institutionnalisent cette séparation dans des sphères nettement séparées, aux intérêts spécifiques.

Cependant — et c'est important pour notre propos — cette division sociale du travail ne s'en tient pas seulement aux clivages entre classes, elle traverse également chaque classe, dont la classe dominante, produisant une frange de spécialistes de la pensée, qui s'érige en sphère autonome d'activité, pour laquelle ils sont patentés. Ce qui ne peut aller sans enrayer profondément les structures mentales, et sans se répercuter sur la création théorique et esthétique.

Toutefois, si l'atrophie de la pensée bourgeoise, l'idéologie apologétique qui en découle, ou tout simplement la réification capitaliste, sont des ferments de désagrégation de la création artistique, c'est surtout après 1848 que la situation de l'artiste en conçoit les atteintes. Sous le Second Empire, le développement des forces productives, de la division du travail, l'évolution sociale et politique de la bourgeoisie réduisent de plus en plus la voie de l'artiste à une peau de chagrin. Son produit est de moins en moins indépendant des lois du marché, des limitations qu'elles imposent à son expression. D'autre part, bon nombre d'artistes avaient mis leurs espoirs dans une victoire du prolétariat lors de la révolution de 1848; sa défaite leur laisse un horizon bouché, qu'ils s'employèrent désormais à noircir[12].

Une autre donnée encore. Dans la lancée de la Renaissance et des Lumières, des hommes avaient participé activement aux grands combats sociaux, qui étaient devenus écrivains à partir de leur expérience vécue, et non en spécialistes. Après 1848, dans une société bourgeoise achevée, les écrivains n'ont plus eu de participation active aux événements. Marginalisés par leur situation parasitaire dans la production sociale, désillusionnés par une société inique, triviale et despiritualisée, ils considérèrent avec dégoût la vie sociale et politique. Ainsi, dans une société où s'aiguise l'antagonisme décisif entre bourgeoisie et prolétariat, ce problème fondamental est évacué de leurs préoccupations; les déterminations profondes de la vie quotidienne ne sont plus un tremplin mais un frein à leur production; le roman le plus sérieux est à contre-courant du monde; les artistes ne vivent plus la vie de la société, ils se transforment en observateurs isolés, se réfugient dans la solitude.

La dislocation de l'unité du sujet et de l'objet est achevée et donc cesse de féconder l'art, insiste Lukács.

En résumé, la décadence idéologique de la bourgeoisie entraîne la réification croissante de la conscience chez les artistes — et la décadence de l'art. Cependant, Lukács ne s'arrête pas à cette constatation : ce mouvement n'est ni linéaire ni fatal. La preuve en est qu'au cours de cette époque idéologiquement décadente, jusqu'à la révolution de 1848 a pu émerger le grand réalisme en littérature, parangon du réalisme lukacsien.

Maintenant, comment plus précisément Lukács explique-t-il que dans notre période de corrosion idéologique la « victoire du réalisme » fut possible? Bien sûr, il y avait à la base de ce phénomène des conditions matérielles et historiques objectives, que Lukács développe avec pertinence (RH, chap. 1, entre autres). Mais elles étaient aussi transitoires qu'intenses et il insiste souvent sur leur déclin après 1848; elles ne peuvent donc justifier la perpétuation du grand réalisme comme modèle, ou instrument de mesure de la littérature ultérieure, et nous intéresse assez peu ici. Il est vrai qu'une réponse exhaustive au problème de l'éclosion du réalisme à ce moment exigerait une telle étude; cependant, ce problème nous intéresse surtout dans la mesure où, ayant constitué pour Lukács un étalon indéfectible, il a dû théoriser certaines conditions d'émergence et pas d'autres. Lesquelles?

On a vu plus haut que la division sociale du travail ne passait pas seulement entre les classes, mais également à l'intérieur de chacune d'elles. Une société est un tissu mouvant, complexe et contradictoire, et la légitimité d'un ordre sévissant n'est pas également vécue au niveau social et individuel; à plus forte raison dans la société bourgeoise. Ainsi l'individu bourgeois ne vit pas uniformément sa vie sociale et sa vie personnelle; surtout s'il appartient à cette catégorie dont la fonction est de penser ou de créer. Il ressent alors particulièrement les limitations socialement mises à son activité dont la nature requiert le substrat de l'authenticité, et se dégrade au contact des affaires.

