

2.

La forme et le contenu dans « l'Esthétique » de G. Lukács

(par Pierre Razdac)

*« Comprendre la nécessité sociale
d'un style déterminé est une chose,
porter un jugement esthétique sur les
conséquences artistiques de ce style
en est une autre. En esthétique la
devise tout comprendre, c'est
tout pardonner n'est pas va-
lable. »*

Raconter ou décrire, 1936.

Introduction

Il n'est pas besoin de rappeler l'importance de Lukács dans le domaine de l'esthétique. Cependant, si l'esthétique du jeune Lukács, encore dans le prolongement de l'esthétique classique¹, sert toujours de référence — et si certaines de ses catégories ont été reprises par des auteurs d'obédience marxiste comme Goldmann —, la théorie esthétique qu'il fonde dans les années trente, en tant que marxiste, fait l'objet de beaucoup plus de réserves.

Apparaissant dans une période d'intenses débats esthétiques en URSS et en Allemagne notamment, elle fut également très controversée par les courants que Lukács stigmatisait sans appel, et qui venaient de deux horizons décisifs de l'art du début du siècle : d'une part l'« art prolétarien », et à sa suite le « réalisme

socialiste », ainsi que leurs théories sous-jacentes qu'il assimilait au « sociologisme vulgaire » ; et d'autre part l'« avant-gardisme » ou le « modernisme » qu'il rangeait sous le label de « décadence ».

Aujourd'hui, notamment en France, la sociologie de l'art — plus précisément, de la littérature —, confrontée à des théories et pratiques résolument modernistes, voit souvent en Lukács le conservateur borné de modèles périmés et, surtout peut-être, le détracteur impénitent d'un art qui, justement, place ses efforts dans la destruction des valeurs esthétiques traditionnelles jugées désormais inefficaces.

Ainsi, ce qu'on appelle l'« orthodoxie » de Lukács joue comme un repoussoir à l'approfondissement de sa théorie esthétique. Certaines de ses catégories sont assimilées, d'autres lestement rejetées, mais le tout est compromis. De fait il n'existe pas — du moins à notre connaissance — d'étude quelque peu globale de sa théorie esthétique. Or, à l'heure d'une remontée certaine de la discussion sur les principes du marxisme, l'élaboration d'une esthétique s'en réclamant ne saurait faire l'économie de l'étude d'une théorie aussi marquante.

Bien entendu il ne s'agit pas ici d'une telle entreprise, mais seulement d'en étudier un aspect, qui sera limité :

1. Aux concepts de *forme* et de *contenu*, qu'il ne s'agit certes pas de séparer arbitrairement de l'ensemble des concepts lukaciens, mais qu'il s'agit néanmoins d'examiner en dehors des déterminations idéologiques et politiques qui les fondent implicitement.

2. Essentiellement aux travaux principaux des années trente, à travers lesquels Lukács fonde son système esthétique.

Préambule autour du concept de totalité

L. Goldmann, dans un texte sur le jeune Lukács², lui attribue le mérite déterminant d'avoir mis en lumière la catégorie de la « structure significative » régissant implicitement la théorie de Marx. Certes Lukács n'a jamais utilisé ce terme, précise Goldmann, mais il est déjà contenu en filigrane dans ses travaux pré-marxistes sous la dénomination de forme, et découle de la catégorie de la *totalité* dans son ouvrage marxiste le plus important, *Histoire et Conscience de classe*.

Cette catégorie de la *structure significative* — qui ne deviendra explicite qu'avec Goldmann — est décisive pour comprendre le

système esthétique de Lukács. Mais — d'autant qu'il ne l'a jamais formulée — elle ne trouve sa pleine intelligibilité que par rapport à la catégorie fondamentale de la totalité. C'est pourquoi il nous paraît utile d'exposer au préalable, même très schématiquement, la teneur de celle-ci comme catégorie fondamentale de *Histoire et Conscience de classe*.

La valeur méthodologique de la catégorie de la totalité tient d'abord en ceci qu'elle permet de dépasser la perception vécue, immédiate, brute des faits isolés (comportements, faits, œuvres) en les plaçant dans le mouvement d'ensemble dont ils sont une partie. Mieux : elle *est* ce mouvement d'ensemble, c'est-à-dire la médiation qui fonde, au niveau conceptuel, l'unité concrète des phénomènes de la vie, et qui dévoile les lois régissant leur rapport, et les explique. Par exemple, une œuvre d'art ne reçoit sa signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie ; d'un contexte artistique, que celui-ci est rattaché à un groupe, ce dernier à une classe sociale, et que celle-ci est comprise à l'intérieur de la transformation historique... Ainsi la *totalité* n'est pas un donné, mais un rapport d'ensemble, un processus incessant qui va du fait au tout, et vice-versa, sous un éclairage réciproque.

Cette *totalité* n'est donc pas assimilable à une médiation physique ou bien abstraite : elle est sociale et historique et, à ce titre, une totalité significative. C'est-à-dire qu'elle a un sens pour l'homme, car il en fait partie comme sujet actif et constitutif, il est le sujet de sa transformation historique. Mais en même temps il en est l'objet, à savoir qu'il est déterminé dans son action et sa conscience par les conditions socio-historiques au sein desquelles il agit et pense, et qui s'imposent à lui comme une puissance étrangère — au dernier degré, par exemple, dans la société capitaliste régie de part en part par la production de marché.

Ainsi, dans ses actions et ses visions du monde, l'homme en quête de l'appropriation de ses rapports au monde, du dépassement de sa contradiction de sujet/objet, produit des formes sociales (travail, capital, classe, État, religion, art...). Et, selon Goldmann, parmi celles-ci certaines accèdent à la propriété de structures significatives, en ce sens qu'elles n'ont d'autre fonction que de cristalliser de manière cohérente des visions du monde aspirant, confusément ou non, à une compréhension globale des ressorts de la réalité. Comme telles ces structures significatives (la philosophie, l'art) tirent leur objectivité de leur capacité à cristalliser dans une configuration unitaire les visions du monde sous-

jacentes à telle classe ou groupe social, et à constituer ainsi un niveau dans le réseau de la totalité sociale et historique.

