

Marc Angenot

Le Réalisme de Lukács

L'éclectisme contemporain voudrait se débarrasser de Lukács en quelques jugements sommaires et accumule, pour ce faire, les contresens et les citations hors-contexte. Pourtant, l'œuvre de Lukács est là, dans la masse énorme (quantitativement et en complexité) de ses écrits et dans l'interrelation de ses travaux littéraires, philosophiques et directement politiques. C'est une première approche scolastique, à mon avis, que de tronçonner Lukács en un jeune Lukács, un Lukács gauchiste d'*Histoire et conscience de classe*, un vieux Lukács, et même un *Spät*-Lukács, un très vieux Lukács qui, pour certains, ferait retour à ses positions de jeunesse. Notons que ce démembrement est à l'œuvre ailleurs: Lukács même opposait un jeune Hegel et un vieux Hegel; Althusser a son jeune Marx et son vieux Marx.

Ce qu'il faut regretter d'abord, c'est le cordon de sécurité, la *strategy of containment* qui opère pour décourager la discussion véritable de l'œuvre entier du grand philosophe hongrois. La critique électorale et libérale veut bien feindre de discuter avec Bloch, Benjamin ou Adorno, mais elle se débarrasse de Lukács en le taxant, *ad libitum* de: thermidorien, stalinien, aristotélécien, hégélien, opportuniste, réactionnaire, front-populiste, élitiste, attardé, bureaucrate, droitier, néoclassique et – dans une polémique plus moralisante – jésuite et hypocrite. Dans le camp des marxistes dogmatiques comme dans le camp bourgeois, on trouve enfin les jugements communs d'«idéalistes» et de... «critique bourgeois».

Il est vrai que Lukács lui-même donne souvent l'exemple de ces jugements à l'emporte-pièce et notamment, s'adressant à son œuvre de jeunesse, la qualifie sans ménagement: d'idéaliste, fichtéenne, romantique, utopiste-abstraite, kierkegaardienne, subjectiviste-révoltée, volontariste, et j'en passe. Il serait temps de sortir de ces chapelets d'épithètes malsonnantes qui, présentant le monde sous «une forme jugée», font l'économie de débats complexes¹.

On n'entamera ici qu'une discussion limitée, étant donné la complexité de l'œuvre, ses prétendus «reniements» et surtout le fait que, d'*Histoire et conscience de classe* à la grande *Ontologie*, la partie la plus importante de l'œuvre de Lukács n'est probablement pas – il faut le dire – celle du critique et de l'historien littéraires. Le «vieux» Lukács a

écarté l'idée d'écrire les deux dernières parties de l'*Esthétique*, pour se consacrer à ce qu'il appelait l'«œuvre de sa vie» et qui se développe dans l'*Ontologie de l'être social*². Cependant, je ne sous-estimerai pas non plus la continuité de l'itinéraire de Georg Lukács. Dès 1918, selon Ernst Bloch, il travaillait à une esthétique dont, après bien des avatars, la maturation se poursuivra jusqu'en 1963 avec *Die Eigenart der Ästhetischen*. Si Bloch perçoit de façon satirique l'unité ultime de l'œuvre lukácsienne dans ce «pathos de l'ordre» qu'il lui reproche³, il faut reconnaître aussi que le «pathos du chaos» dominant le syncrétisme contemporain est plus que susceptible d'influencer notre jugement.

Ce serait un sujet à traiter que cette «haine de Lukács» qui occupe tout le marxisme éclectique, et dont en France *Tel Quel* et *La Nouvelle Critique* à la fin des années soixante ont donné de bien beaux exemples. Plus récemment la *Sociologie du texte* de Pierre Zima (1978) est, sans le dire expressément, une charge à fond de train contre l'esthétique de Lukács, appelant à la rescousse tant Greimas que Benveniste et opposant à Lukács des *a priori* souvent plus fragiles que les siens⁴. Lukács est aujourd'hui le Don Quichotte de l'esthétique, le chevalier à la triste figure des valeurs néoclassiques: c'est une comparaison qu'il comprendrait bien. Il se voyait à la fin de sa vie comme le paladin d'un système de valeurs que la société dégradée (occidentale et socialiste) rendraient implicites et abstraites: «das Nichteingehenwollen der Sinnesimmanenz in das empirischen Leben». Les questions que Lukács s'est posées sont aujourd'hui de mauvais ton, fût-ce pour les reposer en termes différents des siens: la signification historique de la littérature, le problème du caractère «durable» des grandes œuvres⁵, la possibilité même de fonder historiquement un jugement esthétique... Si ses thèses sont criticables, elles sont aussi fréquemment rejetées par un implicite «argument par les conséquences», conséquences ici pour la prospérité des théories anaxiologiques et relativistes dominant en Occident. C'est le seul fait que Lukács ait cru important d'avoir à *choisir* entre Balzac et Flaubert, Musil et Mann, Soljenitsyne et Severo Sarduy – plus encore que les choix et les argumentations – qui indispose l'éclectisme contemporain. Dire que l'art de Philippe Sollers est isomorphe à son désespoir politique et à son nihilisme idéologique paraît à la fois simpliste et indécent. On renvoie donc Lukács au socialisme du goulag, ou mieux (pour la rime) au socialisme du goulasch, et on croit avoir tout dit. Ceci pour en venir à mon sujet. Il est vain de penser pouvoir combiner la sémiotique littéraire, pour le texte, et Lukács, pour l'historicité (tendance perceptible chez certains socio-critiques). Il faut tout d'abord entreprendre de les critiquer l'un et l'autre, l'un par l'autre et la critique de Lukács porterait moins sur son refus du fétichisme de l'«écriture» que sur sa fétichisation

