Document generated on 07/18/2025 10:43 a.m.

Laval théologique et philosophique

L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I)

Lucien Pelletier

Volume 47, Number 3, octobre 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/400625ar
DOI: https://doi.org/10.7202/400625ar

See table of contents

Publisher(s)

Faculté de philosophie, Université Laval

ISSN

0023-9054 (print)
1703-8804 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Pelletier, L. (1991). L'émergence du concept de totalité chez Lukács (I). *Laval théologique et philosophique*, *47*(3), 291–328. https://doi.org/10.7202/400625ar

Tous droits réservés © Laval théologique et philosophique, Université Laval, 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Laval théologique et philosophique, 47, 3 (octobre 1991)

L'ÉMERGENCE DU CONCEPT DE TOTALITÉ CHEZ LUKÁCS (I)

Lucien PELLETIER

RÉSUMÉ. — Le néo-marxisme a au cours du XXe siècle copieusement utilisé le concept de totalité élaboré par Lukács comme instrument dialectique. Le but de cet article est d'en dégager les présupposés et les conséquences, en montrant comment et à quelles fins il a été constitué. Dans cette première partie, l'auteur retrace l'émergence de cette notion dès la période néo-kantienne de Lukács, aujourd'hui mieux connue.

L'importance du concept de totalité pour la philosophie sociale du XXe siècle n'est plus à démontrer. Selon des modalités diverses, tous les penseurs occidentaux qui se sont réclamés de Marx en ont fait une de leurs catégories principales[1]. Cela vaut autant pour Bloch et des théoriciens de l'École de Francfort que pour Sartre, Merleau-Ponty et Goldmann. L'attention de tous ces auteurs a été attirée sur cette catégorie par l'ouvrage de Lukács, *Histoire et conscience de classe*, qui déclare: «La totalité concrète est ... la catégorie fondamentale de la réalité.»[2] L'intention de cet ouvrage est de rendre au mouvement communiste la dynamique spéculative et historique que son institutionnalisation lui avait fait perdre. Lukács se prévaut de certains aspects de la dialectique hégélienne afin de montrer comment la conscience bourgeoise perd contact avec le réel, et comment ce contact peut être restauré par la conscience prolétarienne qui non seulement instaure de nouveaux faits sociaux et idéels, mais en outre les instaure en tant que nécessaires, en tant que réalité effective, *Wirklichkeit*. Le moteur de cette instauration est l'autonégation de la conscience de classe prolétarienne: parce qu'il est soumis de façon radicale au processus de réification capitaliste, le prolétariat est en mesure de saisir son «noyau interne essentiel»[3], l'«essence psy-

1. Cf. Martin JAY, *Marxism and Totality: The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas*, Berkeley, University of California Press, 1984.
2. G. LUKÁCS, *Histoire et conscience de classe; essais de dialectique marxiste*, Paris, éd. de Minuit, 1976, p. 28.
3. *Ibid.*, p. 218.

chique et humaine»[4] inaliénable grâce à laquelle il prend conscience de lui-même comme point de renversement possible des contradictions sociales. Évidemment, on a eu beau jeu, au cours du XXe siècle, de remettre en question cette conscience inébranlable[5]. Le vieux Lukács lui-même déclarait que la conscience prolétarienne d'*Histoire et conscience de classe* non seulement ne renversait pas l'idéalisme hégélien, mais renchérissait sur lui: elle procurait un accès à la totalité apparenté à l'intuition intellectuelle de Schelling[6]. Est-ce à dire pour autant que l'usage de la catégorie de totalité pour la compréhension des processus sociaux et de l'agir humain en général reste irrémédiablement idéaliste? Le tout est-il forcément le non-vrai? On ne saurait l'affirmer hâtivement, vu les résultats impressionnants que cette catégorie a permis d'obtenir aussi bien chez Hegel, Marx et Lukács que dans la pensée critique moderne. La totalité, pour le dire brièvement, permet de hausser un phénomène historique au-dessus de sa manifestation immédiate et de le rapporter à un contexte plus global avec lequel il est en interaction. Le phénomène gagne dès lors en détermination, en même temps qu'il renvoie nécessairement à d'autres phénomènes et, par là, à la totalité du processus où il s'inscrit. Le problème est ici de savoir quand la totalité véritable, l'instance critique ultime, est atteinte. Doit-on nécessairement pour cela prendre appui sur un critère métaphysique tel le sujet-objet prolétarien du jeune Lukács? Et sinon, comment rendre compte de son efficacité et de sa légitimité?

Le présent travail ne répond pas directement à ces questions, mais il retrace l'émergence du concept de totalité chez le jeune Lukács, et cherche ainsi à montrer avec précision sur quelle aporie il débouche, et quelles en sont les raisons. Pareille analyse devrait faire voir en bout de ligne pourquoi ce concept s'est avéré si fécond et peut continuer de l'être, à condition de le dissocier d'un certain coup de force.

Les études sur l'œuvre du jeune Lukács foisonnent, et l'on pourra se demander à quoi bon rouvrir ce dossier. L'utilité de l'entreprise vient de ce qu'elle donne enfin les moyens de saisir critiquement l'à propos d'une catégorie capitale de la pensée sociale de notre siècle. Ces moyens, prétendons-nous, n'ont pas été procurés jusqu'ici, faute d'avoir pu reconstituer l'ensemble du projet théorique de cet auteur. Les ouvrages justement célèbres que sont *L'âme et les formes* et *La théorie du roman*, et même dans une certaine mesure *Histoire et conscience de classe*, prennent appui sur un projet systématique extrêmement riche et plus fondamental, qui les situe dans une perspective assez inattendue. Rappelons que le jeune Lukács, après avoir publié des travaux de critique littéraire inspirés de Dilthey et de Simmel[7], s'est mis à écrire une

4. *Ibid.*, p. 214.

5. Dans la société unidimensionnelle, «les idées, les aspirations, les objectifs qui, par leur contenu, transcendent l'univers établi du discours et de l'action, sont soit rejetés, soit réduits à être des termes de cet univers. La rationalité du système et son extension quantitative donnent donc une définition nouvelle à ces idées, à ces aspirations, à ces objectifs» (Herbert MARCUSE, *L'homme unidimensionnel; essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, éd. de Minuit, 1968, p. 37).

6. *Histoire et conscience de classe*, pp. 399-400 (préface de 1967).

7. Cf. les très diltheyennes et simmeliennes «Remarques sur la théorie de l'histoire littéraire» (1910), *Revue de l'Institut de sociologie*, Bruxelles, 1973, nos. 3-4, pp. 563-595; l'ouvrage hongrois de 1911 traduit en allemand sous le titre *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1981) témoigne des mêmes influences. Dilthey et Simmel sont aussi présents dans *L'âme et les formes* (1911, trad. par Guy Haarscher, Paris, Gallimard, 1974), et jusque dans les derniers textes qui ont précédé

vaste esthétique théorique en vue d'une habilitation qui lui aurait procuré une chaire à l'Université de Heidelberg. Sans renier les premières influences, ces écrits se fondent maintenant sur la philosophie néo-kantienne des valeurs alors dominante à Heidelberg (principalement avec Windelband, Rickert et Lask, mais aussi avec M. Weber qui s'en inspire, et auquel Lukács est alors très étroitement lié). Ce sont ces textes qui procurent à leur auteur ses fondements théoriques. Or ils sont restés presqu'entièrement inédits jusqu'en 1974; à l'époque de leur rédaction, seuls quelques proches (dont Weber, Lask et Bloch[8]) y ont eu accès. On en trouve deux groupes. Le premier date de 1912-1914 et comprend trois manuscrits, dont une importante «phénoménologie» esthétique[9]. Le deuxième groupe de textes date de 1916-1918[10]: il reprend le problème des fondements de l'esthétique, cette fois-ci dans une perspective beaucoup plus systématique et située dans l'histoire des idées; sous forme modifiée, le chapitre phénoménologique de 1912-1913 aurait dû lui aussi prendre place dans ce deuxième groupe, mais finalement Lukács ne l'a jamais remanié[11]. À l'examen, l'orientation théorique des deux groupes ne nous semble pas différer essentiellement, et nous les considérons comme un ensemble indissociable. Entre les deux périodes de leur rédaction, Lukács s'est mis à rassembler des notes pour un ouvrage sur Dostoïevski, où il aurait exposé sa philosophie de l'histoire[12]; de ces travaux, seule la «préface» a été achevée, et publiée en 1916 sous le titre *La théorie du roman*[13]. Cet intermède philosophico-historique au sein d'un ensemble fortement néo-kantien est très étonnant, et doit être étudié avec soin parce qu'il est déterminant pour rendre compte du passage de Lukács au communisme et aux positions d'*Histoire et conscience de classe*. Or, précisément à cause de son importance, il ne peut être examiné indépendamment de la théorie esthétique d'ensemble, en regard de laquelle il se situe, et dont il reçoit presque tout son appareil conceptuel, quitte à en inverser les signes çà et là. La philosophie de l'histoire du jeune Lukács a été maintes fois commentée, notamment à cause de la place qu'y tient la notion de totalité; mais toutes ces tentatives étaient condamnées à la superficialité, tant qu'elles ne disposaient pas des textes publiés en 1974, à partir desquels seulement l'œuvre du jeune Lukács, si influente sur ses contemporains, peut être évaluée avec un maximum de justesse.

Depuis la parution de ces derniers textes, pourtant, le réexamen qui s'imposait ne semble pas avoir été mené à bien. Seules deux études ont à notre connaissance

---

le passage de Lukács au communisme, en 1918. L'influence de Simmel sur Lukács est excellemment relevée par Silvie RÜCKER, «Totalität als ethisches und ästhetisches Problem», *Text + Kritik*, nos. 39-40 (Lukács), 1973, pp. 53-56.

8. C'est ce qu'a déclaré Lukács dans la préface à son esthétique de maturité, *Ästhetik I: Die Eigenart des Ästhetischen*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1963; cf. Lukács, *Textes*, Paris, Messidor-Éditions sociales, 1985, p. 323.

9. LUKÁCS, *Heidelberger Philosophie der Kunst (1912-1914)*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1974; trad. française: *Philosophie de l'art (1912-1914)*, trad. par Rainer Rochlitz et Alain Pernet, Klincksieck, Paris, 1981; nous utilisons cette traduction. Les références à cet ouvrage sont insérées à l'intérieur de notre texte, et signalées par l'abréviation «PA».

10. ID., *Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*, Darmstadt-Neuwied, Luchterhand, 1974. Les références à cet ouvrage sont elles aussi insérées à l'intérieur de notre texte, et signalées par l'abréviation «Äst».

11. Pour les questions de critique textuelle, cf. György MÁRKUS, «Nachwort», in *Ibid.*, pp. 253 sq.

12. LUKÁCS, *Dostojewski; Notizen und Entwürfe*, Lukács Archívum, Budapest, 1985.

13. ID., *La théorie du roman*, trad. par Jean Clairevoye, Gonthier, 1963.

dépassé le niveau des descriptions sommaires. La première est celle de Nicolas Tertulian, qui dans un recueil de ses propres textes sur l'esthétique lukácsienne consacre un chapitre aux manuscrits qui nous intéressent[14]. Cette étude cependant fut rédigée en 1971, et n'a pu tenir compte que de l'*Esthétique de Heidelberg (1916-1918)*, non pas de la *Philosophie de l'art (1912-1914)*. Le commentaire est néanmoins pénétrant, surtout parce qu'il s'efforce de montrer les transformations ayant eu lieu entre l'esthétique de jeunesse et celle de maturité. À ce titre, l'étude de Tertulian reste incontournable pour un examen d'ensemble de l'itinéraire lukácsien; mais elle ne suffit pas à l'analyse des textes théoriques des années 10. Une autre étude se consacre longuement et exclusivement à ces derniers: celle de Rainer Rochlitz[15]. L'auteur de cet ouvrage témoigne d'une sympathie passionnée pour l'univers du jeune Lukács, et cette complicité lui permet des développements profonds et particulièrement autorisés sur des œuvres artistiques postérieures aux textes de Lukács qu'il considère. Mais l'ouvrage souffre de deux lacunes très considérables. D'abord, les textes de l'importante *Esthétique de Heidelberg* ne sont pas pris en considération, et par suite la posture théorique de Lukács n'est pas entièrement restituée. Ensuite, l'auteur n'est pas suffisamment distant de son objet: il tient compagnie aux textes de Lukács, mais ne les analyse et ne les critique pas vraiment, et dès lors il ne permet pas d'en évaluer l'importance objective dans la pensée de notre siècle[16].

L'étude que nous entreprenons offre donc pour la première fois une analyse complète de l'émergence du concept de totalité chez Lukács, depuis *L'âme et les formes* jusqu'à *Histoire et conscience de classe*. On verra toute la complexité de la problématique lukácsienne, et qu'elle ne fut pas exempte d'une certaine ambivalence. Celle-ci se manifeste dans le va-et-vient entre une esthétique d'obédience néo-kantienne et une philosophie de l'histoire comme horizon de l'agir artistique et social. Il faudra chercher à expliquer, autrement que par des circonstances biographiques, pourquoi cette ambivalence a eu lieu; éventuellement, le concept de totalité pourrait s'affranchir définitivement de l'aporie ainsi repérée. En une première étape, nous décrivons l'esthétique théorique du jeune Lukács, et mettons en évidence son élaboration du concept de totalité, ses motivations et sa mise en œuvre. Dans un texte ultérieur, nous montrerons que cette totalité cherche à substituer l'art au réel, et pourquoi elle échoue. C'est cet échec qui explique le passage à la philosophie de l'histoire; mais celle-ci, jusque dans *Histoire et conscience de classe*, reste dépendante de la totalité esthétique, et introduit dans la pensée sociale une perversion dont, bien davantage que l'œuvre du philosophe hongrois, l'histoire elle-même du XXe siècle a fait les frais. Ces dernières opérations seront décrites elles aussi ultérieurement, dans la deuxième partie de l'étude.

14. N. TERTULIAN, *Georges Lukács; étapes de sa pensée esthétique*, Paris, Sycomore, 1980, part. ch. 4.

15. R. ROCHLITZ, *Le jeune Lukács (1911-1916); théorie de la forme et philosophie de l'histoire*, Paris, Payot, 1983.

16. Un texte récent du même auteur (R. ROCHLITZ, «Un esthétisme métaphysique», *Critique*, n. 517-518 (1990), part. pp. 564-568) supplée de façon brève mais excellente à cette dernière carence (nous y reviendrons).

I. L'ESTHÉTIQUE NÉO-KANTIENNE

1. *Système et sphères.*

La problématique du jeune Lukács s'articule autour de trois thèmes principaux: la vie, l'âme, et les formes[17]. La vie est le monde de la profusion quotidienne, de l'être inauthentique, le réseau mécanique des causes et des effets auquel est soumise la subjectivité, sauf à se replier sur elle-même et dès lors à s'interdire toute substantialité. L'âme est l'être individuel authentique, irremplaçable, dont provient toute la richesse de l'existence humaine. Les formes sont la médiation de la vie et de l'âme. Elles permettent à la subjectivité de se déterminer dans une extériorité, d'atteindre à la validité universelle. Elles sont ce qui donne sens à la vie, ce qui structure l'existence, ce qui donne cohésion à ses éléments. Tout le problème de Lukács consiste à déterminer le statut de ces formes culturelles, objectives sans pour autant être réductibles au chaos du monde vécu, subjectives sans pour autant renoncer à l'universalité. Comment le monde des formes — et ici Lukács entend aussi bien les formes de l'«esprit objectif» hégélien que celles de l'«esprit subjectif» —, comment ce monde né de la vie et de l'âme peut-il se rendre autonome à leur égard, et les réfléchir sous des traits purs et homogènes?

Dans une importante lettre programmatique de 1910 à son ami et inspirateur Leo Popper[18], Lukács définit sa position comme un «platonisme à l'envers». Les formes, en effet, sont analogues aux idées platoniciennes en ce qu'elles manifestent l'universalité présente dans le réel, sans cependant dépendre de ce dernier. Mais le platonisme lukácsien est «à l'envers» en ce qu'il concerne non pas des idées, mais des formes objectives, présentes dans le réel, bien qu'en même temps autonomes à son égard. Précisons tout de suite que Lukács rendra compte de la possibilité de ces formes au moyen de la catégorie de *totalité*: c'est cette catégorie que nous allons voir émerger dès la *Philosophie de l'art (1912-1914)*. Mais avant d'y arriver, il faut comprendre pourquoi Lukács a cru pouvoir élaborer sa philosophie de la forme dans le cadre du néo-kantisme de Heidelberg. Ce choix s'explique par son platonisme, apparenté au platonisme axiologique des Windelband, Rickert et Lask. Cette forme de néo-kantisme[19] s'érige sur les ruines de l'idéalisme allemand, qui par sa synthèse de la raison théorique et de la raison pratique avait réédité l'axiome scolastique *ens et bonum convertuntur*. Ne paraissant plus possible, cette synthèse s'est quand même maintenue comme exigence téléologique chez un idéaliste postérieur à Hegel, Hermann Lotze, duquel toute la philosophie ultérieure des valeurs s'est réclamée. L'axiome fondamental de Lotze et de ses successeurs est que «l'étant est, et les valeurs valent». On a d'une

17. Pour ce qui suit, cf. György MÁRKUS, «Die Seele und das Leben. Der "junge" Lukács und das Problem der Kultur», *Revue internationale de philosophie*, n. 106 (1973), pp. 407-438.