De ce point de vue les structures significatives ne sont pas des simples reflets de visions individuelles du monde, correspondant à une conscience effective, immédiate ou isolée. D'une manière plus complexe elles donnent une structure à des visions du monde dont la forme est collective, c'est-à-dire la conscience possible qu'une classe — un groupe social — peut atteindre, compte tenu des limites objectives que lui impose la situation historique. Ainsi, par exemple, la structure significative des œuvres de Pascal et Racine surgit dans la mesure où elle structure ce que Goldmann nomme la « vision tragique » du monde comme essence du mouvement et de l'idéologie janséniste. Mais cette homologie et donc le sens profond de ces œuvres ne peuvent être dégagés que si celles-ci sont replacées dans le contexte intellectuel, et celui-ci dans le contexte social de l'époque concernée.

Ainsi peut-on dégager de l'interprétation que Lukács fait de la méthode marxiste en 1923 trois catégories qui sont primordiales pour la compréhension de son système esthétique. Soit :

- celle de *totalité* comme unité socio-historique concrète de tout phénomène, de toute structure ou forme ;
- celle de *structure significative* comme manifestation objective et cohérente d'une vision du monde collective ou conscience possible ;
- celle de *conscience possible* comme maximum d'adéquation de la conscience d'une classe, d'un groupe, à la réalité ou totalité.

Dans les pages qui suivent il s'agit d'une part de confronter ces catégories au système esthétique que Lukács met sur pied et, d'autre part, d'apprécier si ce système est effectivement adéquat à la nature spécifique de l'art.

1. Forme-contenu ou structure significative ?

En tant que structure significative le produit artistique est donc une forme sociale objective et, en outre, le lieu concret, et mimétique, la configuration unitaire et cohérente où s'articulent un certain nombre d'éléments qui font système. Elle constitue de ce fait le point de départ empirique de toute théorie esthétique.

Une de ses caractéristiques, par rapport aux autres formes sociales (droit, État, religion...), tient dans le degré très poussé de

cohérence qu'elle peut atteindre en tant que Tout significatif. Cependant, cette cohérence découle de l'interaction d'une série de systèmes (matériels, techniques, structurels, formels, idéologiques...), dont certains sont propres à l'art et d'autres extérieurs. Si bien que tout en remplissant les conditions d'un système unitaire et cohérent nécessaire à son identité, le produit artistique renvoie en même temps à lui-même (c'est ce que Umberto Eco appelle son caractère « autoréflexif ») et à quelque chose qui, en lui-même toutefois, lui est extérieur — à la façon du signe. D'où sa nature dichotomique, son « caractère double », selon la définition d'Adorno, qui peut être traduite dans le système de Lukács par les concepts de *forme* et de *contenu*.

Toute structure significative réalise évidemment une unité certaine — mais relative — de forme et de contenu. Mais la nature spécifique de l'art implique également la nature spécifique de l'élaboration de son système unitaire.

Il s'impose donc de commencer par caractériser la spécificité artistique. Pour ce faire, il nous a paru utile de recourir à des écrits de Lukács postérieurs aux années trente, les *Prolégomènes à une esthétique marxiste* (PEM)³, plus élaborés méthodologiquement.

Toute structure significative est une quête dirigée dans le sens de la maîtrise des rapports de l'homme au monde. Elle suppose ainsi le dépassement des données de fait, de l'immédiateté des faits singuliers de la vie (singularité) vers leurs lois générales (universalité). Cependant, pour la pensée dialectique — conformément à la dialectique même de la réalité — entre la singularité et l'universalité existe une tension faite de mille liens, phénomènes, processus... Ces médiations, ou ce mouvement d'aller-retour constant entre la réalité empirique et ses lois universelles abstraites, Lukács, s'appuyant sur Marx, les définit par le concept de *particularité*. Celle-ci est considérée par lui comme « un réel membre intermédiaire » (PEM, p. 105), hors duquel l'interrelation concrète entre singularité et universalité ne peut être perçue. Un exemple pris à l'économie permettra de comprendre plus précisément la nature de ce concept : la marchandise correspond à la fois à un objet physique et unique, irremplaçable (singularité) et, en même temps, à une valeur générale abstraite, sa valeur d'échange (universalité); par rapport à quoi la particularité consiste dans l'unité dialectique de ces deux aspects : la marchandise comme produit déterminé, ni exactement propriété physique unique, ni exactement valeur abstraite.

De la même façon toute forme de connaissance conçue comme « reflet » de la réalité (art, science, philosophie) ne surgit qu'en tant que *particularité* en perpétuel mouvement entre ses deux extrêmes. Concernant le « reflet » esthétique, sa spécificité est même directement déductible avant tout autre catégorie, de celle de la particularité. La définition rigoureuse de celle-ci nécessiterait bien sûr une étude comparative des diverses formes de connaissance qu'il n'est guère possible de faire ici. Néanmoins nous essaierons d'en saisir l'essentiel en comparant, quoique schématiquement, les formes conceptuelle et esthétique.

Dans le domaine de la connaissance conceptuelle la particularité a au sens propre une fonction médiatrice dans le mouvement qui va de la singularité à l'universalité et vice versa; elle est en quelque sorte ce mouvement. Par contre dans le domaine esthétique ce « membre intermédiaire » devient littéralement un point focal, de convergence, où le mouvement d'un extrême à l'autre se concentre et se fixe. C'est-à-dire que son balancement entre singularité et universalité n'est pas continu, il est rompu, capté, et forme un noyau d'où rayonne le mouvement d'une part vers celle-ci et vice versa, d'autre part vers celle-là et vice versa.

Cependant, cette fixation de la particularité esthétique n'implique pas pour autant qu'elle soit quelque chose de facilement cernable, localisable : par la nature du mouvement dialectique entre ses extrémités elle oscille, se déplace entre l'une et l'autre; tantôt plus proche de l'universalité (Racine, Schiller, etc.) tantôt plus proche de la singularité (Shakespeare, le roman qui multiplie les détails empiriques). Elle est cependant discernable, dans la mesure où sa configuration, comme dépassement de la singularité immédiate dans une structure sensible et concrète, a toujours le sens d'une conservation; et Lukács ajoute : au sens le plus littéral — contrairement au reflet conceptuel, ou scientifique.

Il ne faudrait toutefois pas conclure à l'autonomie sans limite de la forme esthétique. La particularité esthétique ne reçoit pas sa forme ou sa réalité indépendante par rapport ou en référence à la singularité des faits de la vie qu'elle laisserait ensuite à eux-mêmes, comme s'il lui était donné de s'en détacher. Tout à l'inverse elle leur est immanente, toujours présente en leur sein, et ne peut jamais se manifester qu'à l'intérieur des formes phénoménales de la singularité. Il s'ensuit que la particularité, pour surgir et être saisie au plan esthétique, ne doit pas décoller des phénomènes singuliers qui la contiennent, et s'élever dans un

autre espace, mais au contraire les élever à son propre niveau, en en « accentuant la sensibilité immédiate » (PEM, p. 159).