hégélienne de l'histoire, c'est-à-dire sur son terrain véritable. Il est vrai que Lukács même est un homme de refus: pour quelques admirations obstinées, de Goethe à Thomas Mann, que de rejets: Joyce, Kafka, Brecht, Benn, Musil, le *Blaue Reiter* et l'expressionnisme, même Dostoïevsky (son grand amour de jeunesse)⁶... La question est cependant de savoir comment Lukács a cherché à «déterminer théoriquement» ses admirations et ses objections, sans s'arrêter seulement à décrire la genèse socio-historique d'œuvres quelles qu'elles soient.

Je parlerai d'un seul concept, qui est le concept central de tout son travail littéraire depuis 1920, le concept de réalisme, le «primat esthétique» du réalisme. J'essaierai d'abord de le situer au-delà des malentendus multiples et d'«indiquer ensuite les voies d'une critique nécessaire (et partiellement entreprise) de ce concept. La définition de réalisme n'est nulle part établie en termes positifs et synthétiques dans ses écrits. Le mot de «réalisme» est généralement accompagné d'une série de termes axiologiques sans contenu et qui sont récurrents: vivant, concret, concret et dynamique, réalités concrètes, figuratif (*Bildhaftig*), durable, et surtout «grand»: le grand réalisme de Goethe ou de Balzac, Il serait faux de dire que Lukács se réfère pour définir le réalisme à un modèle universel et constant. Le texte réaliste représente ou «reflète» en un moment donné la totalité historique en devenir. Celle-ci comporte des contradictions et le lecteur est censé être mis aux prises avec celles-ci (notamment avec l'essentielle, le combat du capitalisme et du socialisme); le lecteur n'est pas positionné (*Standort des Subjekts*) en une exotopie problématique, dans un non-lieu de la conscience malheureuse, comme Lukács le concevait dans *la Théorie du roman*⁷. Le réalisme n'est pas description statique du présent, il implique la traversée des horizons temporels du passé, du présent et du futur⁸, non la disconnection de ceux-ci, disconnection qui correspond à des formes de conscience limitée, romantisme dans un cas et utopisme dans l'autre. Dans le récit, le réalisme met en scène l'interaction entre le sujet fictionnel et les «possibilités concrètes»; cette interaction toutefois (qui rapprocherait Lukács de Bakhtine/Medvedev, 1929) est surdéterminée par une finalité qui est l'histoire même, comme paradigme téléologique. Nous allons y revenir.

Le «typique» est la forme réaliste du personnage de roman, – typique comme dépassement de l'individuel et concrétisation du général (des catégories du moment historique), comme réconciliation (*Versöhnung*) du subjectif et de l'objectif⁹. Les «types» comme formes d'individuation historique ne sont pas à traiter comme des entités isolables.

Ils sont censés se multiplier dans le roman, «se faisant contraste et se complétant réciproquement»¹⁰. Dans l'*Esthétique* de 1963, l'idée du typique est étendue au principe même de l'art: la *singularité* de l'esthétique est une esthétique de la *singularité*, celle-ci caractérisant l'œuvre esthétique dans son essence même¹¹.

Le concept de réalisme est en fait déterminé par celui de *totalité*, il faut entendre «totalité» à deux égards: comme caractère immanent de l'œuvre, «totalité globalisante de la vie figurée»¹², mais aussi comme *reflet* de la totalité objective du devenir historique; non le monde comme tel, mais l'image que l'auteur a du monde avec la totalité de ses déterminations objectives et subjectives. C'est ici que se placera la critique lukácsienne du «naturalisme», forme appauvrie de la *mimesis* parce que portant, de parti-pris, sur l'accumulation du détail en soi.

