-même sont contradictoires. Dans de pareils cas, qui sont fréquents dans la vie des individus et des institutions, une autonégation des sujets devient possible, par laquelle ceux-ci peuvent parvenir à une perspective modifiée, plus profonde, sur eux-mêmes. Nul besoin pour entreprendre ce cheminement de prendre appui sur l'ensemble de la conception hégélienne:

Il n'y a qu'à trouver un point de départ où quelque réalité finie soit conçue comme la réalisation (visée) d'un but, d'un accomplissement ou d'une norme. Il n'est pas nécessaire que ce but ou cette norme donnés au départ soient ceux de l'esprit faisant retour en lui-même. Il suffit que le but historique outre passe la compréhension subjective qu'ont les hommes de leurs propres fins, de telle manière que cette dernière compréhension puisse être perçue comme une conception erronée et aporétique du but historique [...]<sup>30</sup>.

Il n'y a de dialectique que pour les êtres humains, qui donnent d'eux-mêmes constitutivement des interprétations pouvant se contredire mutuellement; il n'y a de dialectique que pour ceux qui sont engagés dans un procès herméneutique.

Cette relecture nous paraît offrir les moyens d'une évaluation suffisamment nuancée de la reprise par Lukács de Hegel et de son concept de totalité. Elle fait voir d'abord pourquoi Lukács a eu raison de dissocier le «moment théorique» hégélien de l'ensemble de sa métaphysique. Le sujet processuel, en effet, ne dispose jamais du point de vue absolu requis pour l'énonciation d'une métaphysique; rappelons comment Lukács, dans sa critique de Hegel, fait bien voir que le point de vue absolu, l'identité métaphysique du sujet et de l'objet, ne peut être affirmé en même temps que sa genèse phénoménologique, sauf à verser dans l'artifice idéaliste d'un processus dont l'issue est décidée d'emblée. Cet avis rejoint celui de Taylor, pour qui le processus dialectique met un sujet aux prises avec les interprétations antagonistes qu'il donne de lui-même et qui le constituent: le procès herméneutique ainsi engagé ne peut jamais s'autoriser d'un point de vue absolu, qui dégagerait le sujet de ses auto-interprétations et le dispenserait de l'intersubjectivité. De part et d'autre, donc, il y a affirmation de l'impossibilité d'énoncer une métaphysique à partir d'un sujet dont les points de vue sont nécessairement limités, mais d'un sujet qui par ailleurs se sait tel. Lukács et Taylor divergent cependant à propos de l'interprétation de cette finitude, et cette divergence est lourde de conséquences: alors que pour Taylor la finitude du sujet vient de ce qu'il a à s'orienter dans un monde qui lui préexiste et qu'il ne peut s'appropriier entièrement, chez Lukács cette finitude est pensée de façon kantienne, c'est-à-dire comme celle d'une conscience ontologique, subsistant en elle-même indépendamment de l'objectivité qu'elle détermine, objectivité qu'il lui faut dès lors s'approprier, sans

30. TAYLOR, *Hegel*, p. 134.

jamaïs y parvenir, afin de se donner consistance<sup>31</sup>. Voyant que cette consistance ne pouvait être ainsi atteinte, Lukács a voulu la rendre possible sous forme restreinte grâce à la notion hégélienne de totalité, qui lui semblait permettre l'instauration de réalités nécessaires, autonomes à l'égard du sujet fini : tel est le « moment esthétique » de Hegel. La totalité ainsi constituée organise ses éléments en un réseau de relations solidaires, tant de façon immanente (tout et parties) qu'en rapport avec son environnement : la contradiction entre sens et non-sens ainsi produite, ou dissonance, confère à la totalité instaurée une nécessité à laquelle le monde vécu ne peut accéder, et ce grâce au fait que le sujet fini n'y a pas part. Or ce faisant, Lukács reconduit sans plus le logicisme de la conscience ontologique qui projette sur l'objectivité des structures censées lui préexister de façon inquestionnée, et il en partage ainsi l'aporie : il suppose qu'il peut y avoir des contradictions, en l'occurrence des dissonances, où les sujets vivants ne sont pas investis. Par là, ces dissonances s'imposent aux sujets comme des normes aussi absolues qu'inaccessibles. De même que l'aspect logiciste de la dialectique hégélienne a conduit, au plan historique, au mécanisme du matérialisme dialectique<sup>32</sup>, de même sa reprise au plan esthétique a amené le jeune Lukács à ne privilégier qu'un type d'œuvres, celles qui imposent de façon classiciste une conception normative du sujet. Dans un cas comme dans l'autre, il est fait abstraction des sujets qui agissent dans l'histoire et dans l'art, et qui cherchent à se déterminer théoriquement de cette manière, en mettant à jour leurs propres contradictions. Par conséquent, s'il y a des dissonances esthétiques, c'est parce que des sujets réels se représentent eux-mêmes sous ce mode, à des fins déterminées. La totalité esthétique n'est donc pas une monade impénétrable, elle est en prise sur le monde vécu. — Un dernier fait achèvera de nous en convaincre. Nous avons pris soin, en exposant la dialectique hégélienne de l'intérieur et de l'extérieur, de bien montrer que chacun de ces moments, pour passer dans son autre, doit aussi être posé pour lui-même ; s'il trouve sa vérité dans l'autre, il est aussi la vérité de cet autre, et donc il lui faut se déployer entièrement de façon autonome, sinon l'identité obtenue est réductrice. Voilà pourtant ce à quoi ne peut prétendre la totalité lukácsienne. La dissonance de l'œuvre, en effet, faute d'être rapportée à la subjectivité vivante qui l'articule, ne peut constituer une véritable intériorité de la réalité esthétique. Pour ce faire, il faudrait qu'en tant que principe inhérent à l'œuvre, elle y apporte tout le réseau de sollicitations extérieures, extra-esthétiques, dans lequel elle est insérée. Or à cause de sa doctrine du malentendu, Lukács n'a voulu penser ce rapport de l'œuvre au réel en général que sous un mode négatif, en tant que rapport d'un sens au non-sens. Il cite à cet effet, rappelons-le, des lignes fort significatives de Windelband où la catégorie de l'être est définie comme le contenu de la conscience subsistant indépendamment de la fonction de conscience (c'est-à-dire de la conscience comme *a priori*). Transposé au plan de la forme transcendante de l'esthétique, ce contenu conçu de façon purement négative devient un non-sens, grâce auquel Lukács constitue la dissonance. Or il est clair qu'un simple non-sens, contrasté avec le sens, ne suffit pas à créer une contradiction riche de contenu, telle que devrait l'être la dissonance. Le non-sens est impuissant à faire entrer