Autrement dit, dans le tourbillon, en dehors de l'apologète prébendé ou du penseur ou créateur gangréné par la fausse conscience, il y a place pour un petit nombre d'intellectuels soucieux de ne pas laisser s'endormir les contradictions. Et leur mise en relief est pour Lukács à maints égards une question individuelle de force intellectuelle et morale[13].

De plus, au sein de cette couche secrétant de telles individualités, l'artiste occupe une place privilégiée. Car « le champ à l'intérieur duquel la sincérité artistique la plus audacieuse ne mène pas

à une rupture totale et ouverte avec la classe d'origine et à la nécessité du ralliement au prolétariat est incomparablement plus vaste que dans les sciences sociales. La littérature est, au niveau immédiat, la représentation d'individus et de destins individuels qui ne touchent qu'en dernier ressort l'ensemble des rapports sociaux de l'époque et qui, en particulier, ne mettent pas au jour forcément un rapport direct avec l'opposition bourgeoisie-prolétariat» (PR, p. 199).

Ainsi ce sont ces conditions : 1. les contradictions internes à l'être bourgeois; 2. la nature du «reflet» esthétique, que Lukács fait ressortir comme propriété d'un champ vaste et fertile pour le développement d'une interrelation féconde entre l'écrivain et la société, et l'éclosion d'une littérature réaliste.

Cependant, la nature de l'art étant à ce niveau une constante, c'est surtout sur les contradictions internes de l'être bourgeois (dit en passant, on voit l'intérêt, malgré sa réalité, d'un tel postulat pour la valorisation de Thomas Mann) et son issue individuelle que Lukács va mettre l'accent.

«La dialectique compliquée, non fataliste, de la nécessité de la décadence idéologique offre par conséquent une issue individuelle — quoique difficile — aux réalistes importants issus de la classe bourgeoise» (PR, p. 201). Toutefois, si Lukács fait appel aux qualités morales et intellectuelles des créateurs, il allègue aussi que l'«honnêteté» — abstraite, kantienne, dit-il — de l'écrivain ne suffit pas; non plus qu'une «conception du monde» correcte — nombre d'œuvres profondément réalistes sont le produit d'écrivains dont la conception du monde était réactionnaire.

Alors, où se lie le nerf du réalisme à la création esthétique? Dans cette société où les effets immédiats tendent à masquer les rouages fondamentaux, et qui est donc propice à masquer tout regard profond et non préjugétique sur elle-même, le plus important est que l'écrivain — dont l'honnêteté est acquise — donne à celle-ci un contenu social et idéologique, qui agisse en direction d'une réelle réceptivité à la réalité, et s'arme d'une profonde confiance intérieure. Il s'agit moins d'une conception que de sa capacité et sa richesse à savoir assumer dans son travail créateur la préférence à la contradiction de la réalité plutôt qu'aux préjugés qui l'occultent.

Bien qu'on ne puisse qu'être d'accord avec cette espèce de déconceptualisation de la conception du monde, il y a en filigrane dans les propos de Lukács à la fois un appel à l'unité de la raison

et du sentiment, de la morale et de la culture, ou encore une philosophie de l'homme, dont on ne saisit pas bien le centre de gravité, sinon dans une éthique large... à laquelle correspond certes le lignage Scott, Balzac, Tolstoï, Gorki, T. Mann, mais non bien sûr celui de Flaubert, Zola, Bredel, Brecht, Kafka, Joyce, Beckett; et qui nous paraît difficile à cerner sans prendre en compte les positions idéologiques et politiques de Lukács dans cette période (1938) marquée par la « conciliation » réaliste avec la démocratie bourgeoise.

Pour notre part, nous voudrions nous en tenir à la question méthodologique.