Il faut dire maintenant — car c'est la source principale de malentendus — qu'aucun de ces caractères ou de ces traits ne correspondent à une détermination structurale immanente de l'œuvre: leur pertinence est entièrement mesurée pour Lukács à la totalité historique elle-même, elle est inscrite dans la rationalité ultime du *progrès* historique (d'Homère à Thomas Mann, il ne craindra pas de le dire!). Le matérialisme dialectique s'appuie sur l'axiome de l'*unité* de la réalité «en ceci que toutes ses manifestations, qu'elles soient inorganiques, organiques ou sociales se déroulent entre elles selon certaines séries causales»¹³. Ainsi le réalisme reçoit un mandat transhistorique, qui est de servir la cause de l'humanité (et aujourd'hui celle du prolétariat) dans son devenir émancipateur progressif. Autant dire que le concept axiologique de réalisme est, pour Lukács, totalement déterminé *hors* du texte, de ses techniques et de ses formes (si on les conçoit hors de leur pertinence). La qualification de «réalisme» implique un jugement antérieur, historique-global, sur le rôle et la fonction du texte examiné. Le réalisme n'est assuré qu'à cette interaction radicale entre la littérature et le monde et toute critique de Lukács qui consiste à lui reprocher de «fétichiser» une forme d'expression parmi d'autres (merveilleux, fantastique, satirique...) relève d'un malentendu primaire.

Qu'est-ce que cette interaction doit manifester cependant dans le texte? Tout d'abord, à tout le moins, l'*historicité* même de ce texte et non les multiples moyens par lesquels l'histoire est évacuée ou fait l'objet d'une dénégation ou d'un démembrement. Ici encore, malentendu constant. Lukács ne nie pas que l'angoisse de l'individu, la solitude du «petit homme», le désespoir, le monde de simulacres, l'inintelligibilité menaçante de la

société impérialiste ne soient des données *potentiellement* réalistes¹⁴, mais si ces données constituent l'immanence totale du texte, elles sont jugées par lui finalement «anti-réalistes». Kafka est bien réaliste en reflétant l'irréalisme du capitalisme impérialiste et du fascisme pressenti: là n'est pas le reproche, ni le paradoxe. Mais en ne faisant «que cela» (selon Lukács), il «tombe» dans un subjectivisme mystifiant que le philosophe hongrois ira jusqu'à présenter comme un «allié objectif» du fascisme même. Ici il faut dire que Lukács a bel et bien considéré E.T.E. Hoffmann et ses fantasmagories comme «réalistes», alors qu'il refuse ce caractère à Kafka, et ce, au nom de la différence des moments historiques. Toute œuvre «reflète» son époque. L'œuvre réaliste, au-delà des idéologies en présence et même de celle de l'auteur (voir le paradoxe de Balzac), présente un point de vue «correct», c'est-à-dire englobant le négatif et le positif, sur la totalité historique en devenir.

Ceci nous conduit donc à la conception même de l'histoire, (dans son double sens: *story* et *history*). Il y a double téléologie, il y a double détermination (*Bestimmung*). L'œuvre est déterminée par l'histoire, mais l'histoire même est orientée paradigmatiquement et téléologiquement. L'histoire n'est pas chez Lukács une simple interaction des groupes sociaux et des possibilités présentes ou émergentes, il y a une finalité historique à laquelle le *telos* du récit doit correspondre par homologie; le devenir historique n'est pas linéaire, les «ruses de l'histoire» le rendent même nécessairement zigzaguant, mais l'histoire est vectorielle, encore plus que non-aléatoire. C'est ici le Lukács hégélien, certes: dans la Raison humaine et dans les luttes présentes se trouvent le déjà-là de l'horizon socialiste. Ainsi, la «littérature décadente» bourgeoise est, par inférence, isomorphe à la fausse conscience et au désespoir politique de ses idéologues. Si l'histoire est, en dernier ressort, une totalité ordonnée et non (comme pour les nouveaux-philosophes qui reflètent l'image inversée de Lukács) un chaos centrifuge ou acentrique, alors on concevra la valeur esthétique accordée par Lukács à la cohérence et, inversement, le reproche récurrent de «manque de perspective» utilisé pour juger un écrit donné¹⁵. Cette téléologie n'est pas transcendantale, quoi qu'on dise, et Lukács (à l'occasion) la comparera à l'antifinalisme darwinien¹⁶. Il y a téléologie sans préconstruction.

La question la plus brûlante que l'histoire contemporaine ait posée à l'auteur de *Geschichte und Klassenbewusstsein* fut celle du fascisme. En 1949, dans sa *Brève histoire de la littérature allemande* et en 1952 dans sa *Zerstörung der Vernunft*, il a tenté de rendre raison de la montée littéraire et idéologique des forces opposées à la *totale Aufklärung*. On s'explique ici autant ses thèses front-populistes de 1929¹⁷ que sa tolérance