18. LUKÁCS, *Correspondance de jeunesse 1908-1917*, Paris, Maspero, 1981, pp. 136 sq. Cf. aussi LUKÁCS, «Leo Popper; ein Nachruf» (repris partiellement in *Die Fackel*, nos 399-400 (1911), p. 26): «La forme est *la* pensée de Leo Popper...» Sur Leo Popper et son rapport à Lukács, cf. Rainer ROCHLITZ, «Un esthétisme métaphysique», pp. 559 sq.

19. Pour ce qui suit, cf. Herbert SCHNÄDELBACH, *Philosophie in Deutschland 1831-1933*, Francfort, Suhrkamp, 1983, ch. 6. Pour un aperçu critique du rôle joué par le néo-kantisme dans l'histoire de la philosophie, cf. Garbis KORTIAN, «De quel droit?», *Critique*, n. 413 (1981), pp. 1131-1144.

part une ontologie où l'étant est considéré objectivement, de façon neutre; de lui-même, cet étant ne donne lieu à aucune valeur, puisque les valeurs sont inexistantes. Mais l'esprit humain est en reste avec cette conception de l'être, obtenue à l'aide de jugements logiques; il existe d'autres types de jugements, mettant en jeu les émotions et la volonté: ce sont des jugements de valeur. Le projet de Windelband, élève de Lotze et maître de Rickert, est d'établir une axiologie qui fonde transcendantalement ces derniers jugements, c'est-à-dire qui repère les méta-valeurs à la source des valeurs impliquées par la conscience empirique. Ces valeurs *a priori* n'existent pas, mais valent: ce sont les postulats nécessaires d'une conscience normative à laquelle renvoie le devoir-être inhérent à la connaissance. À la suite de Lotze qui accordait préséance à l'éthique sur toute autre activité théorique, Windelband et Rickert sont d'avis que même les jugements logiques sont subordonnés aux valeurs transcendantales, puisque le concept de vérité auquel ils se rapportent est lui-même un concept axiologique[20]. — Chez Rickert, cette théorie cherche à faire contrepoids au néo-kantisme de Marburg, qui lui paraît un apriorisme excessif, puisqu'il prétend réduire même la source de l'affection sensible à une production transcendantale. Cette conception permet de rendre compte des sciences nomothétiques, qui subsument le réel sous des lois, mais non pas des singularités historiques. Celles-ci sont prises en compte par les sciences idiographiques, dont Rickert fait la théorie à l'aide de la philosophie des valeurs. À cet égard, il reprend et prolonge sans plus la *quæstio juris* de l'école de Marburg, l'entreprise de légitimation épistémologique des sciences. Mais selon Lukács, ici s'amorce néanmoins une «tendance à la concrétisation»[21], qu'il voit aboutir chez Lask. Pour faire droit au singulier, Rickert réintroduit dans la constitution de l'objet de connaissance un moment d'irrationalité, un élément alogique; mais sa détermination cognitive est le fait de la seule subjectivité transcendantale. Le problème de la nature du donné alogique reste ici entier. C'est à ce dernier que s'est consacré Lask, disciple dissident de Rickert. La préoccupation centrale devient chez lui le matériau irrationnel de la connaissance, dont il fait la source de la spécification cognitive; cela revient à substituer la *quæstio facti* à la *quæstio juris*[22]. Cette radicalisation s'opère au moyen d'une séparation rigoureuse entre la sphère de la validité et le jugement dépendant de la subjectivité. Cette séparation est permise par le recours de Lask au transcendantalisme husserlien, pour lequel les figures théoriques sont pleinement autonomes par rapport à celui qui les pense. Lask peut ainsi clairement distinguer le matériau irrationnel et la forme logique. La forme est le support de la validité purement logique. Elle n'a

20. À cet égard, SCHNÄDELBACH (*ibid.*, p. 208) note la dépendance des philosophies des valeurs à l'égard de Fichte.

21. LUKÁCS, «Emil Lask, ein Nachruf», *Kant-Studien*, t. 22 (1918), p. 350.

22. Rudolf MALTER, «Heinrich Rickert und Emil Lask. Vom Primat der transzendentalen Subjektivität zum Primat des gegebenen Gegenstandes in der Konstitution der Erkenntnis», in Hans-Ludwig Ollig (éd.), *Materialien zur Neukantianismus-Diskussion*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987, pp. 87-104. L'auteur remarque fort à propos (p. 94) qu'alors que Cohen ou Rickert restaient fidèles à Kant en refusant d'hypostasier la sensibilité en une instance extérieure à la subjectivité, en dépit de tous les problèmes que cette position leur occasionne, Lask transgresse pour sa part résolument celle-ci. Pour ce qui suit, cf. aussi l'article de Lukács mentionné à la note précédente, et Hanspeter SOMMERHÄUSER, «Emil Lask 1875-1915. Zum neunzigsten Geburtstag des Denkers», *Zeitschrift für philosophische Forschung*, t. 21, n. 1 (1967), pp. 136-145 (l'article de Malter susmentionné est une étude critique d'un ouvrage de Sommerhäuser sur Rickert et Lask).

aucun contenu indépendamment du matériau, et à cet égard elle est toujours «validité de» [*hingelten*], validité orientée vers un matériau. C'est de ce dernier qu'elle reçoit sa spécification. Elle ne confère au matériau qu'une dignité logique, et ne le modifie nullement: ce dernier reste toujours irrationnel, excédentaire par rapport à elle. Cette pleine autonomie accordée au matériau de la connaissance inverse l'idéalisme néo-kantien: loin d'être déterminé par les formes de la connaissance, c'est bien plutôt le matériau lui-même qui différencie ces formes.

Se réclamant de Lask, on voit bien maintenant que le néo-kantisme de Lukács n'est pas pleinement orthodoxe. S'il cautionne le «platonisme transcendantal» de Lask[23], c'est parce que ce platonisme libère le matériau de la connaissance de la nécessité d'être constitué par le jugement, et lui confère une pleine autonomie. Lukács trouve chez Lask une insistance sur la matérialité de la connaissance qui convient tout à fait à son propre platonisme à l'envers. Le matériau reste irrationnel, mais on y accède néanmoins en tant qu'il est le «phénomène originaire» à la source de la différenciation des formes logiques. C'est précisément ici que le projet systématique lukácsien vient s'insérer. Le projet global de Lukács à cette époque — projet dont l'esthétique n'est qu'une réalisation partielle, comme son auteur le reconnaît à maintes reprises — est de prendre le relais de Lask et de ses prédécesseurs, de poursuivre une tâche qu'eux-mêmes n'avaient pas entrevue:

> une justification méthodique et théoriquement structurée du «procédé rhapsodique» de Kant, en opposition avec les efforts systématiques de ses successeurs [surtout Fichte et Hegel]. Car le fait que le cosmos de tout ce qui peut être connu et vécu soit réparti en diverses «sphères» particulières et possédant leurs lois propres est selon cette conception un phénomène originaire ultime, tout à fait indéductible, absolu — à rebours des «systèmes», qui essaient de déduire *a priori* le rapport des sphères entre elles. La tâche de la philosophie ne devrait consister qu'à exhiber ... l'être-là de ces sphères et à exposer leur qualité spécifique ... à l'éclairage théorique.[24]

Lukács ne refuse pas le système philosophique, mais veut lui rendre la structure rhapsodique qu'il avait chez Kant, c'est-à-dire qu'il veut faire coexister les sphères de la théorie, de l'éthique et de l'esthétique, sans les faire dériver les unes des autres, en respectant leur autonomie, leur caractère de matériau irrationnel, de «donné originaire». Le type de systématisation qui essaie de déduire l'existence des sphères ne parvient qu'à en faire un relevé topographique, et par là les sphères ne sont pas connues en elles-mêmes, elles sont déformées par le primat d'une seule d'entre elles, la sphère de la théorie. Le problème est de trouver une forme systématique qui confère une forme logique aux sphères, tout en laissant chacune libre de déployer d'elle-même son contenu propre et de nouer des liens avec les autres sphères. (Lukács donne comme

23. LUKÁCS, «Emil Lask, ein Nachruf», p. 361. Dans un contexte différent, *Histoire et conscience de classe* continue de voir en Lask «le plus pénétrant et le plus conséquent des néo-kantiens contemporains» (p. 179; cf. aussi p. 148). Sur le rapport de Lukács à Lask, cf. aussi N. TERTULIAN, *op. cit.*, pp. 107-115, de même que Hartmut ROSSHOFF, *Emil Lask als Lehrer von Georg Lukács*, Bonn, 1975 (nous n'avons pu consulter cette étude).

24. «Emil Lask, ein Nachruf», p. 357. *La Heidelberger Ästhetik* développe cette idée (pp. 70-73), sans toutefois la mettre clairement en rapport avec Rickert et Lask. Cf. aussi *Histoire et conscience de classe*, p. 151, n. 1.

exemple le lien établi par Kant entre la sphère théorique et la sphère pratique.) Pareil système serait hétérogène, pluridimensionnel et asymétrique, et ferait ainsi droit à la factualité contingente des sphères.

Afin de trouver une solution à ce problème, Lukács procède à une thématisation fort importante des systèmes antérieurs. Il en distingue deux types, représentés d'une part par Kant et Hegel, d'autre part par Dilthey (et, dans une moindre mesure, par Husserl). Le premier type est caractérisé par un mode d'objectivité dénué de présuppositions. Ces systèmes posent leurs sphères de façon absolue, sans les faire dépendre d'un monde présupposé.

> Chez Kant, on voit déjà à quel point les instaurations [*Setzungen*] vraiment autonomes (la théorie et l'éthique) créent à partir d'elles-mêmes leurs objets propres, combien l'objectivité d'une «réalité naturelle» est pour elles peu décisive, et à quel point le principe ultime de la validité inconditionnellement constitutive, le principe d'objectivité absolument authentique mis en œuvre par une instauration et par la sphère qui en émane, est condamné au morcellement et à la dissolution lorsqu'il passe à une autre sphère... (Äst 14-15)

Chez Hegel, on retrouve le même «postulat d'une instauration sans aucun présupposé» (Äst 19). Mais aussi bien Kant que Hegel sont forcés de reconnaître un substrat systématique à leurs instaurations. L'idéalisme «relatif» de Kant pose la chose en soi comme en deçà obscur de l'instauration théorique; l'idéalisme «absolu» de Hegel s'embrouille sur ce point dans les difficultés d'une identité originaire entre être et néant. Les systèmes qui tentent d'instaurer radicalement leur objet sur un plan théorique se retrouvent donc devant le paradoxe suivant: «ce qu'ils doivent nécessairement présupposer se révèle être à l'examen l'absolument indicible; or, pour des formes qui fondent une sphère autonome où l'être devient nécessairement une catégorie et où par conséquent il peut être énoncé, cette indicibilité équivaut au pur, à l'absolu néant. Le paradoxe est donc clair: ce qui doit être présupposé, c'est non pas rien [*nichts*], mais le néant [*Nichts*].» (Äst 21) Ce néant, Lukács l'appelle aussi «chaos». Chaque instauration d'une sphère véhicule avec elle ce chaos comme *a priori* immédiat absolument insaisissable, pas même négativement; la tentative de lui assigner rétrospectivement un lieu méthodologique «provient déjà d'une tout autre dimension du problème, celle d'un système des valeurs ou d'une métaphysique qui homogénéise les instaurations, et pour cette raison elle passe à côté du rapport immédiat au chaos». S'il procède avec suffisamment de radicalité, «le sujet instaurateur des sphères est mis en face du chaos et le sursume, élève le chaos à la forme — en dépassant toutes les formes historiques intermédiaires — par le fait même de l'instauration» (Äst 22). Dans l'instauration théorique, la relation immédiate au chaos se présente sous sa forme kantienne ou hégélienne. Quant au chaos pré-éthique, il amène le sujet à une décision, où la norme est librement consentie, et donc où la «réalité naturelle» perd son évidence, son indifférence vis-à-vis des valeurs.

> ... dans la décision, la volonté libre signifie littéralement qu'il faut agir comme si cette action était la première et la dernière dans le cosmos, comme s'il n'y avait pas de motifs ayant mené à la situation où se produit la décision, comme si l'action était exécutée au Jugement dernier, là où le temps cesse et où il n'y a plus que

les conséquences dans leur intention purement éthique, telles qu'elles étaient ontologiquement données dans l'acte. (Äst 23)

Ces mots rappellent immanquablement le fameux essai sur «la métaphysique de la tragédie»[25], cette forme qui incarne la «sagesse des limites», où l'essence ne peut devenir vivante que dans son rapport à la finitude, dans l'instant du miracle où vie et mort coïncident. Il ne s'agit certes pas dans le cas présent d'une formalisation artistique des paradoxes inhérents à l'acte d'instauration théorique et éthique; mais ces paradoxes sont sous-jacents, et il nous faut ici y insister quelque peu. Lukács s'attache à démontrer le caractère constitutif, «destinal», des apories ici repérées, lorsqu'elles ne sont pas rapportées à une forme esthétique. Il en va ainsi pour l'éthique. Ce que Lukács en dit ici ne fait que corroborer le jugement qu'il porte sur elle dans les textes de jeunesse où il en est directement question. Une analyse de la tentative kierkegaardienne de formalisation éthique de la vie le fait déboucher sur un constat d'échec: «l'héroïsme de Kierkegaard consista en ceci: il voulut créer des formes à partir de la vie. (...) Sa tragédie: il voulut vivre ce que l'on ne peut vivre.»[26] La forme éthique est condamnée à l'approximation indéfinie du devoir-être, comme chez Kant: «Car toute éthique est formelle, le devoir est un postulat, une forme, et plus une forme est accomplie, plus elle s'est approprié la vie, plus elle est éloignée de l'immédiateté. Elle est un pont qui sépare: un pont sur lequel nous allons et venons et ne rejoignons que nous-mêmes, ne rencontrons jamais l'autre. (...) La vie vivante se trouve au-delà des formes...»[27] L'échec de l'éthique provient de l'infini du devoir-être, à cause duquel le sujet est forcé «à chaque occasion d'action de reprendre à nouveau dans sa volonté la maxime éthique, et où seule la conscience que cette action est accomplie comme si elle était la première et unique entre en ligne de compte pour juger de l'accomplissement de la norme éthique» (Äst 95). Par là, on empêche que le sujet éthique prenne substance au contact du monde, puisque seule sa subjectivité intervient, comme norme ou comme idéal. L'éthique kantienne s'évade dans la métaphysique, son sujet normatif a un caractère purement utopique, postulé. La sphère éthique est ainsi nécessairement diffractée par la sphère théorique[28]. Or la théorie échoue elle aussi à faire coïncider le sujet de la connaissance avec son objet, à cause là encore de l'infini, attribué cette fois-ci non plus au sujet mais à l'objet. L'attitude théorique pose toujours une totalité infinie de vérités comme étant son objet propre, de sorte que le sujet qui lui correspond est une pure construction, un idéal; là encore, on aboutit à une métaphysique (Äst 94-95). Une éthique et une théorie conséquentes refuseront donc ce passage à la métaphysique, et prendront le risque de s'exposer au chaos qui les fonde. Dans ce

25. LUKÁCS, *L'âme et les formes*, pp. 246 sq.

26. *Ibid.*, p. 70.