C'est là un point capital du système esthétique de Lukács. Car sa façon de caractériser la particularité esthétique présuppose déjà le statut de la forme dans son rapport réciproque au contenu.

Effectivement, ce postulat d'accentuation de la sensibilité immédiate de la singularité pose d'emblée un problème de forme. Si l'on prend par exemple la question de la relativité du reflet de toute forme de connaissance par rapport à la réalité, cette relativité est facilement admise par la connaissance conceptuelle, sans quoi ce serait tout simplement nier l'unité contradictoire du sujet et de l'objet. Il en va tout autrement en art, préconise Lukács : aucune œuvre ne reproduit la réalité objective dans sa pleine extension, « mais la nature de la création artistique consiste précisément dans le fait que cette image relative, incomplète, produise l'effet de la vie elle-même », *le Roman historique* (RH)⁴ — pensons au cinéma... — : parce qu'il est inhérent à l'art que la particularité surgisse de la mise en forme (accentuation) de la singularité ; ou si l'on veut, parce que l'essentialité de la vie doit apparaître « avec un nouveau caractère immédiat créé par l'art comme des traits et des rapports personnels uniques, d'êtres humains concrets et de situations concrètes » (RH, p. 100). C'est bien un problème de forme.

Mais si la reproduction en extension de l'immédiateté sensible de la vie est une condition du dévoilement de la particularité, il ne peut s'agir exclusivement d'un problème de forme. On sait avec quelle énergie Lukács stigmatisait le naturalisme qui ne laisse pas d'hypertrophier la description des détails ; en quoi il voyait une vision du monde positiviste dont l'expression esthétique ne pouvait être que formaliste, soit, pour ce qui regarde la méthode, l'incapacité à saisir les rapports dialectiques profonds sous la réalité empirique. Bien plutôt, à son sens, « l'apparence absolue de l'image relative de la vie... doit trouver son fondement dans le contenu ». Et il précise : « Cela exige que soient réellement saisis les rapports normatifs essentiels et les plus importants de la vie dans la destinée de l'individu comme de la société » (RH, p. 100).

C'est-à-dire qu'au total, lorsque Lukács assigne aux grandes formes artistiques la prétention de figurer la totalité du processus de la vie par « accentuation » de la singularité, il ne s'agit pas expressément de forme ou de contenu, mais de leur dépassement dans l'unité esthétique, soit de la structure significative.

A ce stade une observation s'impose. Le concept médiateur de particularité développé par Lukács situe la méthodologie esthétique, notamment en ce qui concerne le rapport forme/contenu, à un niveau dialectique incomparablement différent et plus élevé que la sociologie traditionnelle de l'art. Goldmann a très bien défini la méthode de celle-ci en disant qu'elle tente d'établir des relations de contenu entre les œuvres et la conscience collective, ou avec des aspects empiriques immédiats de la réalité sociale, en laissant échapper l'unité structurelle de l'œuvre, donc son côté spécifiquement formel. Tandis que Lukács, en proposant le concept de totalité du processus de la vie, désigne la structure unitaire engendrée par l'interaction forme-contenu.

Mais, dans cette optique dialectique, Lukács n'abandonne pas les concepts de forme et de contenu. Alors : comment établit-il leur fonction et leur interaction au sein de cette structure unitaire? C'est une question décisive.

D'abord, avant d'aller plus loin, il n'est pas inutile de relever un aspect de la question qui a trait à l'importance même accordée par Lukács à ces deux concepts. On a vu qu'ils avaient leur justification théorique dans le fait que l'art mêle à la fois des relations spécifiques (forme) et des relations extérieures (contenu), et que leur unité est toujours relative, même à un très haut niveau de cohérence. Cependant, Goldmann, par exemple, s'attarde assez peu sur ces concepts. Cherchant une relation significative entre la vision collective du monde et la structure significative cohérente, il part du fait que celle-ci par définition a réalisé nécessairement l'unité exigible de la forme et du contenu et lorsqu'il traite ces concepts, c'est le plus souvent pour réfuter la séparation qu'en fait traditionnellement la sociologie de la littérature. Faut-il en déduire que l'intérêt qu'y attache Lukács relève d'une position philosophique dont les préoccupations iraient d'abord au processus créateur de l'œuvre, soit à son «devoir être», à la «tâche» qu'il assigne à l'art dans la société? Et que signifie cette position, si tel est le cas? Implicitement la suite de l'exposé devrait y répondre.

Pour l'instant, voyons les coordonnées du problème forme-contenu. Pour bien les comprendre, il est nécessaire d'abord de saisir la catégorie de la particularité esthétique non seulement sous son rapport avec la singularité, mais aussi avec l'universalité. Comme le montre l'exemple de la marchandise pris plus haut, la

trilogie singularité, particularité, universalité, n'est pas un syllogisme subjectif, elle est inscrite dans la dialectique de la réalité objective elle-même. Dans un article du début des années trente sur la satire, Lukács expose très clairement cette question. De la même façon que la dialectique de la réalité objective est concrétisée par l'interaction entre l'essence (les forces productives) et les phénomènes (par exemple les prix), de la même façon « la littérature en tant que reflet conceptuel sensible de la vie sociale réelle des hommes, se fonde nécessairement sur la même dialectique ». *Problèmes du réalisme* (PR)⁵. Autrement dit : « le devoir de toute figuration littéraire consiste à représenter cet univers immédiat et cet environnement des hommes dans leur interaction avec l'essence » (PR, p. 22). Ainsi donc, chez Lukács, la spécificité esthétique tient dans la reproduction, au sein de la structure propre de l'œuvre, des structures de la réalité. Et c'est dans la sphère de ce rapport précis : particularité-singularité/particularité-universalité, qu'il faut chercher le processus des relations unitaires et contradictoires de la forme et du contenu.

Pour ce faire, nous tenterons de définir séparément ces deux concepts.