Cette notion de position philosophico-éthique de l'écrivain n'est certainement pas à négliger, dans la mesure où elle implique que, concernant le plan du contenu, il ne suffit pas d'avoir une position correcte pour faire œuvre de valeur, et que celle-ci réclame plus encore un engagement intègre et clairvoyant dans un combat conscient des lignes de force de la transformation sociale et humaine. Néanmoins, nous craignons fort qu'elle ne soit en réalité qu'une condition partielle, quoique revêtant une importance de premier ordre dans certaines conditions concrètes — comme la Restauration, par exemple, ou la décennie postérieure à la Révolution russe en URSS et en Allemagne — mais qui, élevée au niveau de généralisation auquel l'élève Lukács, perd sa propriété, passe de son statut de condition à celui de « devoir être ».

Car la résistance individuelle à l'envahissement de la réification, ou à ce que Lukács appelle la « matière hostile » de la société capitaliste, est un phénomène sensible qui, plus que tout autre, est étroitement dépendant des modalités concrètes et des luttes collectives de telle ou telle période; elle ne saurait avoir le même visage sous la Restauration, le Second Empire, l'ère impérialiste à ses diverses phases, dont celle des vingt années d'après-guerre.

Or précisément en observant, avec Lukács, les conditions sociales fondamentales avant et après 1848, on s'aperçoit que les déterminations éthico-intellectuelles ont un environnement sociologique et idéologique tout à fait différent à percer. Si bien que ce qui vaut pour l'époque de le monarchie de Juillet et de la Restauration ne vaut plus pour l'époque de Flaubert, les deux décennies précédant la guerre de 1914, ou l'époque de Beckett; dans la première l'opiniâtreté, l'intellectualité et l'intégrité de l'artiste jouent dans une interaction féconde avec la réalité (Lukács), dans

les suivantes, prises en bloc, elles tendent à être corrodées, émoussées par une réalité sociale plus étrangère et rébarbative.

Ainsi ne se justifie pas l'édification du grand réalisme en modèle quasi définitif, au nom de la résistance éthico-intellectuelle de l'artiste, en tant qu'individu, à la réification.

Plus précisément (et pour autant que l'on veuille bien s'en tenir strictement à la question de l'appréhension conceptuelle de la réalité, en dehors du problème soulevé par la fonction de ce plan dans la forme esthétique) la place que fait Lukács à cette condition au sein de l'ensemble des conditions de la « victoire du réalisme » nous semble escamoter une condition dont l'envergure est considérable — et d'autant plus pour la période concernant le déclin du grand réalisme : il s'agit de la possibilité objective de la conscience à partir de laquelle l'artiste s'engage à ne pas laisser s'endormir les contradictions (Lukács) et qui préside à son investissement éthique, intellectuel, ou à sa « confiance en soi » dans telle ou telle période déterminée — ce qui serait particulièrement éclairant pour la période contemporaine. Ou, plus précisément encore, il s'agirait de savoir quelle est la conscience possible que puisse traduire l'artiste — en tant que catégorie? — le maximum de conscience qu'il est censé atteindre dans sa propre pratique compte tenu des limites au-delà desquelles les pressions sociales remettraient en cause son statut social.

Il s'agirait enfin de mesurer autant que faire se peut la relation ou l'écart entre la conscience effective cristallisée dans la structure significative d'une œuvre et la possibilité de conscience de l'artiste, et de partir en quête des obstacles idéologiques à surmonter pour combler cet écart. (Mais cela impliquerait de prendre en considération, à l'instar du Goldmann des débuts, non seulement les œuvres dont la vision du monde correspond à la conscience possible d'une classe ou d'un groupe, les « grandes œuvres », mais surtout les œuvres ne manifestant pas cette homologie.)