27. ID., «Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief», *Neue Blätter*, vol. 2, nos. 5-6 (1912), pp. 71-72.

28. Que serait l'éthique librement déployée à partir d'elle-même, telle que le programme systématique lukácsien en laisse entrevoir la perspective? Seules les *Notes sur Dostoïevski* offrent les éléments d'une réponse, qui prend du reste tout son sens dans leur inachèvement, dans le fait que leur auteur ait finalement renoncé à répondre explicitement sur ce terrain. Notre point de vue forcément sommaire sur l'éthique chez Lukács doit être nuancé par l'étude d'Agnes HELLER, «Jenseits der Pflicht. Das Paradigmatische der Ethik der Deutschen Klassik im Oeuvre von Georg Lukács», *Revue internationale de philosophie*, n. 106 (1973), pp. 439-546.

cadre, l'activité théorique ne peut être comprise que comme création, instauration absolue; et chacune des sphères n'a donc plus à rendre compte *a priori* de sa factualité. «À la question "comment ... est-il possible?", on ne peut répondre que: "cela est nécessaire" ...»[29]

Mais une théorie qui refuse d'étendre son influence à d'autres objets qu'elle-même ne va évidemment pas sans problèmes. Comment Lukács pourrait-il dans ces conditions prétendre à une philosophie de l'art? De fait, restreindre l'autorité de la sphère théorique à elle-même n'équivaut pas à la condamner à de simples constats tautologiques sur les choses. Elle peut et doit rendre compte de ce qui est, mais *a posteriori*. Si le point de départ de la réflexion paraît arbitraire, cette impression est démentie lorsque le système est finalement atteint. Le regard rétrospectif, qui a laissé la sphère se développer de façon immanente et parvenir à son lieu systématique propre, est seul en mesure de justifier son objet sans coercition, de lui reconnaître la nécessité qui lui revient de droit. «Considérée du point de vue du système atteint, cette aventure de la raison apparaît comme la nécessité factuelle du saut entre l'hétérogénéité de la réalité réflexive, purement vécue — par-dessus les sphères singulières de complexes reconnus — et l'homogénéité constitutive et achevée de la réalité ultime dans le système.» (PA 255) L'attitude théorique n'accomplit donc d'abord le saut hors du chaos, c'est-à-dire sa propre possibilité, que sous forme de postulat. Ne trouvant pour se vérifier elle-même que la réalité de l'expérience vécue hétérogène, elle y projette «la croyance en la cohérence immanente des concepts touchant les choses et en la logique immanente de la relation qui les unit. Lorsqu'on pose une formation comme donnée, pour demander "comment elle est possible" à partir de sa factualité, on est donc conduit, soutenu et limité, dans ce procès d'homogénéisation purificatrice, par ces deux forces immanentes» (PA 254).

Ce dispositif théorique doit beaucoup à Hegel, comme on le verra[30]. Mais les modifications ici sous-jacentes eu égard à Hegel font que l'entreprise théorique légitimée chez ce dernier devient tout à fait problématique. La théorie est impuissante à poser son objet de façon pleinement autonome; elle est contrainte de partir d'un donné à propos duquel, certes, elle se postule elle-même, se décide pour elle-même, mais où du même coup elle ne peut plus se recouvrer: car pour parcourir le donné elle doit s'abolir, et de ce donné ne peut dès lors plus surgir un principe qui le transcende.

C'est ce qui apparaît clairement avec le deuxième type de systématisation. Ici, il n'y a pas besoin d'instauration radicale, puisqu'on se trouve inséré dans un monde préalablement donné. Il s'agit de la «réalité vécue» [*Erlebniswirklichkeit*], «une manière déterminée de vie dans un monde concrètement donné *hic et nunc*, à propos de la factualité et de la dicibilité duquel il ne peut y avoir de doute, même si son

29. PA 255; les pp. 250-256 que nous utilisons dans ce qui suit sont un brouillon de l'introduction, que Lukács a écarté par la suite au profit d'un commencement *ex abrupto* («il existe des œuvres d'art — comment sont-elles possibles?») bien en accord avec l'esprit de son esthétique. De façon générale, la *Philosophie de l'art* évite les considérations systématiques que nous exposons ici, mais cela ne les invalide en aucun cas. Elles sont au fondement de la synthèse que cet ouvrage tâche d'établir entre kantisme, hégélianisme et philosophie de la vie. Et elles sont du reste déjà clairement formulées dans la lettre à Popper citée *supra*, n. 18.

30. Cf. aussi Äst 38 sq.

objectivité spécifique n'est pas encore fondée» (Äst 24). La réalité vécue y est fondamentalement hétérogène, dénuée de tout rapport à des valeurs transcendantes; seul un «saut», une décision permet de parvenir à celles-ci. «Ce monde ... est la réalité formée à partir des instaurations normatives, où cependant — et c'est là le point décisif — la validité des instaurations est "mise entre parenthèses", selon l'expression de Husserl.» (Äst 27) C'est cette dimension réprimée de la validité, l'instauration théorique ou éthique autonome, qui permet à la réalité d'être vécue comme *un* monde d'objectivité, malgré son hétérogénéité. Cette réalité ne peut être alors qu'évidente, car l'attitude dubitative ou authentiquement philosophique lui devient tout à fait étrangère. «C'est le monde du pragmatisme», incapable de se transcender lui-même, inapte à soulever des problèmes de validité universelle. La réalité vécue est «le niveau de l'objectivité absolument transcendante ... au sens où elle se situe par-delà toute instauration» (Äst 29). Ayant mis entre parenthèses l'instauration éthique qui lui donne l'existence, l'attitude pratique se réduit ici à un jeu de forces pour maîtriser un monde d'objets utilitaires. L'attitude théorique est pour sa part réduite à des sentiments contemplatifs, qui laissent leur objet inchangé; la pensée est inexistante «car le moindre acte de vouloir-dire [*Meinen*] sursume la réalité vécue» (Äst 31), instaure un sens qui la dépasse. Et de même que toute instauration autonome doit ici être mise entre parenthèses, de même le sujet instaurateur reste en définitive transcendant à la réalité vécue. Il y a bien un sujet grâce auquel la réalité peut être constituée en expérience, mais il est réprimé par cette dernière: il est informe, livré aux objets, qui déterminent les expériences à l'occasion desquelles il se constitue.

La réalité vécue est donc impuissante à satisfaire les exigences de la philosophie. Elle équivaut à l'anéantissement de la subjectivité instauratrice à la fois de la sphère éthique et de la sphère théorique. La sphère éthique ne peut être instaurée sans présupposés, parce que l'intériorité qui l'engendre est inexistante, n'a pas de consistance propre, sauf comme postulat. La sphère théorique n'est pas davantage autonome: elle se postule dans un donné apparemment arbitraire, et qu'en fait elle instaure; mais elle doit pour cela s'y oublier, et dès lors l'objectivité ainsi atteinte ne peut plus se transcender elle-même en subjectivité réflexive. Pour la sphère éthique, il n'y a que le sujet — mais en fait celui-ci est un simple idéal évanescent; pour la sphère théorique, il n'y a que l'objet — mais celui-ci est une subjectivité mise entre parenthèses. (Äst 92-94)

L'échec des systèmes traditionnels tient en définitive aux exigences inconciliables mais nécessaires de leur projet métaphysique.

> L'exigence ultime et partout manifeste de la métaphysique, c'est ... la saisie adéquate et directe de la matière, une unité des formes d'appréhension avec le matériau appréhendé, existant en soi, et cela équivaut en fait à l'unité du sujet et de l'objet; l'exigence de faire passer le chaos de l'obscurité à la lumière, de le faire apparaître dans son essence véritable, ... l'exigence d'une expérience vécue qui soit à même de saisir constitutivement l'essence du monde, d'en mettre le sens en évidence. (Äst 35-36)

Or, les systèmes qui essaient de fonder leur objet sans présupposés ne font qu'exprimer la nécessité de saisir radicalement l'essence des choses, d'en justifier l'existence, mais ils se privent en même temps de ces choses. En revanche, les systèmes qui

présupposent naïvement la réalité vécue posent le primat des choses singulières, mais ils se privent en même temps du principe universel qui peut reconnaître ce primat. Les systèmes fondationnels ont tendance à saisir les choses «conformément à leur propre structure et à traiter comme inexistant ... tout ce qui leur oppose résistance» (PA 14). Ils encadrent de force le réel par des maximes qu'ils croient à tort innées: «toute maxime qui, une fois adoptée, permet d'accéder à une sphère d'homogénéité, quelle qu'elle soit, présuppose une certaine connaturalité -- pour elle -- constitutive et un lien organique entre la matière qu'elle intègre en elle et les formes organisatrices de cette matière. Étant donné que l'on a pénétré dans ladite sphère en se pliant à la maxime, on est assuré qu'il n'y a en elle et pour elle, absolument aucune équivoque et aucun malentendu possibles.» Ce faisant on laisse de côté la singularité donnée dans l'expérience vécue, «en opposition à laquelle tout moyen d'expression apparaîtra terne, abstrait, frelaté, et négligera justement tout l'essentiel» (PA 12). La tâche de la métaphysique, qui est la saisie adéquate de l'être même, l'élévation de sa singularité absolue à l'universalité, l'identité du sujet et de l'objet, est irréalisable[31].

2. *L'esthétique comme «métaphysique» de la finitude.*

Parlant rétrospectivement de son œuvre de jeunesse, Lukács a attiré l'attention sur l'influence qu'y a exercée Kierkegaard; en même temps qu'il écrivait sa *Philosophie de l'art*, il dit avoir «entrepris à Heidelberg un travail — resté inachevé — sur la critique de Hegel par Kierkegaard». Ce texte est aujourd'hui perdu, mais on en aura repéré les traces lorsqu'il a été question de l'instauration des sphères théorique et éthique à partir d'un chaos originaire. La terminologie employée à ce sujet est tout à fait explicite: il y est par exemple question de saut, de décision, de situation. Ce sont là des concepts-clés dans l'œuvre de Kierkegaard. La chose en soi kantienne et l'identité hégélienne de l'être et du néant sont ainsi pliées à une conceptualité qui leur est passablement différente. Pour Lukács, la mise en relation de Hegel et Kierkegaard apparaissait à l'époque faisable, avant que Heidegger et Jaspers n'imposent leur hostilité envers Hegel: il cite Dilthey et Kroner comme ayant «entrepris de façon énergique un rapprochement entre Hegel et l'irrationalisme»[32]. On reconnaît bien là la position des écrits esthétiques de jeunesse. Ce point a de l'importance, car il permet de mieux comprendre la situation particulière du projet systématique lukácsien, son affirmation de la tâche métaphysique, et en même temps le déni de sa possibilité.

Il n'est pas indifférent en effet que le mot «sphère» (ou «stade») soit copieusement utilisé aussi par Kierkegaard, dans le but, on le sait, de caractériser les trois attitudes (esthétique, éthique, religieuse) que peut adopter la subjectivité. Que Kierkegaard ait distingué ces sphères, c'est pour Lukács un signe de sa probité: cela montre qu'il a refusé les raccords conceptuels hâtifs de ce que l'existence donne comme distinct.

31. Par ces réflexions sur la métaphysique, Lukács entend d'une part accomplir une tâche entrevue par Lask, celle d'assigner un lieu logique à la métaphysique, et d'autre part compenser l'insuffisance du point de vue purement logique de Lask, qui empêche de résoudre le problème de la possibilité de la métaphysique: la réponse de Lukács est négative, mais sans équivoque (cf. «Emil Lask, ein Nachruf», p. 360).

32. LUKÁCS, préface de 1962 à *La théorie du roman*, p. 14.

Les stades de l'existence sont séparés l'un de l'autre «avec une netteté sans transitions, et la liaison entre eux est le miracle, le saut, la soudaine métamorphose de l'être d'un homme dans sa totalité». Autrement, il n'y a de place que pour le singulier: «l'absolu ... n'est que: le concret, le phénomène singulier»[33]. «La vie ne trouve jamais place dans un système de pensée logique et, considéré ainsi, le point de départ de ce dernier est toujours arbitraire...»[34] Il est aisé de reconnaître ici des traits importants de la pensée de Lukács: primauté du singulier, antériorité de la vie ou du chaos sur la pensée, délimitation stricte des sphères. Cependant, on l'a vu, Lukács rejette la tentative kierkegaardienne de styliser la vie sans intermédiaires. La subjectivité ne peut atteindre adéquatement le singulier, elle finit toujours par le soumettre à quelque système. Qui veut parvenir aux fins de la métaphysique, réconcilier pensée et être, doit malgré tout construire. Et c'est pourquoi Lukács donne quand même priorité à Hegel, au travail du système. Lui seul offre le moyen, s'il en est, de saisir la vie.

On aura reconnu l'influence de Hegel dans la circularité à laquelle est contraint chez Lukács le système dénué de présupposés. L'un et l'autre posent un commencement absolu, ne présupposant rien, mais corroboré par tout le système, qui fait retour sur son point de départ pour s'autojustifier. Il est cependant une différence de taille entre Hegel et Lukács. Pour Hegel, «ce par quoi il faut commencer ne peut être un concret»[35], quelque chose de déterminé.

> Si, impatient en regard de la considération du commencement abstrait, on voulait dire d'aventure qu'il ne faut pas commencer par le commencement mais par la Chose, alors cette Chose n'est rien que cet être vide; car ce qu'est la Chose, c'est là ce qui doit ne se dégager justement que dans le parcours de la Science, et cela avant elle ne peut être présupposé comme connu.[36]

Or, la circularité hégélienne est mue par le principe de non-contradiction; c'est lui qui, de l'identité originaire abstraite de l'être et du néant, fait surgir le devenir et toutes les déterminations ultérieures. Tel n'est pas le cas chez Lukács. Il ne rejette certes pas le principe de non-contradiction, mais il pose qu'il y a des contradictions insolubles. Le donné qui amorce la pensée n'a pas en dernier lieu à être dépassé par une vérité qui l'absorberait; il s'agit bien plutôt de comprendre cette opposition «comme opposition nécessaire — bien que relative — et l'intégrer à la construction systématique» (PA 253). Cette subversion de la rationalité hégélienne est permise par la reprise des éléments kierkegaardiens susmentionnés, par l'exigence pour la subjectivité instauratrice de se saisir elle-même dans son existence, et d'en accepter le morcellement. D'où le caractère tragique de cette subjectivité, qui doit parcourir le donné singulier, et s'y perdre.

En renvoyant dos à dos les antipodes Hegel et Kierkegaard, Lukács est en mesure de concevoir à la fois la nécessité de l'adéquation entre pensée et être postulée par les sphères théorique et éthique, et en même temps son impossibilité. Il maintient l'ambition systématique de la métaphysique, tout en reconnaissant qu'elle ne peut être

33. ID., *L'âme et les formes*, p. 60.
34. *Ibid.*, pp. 59-60.
35. G.W.F. HEGEL, *Science de la logique*, I, 1: *L'être* (version de 1812), Paris, Aubier-Montaigne, 1972, p. 47.
36. *Ibid.*, p. 48.

réalisée. Seule une pensée de la finitude, qui n'admet que des réconciliations partielles, peut tolérer cette contradiction. Tel est le rôle systématique constitutif que joue, dans la philosophie lukácsienne, la sphère esthétique.

La métaphysique parcourt phénoménologiquement la réalité vécue pour y trouver son objet; mais cet objet, qui équivaut à l'élucidation de l'instauration originaire, ne peut jamais s'y trouver, car c'est en dehors de cette réalité qu'il a été postulé. L'objet métaphysique est à jamais dissocié de l'expérience vécue. Cet échec apparaît le plus fortement dans la mort. La mort, celle d'autrui, n'est qu'un exemple, mais le plus probant, de l'impossibilité d'élever la réalité vécue à la communication souhaitée par la métaphysique, où la singularité qualitative de l'être serait adéquatement exprimée dans la pensée.

> C'est ainsi que tout individu est toujours pressé de quitter de nouveau la réalité vécue; quand sa continuité se fissure, celle-ci apparaît telle qu'un rêve, tandis que les mondes communautaires apparaissent comme des mondes de réalité vraie. Mais ce réveil est un renoncement à l'immédiateté (pensée logique, action éthique selon des maximes, etc.), et l'immédiateté sera toujours ressentie par le sujet comme étant sa patrie proprement dite. (PA 21)

Ce renoncement est à notre avis le point central de la pensée du jeune Lukács: il lui permet, comme on va le voir, de justifier le point de départ anti-fondationnaliste de son esthétique, et par là de démarquer celle-ci de toutes les esthétiques antérieures, de lui donner sans doute le rôle le plus important qu'elle ait reçu jusque là dans toute l'histoire de la philosophie[37]. Lukács pense que l'art permet de faire coïncider les exigences de la métaphysique et celles de la réalité vécue: il se constitue en expérience vécue autonome, qui n'a pas besoin de justifier au-delà d'elle-même sa propre instauration. Comprendre cela suppose que l'on accepte l'impossibilité pour l'éthique ou la théorie d'exprimer la singularité: dès lors, en effet, l'art cesse d'être rapporté à une sphère qui lui est étrangère, où il trouverait son achèvement, et dont il ne servirait que de moyen d'expression. L'autonomie de l'art repose sur l'échec de la communication. Les moyens de l'expression avortée, du fait de leur appartenance à la réalité vécue, deviennent indépendants des sujets récepteur et producteur de la communication; ils leur sont opaques et hétérogènes, se referment sur eux-mêmes, diffractent fatalement tout contenu communiqué. C'est ce que Lukács appelle, à la suite de Leo Popper, *le malentendu*. En esthétique, le malentendu inhérent aux moyens d'expression produit l'œuvre d'art close sur elle-même, paradoxale en ce qu'elle s'abstrait du flux de la réalité vécue, tout en lui demeurant immanente.