parfois peu lucide à l'égard des grands et des moyens réalistes bourgeois pour peu que, comme Anatole France, ils aient montré quelque attirance pour *le* socialisme, si ambiguë soit-elle. Ainsi, les jugements littéraires de Lukács sont toujours et expressément subordonnés à des prises de position politiques. Le plus axiomatique est que le prolétariat, créant l'universel, seul peut connaître l'universalité du vrai (en raison de l'unité postulée de la praxis et de la connaissance). La plus circonstancielle, mais non la moins tragique, est que l'esthétique de Lukács repose indubitablement sur le bilan positif qu'il doit établir de l'U.R.S.S. et des pays socialistes. Ce bilan seul et, comme il le dit, «l'espoir pour le XXI^e siècle»¹⁸ peuvent valider rétroactivement l'ensemble de ses jugements. Sur le tard de ses jours il semble cependant revenu à l'hypothèse «socialisme ou barbarie» (Rosa Luxemburg). Mais, si la barbarie devenait «l'énigme irrésolue de l'histoire», alors la littérature du désespoir moderniste serait justifiée dans sa négativité, ou plutôt le réalisme ne serait plus qu'une position «éthique» et proprement idéaliste. Autrement dit, il faut que «le

monde socialiste se dirige aujourd'hui vers une renaissance du marxisme» pour qu'on puisse poser qu'«il en est de même pour le réalisme socialiste sur le plan littéraire»¹⁹. C'est pourquoi les derniers textes et interviews sont les plus crispés et les plus poignants²⁰:

Qu'on en viendra un jour à l'intégration de toute l'humanité, c'est tout à fait sûr. Ce qui n'est pas sûr du tout... c'est la forme que prendra cette intégration... Le développement essentiel ne réalise que ces tendances fondamentales par lesquelles est donnée la possibilité économique du socialisme... L'issue de la lutte des classes est toujours présentée (dans le *Manifeste Communiste*) comme une *alternative*²¹.

*

Avant de chercher à évaluer les difficultés techniques et théoriques que me présente la conception lukácsienne du réalisme, je crois nécessaire, après avoir situé celle-ci comme axiologie de la figuration (*Bildhaftigkeit*) de la totalité historique, de dire ce qu'elle n'est *pas* et quel système axiologique elle engendre par une série d'oppositions ou de dyades notionnelles.

D'abord le réalisme ne caractérise pas des textes seulement, comme il découle logiquement de ce qui précède; le mot peut se rencontrer chez Lukács pour parler de musique, d'architecture et même de jardinage.

Ensuite le réalisme n'est pas un mode d'expression, un regroupement de genres littéraires qui s'opposerait au fantastique, au merveilleux, au satirique, à l'utopique, comme s'opposent entre elles des grammaires ou des typologies du *narrable*. Il est vrai qu'ici le philosophe est parfois équivoque et qu'il tend à fétichiser le moyen d'expression comme tel, mais il lui arrive aussi de dire que le fantastique d'Hoffmann comporte un degré de réalisme historiquement pertinent, au contraire de celui de Musil ou de Kafka et ce, malgré les apparences²². L'essentiel est ici que les modes d'expression ne sont pas constituées par Lukács en cloisonnements stériles où le fantastique serait le choix d'un *éthos* possible, un moyen d'expression artistique parmi d'autres, comme on choisit de préférer la valse ou le tango... Toute critique bourgeoise met au contraire de l'avant des critères formels par un cloisonnement hypostasié de tendances qui se manifestent en général en interaction et en antagonisme.

Enfin (essentiel!), le réalisme, n'est pas synonyme de reflet²³. Dans la gnoséologie de Lukács, tout est reflet. Il n'y a aucune difficulté à dire que Beckett et Kafka sont *aussi* des reflets (mais partiels à ses yeux, scotomisant le dynamisme historique). Ici, il y a malentendu avec Goldmann: que Robbe-Grillet soit le miroir d'une société partiellement réifiée, c'est ce que, *mutatis mutandis*, Lukács aurait concédé à Goldmann et c'est pourquoi il eût, du même mouvement, rejeté son œuvre, comme a-dialectique par perte de la composante totalisatrice. Ici aussi, il y a malentendu avec quelques socio-critiques contemporains dont l'éclectisme est drapé dans un faux radicalisme politique: à quoi bon s'obstiner à décrire les «déterminations historiques du texte» si on ne va pas au-delà, si on ne cherche pas à en évaluer la force cognitive ou si on se met à bavarder sur la «polysémie irréductible» et les «lisibilités infinies» du nouvel hédonisme esthétisant.

Le concept de réalisme a permis à Lukács de construire en face de lui une série de catégories péjoratives, correspondant à des catégories de fausse conscience. Ainsi le réalisme critique a servi à Lukács à une réfutation effectivement conséquente du concept de «roman» qu'il avait construit en 1920. De Cervantès à Flaubert et (en un point de transformation/-dépassement) à Dostoïevsky²⁴, le «roman» était en fait le romantisme de la désillusion, le récit problématique (négatif mais ouvert) de la réification et de l'aliénation de l'individu. En substituant au héros problématique, le personnage typique; en substituant la totalité à la négativité et à l'«ironie», Lukács a bel et bien passé toute sa carrière à rejeter la *Theorie des Romans*. Goldmann a largement sous-estimé ses arguments.