Le contenu. Il faut revenir ici aux *Prolégomènes à une esthétique marxiste*. Il est évidemment impossible d'appréhender le contenu esthétique sans tenir compte du fait qu'il est esthétique, à savoir qu'il est mis en forme, et qu'aussi bien l'unité de l'œuvre surgit en même temps comme contenu et forme. En conséquence de quoi l'élaboration du contenu rencontre inéluctablement en cours de route l'impératif d'une sélection, d'un choix des phénomènes typiques comme incarnation concrète de la particularité.

Or le typique, comme tous les éléments de contenu, est une catégorie de la vie. De ce fait, son émergence et sa mise en relief dépendent d'un point de vue, et d'un point de vue dans et sur la société. Il est donc par définition dépassement d'un donné immédiat, de la singularité, et comme tel il est d'autant plus « juste », plus typique, qu'il est élevé ou fait prévaloir le moment de l'universalité. Il relève ainsi du domaine conceptuel, non de celui empirique.

Dès lors une question se pose : le contenu étant une typisation conceptuelle, comment réalise-t-il son lien avec la forme esthétique qui par nature est sensible et concrète, reproduit les structures mêmes de la réalité ? A cette interrogation Lukács répond que si la conceptualisation scientifique va directement au typique pur, l'art

y atteint par une synthèse concrète de contenus déterminés spécifiquement : maniant des hommes et des situations réelles, l'art ne fait pas que constater le typique ; il le traite, le développe dans un système, c'est-à-dire dans une hiérarchie de types qui produit un ordre supérieur de typicité. C'est de cette totalité close, accomplie, que naît le typique esthétique, l'image du processus de la totalité de la vie, comme une forme déterminée du développement de la réalité.

A partir de là il est important de saisir que la typisation esthétique n'atteint le contenu qu'à travers un nombre limité de types, qui ne peuvent couvrir tout le champ des faits singuliers de la vie empirique ; ou, si l'on veut : l'art ne reproduit qu'une partie de la hiérarchie du réel extensif. C'est là toute sa spécificité : d'accéder à l'universalité à travers une chaîne limitée de singularités élevées dans la sphère de la particularité. Lukács l'exprime fort bien : « La particularité, comme catégorie spécifique du domaine esthétique, est, négativement, le renoncement à reproduire la totalité extensive de la réalité, et positivement la représentation d'une « partie » de la réalité, représentation qui, reproduisant sa totalité intensive et la direction de son mouvement, met en lumière la réalité d'un point de vue déterminé et essentiel » (PEM, p. 234).

Maintenant, de cette observation il nous paraît nécessaire de dégager deux points qui mettent en cause le rapport forme-contenu et qui ont des conséquences méthodologiques certaines :

1. La « justesse » de représentation de l'art ne peut être mesurée à la correspondance des détails dans l'art et dans la vie, mais bien plutôt à celle des structures respectives de l'un et de l'autre : entre l'unité composée, créée par l'art, et un ensemble de lois qui s'affirment réellement dans la vie.

2. Mais dans le même temps, le caractère fragmentaire de l'œuvre d'art par rapport à l'ensemble de la réalité implique que la « vérité » — dévoilement de l'essence de celle-ci — de chaque œuvre doit être vérifiée dans son contenu de vérité objective. C'est dire que ce qui relie fondamentalement cette « partie » du Tout social, ou cette structure spécifique que constitue l'œuvre d'art, à la totalité, ce ne peut être que le contenu — dont l'accomplissement esthétique ne peut être considéré que comme un ordre supérieur de typicité. Ni la composition, dit Lukács, ni la construction technique ne sauraient précéder le contenu à la fois comme ciment de tous les niveaux de l'œuvre et comme relation significative avec le processus essentiel de la réalité.

Il faut cependant préciser. Le contenu n'est pas *a priori* acquis scientifiquement en tant qu'il serait ensuite à mettre en forme. Pour Lukács, c'est justement une telle conception qui a poussé l'esthétique bourgeoise à négliger le contenu, et à faire de l'art une question formelle. En revanche la conception dialectique doit poser ainsi le problème forme-contenu : « Les problèmes de la forme artistique ne peuvent être posés correctement que si le contenu est élaboré de manière conforme aux principes de la représentation esthétique » (PEM, p. 236). Et ce que Lukács entend par là, c'est que, si la « valeur » artistique dépend en dernière analyse de la bonne ou mauvaise réussite formelle de l'œuvre, le contenu n'en est pas pour autant segmenté ou produit par la forme; celle-ci ne peut entrer en jeu qu'à compter du moment où celui-ci a été élaboré préalablement et conformément aux lois de la mise en forme artistique. (Les propriétés de ce contenu peuvent être énumérées schématiquement ainsi : la conservation et l'approfondissement de l'immédiateté sensible des phénomènes, le renoncement à reproduire l'infini extensif du monde, l'accession à sa force de conviction uniquement par la force évocative de la figuration artistique, etc.) Ce qui sauvegarde l'inéluctable priorité du contenu dans la signification esthétique.

Autrement dit, Lukács comprend bien la dialectique forme-contenu comme unité indivisible de l'œuvre d'art (comme structure significative), mais à condition qu'au sein de cette entité soit conférée au contenu la prérogative de la valeur esthétique.

Il faudrait certes pousser davantage l'étude de cette question — par exemple telle qu'elle est développée dans son *Esthétique* —, mais telle qu'on peut la saisir ici, elle constitue l'essentiel de la théorie de la forme et du contenu que Lukács applique dans ses écrits des années trente⁶.

Ici nous n'avons fait que démontrer comment Lukács arrive au postulat de la priorité du contenu, plus loin nous allons voir ses conséquences méthodologiques dans ses analyses de la période considérée.

La forme. C'est bien entendu un vaste problème et à multiples facettes. Il ne s'agira ici que de ce qui regarde d'abord son rapport au contenu.

Dans son avant-propos au *Roman historique* — ouvrage dont le moins qu'on puisse dire est qu'il émanait directement de la lutte de Lukács pour la conception « correcte » du Front populaire dans

la littérature —, celui-ci annonce son projet comme suit : « On se propose précisément de montrer dans ce travail comment la genèse et le développement, l'essor et le déclin du roman historique résultent inévitablement des grands bouleversements sociaux des temps modernes; on se propose de démontrer que ses divers problèmes de forme ne sont que les reflets artistiques de ces bouleversements historiques. » (RH, p. 15). Exposée ainsi, la théorie marxiste de la superstructure, renforcée qui plus est par la locution restrictive « ne sont que », favorise évidemment son interprétation mécaniste et unilatérale, et la détermination absolue du contenu.