> La dialectique propre de ce schème [d'expression], indépendante de la volonté et de l'effet, et celle de ses moyens d'expression qui ont occasionné le trouble le plus profond dans la communication orientée vers l'adéquation du contenu, devient ici toute pure et acquiert une homogénéité fermée et reposant sur soi. Ce que le schème a d'approximatif, son mélange de proximité et de séparation, s'organise ici en une stricte dualité où l'œuvre d'art s'élève, solitaire, au-dessus de la vie,

37. R. ROCHLITZ (*Le jeune Lukács*, p. 155): «Jamais, dans aucune philosophie, pas même chez Schelling où il devient l'*organon* de la philosophie, l'art n'a été élevé à une importance comparable; mais c'est au prix de la reconnaissance de la limite tragique.»

tandis que l'homme entretient avec elle des relations à la fois nostalgiques et familières. (PA 38)

Parce qu'il ne peut plus être question d'assujettir telle ou telle œuvre, la possibilité d'une esthétique requiert que la conceptualité universalisante soit identique à la singularité de l'œuvre. C'est ce que produit l'isolement de l'œuvre dans le malentendu. À l'opposé de la théorie ou de l'éthique, l'œuvre d'art n'a pas à réaliser une valeur posée au-delà d'elle-même. Lukács insiste à plusieurs reprises sur le fait que l'œuvre d'art, et elle seule, fait s'identifier valeur et réalisation de la valeur: «l'œuvre d'art porte sa valeur en elle-même, de façon immanente; elle est en même temps valeur et réalisation de la valeur; son individualité, sa singularité ne peut donc pas consister en un simple rapport à la valeur, mais elle doit être la valeur elle-même, qui a pris forme.» (Äst 76-77; cf. aussi par exemple PA 79, 159.) À elle seule, une œuvre «"représente" l'art en général» (Äst 77), dans la mesure où, sa réalisation étant coupée des intentions qu'y projette la subjectivité créatrice ou réceptrice, elle ne dépend pas de valeurs hétéronomes, elle est fermée sur elle-même, et trouve là son accomplissement.

Le concept d'œuvre d'art auquel permet d'arriver le malentendu a ainsi un caractère de donné originaire autonome, irréductible aux déductions métaphysiques. Mais cela est insuffisant pour répondre à la question de la possibilité des œuvres d'art, parce que l'œuvre est ici encore totalement abstraite. C'est par le moyen de la phénoménologie hégélienne, purgée par Lukács de sa téléologie dialectique, que ce concept va devenir concret: on sait en effet que la sphère esthétique parvient — comme toutes les autres sphères, mais sans leurs apories puisqu'ici la démarche est immanente à la réalité vécue — à justifier son propre fait en parcourant l'étendue de son objet, et en faisant par là retour sur elle-même de façon immanente. «... la progression de l'analyse suit une démarche de confrontation entre termes abstraits qui se déterminent réciproquement en prenant des formes plus concrètes; en même temps, la totalité du système est toujours présente en apportant par contraste d'autres éléments de concrétisation de la sphère esthétique.»[38] Tels sont l'objet et la méthode du chapitre intitulé «Esquisse phénoménologique des comportements créateur et réceptif» dans la *Philosophie de l'art*, et que, moyennant des modifications[39], l'*Esthétique de Heidelberg* devait reprendre.

3. *La phénoménologie esthétique, 1: L'autonomie de l'œuvre.*

L'isolement de l'œuvre d'art dans le malentendu s'accorde tout à fait avec le recours de Lukács à Lask. Parce que chez ce dernier l'accent est mis sur l'objectivité dans la connaissance, l'examen de l'activité judicative de la subjectivité transcendantale, si nécessaire soit-il, reste néanmoins secondaire. Toute activité falsifie l'objet: elle soumet les valeurs transcendantales à la temporalité du sujet, les rabaisse au rang de normes pouvant entrer en conflit mutuel. Pour Lask, le jugement ne peut ainsi

38. *Ibid.*, p. 155.

39. G. MÁRKUS, «Nachwort», in Äst, pp. 264-265.

prétendre à la vérité, laquelle se situe dans le rapport extra-subjectif de la forme et du matériau; le sujet ne peut qu'exercer un jugement plus ou moins conforme à cette vérité[40]. Le matériau originaire à la source des différenciations formelles se présente catégoriellement comme une infinité d'éléments isolés. Lukács remarque que pour le sujet de la connaissance théorique, la totalité ne peut être ainsi que visée, et reste toujours transcendante au jugement[41].

Suivant ce dispositif, Lukács se montre soucieux dans sa phénoménologie esthétique d'isoler la forme artistique des subjectivités auxquelles elle est liée dans le monde vécu. Mais contrairement à ce qui se produit dans la sphère théorique, où les sujets particuliers sont abolis au profit d'une structure cognitive pure, dans la sphère esthétique la communication se maintient comme condition essentielle de l'œuvre: la valeur n'y est plus seulement, comme en logique, un «idéal axiologique» postulé, mais coïncide avec sa réalisation (PA 42-44). Le dualisme de l'être et de la valeur se transforme chez Lukács en un monisme de l'œuvre d'art, dont la factualité requiert que l'on parcoure phénoménologiquement la réalité intersubjective qui la fonde. La phénoménologie de l'œuvre d'art se construit ainsi autour de «deux comportements normatifs — l'un créateur et l'autre réceptif» (PA 45). L'œuvre, étant issue d'un processus de communication, ne peut faire l'économie des pôles dont elle reçoit l'existence. L'analyse lukácsienne de l'œuvre d'art est donc en constant rapport avec l'un ou l'autre de ces sujets. Ce qui ne doit cependant pas laisser croire que ces derniers puissent en rendre compte parfaitement: si la communication est nécessaire à l'intelligence de l'œuvre, cette communication échoue toujours dans le malentendu, et ne peut dès lors suffire à épuiser l'œuvre.

> Les chemins qui mènent à l'œuvre ne partent ni de la volonté de son créateur en quête de l'œuvre, ni du comportement des sujets réceptifs penchés sur l'œuvre, de leur disponibilité en sa faveur: il reste toujours un abîme entre eux, un abîme qui ne peut être franchi que par la grâce énigmatique, bien que nécessaire et compréhensible, du saut. (PA 47)

L'analyse phénoménologique doit donc montrer comment l'œuvre se détache de la communication et se clôt sur elle-même. Plus précisément, il s'agit de voir comment l'œuvre permet de lier à une forme un contenu tiré de l'expérience vécue, en montrant ce même rapport entre forme et contenu chez le créateur et chez le récepteur, et son échec chez l'un et l'autre.

Lukács a recours au mot «schème» pour décrire le processus habituel de communication. Un contenu doit, pour pouvoir se communiquer, être schématisé; il doit s'objectiver, se séparer de l'idiosyncrasie de celui qui l'émet, acquérir un caractère relativement achevé en se coulant dans une forme capable de survivre au transfert intersubjectif (cf. aussi PA 24). Le problème du schématisme — Lukács le reconnaît fort bien — est «l'opposition entre l'individuel et le supra-individuel», entre la singularité du contenu et l'universalité de la forme dans laquelle il se communique. On sait que pour Lukács il s'agit là d'un problème insoluble, parce que le malentendu est

40. H. SOMMERHÄUSER, *art. cit.*, pp. 142-143.

41. «Emil Lask, ein Nachruf», p. 364.

nécessaire et invalide dès le départ toute tentative d'adéquation schématique. C'est pourquoi le schème acquiert de la valeur pour lui-même. Dans ce contexte, l'œuvre d'art apparaît «comme un système de schèmes, inadéquats pour médiatiser les expériences, un système si étanche que l'effet qu'il produit, et qui est représenté comme universel et nécessaire, n'est dû qu'aux relations immanentes et réciproques de ses éléments» (PA 51). La relation qui s'offre ici entre le singulier et l'universel est d'un nouveau genre: il n'y a plus de rapport de subsomption logique de l'un à l'autre, parce que le contenu de l'œuvre est une réalité au second degré, isolée de la simple réalité vécue, et par là déjà en contact avec la forme esthétique. La réalité singulière y est stylisée, dégagée de ses contingences, rendue à «son côté souverainement personnel». «... le schème de communication s'est dépouillé, dans l'œuvre, de toute fragilité ... et l'unité absolue entre l'individuel et le supra-individuel semble être atteinte par leur fusion dans l'œuvre, par une coïncidence des opposés.» (PA 52) L'expérience de l'art est par suite celle de l'humanité essentielle, quoique encore confuse; l'œuvre se maintient dans le malentendu entre tel et tel individu, mais acquiert pour cette raison même une valeur universelle. La purification de ses éléments lui permet de se lier en une homogénéité constitutive[42], et de se refermer sur elle-même. L'homogénéisation confère au schématisme un caractère *a priori* et absolu: les éléments sélectionnés sont nécessairement liés entre eux, sinon ils renverraient au-delà d'eux-mêmes et feraient éclater l'œuvre. L'unité constitutive est donc au fondement de la possibilité de l'œuvre d'art. Elle permet de problématiser davantage sa factualité, qui se présente à l'examen phénoménologique comme «une harmonie préétablie entre forme et matière»: «la matière doit apparaître comme la seule sphère d'opération possible de la forme, et la forme comme la manifestation pure de l'essence la plus propre de la matière, seulement inaccessible avant son apparition.» (PA 56) C'est de cette harmonie préétablie qu'il faut dorénavant rendre compte.

Dans son rapport au *sujet récepteur*, la possibilité de l'œuvre d'art repose à prime abord sur «une autre harmonie préétablie: celle qui unit les éléments de construction constitutifs de l'œuvre aux formes nécessaires de la réception chez le sujet qui en vit l'expérience» (PA 57). Le comportement réceptif est à ce niveau caractérisé par la passivité à l'égard de l'œuvre. On trouve bien dans la réalité vécue des formes de passivité — principalement les passions — qui tentent de saisir les choses avec un maximum d'intensité. Elles supposent une conformité des organes récepteurs avec les impressions perçues, et donc un rejet total de ce qui reste hétéronome à ce rapport; en revanche, la réalité retenue est d'autant plus intensément vécue. Mais ce comportement subjectif doit forcément être déçu à cause de son ampleur même, qui ne trouve dans le monde aucun objet qui lui soit approprié.

42. Lukács distingue entre «homogénéité constitutive» et «homogénéité réflexive»; cette dernière, étant «l'unité purement vécue de l'objet et son unité abstraite au sens hégélien», sert de base existentielle à la première, caractérisée par le lien nécessaire de ses éléments (PA 55). Cette distinction entre constitutif et réflexif vient ici de Lask, où elle s'applique aux catégories transcendantales: les catégories constitutives s'appliquent à des objets particuliers de la connaissance, et les catégories réflexives sont celles qui fondent l'usage même des premières (cf. H. SOMMERHÄUSER, *art. cit.*, p. 142). L'objectivation de la subjectivité dans le malentendu permet ici à Lukács de subvertir l'usage purement transcendantal que fait Lask de cette distinction.

C'est l'occasion pour Lukács d'examiner le rêve éveillé[43], comme ce qui pourrait procurer un objet adéquat à la subjectivité réceptrice. Lukács voit dans les rêves éveillés et les fantasmagories un élément positif: ils tentent d'abolir le désaccord entre les mondes intérieur et extérieur, et mettent d'abord en évidence les points où cette corrélation échoue. À cet égard, les rêves éveillés exercent un certain pouvoir de critique, puisqu'ils repèrent les lieux de négativité du monde extérieur. Mais Lukács leur dénie néanmoins toute valeur esthétique.

> ... il ne faut pas trop rapprocher ces fantasmagories de la réalité vécue de l'imagination artistique: elles n'ont qu'une valeur indicative et caractérisent le désir, un désir qui cherche à se satisfaire dans quelque chose d'indéterminé et d'indéterminable par lui, l'œuvre d'art, mais ne contiennent en elles-mêmes aucun élément qui puisse expliquer, de quelque manière que ce soit, l'essence de l'œuvre d'art.

Les rêves éveillés restent reclus dans la subjectivité, et les tentatives d'extériorisation de cette dernière aboutissent à un «mauvais infini» simplement compensateur, et ne «permettent de donner à la fragilité de la vie qu'une cohérence spectrale». Pareil comportement «mêlé d'activité et de passivité» reste inobjectivable; sa passivité se réduit à une «perméabilité à tous les courants»; son activité est elle aussi inconsistante, arbitraire, ne trouvant «son matériau que dans la négativité du monde extérieur et les vœux pieux», et elle court à l'épuisement puisqu'elle ne trouve aucun objet pour s'exercer. À cela, Lukács oppose une attitude exclusivement passive. La passivité présuppose nécessairement une réalité indépendante et extérieure au sujet, où celui-ci puisse satisfaire son désir. «La passivité du comportement réceptif ... s'avère être maintenant une condition sine qua non de la définition de la nécessité rapportée au sujet, selon laquelle l'objet qui apporte satisfaction est en fait une réalité.» (PA 64) Seul ce comportement subjectif trouve dans l'œuvre l'objet qui lui convient, à l'opposé des fantasmagories. L'adéquation entre sujet et objet équivaut ici à «une pénétration de sens», «un renforcement de l'intensité sur lequel on ne puisse renchérir» (PA 65). Avec cette réserve cependant que cette réalisation ne concerne pas la réalité vécue, qu'elle reste immanente à la sphère esthétique.

Dans son rapport au *sujet créateur*, la possibilité de l'œuvre d'art suppose l'harmonie préétablie entre l'expérience vécue du sujet et la forme technique. Ce fait implique une dualité fondamentale dans l'attitude créatrice: ou bien le sujet peut vouloir partir de son expérience pour en arriver à l'œuvre, et il s'agit alors «pour l'homme créateur de s'épancher et de s'exprimer avec grandeur et profondeur»; ou bien le sujet peut vouloir l'existence de l'œuvre uniquement pour elle-même, indépendamment de sa propre expérience, et alors «l'accent est mis sur la découverte des artifices, des éléments de l'œuvre qui lui confèrent son existence fermée: la technique» (PA 69). Le premier cas est celui du *dilettante*. Ce type de créateur présuppose chez le récepteur une capacité à accueillir l'objet de la communication qui ne correspond en rien à la réalité vécue. C'est pourquoi pareille attitude est inapte à produire une

43. PA 63-64. En recourant à cette notion, de même qu'à celle d'utopie dont il sera question plus loin, Lukács s'inspire d'Ernst Bloch, avec qui il était étroitement lié à cette époque. Mais à cause de son évaluation restrictive de la subjectivité, il lui donne une importance bien moindre que chez Bloch.

œuvre consistante, qui soit autre chose qu'une allusion abstraite et mécanique à l'expérience qui veut se communiquer. Seule une subjectivité qui détiendrait déjà, de façon immanente, ses formes d'expression, parviendrait à créer authentiquement dans ces conditions[44]. L'attitude créatrice inverse, qui privilégie la seule technique, est celle du *virtuose*. Elle présuppose un sujet récepteur abstrait, simple instrument sensitif que le créateur s'occupe de faire vibrer; par là, le contenu de l'œuvre est oblitéré.

Le fait qu'il y ait des œuvres d'art pleines et achevées suppose nécessairement un créateur qui évite les excès du dilettante et du virtuose, qui réalise l'harmonie préétablie entre expérience vécue et technique: tel est *le génie*. En utilisant ce concept, Lukács se défend longuement d'en faire un usage psychologique, de l'identifier à une faculté subjective (l'idéalisme allemand est bien sûr ici visé). Dans le contexte du malentendu, où l'œuvre échappe au producteur, pareille conception ne peut tenir. Seule l'œuvre détient le critère de la génialité; celle-ci intervient uniquement «comme postulat méthodologique qui explique la réalité de l'œuvre». «... est génie le créateur dont les expériences contiennent, comme formes nécessaires de l'expérience vécue, les formes techniques de l'œuvre, celui pour qui les relations qui constituent l'œuvre sont donc les relations de ses expériences immédiates.» (PA 76) Cette coïncidence entre le contenu et la forme n'équivaut cependant pas à la transparence de l'œuvre: précisément parce que la subjectivité reçoit là une forme optimale, l'œuvre se détache d'autant mieux du sujet créateur, et acquiert une intensité propre, supérieure à celui qui l'a engendrée. Le génie est toujours tragique: il crée une œuvre rédemptrice, à laquelle sa propre existence contingente n'a pas part.