Le réalisme sert à constituer surtout une contrepartie péjorée, discutable dans son caractère faussement synthétique, celle de «modernisme» qui sera le critère de condamnation rituel employé par Lukács pendant quarante ans. Conçu comme fausse totalisation des labyrinthes de la «richesse subjective», mais perte du rapport au réel historique, le «modernisme» sert à tout. Il sert surtout à faire passer la coupure, non entre littérature socialiste et littérature bourgeoise, *mais au milieu des littératures bourgeoises*, récupérant les bourgeois «réalistes-critiques» comme alliés objectifs de la démocratie socialiste à instaurer. La critique de la littérature bourgeoise non-progressiste entraîne la création d'une autre catégorie dégradée, celle du «naturalisme». Je ne reviendrai pas sur le rejet de Zola – tenu pour superficiel, échantillonnaire, non critique – mais je rappellerai que le reproche de naturalisme, «naturalisme agraire» contaminé de volontarisme dogmatique, sert aussi à Lukács à rejeter 90% de la production littéraire soviétique à «la qualité artistique d'une effroyable médiocrité»²⁵ et à polémiquer contre la *Tendenzliteratur*, la littérature de parti.

*

J'en viens maintenant, sans les développer ni les illustrer comme il le faudrait, aux catégories d'objections qui me semblent venir d'un point de vue matérialiste, critique à l'égard de Lukács. Je voudrais rappeler tout de même que Lukács n'est que le plus important des marxistes parlant de la littérature. Outre Marx, Engels, Lassalle, Lénine, Trotsky et Gramsci²⁶, l'esthétique a suscité dans la tradition marxiste à peu près autant d'intérêt que l'économie! Je me réfère donc implicitement à Benjamin²⁷, Adorno, Bakhtine, Brecht, Bloch, Löwenthal, Fischer, Della Volpe, Köfler, Raymond Williams, Jameson, Goldmann, Lefebvre, Gabel et pour les francophones contemporains Barberis, Leenhardt, Duchet et Zima (en omettant bien d'autres)²⁸. On pourrait commencer par toutes sortes de reproches de symptôme à l'endroit de Lukács.

On perçoit d'abord une tendance indubitable à fétichiser le réalisme, entendu cette fois-ci dans le sens *restreint* de traditions stylistiques de l'expressivité bourgeoise. Ceci étant aggravé par le fait que les «vrais» réalistes au XXe siècle ne courent pas les rues. D'où, des prix d'encouragement distribués par Lukács à Anatole France, Martin de Gard, Romain Rolland, Camus, Shaw, Dreiser, etc.

Le lecteur se trouve à maintes reprises interloqué par un sérieux degré d'arbitraire dans les argumentations: comment affirmer tout uniment que le Paris de Balzac fait partie de la totalité réaliste, tandis que le Dublin de Joyce n'est qu'un «sous-produit», ou un arrière-plan indiscernable²⁹.

Je ne m'attarderai pas non plus sur le fait trop évident que Lukács est aveugle au texte comme matérialité et à l'écriture comme pratique. Je m'y attarderai d'autant moins que les métaphysiques contemporaines drapées dans un jargon révolutionnariste, ne conçoivent plus d'autre matérialité que le texte, ni d'autre pratique que l'écriture! Mais enfin, c'est la grande faiblesse de Lukács, cette annulation du socio-sémantique, et cela justifie la faible résistance qu'il peut opposer à l'égard des sémiotiques formalistes, pour ce qu'elles impliquent malgré tout de référence à la matérialité textuelle. Certes, Lukács traite à bon droit de la «forme» comme pertinente à l'idéologie, mais empêtré dans cette opposition forme/contenu, héritée de la *Geisteswissenschaft* ou de Dieu sait où, il stagne dans l'arbitraire de ses catégories. Notons qu'il recule ici sur sa période kantienne-hégélienne, en ceci que, avant 1920, il prenait au moins en considération l'axiomatique des intrigues narratives (d'où sa typologie des romans par exemple). Tandis que dans le «Grand Réalisme» on ne sait s'il faut admirer le *Versöhnung* du roman éducatif de Goethe, le *happy-end* de Dickens, l'échec du héros balzacien ou le succès prométhéen d'autres intrigues de Balzac?

Passons maintenant à des objections plus englobantes qui sont dans le droit fil de la position même de Lukács.