Or, au lieu que, dans le système de Lukács, la totalité serve d'instrument permettant de poser concrètement la question de la non-identité du sujet (vision du monde inscrite dans l'œuvre) et de l'objet (la réalité), elle pèse au contraire lourdement comme une sentence sur la production esthétique. « Le devoir de l'esthétique marxiste est non seulement d'expliquer cette appauvrissement et cette insuffisance [du roman moderne] d'une manière socio-génétique, mais aussi de les mesurer esthétiquement par

rapport aux exigences les plus élevées de la réalité historique et de trouver que cela ne fait pas le poids» (RH, p. 382). Certes — même en comptant que cet aspect de l'esthétique n'en est qu'un niveau et pas la globalité —, on ne saurait se séparer de la catégorie de la totalité qui a fait notablement avancer la théorie esthétique, notamment comme garantie de l'unité du jugement de fait et du jugement de valeur. Cependant il ne faudrait justement pas perdre de vue cette unité en isolant, comme le fait Lukács, le jugement de valeur au moyen du décret : « Cela ne fait pas le poids ». Car — pour poursuivre la métaphore —, la totalité ne devrait pas être le poids marqué qu'on met dans le plateau de la balance face à Kafka, Brecht ou T. Mann, mais davantage le fléau de celle-ci qui permet de mesurer la vision du monde par rapport à sa possibilité objective.

On ne peut évidemment pas faire ici une étude concrète des conditions objectives de la conscience de l'artiste dans une période précise. C'est cependant une question importante pour la compréhension d'une partie du processus de production artistique : sa relation de ce que le jeune Lukács appelle, pour la période moderne, le « relâchement de la forme » par rapport au contenu.

Mais il est néanmoins nécessaire, même si c'est à gros traits, de faire ici la distinction entre quelques conditions fondamentales de l'époque du grand réalisme et de celle de l'art moderne, qui permettra de comprendre les limites différenciées susceptibles de favoriser ou d'obstruer la percée des qualités éthico-intellectuelles de l'artiste :

1. Les écrivains de l'époque du grand réalisme sont encore dans la trajectoire de la révolution bourgeoise; une époque marquée par la dominance d'une classe qui, au moment de conquérir le pouvoir politique, avait derrière elle cinq siècles d'implantation progressive : économique, politique et culturelle, et qui avait par conséquent fortement imprégné la société et l'homme de sa veine. Elle est ainsi vécue, pratiquée et intériorisée par les écrivains, qui ont tissé avec elle des liens substantiels, négatifs ou positifs, peu importe. Par ailleurs, ces écrivains ont le plus souvent leur origine sociale dans l'une ou l'autre classe fondamentale en lice. Enfin, s'ils ne sont pas versés directement dans les affaires, du moins remplissent-ils souvent des fonctions institutionnelles; en bref ils vivent la vie de leur classe et connaissent « naturellement » les

rouages des sphères dominantes, où se trame le sort de la vie sociale.

Il n'en va pas de même pour les écrivains de l'ère impérialiste — et même déjà du Second Empire — qui sont dans la trajectoire de la révolution prolétarienne, caractérisée par sa différence de nature. Comme classe ascendante le prolétariat n'a pas d'implantation organique progressive dans la société qui le conduise à la domination; il est exploité et culturellement opprimé, et son émancipation ne peut commencer qu'à compter du moment où il s'est emparé du pouvoir politique. Ainsi, même si ce schéma doit être plus nuancé, il reste que l'écrivain, en tant qu'intellectuel, n'est pas amené à tisser avec lui des liens quotidiens vivants — quand bien même des liens politiques existent. De plus il n'est quasi jamais originaire du prolétariat, et quand il l'est de la bourgeoisie, dans la plupart des cas son mode de vie, sa situation sociale, le statut de la catégorie sociale à laquelle il appartient, le rattachent davantage à la petite bourgeoisie. Enfin, si l'écrivain exerce sa fonction dans les institutions, c'est en général à un niveau assez peu élevé pour qu'il ne favorise pas son affinité avec les mécanismes vivants des groupes dominants. En d'autres termes, les classes principales de la société, au plan du vécu, lui sont étrangères, et de fait il ne peut appréhender les forces vives qui déterminent la vie quotidienne qu'en position d'extériorité, d'enquêteur intellectuel.