4. *La phénoménologie esthétique, II: L'œuvre comme réalité symbolique.*

Rapportée au comportement récepteur, l'œuvre d'art se présente comme une réalité indissoluble, qui empêche le sujet d'épuiser son désir sur des objets indéfinis; rapportée au comportement créateur, l'œuvre d'art se présente pareillement comme autonome, ne pouvant être réduite à l'expérience vécue et à la technique qui la suscitent. L'œuvre est un fait absolu, ne reposant que sur lui-même. Le problème qui surgit dès lors est le suivant: «comment se fait-il que le monde des œuvres, qui n'est plus humain, puisse naître de conditions humaines, sans que celles-ci soient supprimées?» Comment la réalité vécue peut-elle coexister avec l'œuvre sans être réfutée par elle? Lukács désigne ce problème comme celui du «hiatus objectif qui sépare la réalité de l'idéal concret de sa possibilité immanente, c'est-à-dire de la réalité utopique inhérente à elle, mais constamment entravée» (PA 81). En d'autres termes, le hiatus objectif porte sur le fait que les œuvres constituent une négation utopique de l'inessentialité du monde de la communication, mais qu'en même temps elles continuent d'en faire partie, puisqu'elles sont des réalités.

Le problème du hiatus objectif permet de déterminer davantage l'enjeu sous-jacent à la question de la possibilité des œuvres d'art. Montrer comment sont possibles les œuvres, c'est expliquer comment elles comblent le hiatus objectif, comment elles

44. PA 71; cette exception, c'est Socrate (*L'âme et les formes*, pp. 27-28).

accomplissent la transfiguration de la réalité vécue souhaitée par l'impossible métaphysique, comment elles se font réalités utopiques. Cela suppose que l'on puisse voir la façon dont le créateur de génie engendre l'œuvre, détermine son expérience vécue de telle sorte qu'elle se retrouve formalisée dans l'œuvre. Il y a donc aussi un «hiatus subjectif qui sépare l'homme d'un monde empirique aussi bien que d'un monde utopique auxquels il se trouve confronté» (PA 81); en saisissant le passage de l'un à l'autre monde, ce hiatus devient une simple distance normative, où le créateur voit «l'absence objective de hiatus dans l'œuvre comme issue de lui». L'œuvre est, pour le récepteur, un objet réel d'adéquation à son désir; cet objet «ne contraste avec la réalité habituelle que comme sa réalisation utopique, et non pas comme sa suppression abstractive». Le créateur doit par conséquent essayer de concentrer dans son œuvre «les possibilités utopiques cachées et retenues dans les tronçons toujours fragmentaires de l'expérience vécue» (PA 82). Ce processus, Lukács l'appelle «l'ignorance constitutive»[45]. Il comporte trois moments. 1) Il s'agit d'abord pour le créateur de sélectionner un «point de vue» auquel il puisse relier de façon homogène les éléments de l'œuvre. Lukács donne la visibilité comme exemple de «point de vue». Mais ce en quoi il consiste vraiment ne pourra se manifester qu'après avoir examiné la façon dont il s'exerce. 2) Il faut ensuite éliminer tout ce qui n'est pas conforme au «point de vue» (par exemple ce qui se rapporte à l'ouïe). Cette sélection altère la réalité vécue, en ce qu'elle dissout les relations empiriques complexes qui la constituent, pour réorganiser les éléments selon le «point de vue» exclusif. Cette redistribution permet cependant de faire ressortir des oppositions inhérentes au «point de vue» et qui n'étaient que diffuses dans la réalité vécue, même si elles y formaient des points de rupture. La tâche du créateur est de coordonner ces éléments contraires, pour empêcher qu'ils ne fassent éclater l'œuvre. «Il s'agit donc, d'une part, de raccommoder la continuité déchirée — mais par une suture devenue constitutive, et d'autre part de trouver un sens — également constitutif — dans le fait que les éléments et les tendances ainsi dégagés se trouvent en contradiction.» (PA 83) 3) C'est ici que devient visible pourquoi l'œuvre d'art est dotée d'une intensité d'existence plus grande que la réalité habituelle. Elle constitue un monde où les relations entre éléments perdent toute disparité, et où les oppositions ne sont plus des déchirements, mais prennent un sens. Le «point de vue» se change en «vision du monde», dont les éléments acquièrent le statut de *symboles*: «c'est-à-dire qu'en plus de ce qu'ils étaient en eux-mêmes, ils deviennent aussi porteurs de significations». Lukács décrit la symbolisation comme une fiction par laquelle les éléments de l'œuvre sont rendus capables de «signifier, symboliser, ou pour mieux dire éveiller sous forme de réalité vécue chez le sujet récepteur»[46] tout ce qui a trait au «point de vue». C'est grâce à son caractère symbolique que l'œuvre d'art est «un monde ayant une réalité achevée, utopique, parce que tout ce qui est en lui possible est réalisé, et que ce qui n'apparaît pas n'est point imaginable — aussi longtemps qu'on y séjourne» (PA 85).

45. PA 85; la *Heidelberger Ästhetik*, par allusion à Husserl, parle plutôt de «réduction homogène».

46. PA 84; c'est donc grâce au symbole qu'est possible la forme, à laquelle *L'âme et les formes* donne comme tâche de réunir l'image et la signification (p. 17).

En recourant au concept de symbole, et en particulier en le distinguant de celui d'allégorie[47], Lukács montre clairement la discussion implicite qu'entretient son esthétique avec les théories du romantisme allemand. Or on connaît son jugement négatif sur cette tentative de poétiser la vie: «... pour la poésie tout devient symbole, mais tout en elle n'est que symbole; tout y a une signification, mais rien ne peut prétendre à une valeur propre»[48]. Le symbole romantique prétend transcender l'œuvre, et c'est en cela qu'il échoue. Lukács prend donc soin de donner à son concept de symbole une signification purement immanente, en en faisant ni plus ni moins que la condition de possibilité de l'œuvre. C'est en effet le symbole qui permet d'articuler les trois harmonies préétablies du créateur, du récepteur et de l'œuvre. Il coordonne l'expérience vécue du créateur avec sa technique grâce à l'ignorance constitutive qui rapporte «dans un matériau quelconque, rendu homogène à cette fin, toutes les possibilités signifiantes qu'il contient implicitement, aux organes de l'expérience vécue qui créent le processus d'homogénéisation» (PA 88); il coordonne les formes de l'œuvre à l'expérience vécue du récepteur en amenant à la surface du matériau toutes les possibilités qui d'ordinaire n'y sont contenues qu'implicitement et qui s'adaptent à l'organe récepteur, provoquant la «satisfaction de la souffrance éprouvée au contact du hiatus objectif de la réalité vécue et du désir d'une utopie issue de cette réalité et la prolongeant» (PA 91). Enfin, le symbole coordonne la forme et le matériau, indépendamment du sujet récepteur, qui est libre d'y être disponible ou non; il prend réalité pour lui-même, parce qu'il est seul à manifester comment dans l'œuvre la forme et la matière ne peuvent être données séparément l'une de l'autre, tout en étant par ailleurs clairement distinctes. «... le traitement symbolique attribue pour fonction au matériau de dégager des significations qui semblent étrangères à son concept simple et à son caractère habituel d'expérience vécue» (PA 88), et que seules les formes permettent d'épingler. On a là une idée de symbole complètement immanente, dont la réalité dépasse certes chacun des termes de l'harmonie préétablie pris isolément, mais qui en tant qu'œuvre intercepte «toutes les tendances à la transcendance». La forme qui donne à l'œuvre son caractère de réalité symbolique, Lukács l'appelle «forme transcendantale» (PA 89; nous expliquerons plus loin cette appellation).

En recourant aux termes «utopie» ou «réalité utopique», Lukács s'inspire manifestement d'Ernst Bloch. Mais ce ne sont chez lui que des catégories de la phénoménologie esthétique, et elles n'ont pas la valeur métaphysique que leur attribue l'auteur de *L'esprit de l'utopie*[49]. C'est seulement du point de vue du créateur ou du récepteur que Lukács qualifie l'œuvre de réalité utopique. L'œuvre est réalité utopique d'abord en tant qu'objet de la disponibilité réceptrice, du désir qu'a le sujet récepteur d'une réalité où la communauté soit possible, du désir que «la possibilité de certaines

47. PA 87-88: «l'allégorie signifie une réalité qui lui est transcendante ou renvoie à une telle réalité, tandis que le symbole est lui-même une réalité et que sa signification reste immanente à ses formes d'apparition et aux contenus qu'elles renferment.»

48. *L'âme et les formes*, p. 86.

49. Bloch ne s'y est d'ailleurs pas trompé. Il écrivait à Lukács, en 1916: «Tu sais du reste depuis le début que certains points essentiels de ton esthétique me sont totalement étrangers.» (BLOCH, *Briefe 1903-1975*, Francfort, Suhrkamp, 1985, p. 172.) Sur la polémique de Bloch avec l'esthétique lukácsienne dans son ouvrage de 1918 *L'esprit de l'utopie*, cf. notre étude *L'anticipation utopique chez Ernst Bloch* (thèse), Université de Montréal, 1989, pp. 126-140.

réalisations utopiques ... [soit] déjà contenue dans les éléments de la réalité vécue. La croyance à la possibilité d'une telle utopie objective, c'est-à-dire à l'existence d'une tendance, inhabitant dans la réalité elle-même, à vaincre son hiatus objectif et à devenir une œuvre, une tendance qui est réalisée dans l'œuvre d'art, est sous-jacente à la disponibilité du sujet récepteur pour l'œuvre...» (PA 91) L'utopie est par suite un postulat extra-esthétique, exclu, par le malentendu, de l'œuvre en tant que telle. De même, l'utopie concerne aussi le sujet créateur, qui veut produire un effet de satisfaction chez le récepteur, et qui dans ce but recourt à l'ignorance constitutive et à la symbolisation; mais là encore, une fois dégagée de la communication par le malentendu, l'œuvre n'a pas le caractère utopique voulu par son créateur. De sorte que la qualifier de réalité utopique est certes valable eu égard à tout le processus de communication mis en lumière par la phénoménologie, mais est erroné lorsqu'on veut caractériser l'œuvre pour elle-même[50]. Si donc Lukács a recours aux concepts blochiens, c'est pour caractériser un état antérieur à celui de l'œuvre proprement dite, à savoir l'état de naïveté métaphysique propre aux tentatives de communication de la réalité vécue.

Il est plus exact de désigner la réalité de l'œuvre comme *symbolique*, ainsi que Lukács le fait volontiers, car cela rend mieux compte de sa possibilité, de l'harmonie préétablie entre forme et matériau. La symbolisation est un travail d'ouverture du matériau sur ses possibilités, et sa coordination avec le récepteur et le créateur. Or ces trois axes constituent autant de filtres pour la virtualité symbolique: seuls certains traitements symboliques précis conviennent à tel ou tel matériau; il y a en outre des expériences vécues qui se laissent symboliser dans des directions particulières, ou qui satisfont mieux que d'autres le désir du récepteur. Les possibilités symboliques ne sont donc pas infinies, seules certaines peuvent cadrer dans le processus déterminé où elles apparaissent. — C'est ici le lieu où Lukács peut commencer à préciser le «point de vue» d'où part le créateur, et dont nous avons vu qu'il aboutit au symbole. Le fait que les symbolisations soient multiples suppose qu'elles n'émanent pas naturellement de la réalité vécue, comme si elles n'étaient «rien d'autre que la réalisation de l'essence du monde, entravée et étiolée dans la réalité habituelle»; à cela correspond chez le créateur une multiplicité des «points de vue», qui indique un rapport médiat entre son expérience vécue et l'œuvre produite, sans toutefois que ce rapport ne dégénère en arbitraire, puisque «les possibilités d'harmonies préétablies ne sont point illimitées et dépourvues de lois, ni dans l'œuvre ni entre l'œuvre et le sujet récepteur» (PA 90).

C'est seulement ici, dit Lukács, au terme de cet examen de la nature de l'œuvre d'art, que la question de sa possibilité peut être enfin posée comme il convient. Cette question peut être précisée comme suit: «Quelle doit être la nature du "point de vue" pour que l'ignorance constitutive, créatrice d'un milieu homogène, ait pour conséquence le symbolisme de la matière et, par là, la forme transcendantale, productrice

50. Caractériser la *Philosophie de l'art* par l'expression «Système de la réalité utopique» (R. Rochlitz, *Le jeune Lukács*, p. 140) est, à notre sens, inexact. La *Heidelberger Ästhetik* exprimera clairement cette distinction entre l'œuvre et son caractère utopique: «... pour l'esthétique, la seule véritable forme d'apparition de la valeur pure est l'œuvre en soi, qui ne peut cependant s'abaisser à la "réalité" [*Realität*] qu'en tant que réalité [*Wirklichkeit*] utopique, objet adéquat à l'expérience vécue, corrélat du processus de création et de réception» (Äst 67).

de réalité?» (PA 91-92) Le reste de la phénoménologie lukácsienne analyse cette possibilité de l'œuvre, suivant trois étapes qui résolvent à chaque fois les paradoxes de l'œuvre causés par la présence concentrée dans le «point de vue» d'éléments opposés. Ces trois groupes de paradoxes sont ceux de la forme «pure», de la forme transcendantale, et de la forme «pure» retrouvée.

5. *La phénoménologie esthétique, III: La forme «pure».*

La forme «pure» correspond à un niveau de l'œuvre où le matériau est stylisé de façon tout à fait abstraite. L'homogénéisation à laquelle procède ici le créateur extrait certains éléments de la réalité vécue, mais sans pouvoir les rassembler en un monde nouveau, faute d'un «point de vue» suffisamment déterminé. Le paradoxe porte sur le fait que les éléments sélectionnés, bien qu'ils soient neutres vis-à-vis du monde empirique et du monde symbolique, puissent être dotés d'une cohérence par laquelle ils se constituent en œuvre d'art. Ce paradoxe est résolu précisément par la neutralité des éléments constitutifs, qui deviennent purement abstraits. La seule matérialité qu'ils conservent, c'est leur caractère de signe, par lequel ils sont reliés techniquement et perçus par le récepteur; ils perdent cependant tout contenu propre. Leur abstraction rend possibles des interrelations illimitées qui, une fois réalisées, referment l'œuvre sur elle-même en une harmonie parfaite.

Cette abstraction de l'œuvre est en mesure de se transformer chez le récepteur en réalité utopique plénière. «... les signes et leurs liaisons deviennent un monde *sui generis*, dans lequel il ne peut y avoir, selon un mouvement uniforme, orienté vers un centre, rien que des réalisations.» En effet, les signes sont des matériaux débarrassés de tout contenu et ramenés à «certaines possibilités de relations qui, dans toute réalité liée par des déterminations, sont non seulement irréalisables, mais sont même impensables et inimaginables» (PA 96). Le monde éthéré de la forme «pure» apparaît comme «une copie de toute réalité utopique imaginable ou désirable, le schème de la réalisation telle qu'elle peut être vécue en général». Le sujet récepteur en jouit comme d'une «pure possibilité de réalisation» (PA 97) des contenus qu'il y projette, quels qu'ils soient.

Les éléments de cette œuvre sont caractérisés par la synthèse entre l'ordre et le jeu. Dégagées au maximum de la matérialité, leurs relations peuvent être ramenées à «une mathématique devenue visible» (PA 99), à un équilibre rythmé. Mais bien qu'ils soient soumis à l'ordre d'ensemble, les éléments ont un caractère monadique, sont dotés d'une signification propre et ne pouvant être fractionnée. L'insertion des éléments dans un ordre nécessaire sans que pour autant ils y soient dissous donne à ces œuvres la profondeur d'un jeu mystérieux entre les lois et les choses: «des lois inexprimables semblent ici régir des choses qui ne ressortissent pas aux lois et qui, comme la danse, leur restent étrangères alors même qu'elles se plient à leurs injonctions» (PA 101).

L'œuvre produite par la forme «pure», c'est l'*ornement*: «une œuvre dans laquelle tous les désirs peuvent converger et se réaliser purement, une œuvre qui est le véritable paradis terrestre, dans laquelle tous les opposés s'accordent pour ériger un monde

paradisiaque». L'ornement présente une cohérence de surface, qui enserre l'irrationalité dans des lois tout en permettant un libre jeu entre les éléments; il est pour cette raison «la copie de toute réalité utopique». Lukács renvoie au tapis comme paradigme de l'ornement, comme ce qui en figure les possibilités de façon définitive.