31. Sur la critique de l'ontologie de la conscience, on consultera notamment Vincent DESCOMBES, *Grammaire d'objets en tous genres*, Paris, Minuit, 1983.

32. Taylor, « Dialektik heute, oder: Strukturen der Selbstnegation », *passim*.

dans l'œuvre le monde extérieur où celle-ci s'insère, parce qu'il est un terme simplement négatif, et n'a pas l'autonomie nécessaire à son propre déploiement. Si donc il y a dissonance, c'est en tant que véritable contradiction *dialectique*, c'est en tant qu'un sujet vivant y représente sous un mode esthétique ses propres contradictions; c'est donc lui-même que le sujet investit dans l'œuvre, à la fois comme sens et non-sens. Le non-sens est une négation non pas abstraite, mais pleinement déterminée. Chose que Lukács est du reste lui-même forcé de reconnaître, en contradiction flagrante avec ses prétentions, lorsqu'il fait du non-sens un terme déterminé par la «vision du monde» du sujet créateur. *Nolens volens*, toute œuvre dissonante véhicule, de façon constitutive, la souffrance de sujets bien réels.

Le recours à la catégorie hégélienne de la totalité a ainsi rompu l'autarcie néo-kantienne de l'esthétique du jeune Lukács, parce qu'elle a contraint à réintroduire dans le procès esthétique le sujet auto-interprétant, à partir duquel seulement il est possible de faire de l'œuvre une dissonance reproduisant, sur un mode plénier, la condition tragique de l'existence humaine. Tel est le bénéfice de cette notion: elle fait voir que la dissonance n'est pas une contradiction immobile, autosuffisante, et que bien plutôt elle restaure les liens unissant constitutivement l'œuvre et le monde qui lui donne naissance et où elle s'insère. Mais en outre, le recours à la totalité fait éclater l'orientation exclusivement éthique et ascétique de la communication esthétique. La totalité ne peut se constituer que par le jugement d'un sujet qui en noue les liens; c'est donc ce jugement qui est premier, et qui se subordonne la fonction d'«accomplissement» éthique de l'œuvre: celle-ci devient une possibilité de la communication esthétique, mais pas la seule. En d'autres termes, une œuvre authentique n'est pas forcément une totalité dissonante, elle n'a pas forcément à figurer l'autonégation dialectique des sujets, comme il arrive dans la tragédie. L'expérience esthétique n'est pas que cathartique, elle est, plus profondément, un mode de jouissance procuré dans le jugement<sup>33</sup>.

L'analyse qui précède appellerait maintenant une étude du concept de totalité considéré pour lui-même, qui en déterminerait l'opérativité et le fonctionnement dans les divers modes d'exercice du jugement. Cette étude ferait fond sur les réussites qu'a connues cette notion au sein de l'œuvre du jeune Lukács, mais ne s'attarderait plus aux obstacles qui l'entravent, et qui consistent essentiellement dans sa restriction induite à la seule sphère esthétique. Or il faut voir que Lukács lui-même n'a pas été entièrement dupe de son cadre théorique, et qu'il a interrompu, de 1914 à 1916, l'élaboration de la théorie esthétique qui fut ici exposée, afin de se tourner vers la philosophie de l'histoire et d'y situer l'esthétique, de façon fort hégélienne. Après 1918, d'ailleurs, ces considérations connaîtront leur plein déploiement, dans un cadre désormais marxiste. Ces transformations théoriques ont permis à la notion de totalité de parvenir

33. Cf. Hans Robert JAUSS, «La jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis», *Poétique*, 39 (1979), pp. 261-274.

à une extension et une efficacité beaucoup plus grandes. Nous avons annoncé, dans la première partie de cet article, que nous examinerions ces réaménagements ici même ; pour des raisons éditoriales évidentes, cela ne peut se faire, et nous devons reporter ces prolongements à un article ultérieur et autonome. Les analyses précédentes, nous l'espérons, y livreront alors tout leur fruit.