1. D'abord, la spécificité de l'esthétique (fondant, on l'a dit, une esthétique de la spécificité). A mon avis, chez Lukács l'art est alternativement *trop* spécifique et *trop peu*. Trop, lorsqu'il fétichise le canon de la haute littérature bourgeoise et ignore de façon étonnamment peu dialectique l'ensemble du discours social dans lequel ces écrits émergent et duquel ils se nourrissent. *Trop peu*, en raison du parallélisme très hégélien entre littérature et philosophie. Certes, Lukács pose contre tout idéalisme, la *valeur cognitive* de l'art. Mais il pose aussi un dualisme gnoséologique qui culmine dans son *Ästhetik* de 1963:

- La connaissance est *Wiederspiegelung*.
- Celle-ci procède selon deux modes:

WissenschaftlichÄsthetisch(Spaltung)

«desanthropomorphisierend»

«anthropomorphisierend»

BegriffVorstellungErkenntnisWahrnehmungReproduzierte WahrnehmungWiederspiegeln»: «Bewusstseinsinhalt»)=Mimesis

(i.e.«Wiederspiegelung von

formes dégradées

irrationalisme,
nihilismemodernisme
anti-réalismeZerstörung der Vernunft
(destruction de l'entendement)

Ce parallèle archaïque peut conduire à faire de la littérature l'*ancilla scientiæ* et finalement la servante de la doctrine en place. La «spécificité» de l'art devient contingente non au monde réel, mais à une autre forme de cognition.

II. Le concept de totalité s'applique à la totalité expressive de l'œuvre, c'est-à-dire à son caractère d'analogon factice ou de simulacre, artistiquement construit par une pratique spécifique, de la totalité historique même – et à celle-ci. Le «holisme» de Lukács revient à poser que l'un implique l'autre, que l'œuvre «holomorphe» s'identifie à la représentation positive (non ironique, non fragmentée) de la totalité de l'humain, du *Mensch Ganz*. C'est, à mon avis, la tache aveugle ou, comme dit Bakhtine, le *proton pseudos*, le mensonge originel de l'esthétique lukácsienne. Goldmann avait vu la difficulté et parlait de l'œuvre

comme d'une «presque totalité», ce qui ne faisait que signaler le problème en y donnant une solution purement verbale³⁰. Quant à Adorno, c'est évidemment le terrain qu'il a choisi pour attaquer (Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik», 1956)

III. De cette ambiguïté axiomatique découlent d'autres. L'effacement de l'idéologie d'abord. N'en déplaise à Engels même, la prétendue «victoire du réalisme» chez Balzac n'explique rien. L'idée que dans certaines œuvres, la totalisation intensive représente les idéologies du temps sans être informées par celles-ci et donc disent le vrai sur le moment historique, est intenable pour un matérialiste³¹.

IV. Ceci nous conduit au trait le plus aristotélien de Lukács et le plus statique: tout le débat sur le réalisme et ses dégradations «modernistes» se ramène à la thèse scolastique selon laquelle le vrai est *un* et le mensonge *multiple*. Ainsi chez Lukács, les formes de l'anti-réalisme sont nombreuses, le réalisme n'est que d'une sorte. Ce qui l'a conduit dans sa période la plus dogmatique (l'immédiat après-guerre) à parler d'art «sain» et d'art «malade», pathologie sociale fâcheusement réminiscente de Nordau et de Lombroso, auxquels dans ses pires moments, Lukács ressemble beaucoup. Un tel dualisme est un défi au concept de contradiction et d'ailleurs (nous l'avons dit plus haut) la classe du «modernisme» est un simple «noise of disapproval» sans valeur de synthèse. A la limite, Lukács ira jusqu'à dire que le problème se ramène à être pour la paix (en prônant le réalisme) ou pour la guerre³². «Was nicht wahr, baut nichts» dit Goethe: ce qui n'est pas vrai ne construit rien. Il se peut, mais face aux philosophes de la déconstruction, Lukács n'oppose qu'une intransigeance rigide.

V. En histoire littéraire, Lukács est prisonnier d'une *linéarité* du progrès inspirée en dernier ressort de la phylogenèse darwinienne. Aussi parlera-t-il de «la courbe évolutive du roman»³³, le progrès historique impliquant à ses yeux un progrès esthétique, facilement trivialisé par le jdanovisme. Mais ce «progressisme» est lié à l'énigme du *durable*, posée par Marx méditant sur l'antiquité grecque dans l'introduction des *Grundrisse*. D'Ulysse à Monsieur Pickwick, les grands types littéraires «durent», survivent. C'est à la fois un constat pris pour argent comptant et la preuve mise sur la somme. Cela justifie, contre tout Proletkult, l'idée d'un «héritage culturel». L'ennui est l'euro-péo-centrisme de cette thèse: les héros de *Gilgamesh* et des *Védas* n'ont pas acquis dans notre culture cette position de legs universel. Cela permet en tout cas à Lukács d'affirmer son humanisme,

faisant de l'horizon socialiste l'aboutissement du procès d'«humanisation de l'homme», entrevu par les «grands réalistes» depuis trente siècles³⁴.