À cela s'ajoute une restriction de taille. «Les possibilités du tapis sont un cas d'espèce favorable» (PA 102), seulement. Dans tous les autres cas, l'ornement finit par être aporétique. «Seuls la danse, le conte de fées et certains genres de musique, peuvent être comparés au tapis, mais ils sont aussi déjà des degrés intermédiaires vers d'autres principes formateurs.» (PA 103) L'ornement finit par s'effondrer, à cause de la vacuité trop grande de ses éléments, qui interdit en définitive l'achèvement utopique de l'œuvre d'art, sa fonction symbolique. Le monde de l'ornement «ne possède aucune réalité, il est abstrait, c'est une copie, une allégorie, un reflet de réalisations lointaines auxquelles les réalisations ne peuvent se rapporter que d'une manière réflexive (au sens subjectif)» (PA 102). Or l'achèvement utopique requis de l'œuvre suppose qu'on n'en reste pas à une cohérence de surface, que la pleine matérialité de la réalité vécue soit remodelée selon les critères esthétiques. L'art doit passer à la figuration, et sacrifie pour cela la forme «pure»; celle-ci doit revenir, mais seulement lorsqu'elle aura intégré la réalité, perdu son abstraction.

6. *La phénoménologie esthétique, IV: La forme transcendantale.*

Le niveau de la forme transcendantale est celui où se résout l'énigme du «point de vue» à la base du symbolisme artistique. Il ne s'agit pas ici d'une forme de l'œuvre proprement dite, mais du moment où, au moyen de la subjectivité créatrice mais indépendamment de ses contingences, le contenu *possible* de l'œuvre s'élabore; pour passer à l'existence, ce contenu requiert cependant nécessairement son harmonisation avec la forme «pure», c'est-à-dire son passage au moment de la forme «pure» retrouvée. Pour constituer la forme transcendantale, Lukács tisse très habilement des éléments du kantisme, du néo-kantisme et de l'hégélianisme, mais, comme nous allons le montrer, ceux-ci se révèlent finalement trop peu compatibles, et cela provoque l'échec de ce concept, et finalement de toute l'esthétique théorique. Les manœuvres de Lukács sont très complexes, et pour plus de clarté, nous allons les analyser en trois temps, articulés comme suit: nous allons d'abord exposer l'exigence de totalité esthétique, formulée grâce à la critique hégélienne de la totalité kantienne (a); puis, il faudra rendre compte des réserves de Lukács à l'égard de Hegel (b), grâce auxquelles il croit pouvoir s'approprier de ce dernier certains aspects, détachés de leurs liaisons systématiques, afin de mettre en place son concept de dissonance (c). Nous montrerons cependant, dans la deuxième partie de cette étude, que Lukács ne peut concilier les éléments qu'il reprend de Hegel avec son propre fondement néo-kantien, et comment par là c'est toute son esthétique qui échoue.

a) *Le paradoxe de la totalité.*

Comment l'œuvre peut-elle sortir de l'abstraction de la forme «pure»? À première vue, en puisant des contenus dans la réalité extra-esthétique: tel est le naturalisme.

Or, si le naturalisme fait sortir de l'abstraction, en même temps il supprime l'immanence de l'œuvre puisqu'il pose la nature comme instance normative, «réalité antérieure et supérieure à l'art» (PA 104). La nécessité et à la fois l'aporie du naturalisme font qu'en lui se présentent des paradoxes insolubles. Lukács en distingue trois: le paradoxe de l'objectité, celui de la matérialité, et celui de la totalité. Nous laissons de côté l'exposé des deux premiers paradoxes (PA 107-119), pour nous moins essentiels, et reportons notre attention sur le problème, riche en conséquences, de la totalité.

Le concept de totalité chez Lukács provient d'abord de Simmel, dont *L'âme et les formes* reprend quelquefois l'expression «totalité de vie». Mais il ne s'agit là que de la vie comme fait cosmique. Un texte de 1909 montre la distance que prend Lukács vis-à-vis de ce concept de totalité, qu'il caractérise comme «impressionnisme»[51], parce qu'il est incapable de mettre de l'ordre dans la multiplicité de la vie, et donc d'en faire ressortir la richesse; parce qu'il refuse la forme. C'est seulement lorsque le chaos de la vie et les principes émanant de l'âme sont réunis «que l'homme est réellement homme, et que son œuvre est une vraie totalité, un symbole du monde»[52]. Lukács essaie dès *L'âme et les formes* de se donner un concept de totalité qui fasse droit à la vie sans porter préjudice aux essences qui y couvent. *La théorie du roman* parviendra à ce point de vue, en distinguant «la totalité extensive de la vie» et «la totalité intensive de l'essentialité»[53] (et cette distinction joue un rôle important dans *Histoire et conscience de classe*). On a bien sûr souvent remarqué que Lukács parvient à cette catégorie méthodologique grâce à Hegel. Or, c'est dans la *Philosophie de l'art* que celle-ci apparaît pour la première fois sous ses traits hégéliens. À notre avis, l'examen de ces pages est particulièrement révélateur: il montre les relations *constitutives* qui unissent la catégorie de la totalité à certains aspects idéalistes de ce dispositif conceptuel.

À cause de la rupture préalable de tout lien entre la sphère esthétique et d'éventuels prolongements métaphysiques, le paradoxe de la totalité posé par le naturalisme semble à première vue n'avoir qu'une portée restreinte à l'économie interne de l'œuvre d'art. Le naturalisme veut que la réalisation du contenu de l'œuvre passe par l'imitation rigoureuse de la nature. Ce rapport de subordination risque d'anéantir l'œuvre et c'est pourquoi le naturalisme finit par se nier lui-même. Le rapport de nécessité qu'il pose entre une nature conçue comme réalité plénière et l'œuvre censée la refléter en totalité s'avère intenable, d'un double point de vue. Premièrement, le naturalisme vise à

51. *L'âme et les formes*, p. 237. L'article nécrologique sur Simmel (1918) ne dira pas autre chose: «Simmel ... est le vrai philosophe de l'impressionnisme. (...) tout grand mouvement impressionniste n'est autre que la protestation de la vie contre les formes trop figées en elles-mêmes, et par ce figement trop débiles pour assimiler la profusion de la vie en la façonnant. Mais parce qu'on en reste alors à l'aperception intensifiée de cette dernière, ce sont là dans leur essence des phénomènes de transition: préparant un nouveau classicisme qui éternise la profusion de la vie, perceptible à travers leur sensibilité, dans des formes neuves, dures et strictes, mais englobant tout. La situation historique de Simmel peut de ce point de vue se formuler comme suit: ce fut un Monet de la philosophie, auquel n'a encore succédé jusqu'à maintenant aucun Cézanne.» (LUKÁCS, «En souvenir de G. Simmel», postface à G. Simmel, *Philosophie de l'amour*, Paris, Rivages, 1988, pp. 188-190.)

52. *L'âme et les formes*, p. 235.

53. *La théorie du roman*, p. 38.

exprimer dans l'œuvre la totalité des relations naturelles entre les éléments. En anticipant sur *La théorie du roman*, nous pouvons qualifier cette totalité d'extensive. Elle consiste à situer chacun des éléments dans l'ensemble de l'œuvre, à montrer comment il s'y inscrit de façon nécessaire. Par là est libérée «la totalité concrète des choses comme œuvre, comme réalité utopique réalisée: l'étrangeté réciproque des choses est alors supprimée et, avec elle, le hiatus qui les sépare de leur propre utopie» (PA 121-122). Or pareille conception ne peut être fondée que par un «point de vue» qui, en homogénéisant les éléments, permet d'objectiver leurs interrelations comme ce qui leur appartient nécessairement. Le naturalisme, parce qu'il vise à supprimer le «point de vue» afin de refléter la nature, ne peut exhiber ces relations entre éléments, et donc leur rapport à la totalité extensive; les choses y ont inévitablement plus de poids que leurs relations. «... ce naturalisme qui doit toujours viser, en fin de compte, une objectité singulière et absolue, ne possède ni le concept d'une totalité comme unité qui porte et rapproche ses parties, ni l'harmonie des choses qui reposent les unes sur les autres, s'attirent et se repoussent, ni la plénitude de la totalité.» (PA 122) — Deuxièmement, le naturalisme tend à constituer une œuvre qui, «comme somme concrète de tous ses éléments constitutifs, parvient à une signification qui dépasse leur addition et qui est indépendante d'eux» (PA 119). Lukács désigne ce concept de totalité par l'expression «grandeur de l'œuvre» (PA 123); il l'appellera plus tard «totalité intensive». Cette totalité se caractérise par le fait que l'œuvre se démarque de la réalité et acquiert une unité et une consistance propres. «Le naturalisme ne peut ni ne veut sanctionner la délimitation *a priori* et constitutive, ici requise inconditionnellement, entre œuvre et réalité, ni la disproportion absolue qui résulte de leur séparation.» (PA 124) Le seul regroupement d'éléments dont est capable le naturalisme ne réussit pas à constituer une œuvre autonome, parce qu'il est subjectif, s'appuyant sur une simple perspective, et non sur le «point de vue» créateur de réalité. — Le paradoxe de la totalité mis en évidence par le naturalisme permet à Lukács de voir la nécessité de se doter d'un concept de totalité, tout en le soustrayant aux présupposés inhérents à l'attitude naturaliste. L'œuvre d'art, si elle est réelle, doit passer par un moment naturaliste; si elle est utopique, elle doit en même temps l'avoir transgressé, s'être constituée en une totalité autarcique. Or, remarque Lukács, l'aporie du naturalisme vient de son point de départ dualiste: il suppose la scission «d'une réalité "vraie", existant en soi, et d'un sujet qui se trouve vis-à-vis d'elle et cherche à l'atteindre en l'imitant» (PA 126). L'œuvre en tant que telle est ici escamotée; malgré tous ses efforts d'objectivation, ce que produit le naturaliste sera toujours teinté par la subjectivité de sa perspective.

Le diagnostic de dualisme ne rappelle pas par hasard Kant. Le dualisme naturaliste n'est pas seulement l'analogue, au plan esthétique, de la raison kantienne: il *est* cette raison même, en tant qu'elle subordonne l'œuvre d'art à la sphère théorique, en fait un moyen. Et par là, le naturalisme retrouve exactement le même problème que la raison: celui de la totalité. Pour Kant en effet la totalité est un simple principe régulateur de la raison, et c'est à ce titre qu'elle permet de surmonter les échecs de l'entendement. «On fait donc disparaître ainsi l'antinomie de la raison pure dans ses idées cosmologiques, en montrant qu'elle est simplement dialectique, et qu'elle est le conflit d'une apparence résultant de ce que l'on applique l'idée de l'absolue totalité, laquelle n'a

de valeur que comme condition des choses en soi, à des phénomènes qui n'existent que dans la représentation...»[54] En enlevant au principe de totalité son pouvoir constitutif apparent, Kant le ramène à une règle contraignant la raison à parcourir les phénomènes dans toute la série de leurs conditions, «régression à laquelle il n'est jamais permis de s'arrêter dans un inconditionné absolu»[55]. C'est cette solution des antinomies cosmologiques que Lukács refuse, sous la forme qu'elle prend dans le naturalisme esthétique. Il s'appuie ici implicitement sur la critique de Kant par Hegel. Hegel, en effet, croit découvrir chez Kant un présupposé inavoué, au sens où ce dernier veut limiter les idées à l'usage régulateur qu'en fait la raison, sans par ailleurs questionner la tendance parallèle de cette même raison à leur prêter un pouvoir constitutif. La philosophie kantienne présente le point de vue de l'entendement et de la finitude. Les idées n'ont pour elle aucune effectivité; sauf à être postulée dans la raison pratique sous la forme du souverain bien, la totalité ne devient jamais possible. Kant n'a pas vu que «la limite, le défaut du connaître n'est déterminé comme limite et défaut que par la comparaison avec l'idée *existante* du général, d'un tout achevé». «On ne connaît, on ne sent une *limite*, un manque qu'après l'avoir dépassé.»[56] Tout en rendant hommage à Kant pour avoir vu l'importance de l'idée en tant qu'elle est le vrai, Hegel lui reproche de l'avoir empêtrée dans les contradictions de son dualisme en en faisant un but infini, de ne pas avoir vu, pour le dire d'un mot, «que tout effectif n'*est* que dans la mesure où il a dans soi l'idée et l'exprime»[57]. La tâche que se donne Hegel est donc de surmonter toutes les dichotomies kantiennes, parmi lesquelles celle entre l'entendement et la raison, et celle entre les idées régulatrices et les idées constitutives, et de montrer finalement qu'il n'y a pas de séparation entre le sujet théorique et le sujet pratique. La totalité kantienne subit donc avec Hegel une amplification considérable: elle cesse d'apparaître simplement à l'occasion de l'antinomie de la raison pure, ou plutôt c'est cette antinomie même qui est étendue à toute la philosophie. «... l'antinomie se rencontre ... dans *tous* les objets, en tous les genres, dans toutes les représentations, toutes les notions, toutes les idées.»[58] Par là, la totalité est présente à tous les niveaux de la pensée; elle est indissociablement liée à la dialectique hégélienne. — Revenant au naturalisme, on voit bien à présent que c'est d'un point de vue hégélien que Lukács lui reproche son dualisme, source de son incapacité à produire la totalité concrète de l'œuvre. Le naturalisme «ne peut renvoyer que sous forme de postulat à cette réalisation comme nécessité, mais non pas comme possibilité» (PA 122). Il montre la nécessité de l'œuvre comme totalité, il ne l'engendre pas. L'antinomie qu'il présente consiste plutôt en une hétérogénéité entre la nature et la forme abstraite; or pour que l'un et l'autre de ces termes puissent se conjuguer en une contradiction productrice d'une totalité concrète, il leur faudrait se rencontrer sur une base commune, à partir de laquelle il leur soit possible de s'opposer véritablement.

54. KANT, *Critique de la raison pure*, B 534 (nous utilisons l'édition de La Pléiade: Kant, *Œuvres philosophiques I*, Paris, Gallimard, 1980).

55. *Ibid.*, B 537.

56. HEGEL, *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, Vrin, 1978, p. 63 (§ 60, remarque).

57. ID., *Science de la logique*, II: *La logique subjective ou doctrine du concept*, Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 275.

58. ID., *Précis de l'encyclopédie des sciences philosophiques*, p. 56 (§ 48, remarque).

Mais c'est ici, dans la plus grande proximité avec la dialectique hégélienne, que Lukács fait volte-face, et met en place son concept de dissonance. Il faut encore examiner cette difficile manœuvre.

b) *Moment esthétique et moment théorique chez Hegel*[59].

La base sur laquelle l'œuvre pourrait se constituer en totalité pourrait bien être la rationalité hégélienne, en tant que solution de rechange au concept kantien de totalité. Mais si Lukács s'autorise de Hegel sur ce point, il s'en détourne complètement sur d'autres. En fait, son appropriation de Hegel suppose une critique élaborée de ce dernier.

Lukács distingue dans la philosophie hégélienne deux aspects hétérogènes, inconciliables, mais dont la conjonction subreptice a permis l'énoncé d'une métaphysique que lui-même s'occupe de dissoudre. Ces deux aspects sont le moment théorique et le moment esthétique (Äst 171 sq.). Le moment esthétique est celui où intervient la totalité. Seule une pensée structurée selon le moment esthétique est en mesure de se produire elle-même comme réalité effective, totalité concrète. Une pensée purement théorique pose un primat de la forme sur le contenu, en définitive une indifférence vis-à-vis de ce dernier, qu'elle neutralise en en faisant une chose en soi, et de la sorte la totalité — où coïncideraient la forme et le contenu — joue un rôle purement régulateur; en revanche, la totalité devient concrète et réelle lorsque la forme se lie à un contenu que par là elle singularise, et dont elle permet par conséquent de faire l'expérience (Äst 122-123). En permettant «le dépassement de la transcendance abstraite du concept de forme» (Äst 171), le système hégélien adopte forcément ces traits esthétiques. En vertu du moment esthétique, Hegel peut condenser l'expérience vécue purement subjective en lui procurant substantialité. Chacune des étapes du développement phénoménologique reçoit ainsi pleine évidence. «Cette évidence repose exclusivement sur la concrétisation de la nécessité de l'instauration, et par là sur la clarification de la corrélation sujet-objet qui la fonde ...» (Äst 46) Le moment esthétique chez Hegel est celui où les expériences du sujet sont posées comme *nécessaires* et donc pleinement objectives; c'est le moment de la corrélation sujet-objet. Nous verrons bientôt plus précisément de quoi cela retourne.