Or les formes sociales, intellectuelles, esthétiques, ne sont pas simplement des phénomènes superstructurels de la structure. L'intérêt de la catégorie de la totalité tient justement au fait que son mouvement est conçu par l'articulation de divers niveaux qui la contiennent et la produisent, qu'elle contient et produit; et qu'en conséquence, si les formes renvoient à leur présupposé matériel, elles constituent aussi — et c'est particulièrement vrai pour l'art — un degré de cohérence unique. En avançant cela, on n'apprendrait rien à Lukács qui dit, dans le même ouvrage : « La forme artistique n'est jamais une simple image mécanique de la vie sociale. Elle naît certes en tant que reflet de tendances sociales, mais dans ce cadre elle a sa propre dynamique, sa propre orientation. » (RH, p. 116).

Il n'empêche que dans sa théorie esthétique il laissera peu de place à la forme entre sa détermination par le contenu socio-historique et son autonomie relative. Il note que les « relations formelles » sont bien moins directement liées à la base économique et sociale que les « relations de contenu », lesquelles relèvent également de coordonnées extra-esthétiques. Mais ce lest qu'il lâche à la forme n'en fait pas toutefois autre chose que la modalité sous laquelle apparaît un contenu défini en dehors d'elle.

Au sein même de la forme littéraire on retrouve cette problématique : Lukács cerne, par exemple, trois « genres » qui réalisent le contenu, chacun selon sa propre modalité formelle :

1. Le roman trouve sa propriété structurelle en évoquant la vie dans sa pleine extension et, directement, dans la complexité et l'intrication de ses objets, dans l'incommensurabilité de leurs détails, dans leur hiérarchie, des choses inanimées aux coutumes, institutions, etc. Pour reprendre la trilogie énoncée plus haut,

dans le roman la particularité est plus proche de la singularité que de l'universalité.

2. Le drame, en revanche, élimine les objets, élague, restreint le nombre des actions et personnages, il évoque davantage, selon le terme que Lukács emprunte à Hegel, la « totalité du mouvement » que la « totalité des objets » ; ne retient en définitive dans la réserve des faits empiriques que les plus typiquement significatifs des contradictions socio-humaines fondamentalement nécessaires au mouvement dramatique qui mène à la « collision » essentielle.

3. Enfin, la satire, quant à elle, est encore plus éloignée de la « totalité des objets » médiateurs ; elle « lie... phénomènes et essence autrement que la réalité elle-même... met hors-jeu les médiations réelles » (PR, p. 28).

Ce qui ressort de ces trois descriptions c'est que ces formes ont une relation en manière d'éloignement différencié par rapport à leur contenu. Cependant il y a éloignement et éloignement. La citation mentionnée plus haut où Lukács postule le reflet non mécanique de l'image artistique, sa dynamique propre, se termine par : « ... qui la rapproche ou l'éloigne de ce qui est conforme à la vérité ». La référence de l'éloignement est ici, on l'a compris, le contenu comme essence de la réalité.

Or cet éloignement-là est une des pièces maîtresses de la théorie esthétique de Lukács. Dès avant *Histoire et Conscience de classe*, il le dénonce comme produit de la réification capitaliste écartelant l'unité qui fait la valeur esthétique, dissocie forme et contenu ; ce qu'il appelle le « relâchement de la forme », en regard de la signification esthétique, et qui consacre enfin la « décadence » de l'art.

Par contre, pour reprendre l'exemple de la forme dramatique, son éloignement, tel qu'il est décrit ci-dessus, consiste dans un rapprochement de l'essence de la réalité ; parce qu'il ne s'agit que d'un éloignement formel par rapport à la « totalité des objets », des fragments des faits empiriques, des types singuliers constituant son système ; et parce qu'il est immanent à la structure de cette forme elle-même, déterminée par sa base socio-historique. « On doit concevoir cet éloignement même du drame comme un fait de vie, comme reflet artistique de ce que la vie est aussi objectivement à certains moments et ce que par conséquent elle paraît nécessairement être » (RH, p. 105) ; ou, dit encore Lukács : « Le prétendu éloignement de la vie de la forme dramatique est seulement une expression concentrée et accentuée⁷ de certaines tendances de la vie elle-même » (RH, p. 115). Chaque forme, déter-

minée par son contenu socio-historique, contracte ses propres exigences et lois et, donc, son degré d'éloignement des objets conformément à la modalité selon laquelle elle est propre à dévoiler la totalité. Ainsi, dans son essai sur Balzac, Lukács salue comme propriété du roman que, dans *les Illusions perdues*, l'auteur « représente ce processus de la transformation en marchandise de la littérature dans toute son ampleur, dans sa totalité : depuis la production du papier jusqu'aux convictions, pensées et sentiments des écrivains »⁸.

Autrement dit, cet éloignement de la forme, par rapport à l'éloignement sélectif des objets, n'est jamais avalisé par Lukács que s'il est conforme à la forme instituée dont les lois « ne sont que » le « reflet » du contenu socio-historique : le « genre » produit par l'histoire comme modalité achevée propre à dévoiler la totalité.

Mais pour y voir plus clair il faut dégager en quelque sorte deux acceptions — cependant inséparables — du concept de forme :

1. Comme genre, dont le processus historique détermine les lois.
2. Comme « figuration », « composition » ou mise en forme ; processus interne de création qui applique ces lois ou les transgresse, selon le point de vue où on se place. Celui de Lukács consiste à affirmer que « le romancier doit être libre de traiter ceux-ci [les faits historiques] comme il lui plaît » (RH, p. 113).

Cependant, à y regarder de plus près, la mise en forme ne se distingue chez lui que par son caractère de processus original à travers lequel le reflet trouve la cohérence indispensable à l'élévation de la réalité au niveau du typique. Mais cette fonction postule surtout la dépendance de la mise en forme envers la forme, non la liberté de l'artiste comme producteur de formes. En fait, au-delà des déclarations de principe, Lukács définit très bien ses limites : quand il prend notamment pour exemple de mise en forme la manière dont procède dans *Anna Karénine* le peintre Mikhaïlov, qui apporte à son œuvre des améliorations purement formelles, et dont Tolstoï dit : « Mais en procédant à ces corrections il ne changeait rien à l'essence de la forme, il se contentait d'éloigner ce qui masquait encore cette essence... » (PR, p. 366).