VI. On reproche un peu partout à Lukács le caractère constamment monosémique de sa lecture littéraire. On voit que cette monosémie découle de ses principes: si l'histoire détermine en ultime ressort *un* point de vue et que, d'autre part, elle codétermine le texte, *la signification* littéraire est nécessairement unique. La mise en relation de l'histoire paradigmatique et du texte qui s'y inscrit produit une seule lecture et que, d'autre part, elle codétermine le texte, *la signification* littéraire est nécessairement unique. La mise en relation de l'histoire paradigmatique et du texte qui s'y inscrit produit une seule lecture «juste». Sans être sensible aux opinions «chic» qui font de l'écrit «une indétermination du signifiant», «une nébuleuse de lisibilités», on ne peut accepter cette monosémie principielle qui a tôt fait de se ramener à une «conceptualisation» du texte littéraire, certainement perceptible chez Lukács. Le problème de la réception n'est pas posé. L'hétéronomie de l'émergence d'une conscience révolutionnaire est quasiment inexplicable. Ce qui manque ici c'est «l'interaction socioverbale», le «dialogisme» de Bakhtine, l'«intertextualité». L'isolement de l'œuvre est total. Certes l'œuvre, séparée de tout le discours social, reflète alors le «réel» – comme si le réel n'était pas fait déjà de mots, de discours, de systèmes cognitifs et de praxis sémantisées. En rejetant l'homogénéité organique de l'art pour la multiplicité intertextuelle avec Bakhtine, on peut concevoir au contraire l'art comme *critique*, exerçant dans le déjà-là des pratiques signifiantes, certaines opérations de décentrement, de déplacement, de mise en circulation des idéologèmes, qui ne sont pas synonymes de totalisation. J'ai cherché à montrer dans un article récent que la méthode de Marx comme mise à nu (*Enthüllung*) polémique s'exerce comme pratique du collage intertextuel. J'ai mis cette hypothèse à l'épreuve d'une lecture du *Manifeste communiste*³⁵. Bien entendu cette problématique ne peut revenir à fétichiser la *Vieldeutigkeit* (Adorno) comme une indétermination subjectiviste, une conception de la littérature comme tache de Rorschach³⁶. Si le discours social est polyphonique, l'histoire reste le lieu de la signifiante, serait-elle moins monolithique que Lukács ne le présume.

VII. Je passe sur le débat mimesis/praxis, à savoir surtout le débat Lukács/Brecht – qui me semble surtout fait de malentendus. On ne peut ramener Lukács à un retournement grotesque de la *Thèse sur Feuerbach*: «les écrivains jusqu'ici ont cherché à transformer le monde, or il s'agissait de le représenter!»³⁷.

VIII. Tout ce qui précède conduit à l'opposition Lukács/Adorno (si on cherche à la nommer), l'opposition entre une dialectique de l'immanence et une dialectique de la négativité ou si l'on veut, avec Ernst Bloch, une dialectique du *Noch-Nicht*, qui rendrait leurs droits à l'ironie et à l'utopie, au refus total et au principe de l'espérance. Lukács voyait dans le *kritische Theorie* le confort de la capitulation et une révolte de vieux universitaires. Je m'appuie ici sur Bloch, honni par Lukács, en posant le problème de manière schématique: ou bien/ou bien. Ou bien l'humanisme et la raison sont déjà là, et la bourgeoisie dans son stade conquérant les a d'ailleurs confortées en dissolvant les anciens obscurantismes. Le socialisme héritera de cette positivité ou de ce qui en reste, etc. Ou bien, avec Bloch, ce qui est déjà-là ce n'est pas la raison, qui depuis Thomas More justifie idéalement la rationalité répressive des appareils d'état, ce qui est là et ce qui appelle l'utopie, le *Novum*, c'est le *besoin* sans réminiscence d'une satisfaction antérieure, le *manque* radical, le *Nacktes Drang*, la pulsion toute nue. La raison n'est pas-encore-là. Elle n'est pas structurelle (totalisante), mais symptomale, s'exprimant dans l'ironie, le fragment, la carnavalisation, le collage, – hors les rares moments où une classe se donne l'illusion (Goethe, Balzac) qu'elle peut dominer la nature et les finalités de l'histoire humaine. L'utopie est la raison absente et si Lukács a raison de rappeler qu'il n'y a rien de plus récupérable que l'utopisme dans le monde où nous sommes³⁸, il lui manque de voir que le progrès historique est aussi négativité, déterritorialisation, dissolution des investissements symboliques, et non théâtre de la représentation. L'axiomatique capitaliste elle-même dissout les modes de production «asiatique» et féodal, l'image de Dieu et celle du Prince, l'économie foncière, le fétichisme de l'argent-métal, l'enracinement «naturel» des valeurs sociales, l'accumulation de pur prestige, les ethnies et les nations, les anciennes traditions et leurs hiérarchies, la famille et les grands textes monosémiques et religieux. (Je ne fais que paraphraser ici la deuxième section du *Manifeste Communiste*). Le socialisme se heurte au dernier axiome qui verrouille une fluidité sociale totale, c'est le Capital, la propriété privée des moyens de production et l'«ordre» social qui en découle. Lukács peut bien appeler cela «reconquête de l'universel humain», alors que sur un registre négativiste, Deleuze et Guattari appellent de leurs vœux une schizo-utopie, circulation indifférenciée de l'énergétique sociale. Ce sont là deux mondes de représentation, de figuration de devenir historique, ni plus ni moins «vrais» l'un que l'autre. La positivité rationnelle où s'inscrit l'esthétique de Lukács nous est devenue inacceptable, mais elle constitue une étape son efficacité critique.