Hegel ne fige donc pas l'inadéquation de la forme et du contenu dans le dualisme de l'entendement; mais il ne l'occulte pas non plus, et c'est là son moment théorique. Hegel ne relègue pas dans l'indéfini ou dans la transcendance le point de résolution des contradictions qui se présentent à la réflexion, mais il les fait se confronter de façon immanente. La *coïncidentia oppositorum*, au lieu de trouver sa solution dans une théologie négative, devient chez lui «un non-encore de la réalité concrète, rationnelle» (Äst 174). Hegel fait voir que «tout objet théorique est fondamentalement incomplet, sauf dans un système pensé comme achevé» (Äst 180).

59. Sur l'appropriation de Hegel par le jeune Lukács, on consultera aussi Elisabeth WEISSER, «Georg Lukács und die Heidelberger Hegelrenaissance», *Hegel-Studien*, t. 24, Bonn, Bouvier, 1989, pp. 204-214.

Mais ni le moment esthétique, ni le moment théorique ne permettent à eux seuls de déboucher sur un tel système métaphysique, comme l'a pourtant fait Hegel. S'il l'a pu, c'est en vertu de sa *dialectique* qui identifie les deux principes dans le même moment de médiation:

> le principe de substantialisation dans le concept concret, et le principe de la poussée vers des stades plus élevés et plus complets de concrétude, sont censés être la même contradiction sursumée; mais en fait les deux ne se situent jamais complètement au même niveau, le premier s'appuyant constamment sur la prévalence de la tendance esthétique, et le second, sur celle de la tendance théorique. (Äst 179)

La raison pour laquelle les deux principes ne peuvent être identifiés est qu'ils s'appuient chacun sur une subjectivité différente. Le déploiement dialectique des figures est le fait d'une subjectivité qui les lie, sans pour autant jamais pouvoir s'y identifier.

> Par principe, les relations d'objectivités ne peuvent jamais produire une pareille série pourvue d'une direction déterminée, et le fait que cette série s'articule nécessairement avec l'évidence immédiate de l'autonomie et la claire cohésion des éléments entre eux ne peut être que la conséquence de ce lien indissoluble des figures à la subjectivité. (Äst 48)

Cette subjectivité est celle qui, tout en récapitulant phénoménologiquement la réalité vécue, ne cesse d'y appartenir: elle est l'«homme entier» [*der «ganze Mensch»*] (Äst 53, 102). Or elle ne peut jamais aboutir à la corrélation métaphysique désirée du sujet et de l'objet: en effet, ou bien cette identité métaphysique s'élève au niveau d'une objectivité indépendante de sa genèse phénoménologique subjective, et dès lors elle s'abolit elle-même en tant que sujet-objet métaphysique, pour ne plus subsister que comme transcendance axiologique, à la manière néo-kantienne; ou encore le sujet cherche à se maintenir constitutivement dans le sujet-objet identique, lequel n'arrive alors jamais à s'objectiver (Äst 50-51). Ces remarques profondes font voir l'impossibilité du sujet-objet *métaphysique*, qui se situe au «niveau de l'absolue indicibilité», et ne peut se maintenir qu'idéellement, comme *telos*, non-encore (Äst 51). En voulant inscrire la téléologie dans l'immanence processuelle, Hegel doit en même temps recourir à l'histoire pour sauver le devoir-être, l'empêcher de se confondre avec les points esthétiques de réalisation dans le processus.

> L'immixtion de l'histoire dans le processus atemporel du développement conceptuel apparaît ... avec la nécessité méthodique de l'introduire sans cesse dans le système, comme niveau de réalisation de la coïncidence — pas encore accomplie, mais tendant toujours à cet accomplissement — de l'être et du devoir-être, afin de rompre l'immanence esthétique des moments particuliers. (Äst 180-181)

La seule corrélation sujet-objet qui soit possible n'est pas métaphysique; elle n'est pas le résultat de l'appropriation du monde vécu par l'homme. Elle ne peut avoir lieu que dans l'esthétique. C'est ici seulement que la réalité peut être posée comme nécessaire, comme un monde suffisant à lui-même, comme totalité. «Cet aperçu étonnant, par lequel on voit le programme méthodique irréalisable de la métaphysique devenir réalité dans l'esthétique, se fonde sur l'orientation qu'y prend la transformation phénoménologique de la subjectivité, en accord avec le *telos* de l'esthétique.» (Äst 53) En effet, la subjectivité esthétique n'est pas celle de la réalité vécue. Elle se sépare

de cette dernière grâce au malentendu. Le sujet-objet esthétique n'est pas un être métaphysique, mais l'œuvre d'art en tant que pur rapport normatif. Le sujet phénoménologique, l'«homme entier», devient ainsi l'homme «en entier» [*der Mensch «ganz»*], un pur sujet normatif, stylisé, un simple corrélat de l'objet artistique, obtenu par le processus de réduction de la réalité vécue à l'effectivité de l'œuvre. «L'homme "en entier" est ... isolé, il ne se subordonne pas un objet, il n'est rien d'autre qu'un être-orienté vers une ... réalité appropriée», l'œuvre d'art (Äst 102).

Il est donc possible, pense Lukács, de constituer l'œuvre en une totalité, sans qu'elle soit emportée par la téléologie métaphysique de la dialectique hégélienne. La phénoménologie est en mesure de montrer comment dans l'esthétique le rapport sujet-objet s'isole du flux du vécu pour constituer une totalité où le sujet et l'objet s'identifient parfaitement, en dépit de leurs contradictions. Il nous reste à voir comment Lukács parvient à cette totalité non dialectique.

c) *La dissonance.*

Si l'esthétique est capable de constituer une totalité, elle doit pouvoir résoudre de façon immanente les contradictions entre les différents éléments de l'œuvre. C'est encore Hegel — mais un Hegel désamorcé — qui permet de comprendre le rôle constitutif que joue ici la contradiction dans la production de la réalité esthétique. Lukács reprend le mouvement général de l'*Esthétique* de Hegel, mais détache la détermination de l'œuvre qui y est effectuée de son insertion systématique et métaphysique (l'art comme esprit absolu dans sa représentation sensible[60]), en la ramenant aux enchaînements catégoriels qui la sous-tendent, et qui se trouvent dans la *Science de la logique*. Pour Hegel, l'art est la réconciliation de l'abstraction du contenu, de la signification, avec la concrétude de la forme particulière, de la réalité. «Il existe entre ces deux aspects une interpénétration telle que l'extérieur, le particulier n'a sa raison d'être qu'en tant qu'expression de l'intérieur. Il n'y a rien d'autre dans l'œuvre d'art que ce qui se rapporte au contenu et sert à l'exprimer.»[61] L'intérieur, le subjectif, passe de lui-même à l'objectivation, parce que dans son concept il comprend en même temps sa propre réalité, et qu'il y aurait contradiction chez lui à rester unilatéral[62].

Ces considérations font appel au moment de la «relation essentielle» dans la *Logique*[63], qui récapitule et permet d'identifier l'existence (l'extérieur) à l'essence (l'intérieur) dans l'*effectivité* [ou réalité effective: *Wirklichkeit*], point d'aboutissement de toute la logique objective. C'est du reste à ce moment que Lukács renverra expressément, dans *Histoire et conscience de classe*, pour justifier son élévation de la totalité au rang de catégorie fondamentale de la réalité (*Wirklichkeit*):

60. HEGEL, *Esthétique*, premier volume, Paris, Flammarion, 1979, pp. 150-153. Il faut noter qu'une des intentions fondamentales de l'esthétique du jeune Lukács est la mise à l'écart du problème du beau, tant artistique que naturel, parce qu'il subordonne les œuvres à la métaphysique. L'esthétique de Hegel, pour ne nommer qu'elle, est par là résolument élaguée.

61. *Ibid.*, p. 144.

62. *Ibid.*, p. 145; cf. p. 159.

63. ID., *Science de la logique*, I, 2: *La doctrine de l'essence*, Paris, Aubier-Montaigne, 1976, pp. 199-225.

> Pour les lecteurs qui s'intéressent plus particulièrement au problème méthodologique, nous voudrions rappeler ici que, dans la *Logique* de Hegel aussi, le problème du rapport du tout et des parties constitue le passage dialectique de l'existence à la réalité; il faut encore souligner que le problème des rapports entre l'intérieur et l'extérieur est, lui aussi, un problème de totalité ...[64]

Nous allons voir à présent que ce recours à la logique hégélienne pour établir la catégorie de totalité est acquis dès la *Philosophie de l'art, donc dans un contexte tout à fait étranger au marxisme et à la dialectique historique*. En temps opportun, on verra que la transposition de ce concept à l'histoire réelle n'est pas restée sans conséquences.

Rappelons brièvement certains traits importants de la «logique objective» de Hegel[65]. Cherchant à montrer que la réalité existe de façon nécessaire, Hegel part de la catégorie la plus simple qui soit, l'être, et y découvre peu à peu son identité avec l'esprit qui s'instaure lui-même nécessairement. Le livre sur «l'être» montre comment il ne peut y avoir d'être que déterminé: exister, c'est exister de telle ou telle manière. Cette détermination équivaut à une négation d'autres possibilités d'être. Mais en se révélant fini et consistant en lui-même, le quelque-chose se révèle aussi dépendant des autres quelques-choses qui le délimitent, et en ce sens il est aussi en contradiction avec lui-même: le fini n'est tel qu'en interaction avec l'infinité des autres êtres finis. Comment penser ce lien du fini et de l'infini? Ce ne peut être au moyen du renvoi perpétuel du quelque-chose au-delà de lui-même, c'est-à-dire le mauvais infini, qui n'est qu'une reconduction du fini. L'union du fini et de l'infini ne peut non plus être conçue comme provenant d'un infini qui existerait indépendamment du fini: délimité par ce fini, l'infini serait lui aussi fini. L'union ne peut être que celle d'une vie infinie manifestée dans des êtres finis renvoyant au-delà d'eux-mêmes pour constituer non pas une série sans fin, mais un cercle, un tout autosuffisant. L'infini est l'identité qui se maintient sous les formes finies, toujours changeantes, qu'il articule entre elles de façon nécessaire en vertu de leur contradiction immanente. La considération immédiate de l'être déterminé procure ainsi une vision fort différenciée et médiate du réel, une vision comportant deux niveaux: celui des manifestations changeantes, et celui du substrat où celles-ci sont liées essentiellement. — Les divers rapports entre ces deux niveaux sont examinés dans la seconde partie de la logique objective, intitulée «La doctrine de l'essence». Il ne s'agit plus seulement ici de parvenir au substrat, à l'essence, en considérant l'insuffisance de l'être laissé à lui-même: il faut aussi comprendre cet être extérieurement donné comme émanant à son tour de l'essence. Chacun des moments de la doctrine de l'essence tient compte de ce double mouvement: il montre comment la réalité extérieure est structurée par un substrat intérieur qui lie ses éléments de façon dynamique et nécessaire; mais en même temps, il montre comment l'intérieur pose de lui-même et nécessairement l'extérieur. Pour Hegel, moins une réalité existante est structurée de façon nécessaire, et plus son substrat essentiel reste intérieur, plus l'intérieur et l'extérieur divergent; à l'inverse, l'identité de l'in-

64. *Histoire et conscience de classe*, p. 28.

65. Nous nous aidons de l'exposé fort clair qu'en a donné Charles TAYLOR, *Hegel*, Cambridge-Londres-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1975, pp. 223 sq. (troisième partie: «Logic»).

térieur et de l'extérieur permet que l'essence apparaisse extérieurement, en même temps que l'existence se manifeste comme essentielle. Le dernier moment de la doctrine de l'essence, la réalité effective, est celui de cette identité. Mais toutes les catégories de l'essence renvoient à des degrés divers à un sujet cognitif grâce auquel l'appréhension des choses se fait de façon médiate, différenciée, en lien avec leur nécessité conceptuelle. Au terme, ce sujet est parfaitement extériorisé, de sorte que la réalité effective, manifestée comme nécessaire, coïncide avec le concept et est donc à la fois liberté; d'où Hegel tire ensuite toute la deuxième partie de la *Science de la logique*, la logique subjective ou doctrine du concept.

Dans ce mouvement général de la *Logique*, le moment de la relation essentielle est un point-charnière, et c'est avec raison que Lukács insiste sur lui: c'est là, en effet, que se produit de façon complète l'identité de l'extérieur et de l'intérieur. Détaillons brièvement ce moment. Il est constitué de trois étapes. 1) La première étape concerne *la relation du tout et des parties*. On a affaire ici au premier mouvement décrit plus haut, celui où la réalité extérieure révèle l'intérieur qui l'habite. Tout et parties sont des côtés à la fois identiques et autonomes. Ils sont identiques parce que d'une part le tout est l'unité des parties (totalité intensive, dans les termes de Lukács), d'autre part parce que les parties sont la condition du tout (totalité extensive), et enfin parce que «*le tout est égal aux parties et les parties au tout*»[66] (identité des totalités intensive et extensive). Mais bien que ne pouvant exister l'un sans l'autre, tout et parties restent par ailleurs autonomes, immédiatement posés. La contradiction surgissant entre autonomie et rapport d'identité requiert que le niveau de l'immédiateté qui est ici le nôtre soit dépassé, que la relation entre le tout et les parties ne soit pas seulement extérieure, indifférente. 2) La contradiction est résolue dans la *relation de la force et de son extérioration*. Parce qu'ils s'opposent mutuellement et renvoient sans cesse l'un à l'autre, tout et parties constituent une réalité dynamique, et leur unité est en devenir. Ce dynamisme suppose la manifestation extérieure d'une force interne. Mais comme cette force est elle-même prise dans le réseau des sollicitations mutuelles des diverses forces, son extérioration manifeste également le lien nécessaire unissant les divers éléments du monde en une totalité. La dualité du tout et des parties se trouve ainsi totalement surmontée. 3) Reste alors un dernier semblant de dualisme, dont va se charger la troisième dialectique: la dualité de *l'intérieur et de l'extérieur*. L'intérieur s'extériorise ici complètement, et manifeste jusqu'à la nécessité qui l'anime. Extérieur et intérieur, existence et essence doivent s'identifier complètement. Cette identité concerne aussi bien la détermination du contenu que celle de la forme. Mais elle n'est

66. HEGEL, *Science de la logique*, I, 2: *La doctrine de l'essence*, p. 205. La distinction entre «extensif» et «intensif» se trouve notamment chez Kant: «J'appelle grandeur extensive celle dans laquelle la représentation des parties rend possible la représentation du tout (et par conséquent la précède nécessairement). (...) ...j'appelle cette grandeur, qui n'est appréhendée que comme unité, et dans laquelle la pluralité ne peut être représentée que par l'approche de la négation = 0, une grandeur intensive [ou degré].» (*Critique de la raison pure*, B 203, 210.) En vertu de sa critique de Kant, Hegel met en relation ces deux grandeurs: «Grandeur extensive et intensive sont donc une seule et même déterminité du quantum, elles ne sont différentes que par le fait que l'une est la même-chose dans la déterminité simple [c'est la grandeur intensive, ou degré], et l'autre dans la déterminité multiple» (*Science de la logique*, I, 1: *L'être*, p. 208); ici, l'extensif et l'intensif se rapportent d'abord à la quantité, mais Hegel indique par ailleurs (*ibid.*, p. 209) que cette dialectique trouve des prolongements dans la doctrine de l'essence, au chapitre sur «la relation essentielle», et donc elle s'applique aussi à la catégorie de la totalité.

pas pour autant réductrice: il faut «que chacune de ces deux déterminations, non seulement présuppose l'autre et passe dans elle comme dans sa vérité, mais que, dans la mesure où elle est cette vérité de l'autre, elle demeure *posée comme déterminité*, et renvoie à la totalité des deux»[67]. L'identité de l'intérieur et de l'extérieur aussi bien quant à la forme que quant au contenu permet à chacun de ces membres d'acquérir une consistance propre. Chaque terme est la totalité, posée pour soi et par son autre. «Ce que quelque-chose est, il l'est par conséquent totalement dans son extériorité; son extériorité est sa totalité, elle est tout aussi bien son unité réfléchie dans soi.»[68] Forme et contenu sont dorénavant identiques, de sorte que ce qui est a pour essence de se manifester. Telle est l'effectivité, la réalité.