De même, lorsque Lukács définit le rôle de l'artiste sous l'angle de la mise en forme comme transformation de l'« en-soi » empirique de la vie en « pour nous », la fonction qu'il lui assigne n'est pas douteuse : « Le véritable génie dramatique se manifeste "seulement" par son aptitude à repérer dans l'enchevêtrement vaste et compliqué des formes empiriques celles où le contenu

dramatique intrinsèque de la période peut se refléter adéquatement, conformément aux exigences de la forme dramatique» (RH, p. 126) : ou à l'essence de la forme dont parle Tolstoï. Là est clairement énoncé ce qui guide Lukács quant au rôle qu'il confère à la forme. Comme mise en forme sa latitude est strictement circonscrite à l'intérieur des lois du « genre » déterminé socio-historiquement, et son « devoir » consiste exclusivement à faire surgir le contenu : le roman, c'est en reproduisant au maximum l'extension des objets, le drame, c'est en n'en captant qu'une série restreinte, etc.

Ainsi, en dehors de sa fonction d'« accentuation » des singularités aux fins d'en faire émerger le contenu socio-historique, la mise en forme est privée de son — ou ses — sens autonome(s), de son caractère médiateur — entre le sujet et le matériau —, de son travail propre comme processus de mise en crise du « genre » ou du code au gré, précisément, des transformations socio-historiques. Elle est réduite, par exemple en littérature, au rôle subalterne de faire-valoir de la forme-genre comme imitation (mimésis) de la « totalité du processus de la vie »⁹, niant par là le caractère autoproducteur de l'écriture.

Il y a cependant un texte de Lukács (PR, p. 21 à 30), sur la satire, rédigé en 1932, qui sans contrevenir aux prémisses de sa théorie sur la forme et le contenu annonçait un autre développement possible de leur dialectique, mais qui n'a pas été poursuivi. Nous aimerions en exposer schématiquement l'essentiel.

Dans cet article, Lukács paraît comprendre une certaine distorsion du phénomène empirique par rapport à l'essence, qui n'ait pas forcément de coloration réifiée. Ce qui caractérise la satire, dit-il, c'est l'opposition immédiate phénomène-essence et l'omission des médiations « normales » de la réalité. Ainsi peut-elle jouer librement entre le hasard et la nécessité. c'est-à-dire, en quelque sorte, que le fait d'imagination (hasard) ou formel jouit d'une latitude non limitée.

Cependant, pour mieux comprendre cette latitude, il faut préciser. Avec raison Lukács ne lâche pas de lest sur sa dialectique : au sein unitaire de l'œuvre, le hasard ne peut atteindre de signification que relié à la nécessité, que s'il prend la force d'une « possibilité ». Il ne s'agit pas s'entend d'une possibilité effective, mais bien plus d'une plausibilité par rapport à l'essence que la satire prétend dévoiler, démasquer. Pour prendre un exemple simple : dans *les Temps modernes* de Chaplin, la machine auto-

matique dont la fonction consiste à gagner du temps sur le repas des travailleurs à la chaîne est une fiction (hasard) qui n'a guère de possibilité effective d'être réalisée. Elle n'est toutefois pas sans signification, et celle-ci lui vient de ce que, en regard du système d'exploitation capitaliste, elle évoque une possibilité (les capitalistes en seraient bien capables) tout à fait en accord avec la nécessité (rentabilité) de ce système. Autrement dit, le hasard vaut qu'autant qu'il est une forme de dévoilement de l'essence de la réalité, soit dans le sens où « la simple possibilité d'un événement contingent surgit soudain comme l'essence cachée de l'objet ».

Certes ce surgissement de l'essence à travers un élément contingent reste pour Lukács une question idéologique ; ou si l'on veut : qu'un élément typique touche au cœur du système ou reste à sa surface, demeure la question fondamentale et celle du contenu. Il s'agit toujours de savoir si la satire est bien un reflet de la réalité, même si celui-ci est déclenché par une structure qualitativement différente de celle de la réalité.

Toutefois, il ne s'agit pas encore d'accentuation — ceci dit schématiquement — de la singularité, mais d'une recherche du typique par jeu de contraste de détails non typiques. Autrement dit, la satire se caractérise par le fait que « le typique est atteint par l'abolition de la forme contradictoire, au sein du contenu adéquat, de sa propre contradiction ». C'est ainsi que l'homologie structurelle entre l'œuvre et la réalité ne passe pas par la reproduction des objets, car c'est par la structure significative strictement que la contradiction du contenu surgit.

Enfin, tout en restant fidèle à la détermination de l'essence, la valeur poétique tient précisément dans l'écart entre le détail et le tout. — Alors que plus tard cet écart sera tenu par Lukács pour une hérésie ; il ne reviendra d'ailleurs pas sur cette sorte de forme, qu'il appelle « forme de combat ouvert ».

Il est désormais plus loisible de comprendre la dialectique forme-contenu au sein de la structure unitaire esthétique dans le système lukacsien. D'abord l'un et l'autre concepts ont en commun un point d'ancrage, de convergence ou d'unification décisif, la particularité où ils sont en interaction constante : le contenu ne peut apparaître que dans la sensibilité immédiate ou dans la configuration des faits, ce qui nécessite l'élaboration formelle de leur figuration ; la forme, si parfaite soit-elle, ne peut prendre corps

esthétiquement qu'à condition d'être sous-tendue, comme accentuation, composition, etc., par un point de vue adéquat à l'essence.

Cependant ils ne sont pas isomorphes : tandis que le contenu adéquat est indispensable à la forme adéquate, voire sa raison d'être, la forme n'est pas la raison d'être du contenu, mais sa condition esthétique seulement, ou sa manifestation; elle n'est jamais que la forme d'un contenu déterminé — l'assertion de Marx d'après laquelle la forme est la forme du contenu et le contenu le contenu de la forme est ici privée de son sens circulaire, car de la duplicité effective du contenu, à la fois esthétique et extra-esthétique, Lukács ne tend à retenir comme déterminant que la seconde donnée : la totalité conceptuelle comme essence de la réalité, et non le phénomène esthétique comme tout dans la réalité.

En deux mots : le contenu, compris comme essence de la réalité ou totalité détermine et produit la forme qui constitue la condition de son émergence.