Université McGill

NOTES

1. L'expression est de Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*.
2. Georg Lukács, *Documents inédits en français*, présentés par B. Köpeczi, Brochure s.l.n.d., p. 91.
3. Michael Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires: l'évolution politique de Lukács, 1909-1929*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 295 (Bloch cité par Löwy).
4. Les références complètes aux œuvres de Lukács citées dans cet article figurent dans la bibliographie (voir la préface au présent volume).
5. Voir Marx, Introduction des *Grundrisse*.
6. Voir «Über den Dostojevski Nachlass», 1931. Pour Soljenitsyne, d'ailleurs, Lukács est fort restrictif et attend de lui en 1970 «une autocritique de l'esprit plébéien» qu'il perçoit dans ses romans (voir Georg Lukács, *Soljenitsyne*, Paris, Gallimard, 1971).
7. Georg Lukács, *La Signification présente du réalisme critique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 16.
8. *Ibid.*, p. 28.
9. On sait que cette conception du typique vient d'Engels, lettre de 1888.
10. Lukács, *Soljenitsyne*, p. 11.
11. *Die Eigenart*, passim.
12. *Soljenitsyne*, p. 11.
13. Georg Lukács, *Entretiens avec Georges Lukács*, Paris, Maspero, 1969, p.58.
14. *La Signification présente du réalisme critique*, p. 32.
15. *Ibid.*, p. 113.
16. *Entretiens avec Georges Lukács*, p. 114.
17. *Blum These*, 1929.
18. *Australian Left Review*, septembre, 1971, p.49.
19. *Soljenitsyne*, p. 26.

20. «I (...) take comfort, so far as I need comfort, in the words of the young Marx: «No people despairs even if its hopes have for a long time been in vain; in the end, after many years, with sudden wisdom it will fulfil all its sacred aspirations»» («Préface», *Writer and Critic and Other Essays*, trad. A. Kahn, New York, Grosset & Dunlap, 1971, p. 23).

21. *Entretiens*, p. 103, et le passage suivant: «Qu'il sorte (des conditions objectives) un couronnement de l'Humanité ou au contraire un maximum d'Antihumanité, cela dépend uniquement de nous et non du seul développement économique» (*Ibid.*, p.111).

22. «Chez Hoffmann le réalisme du détail va de pair avec une croyance au caractère fantômatique du réel (...) Le monde d'Hoffmann est cependant un reflet fort exact de la situation historique de l'Allemagne de son temps» (*Signification présente*, p. 52).

23. *Signification présente*, p. 22 et p. 26.

24. Sur Dostoïevsky, voir *Documents inédits*, p. 99.

25. Sur Fadeïev, voir *Soljenitsyne*, p. 158.

26. Et Staline.

27. Surestimé.

28. Et laissant de côté le syncrétisme gauchisant, aujourd'hui moribond, du «jeune» Sollers, de la «jeune» Kristeva et du «jeune» Goux, *e tutti quanti*.

29. *Signification présente*, p. 34.

30. Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Anthropos, 1970.

31. *Documents inédits*, p. 104, en référence à *la Sainte Famille*.

32. *Signification présente*, p. 21.

33. *Soljenitsyne*, p. 153.

34. *Entretiens*, p. 115. On songera ici à Kostas Axelos. Notons cependant que: «Ce serait une erreur de croire que ces développements et en particulier celui du facteur subjectif qu'elle comporte sont rectilignes» (*Ibid.*, p.48).

35. Marc Angenot et Darko Suvin, «L'implicite du Manifeste», *Études françaises*, 16/3-4 (1980), pp.43-56.

36. Exemple de ce relativisme paramarxiste chez Pierre Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1978: «La polysémie de la littérature et des arts figuratifs doit être suspecte à une pensée (de Lukács) qui s'efforce d'enfermer la réalité hétérogène (p. 169). Quel scolasticisme!

37. Voir aussi sur ce point et sur l'algorithme réel/rationnel, T.W. Adorno, «Expresste Versöhnung», *Noten zur Literatur*, II, 1958, p. 186.

38. *Entretiens*, p. 52.