Ce résumé va nous servir à montrer avec précision comment Lukács pense pouvoir isoler pour ses propres fins le dispositif «esthétique» de l'identité de l'extérieur et de l'intérieur chez Hegel. En élaguant la téléologie inhérente à la dialectique et à ses présupposés métaphysiques, les catégories de la «relation essentielle» sont utilisables, pense-t-il, pour rendre compte de la production de la réalité effective de l'œuvre en tant que totalité concrète. Il en va ainsi pour *la relation du tout et des parties*: nous avons vu déjà que le naturalisme esthétique comme moment de passage au réel de la forme «pure» devait nécessairement aboutir au paradoxe d'une totalité indispensable mais en même temps hors d'atteinte parce que subordonnée à un réel extérieur à l'œuvre. Les deux tendances, intensive et extensive, de la totalité requise par le naturalisme «devraient coïncider, mais ... malgré un certain penchant à la convergence, ne peuvent cependant pas s'unir à partir de présupposés naturalistes» (PA 119). Le dualisme naturaliste ne peut acquérir le «point de vue» de la totalité concrète, immanente, qui seul permet de résoudre le double paradoxe de la totalité. La réduction du réel à la sphère homogène de l'art procure à Lukács cette immanence: par là en effet il tire profit de la transformation hégélienne du dualisme kantien, sans en reprendre l'aspect métaphysique. La totalité régulatrice de Kant aboutit, dans la sphère esthétique, à un échec complet, puisqu'elle est par définition privée de réalité; en refusant d'opposer abstraitement les antinomies d'où procède cette totalité, en les dialectisant, Hegel avait fait passer la totalité dans le processus; Lukács n'a plus qu'à isoler la contradiction, à la maintenir dans ses termes et lui refuser toute sursomption extra-esthétique, pour se doter de la réalité statique dont il a besoin afin de donner consistance à l'œuvre d'art. *La contradiction immobile, voilà la dissonance.*

La dissonance ne permet certes pas la réalité ou effectivité au sens que le naturalisme donne à ce terme: nous sommes ici dans la sphère de l'œuvre, et il faut y rester. La réalité non esthétique est à proscrire. La dissonance constitue l'«intérieur» de l'œuvre, sa «force», telle qu'elle se donne à connaître à partir de la tension paradoxale entre le tout et les parties. Elle équivaut à l'essence, à la valeur, au sens de l'œuvre, à son caractère utopique et symbolique. Ce caractère était certes déjà disponible dans la forme «pure», mais il gagne ici en détermination. De même en effet que chez Hegel l'apparition de la force est aussi extérioration du réseau des sollicitations réciproques nécessaires où elle se trouve impliquée avec d'autres forces,

67. *Science de la logique*, I, 2, p. 220.
68. *Ibid.*, p. 224.

de même la dissonance ouvre l'œuvre à la totalité du réel. Mais comme il ne faut pas dépasser la sphère esthétique, il faut concevoir la part d'extériorité constituant la dissonance comme purement négative, comme un manque. Si la dissonance est sens, valeur, ce ne peut être qu'en lien au non-sens, à l'absence de valeur. De façon très significative, Lukács cite ces lignes de Windelband: «la catégorie de l'être ... ne signifie jamais autre chose que cette indépendance du contenu de la conscience à l'égard de la fonction de conscience»[69]. Pour procurer à la réalité de l'œuvre un moment d'objectivité, Lukács est amené à joindre à sa valeur utopique un non-sens qui lui fasse contrepoids. «... la réalité artistique présuppose que le sens et le non-sens, l'accent mis sur la valeur et sur la négation, aient en elle la même forme d'existence ... (...) le non-sens ... doit devenir, dans son apparition immédiatement donnée, le support, le présupposé inconditionnel, la *conditio sine qua non* de la valeur ...» (PA 128) Lukács compare l'art à la théodicée, parce que l'un et l'autre rapportent le non-sens de la réalité habituelle à une justification supérieure, transcendante ici, pleinement immanente dans la dissonance de l'œuvre. La dissonance met en relation le sens et le non-sens de façon telle qu'aucun des opposés ne puisse plus se concevoir sans l'autre. La contradiction ne doit pas pouvoir être surmontée. «... la dissonance ... n'est pas l'antithèse d'un mouvement dialectique qui conduirait à la synthèse.» Elle est une contradiction maintenue, privée de téléologie, où les éléments reçoivent de ce fait une intensité inépuisable, chacun étant suffisant en lui-même et à la fois rapporté à son contraire. Lukács, pour montrer la fécondité de son concept, l'applique à la forme tragique, précédemment analysée dans *L'âme et les formes.*

> La tragédie n'est possible qu'à condition de créer un monde où la mort, telle qu'elle est, sans relation avec une réalité transcendante, et donc comme vrai terme et non comme portique de l'être vrai, soit le seul couronnement imaginable de la vie, affirmé dans la jubilation; ... l'effondrement et la mort représentent le concept de dissonance pour la tragédie... (PA 131)

Mais il ne suffit pas d'opposer sens et non-sens dans l'œuvre pour qu'il y ait dissonance: «ce qui contraste ici avec le sens ou avec le système clos des valeurs possibles, ce n'est pas le non-sens en lui-même, mais c'est un non-sens tout à fait déterminé (ou, le cas échéant, un complexe de non-sens) qui est mis dans une relation telle qu'il devient la présupposition d'une valeur tout aussi concrètement déterminée.» (PA 129) Cette détermination du non-sens est certes nécessaire pour qu'il soit coordonné à la valeur, sinon il absorberait dans sa propre absurdité toute la sphère esthétique. Mais qu'est-ce qui permet de sélectionner le non-sens qui va constituer la dissonance, et dès lors l'œuvre comme totalité? C'est le «point de vue»: nous avons vu précédemment (quatrième partie) que le point de départ de la création de l'œuvre était un «point de vue», alors imprécis mais à partir duquel l'œuvre, au moyen de l'ignorance constitutive, se déterminait comme symbole capable de susciter l'expérience utopique chez le créateur et chez le récepteur. La question de la possibilité des œuvres d'art se précisait alors comme question sur la nature de ce «point de vue» capable de s'ériger en réalité (PA 91-92). C'est ici, au terme de ce parcours du problème de la totalité esthétique, que le deuxième stade phénoménologique de l'œuvre, la *forme*

69. W. WINDELBAND, «Vom System der Kategorien», cité dans PA 128.

transcendantale «créatrice de réalité» (PA 130), apparaît enfin. Le «point de vue» est le moment transcendantal de la genèse de l'œuvre, celui par lequel l'harmonie purement extérieure de la forme «pure» reçoit un contenu et se constitue en totalité. Avec la dissonance, le «point de vue» de l'artiste devient une *vision du monde* instituant dans l'œuvre un ordre du monde nouveau, «un ordre dans lequel les principes supra-existentiels s'avèrent être également supports et guides des choses et de leurs relations, ainsi qu'essences immanentes de cette réalité» (PA 130). Lukács limite l'*a priori* de la vision à la subjectivité du créateur, et croit par là pouvoir éviter ses défauts lorsque vient le temps de considérer l'œuvre en elle-même, épurée comme on sait de la subjectivité créatrice par le malentendu. Au niveau de l'œuvre, la vision de l'artiste génial est une fiction, de même que sa croyance selon laquelle les moyens techniques artistiques sont capables de rendre compte de cette vision; en revanche, cette double fiction explique l'harmonie préétablie de la matière et de la forme dans l'œuvre close, elle fonde la forme transcendantale de l'œuvre. La forme transcendantale est créatrice d'une réalité nouvelle et suffisante en elle-même, qui n'a pas besoin de retourner au monde de l'expérience vécue. Cette forme existe comme valeur *a priori*, seulement possible à ce stade de la phénoménologie[70].

Une fois la forme transcendantale établie, la forme «pure» peut se l'approprier et en recevoir la plénitude de vie qui lui manquait. Le niveau phénoménologique où cette réunion de la forme «pure» (l'extérieur) et de la forme transcendantale (l'intérieur) s'opère est celui de la «forme "pure" retrouvée». C'est à ce niveau que l'œuvre comme totalité est érigée en réalité nécessaire, effective.

7. *La phénoménologie esthétique, v: La forme «pure» retrouvée.*

La forme transcendantale ne crée la réalité que sous forme de possibilité. Il s'agit maintenant de montrer comment, à partir de la vision de l'artiste, peut naître d'une part l'œuvre en tant que telle, d'autre part le retour de la forme transcendantale à une forme «pure» dorénavant pleine. Lukács revient ici au double hiatus que nous avons évoqué précédemment (cf. PA 81): hiatus subjectif entre l'expérience vécue de l'artiste et l'œuvre, hiatus objectif entre la réalité vécue et la réalité utopique. Il s'agit donc de ramener l'œuvre de sa fonction purement allégorique d'ornement à celle de réalité symbolique proprement dite.

Puisque dans cette phénoménologie la forme transcendantale est acquise à partir de la vision du créateur, le passage à l'œuvre et à la forme «pure» retrouvée doit être un *saut* «entre la possibilité clairement déterminée et sa réalisation, entre intention et réalisation» (PA 138); la réalisation passe par le malentendu, et elle est donc

70. C'est seulement comme valeur *a priori* dégagée du sujet de la réalité vécue que l'on peut comprendre le difficile concept de forme transcendantale. R. Rochlitz a tort d'écrire: «... ce concept se rapproche plutôt de la philosophie aristotélicienne et scolastique que de la philosophie kantienne ou husserlienne; il ne s'agit pas de conditions de possibilité de la connaissance, par définition indépendantes de leur contenu empirique, mais de formes constitutives de réalité» (*Le jeune Lukács*, p. 171). Par là, le raccord de Lukács à Lask et aux valeurs transcendantales inexistantes mais subsistant en elles-mêmes est passé sous silence.

supérieure à la subjectivité de l'artiste: elle dépend d'un principe *métasubjectif*, l'homme «en entier».

Le saut de la forme transcendantale à l'œuvre passe par le processus subjectif de création, mais ne dépend en aucun cas de la psychologie de l'artiste. L'artiste est en effet pris dans les apories du naturalisme, dans l'approximation indéfinie de l'œuvre; il n'aboutit à l'œuvre «qu'au prix d'un certain renoncement, d'une certaine résignation» (PA 142). Le saut ici considéré vient du fait que seule l'existence de l'œuvre permet de rendre compte de la nécessité de cette limitation, indisponible pour la psychologie créatrice. L'harmonie préétablie dont dépend la création requiert en effet que la vision de l'artiste soit objectivée au moyen d'une technique; mais cette objectivation n'est réalisée qu'au prix de la rupture de la vision objectivée avec le sujet créateur qui la portait. Seule l'œuvre en elle-même réalise la vision, qui chez le créateur n'est présente que sous forme de tendance; seule l'œuvre peut imposer à cette tendance la limite salutaire de sa propre venue à l'être. La création contient la vision de façon inconsciente, elle bifurque sans cesse, même si c'est la vision qui dans ce processus permet l'harmonie de l'expérience vécue et de la technique. À cet égard, le saut de la forme transcendantale à la forme «pure» retrouvée ne se produit plus sur le terrain phénoménologique de la subjectivité créatrice: il s'agit ici «de vaincre la subjectivité. Le vouloir artistique opérant dans la forme transcendantale vise l'objectivité de l'œuvre: il faut créer une réalité objective, reposant sur soi, une réalité utopique, ce qui signifie, phénoménologiquement, que la vision aussi bien que la technique doivent perdre leur caractère subjectif» (PA 146). La vision redevient ornement, «la tragédie la plus grave et la plus amère devient pourtant jeu, ... le tableau vraiment achevé, si naturel et vrai soit-il, redevient tapis ...» (PA 147) Le stade ultime de l'œuvre n'est pas son caractère de réalité, mais le fait que la réalité devient ornement. Et ceci explique comment peut avoir lieu la résignation du créateur, comment il peut faire taire la technique comme tentative d'adéquation à sa vision: c'est que cette vision, présentée par la forme transcendantale, renonce à elle-même, à son propre caractère subjectif, au profit du symbole de la forme «pure». C'est pourquoi nous ne sommes plus ici dans la phénoménologie des comportements créateur et récepteur; la phénoménologie bascule d'elle-même dans un principe métasubjectif propre à l'œuvre en tant que telle, sans sujets: l'homme «en entier». Lukács recourt, pour exprimer cette division interne du sujet, à la théorie du génie exposée par Schelling dans le *Système de l'idéalisme transcendantal*, où le créateur *conscient* de sa propre activité libre met à jour sans le savoir la dynamique *inconsciente* de la nature qui l'anime comme dimension métaphysique de sa subjectivité et du monde[71]. Dans les limites de la finitude esthétique, le travail technique conscient du créateur révèle lui aussi, à l'insu de ce dernier, une dimension subjective plus profonde et inconsciente, un principe métasubjectif (PA 143-148). De façon énigmatique, Lukács dit de ce principe — et c'est tout ce que la *Philosophie de l'art* en laisse filtrer: «l'expression subjective de cet accès à la fin suprême est le renoncement du sujet à sa fin — inférieure» (PA 150).

71. F. W. J. SCHELLING, *Le système de l'idéalisme transcendantal*, Louvain, Bibliothèque philosophique de Louvain, Peeters, 1978, pp. 246-260.

L'*Esthétique de Heidelberg* donne davantage d'indications sur ce principe métasubjectif qui, dans la phénoménologie, ne peut apparaître que sous le mode négatif d'une limite. Il s'agit de l'homme «en entier» [*der Mensch «ganz»*], distinct du sujet empirique, de l'«homme entier» [*der «ganze Mensch»*], en ce qu'il se rapporte à la seule œuvre d'art, et est donc séparé du vécu par le malentendu. C'est ce métasujet purement normatif qui permet à l'œuvre de se constituer en sujet-objet autonome. Nous savons que Lukács refuse de fonder la sphère esthétique dans une métaphysique; mais l'esthétique ne partage pas pour autant l'attitude des systèmes philosophiques qui partent de la réalité vécue sans essayer de rendre compte de sa possibilité. L'esthétique porte sur les œuvres d'art — mais celles-ci, isolées dans le malentendu provoqué par l'échec de la métaphysique, reçoivent leur justification en elles-mêmes, en identifiant la valeur qu'elles portent avec sa réalisation. L'œuvre d'art se manifeste certes sous forme d'expérience vécue, mais c'est dans l'œuvre précisément que cette dernière trouve sa justification. En effet, la subjectivité phénoménologique à la source de l'œuvre subit, dans le parcours théorique de celle-ci, une catharsis où elle se retrouve modifiée: en parvenant au principe métasubjectif qui fonde la forme «pure» retrouvée, l'œuvre devient justifiée, et abolit l'arbitraire subjectif initial. Le sujet se retrouve dans l'œuvre, mais transcendé, purifié et accompli. Pour éclairer ce qu'il veut dire, Lukács fait une allusion qui n'est pas du tout innocente: il parle de la doctrine kierkegaardienne de la subjectivité comme vérité, «où il n'est en aucun cas signifié une position-comme-absolu de la subjectivité, mais plutôt le fait que la subjectivité existentielle est le seul moyen d'un rapport véritable à Dieu, d'une relation réelle à l'absolu transpersonnel» (Äst 118). Il faut bien sûr ne pas perdre de vue la critique qu'a faite Lukács de la tentative kierkegaardienne de styliser la vie sans passer par une forme; en définitive, la subjectivité immédiate ne peut jamais être la vérité. Mais cette critique permet d'autant mieux de voir l'intention dernière de l'esthétique du jeune Lukács: dans les limites de la forme, c'est-à-dire d'une finitude où l'existence se dépasse non pas vers la sphère religieuse mais vers la dissonance tragique, elle est une reprise de la radicalité de Kierkegaard, une reprise de l'exigence de «pensée subjective»[72]. Pour le sujet phénoménologique, cet idéal est une valeur qui lui est transcendante, «une exigence qui ne peut être satisfaite dans sa pureté originelle, mais dont le caractère de postulat est ainsi fait que l'intention visant à l'accomplir permet à la sphère esthétique d'émerger et réalise la valeur transcendante» (Äst 119).

Puisque valeur et réalisation de la valeur coïncident en esthétique, il faut que la valeur ne soit transcendante que pour le sujet phénoménologique, et donc qu'elle soit par ailleurs immanente à l'œuvre en soi. C'est pourquoi l'œuvre devient à ce dernier niveau «*le schème de l'accomplissement en général susceptible d'être vécu*» [*das Schema der erlebbaren Erfüllung überhaupt*] (Äst 120). Elle est un devoir-être qui

72. Sören KIERKEGAARD, *Post-scriptum définitif et non scientifique aux Miettes philosophiques* (vol. II, Paris, Éd. de l'Orante, 1977, p. 51): «Le penseur subjectif a pour tâche de *se comprendre lui-même dans l'existence*. (...) ...le penseur subjectif est un existant et cependant, il pense; il ne fait pas abstraction de l'existence et de sa contradiction; il y est plongé et cependant, il doit penser. Dans tout exercice de sa pensée, il doit donc aussi penser qu'il est un existant.»

« s'adresse à chaque sujet, sans le détourner de la tendance à la subjectivité qui est propre à lui seul et le rend qualitativement incomparable aux autres sujets ; au contraire, c'est dans sa singularité même que le devoir-être lui apporte son accomplissement » (Äst 121).

(à suivre)