A titre de comparaison il nous paraît intéressant de signaler une conception diamétralement opposée, celle que développe le linguiste danois Louis Hjelmslev¹⁰. Pour lui c'est justement l'extériorité du contenu par rapport à la structure du langage qui fait son caractère amorphe et donc non déterminant; à savoir qu'il n'existe, ne prend sens, que pour autant qu'il est segmenté, articulé, organisé par la forme. — Ce sont là deux points de vue opposés qui correspondent à deux tendances définies toujours en lice aujourd'hui concernant la compréhension des produits culturels, dont l'une privilégie le sens et l'autre la structure en tant que telle. Il ne s'agit pas ici de trancher.

En dernière analyse la priorité du contenu conçue chez Lukács comme adéquation de la conscience à la totalité, et qui ce faisant confère à la forme la fonction énoncée plus haut, comporte un certain nombre de conséquences, dont deux au moins nous paraissent entacher notablement son système esthétique :

1. La prééminence de la totalité — essence conceptuelle de la réalité, point de vue « juste » — dans la structure esthétique met forcément un verrou à la dimension productive — du contenu de vérité (Adorno) — de la forme; elle a certes un rôle immense aux yeux de Lukács, car faire émerger le contenu n'est pas une mince affaire, mais précisément elle n'a que ce rôle. Et ainsi le contenu

devient le principe moteur de l'esthétique, l'instrument de mesure de la cohérence du produit artistique et donc de sa valeur.

Or une telle méthode risque fort de ne pas être elle-même adéquate à la nature de l'art, à propos duquel il est de plus en plus patent que sa cohérence, sinon sa valeur, n'est pas exactement redevable de la coïncidence de sa signification avec l'essence de la réalité, ou du point de vue « juste » ; et par ailleurs que la dislocation forme-contenu, l'émancipation de celle-ci, voire sa réification, n'est pas automatiquement préjudiciable à sa valeur esthétique.

Ensuite, au lieu que la catégorie de la totalité soit utilisée dans sa pleine fécondité, dans son rôle de médiation, de perpétuel procès et de genèse permettant de dégager les structures significatives comme moment unitaire dans la dynamique de celle-ci, elle joue au contraire, non comme une quête, mais comme une exigence *a priori*, comme une chape sur le processus de production artistique en tant qu'expérience spécifique.

A titre de comparaison méthodologique voyons rapidement la catégorie de structure significative telle que Goldman l'a développée à partir du jeune Lukács.

En fait, chez Goldman les trois catégories de totalité, structure significative et conscience possible sont plus fidèles à la souplesse qui les caractérise dans *Histoire et Conscience de classe*. La totalité n'a pas cette force d'acquis scientifique — du « juste » — fonctionnant comme critère extérieur à l'expérience artistique et en déterminant la valeur. Elle est l'ensemble catégoriel unitaire non délié de l'expérience, jamais achevée, partie également, ni juste ni fautive par elle-même, mais se vérifiant dans sa capacité à dégager des structures significatives et à les expliquer dans le processus de transformation sociale. Et la structure significative est le lieu privilégié et cohérent qui structure le maximum de conscience possible, non comme adéquation à l'essence de la réalité indépendamment de sa possibilité objective, mais comme étant la conscience qu'un groupe social peut avoir dans les limites que lui autorise la conservation de sa propre identité — du moins d'après *le Dieu caché*.

Dès lors la totalité s'érige et fonctionne en médiation permettant de saisir les connexions significatives entre la structure de l'œuvre et celle de la réalité et, ainsi, d'établir sa valeur par rapport à son degré de signification comme point de vue unitaire et cohérent — d'un groupe — sur l'ensemble de la réalité ; et cela

sans exiger qu'il y ait identité entre la vision du monde (sujet) de l'œuvre et la réalité (objet). C'est-à-dire sans que la totalité s'applique comme une grille à laquelle l'œuvre correspond ou non. La différence peut ne pas paraître énorme, mais elle fait ressortir le caractère réducteur et contraignant du système de Lukács qui ne dépasse pas la dialectique forme-contenu comme problématique de la théorie du reflet.

2. La totalité érigée en contenu, déterminant la valeur esthétique, tend d'une part à devenir une exigence, un devoir assigné aux artistes, faisant fi des conditions réelles de la pratique artistique, un critère en quelque sorte transhistorique; et d'autre part à édifier les œuvres et les courants — le grand réalisme en l'occurrence — réalisant l'adéquation à la totalité, en « modèle » normatif permanent et indéfectible fixant le « devoir être » de l'art, à partir de quoi toute œuvre ou tendance esthétique n'y correspondant pas sera jugée sans appel comme « décadente ».

C'est ce qui sera abordé dans le chapitre suivant.

2. « Modèle » et « décadence »

Dans *Histoire et Conscience de classe*, Lukács montre bien que la conscience de la totalité n'est pas transhistorique. Il montre que les castes dominantes, ou ascendantes précapitalistes, n'accédaient pas à la conscience (adjudgée, possible) des fondements globaux économiques qui déterminaient leurs luttes; celles-ci, comme l'ensemble des problèmes, prenant des formes « naturelles » ou « religieuses », et les vrais ressorts restant inconscients. Par contre, avec la société capitaliste, les formes et phénomènes sociaux sont de part en part déterminés par la base économique — la valeur d'échange. Ainsi, compte tenu de l'évolution des forces productives inséparables de ce phénomène, cette socialisation de l'économie constitue à la fois la base matérielle et la finalité de la classe bourgeoise, qui ne peut s'appuyer, en vue de sa domination universelle, sur les représentations traditionnelles. Elle est ainsi la première classe qui, pour mener son combat contre la classe en déclin, doit nécessairement avoir une connaissance scientifique des interdépendances économiques de la société; soit une certaine conscience de la totalité historique.

Cependant, si la bourgeoisie présuppose cette conscience, elle

ne peut jamais que l'amorcer, non l'aboutir, car l'adéquation de sa conscience à la réalité des choses est contradictoire avec ses intérêts de classe. En effet, cette classe qui livre un combat à mort contre l'absolutisme au nom de l'humanisme et de la liberté, sitôt victorieuse n'a de cesse de promouvoir une nouvelle oppression. Elle ne peut donc devenir pleinement consciente du processus social qu'elle domine, sans y trouver une remise en cause objective de sa domination; elle ne peut que jeter le voile sur sa propre conscience et tout mettre en œuvre pour chasser, de celle de l'ensemble de la communauté, la totalité sociale et, donc, systématiser la myopie théorique quand ce n'est pas l'apologie.

Par contre, en théorie, la situation du prolétariat est différente. Dans son combat contre la classe antagoniste, il n'a pas d'intérêts particuliers de classe à faire passer pour ceux de toute l'humanité de façon à établir sa domination. Il est la classe à qui sa place dans la production confère la vocation de mettre fin à la société de classes. Il n'a de ce fait rien à occulter; tout au contraire, le dévoilement de la totalité sociale est une condition de sa réalisation comme sujet révolutionnaire... Alors que pour les classes antérieures la victoire était « la réalisation immédiate de l'être socialement donné de la classe », l'histoire impose au prolétariat la transformation consciente de la société, et pour lui l'élévation de sa conscience à la totalité est une question de vie ou de mort; il est en situation de considérer la société à partir de son centre comme un tout cohérent, condition pour qu'il puisse lier théorie et pratique. Il réalise l'identité du sujet et de l'objet, d'où le matérialisme historique, science de la totalité, est la théorie de son point de vue. Il y a eu sur cette question beaucoup de controverses dans lesquelles nous ne pouvons pas entrer ici.

Dès lors, si en toute logique on suit la thèse de Lukács, on doit aboutir au syllogisme suivant : la condition de la valeur esthétique, ressortissant du point de vue de la totalité, et celui-ci étant celui du prolétariat, seule l'œuvre reflétant le point de vue du prolétariat peut avoir de la valeur. En conséquence l'adoption de ce point de vue par l'artiste est indispensable à la valeur de son art. Cette interprétation est évidemment caricaturale, et plus proche de la doctrine du réalisme socialiste que de celle de Lukács. Mais celle-ci ne manque pas d'y inciter implicitement, et certains ne se privent pas d'extrapoler dans ce sens.

C'est pourquoi, en préambule à ce chapitre, il nous a paru utile de citer cette problématique, car elle permet de prévenir un faux

problème sur au moins deux points. Sans nous étendre : 1. Au plan théorique Lukács s'est battu avec la dernière énergie contre l'assimilation du point de vue de l'œuvre et de l'idéologie de l'auteur qu'elle entraîne, le processus conceptuel ou idéologique n'étant pas pour lui identique au processus esthétique, quoique leur finalité soit la même. 2. Lukács défendait que dans le développement intégral des différentes formes sociales, la nature de l'art lui conférerait un statut expressif particulier : sa valeur découlant de son caractère concret de sensibilité immédiate comme reflet de la totalité du processus de la vie, et non exclusivement du point de vue juste — de l'auteur — dont la plus haute expression est la dialectique matérialiste¹¹.

D'ailleurs, ce ne sont pas les écrivains (censés être) acquis au marxisme que Lukács monte au pinacle, et il est même amené à considérablement dégrader la théorie de la totalité pour y faire adhérer les Gorky et Choukouv. C'est bien davantage le « grand réalisme », dont l'apogée se situe dans la première moitié du XIX^e siècle et dont par conséquent les protagonistes n'étaient pas munis du matérialisme dialectique qui sortait à peine du cocon, qu'il trouve son modèle.

Par suite, ce qu'il faut considérer avant de passer à la notion de « décadence » c'est, en regard de la situation objective de la société contemporaine au grand réalisme, la possibilité objective de la conscience de la totalité chez les écrivains, telle que Lukács l'envisage.

Possibilité objective et conscience de l'artiste

Les limites de cet article nous obligent évidemment à procéder à grands traits et à nous limiter au roman français.

Le roman — comme tout grand genre, mouvement, ou toute grande œuvre — est né à une période charnière : ici, des luttes idéologiques de la bourgeoisie montante contre le féodalisme déperissant. La force — à la fois du comique et du pathos — de ce roman à ses débuts (Rabelais, Cervantès) tient à ce qu'il fondait son unité dans une lutte sur deux fronts : contre les valeurs féodales caduques et contre la dégradation de l'homme de la société bourgeoise commençante. Mais sa veine et sa grandeur lui venaient cependant de la dynamique d'une libération générale de l'humanité sortant de l'obscurantisme. De ce fait les écrivains entretenaient encore *grosso modo* un rapport positif avec leur

époque et leur classe. Avec le développement du capitalisme, l'horizon encore épique se réduira progressivement au domaine de la vie privée, le héros se fera borné, la subjectivité se séparera de la vie objective et édifiera son propre univers d'impuissance protestataire.

Dans la période qui va de la Révolution française à l'entrée autonome du prolétariat sur la scène, cette tendance s'accroît, pour aboutir au romantisme qui, selon Lukács, est dans une opposition au prosaïsme capitaliste figée et conçue comme indépassable. Le grand réalisme, qui combine sa méthode avec des éléments de romantisme, dépasse cependant celui-ci en rompant avec son opposition figée et en cherchant chez l'homme des éléments d'activité en perspective. Et en dernier ressort, c'est ce caractère plus souple, moins radical, enclin même à une certaine « conciliation », conjointement à une vitalité encore marquée par le romantisme, qui permet aux grands réalistes de dépasser à la fois leurs tendances conscientes — parfois réactionnaires — et le héros moyen de la commande sociale bourgeoise, au profit d'une figuration réaliste vraie et dynamique (EM, chap. 1 et 2).

Mais pour mieux comprendre, il faut creuser plus précisément la configuration idéologique de cette période.

S'appuyant abondamment sur Marx, Lukács montre que l'idéologie de la bourgeoisie montante, celle des Lumières, comme tentative de saisir les forces motrices de la société, devient très vite trop audacieuse pour la bourgeoisie. Le déplacement de la lutte des classes entre le féodalisme et la bourgeoisie en lutte des classes, entre cette dernière et le prolétariat, sonne le glas du progressisme idéologique de la classe capitaliste, et signe son irrémédiable décadence. Dès lors que la bourgeoisie couronne ses pouvoirs par la prise du pouvoir politique, elle n'est déjà plus en mesure de développer une authentique pensée, qui tend désormais à virer à l'apologétisme. Comme le dit Marx : « Désormais il ne s'agissait plus de savoir si tel ou tel théorème était vrai, mais s'il était utile ou nuisible au capital. » Méthodologiquement la pensée des théoriciens s'éloigne des déterminations de la réalité, tend à l'idéologie pure, aux spéculations trompeuses qui fuient dans une soi-disant « scientificité objective ». C'est l'idéologie du compromis, où théorie et pratique se trouvent dissociées.

Cette dissociation s'accroîtra tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. La généralisation progressive des rapports marchands, l'accroissement consécutif de la division du travail,