2. Quelle que soit la trivialité, le prosaïsme déspiritualisant du capitalisme, l'écrivain du début du XIX^e^ siècle est pris dans la mouvance de la lutte universelle de l'humanisme et de la liberté contre l'obscurantisme, de la poussée des sciences et sciences sociales. Au nom de ce combat, il ressent avec une particulière brutalité le contraste entre les idéaux proclamés de la bourgeoisie et sa domination inique et oppressive. Et les guerres napoléonniennes — qui firent de l'histoire pour la première fois une expérience vécue des masses, à partir de quoi les hommes comprirent leur existence comme historiquement conditionnée —, de même que l'effervescence de la lutte des classes, aiguillonnent sa désillusion dans le sens d'une opposition franche, dépassant la position individuelle, et de fait reliée à celle d'une classe ou d'un groupe.

Il en va différemment à l'ère impérialiste. La bourgeoisie qui a avili dès sa percée les valeurs humaines, aura de moins en moins, à l'heure de son déclin, la force de proposer des idéaux crédibles,

ou de promouvoir des valeurs levant un engouement collectif. Quant au prolétariat, s'il a proclamé l'existence possible de valeurs humanistes authentiques, qui ont entraîné à certains moments de son action révolutionnaire des franges notables d'écrivains et artistes (cf. les années vingt), leur incarnation tangible, pour beaucoup d'entre eux aujourd'hui, est ajournée *sine die,* et restent des valeurs idéologiques peu motivantes en regard des défaites successives du prolétariat notamment après la dernière guerre, et de sa dite « intégration » à la société de « consommation ». Ainsi la désillusion des écrivains et artistes de cette société-là ne joue plus comme un aiguillon, mais comme fond existentiel de l'immuable condition humaine.

3. Le caractère encore peu développé de la division du travail avant 1848, la spécialisation non encore généralisée, le fait que la production et la distribution n'avaient pas encore court-circuité la création artistique, tous ces processus non achevés permettaient à l'historicisme et à l'individualisme en essor, une prégnance vive des écrivains sur leur environnement réel.

Sous l'impérialisme ces conditions se sont considérablement développées. L'art, particulièrement vulnérable à la mutilation de la valeur, est aujourd'hui, dans la société dite de « consommation », de plus en plus incorporé au procès de la production et de la distribution, et même subordonné aux impératifs de la rotation du capital. D'où la faculté de production artistique est devenue quantifiable et échangeable, au point que non seulement les artistes sont obligés de vendre leur produit, mais également de façonner des produits solvables selon les critères du marché[14]. Certes Lukács, qui avait analysé le principe de ce mécanisme, ne pouvait en rendre compte de cette manière dans les années trente; cependant, dans son œuvre ultérieure, notamment là où il parle de Beckett[15], il n'en fait pas état comme condition notoire du processus de création artistique.

Il en résulte pourtant pour l'artiste — dont les issues ne sont jamais complètement bouchées — une précarité des bases indispensables à ces aspirations ou ambitions authentiques, propre à rendre extrêmement fébriles son intégrité éthique, ou sa « confiance en soi », comme dirait Lukács. Celle-ci tend alors à se diriger vers des secteurs intimes, non impliqués socialement, voire marginaux, où la conscience aura peu de chance d'être en mesure de saisir la totalité socio-historique qui pourtant la détermine. A

ce point soumis à l'économique l'art devient un monde isolé, désincarné, dont la substance et le signifié sont tributaires d'une pratique spéculative, autonome; et dans lequel finalement l'inauthenticité objective n'a pour compensation qu'une authenticité subjective hypertrophiée (Goldmann).

Il ne s'agissait ici que d'exposer quelques conditions réelles susceptibles d'entraver, dans un certain contexte social, l'éclosion des qualités individuelles de l'artiste qui sont nécessaires, aux yeux de Lukács, au dévoilement de la totalité; conditions qu'il estompe au profit d'un *forcing* idéaliste sur l'identité sujet-objet au demeurant complice de la « réconciliation » avec le réalisme en politique, comme nous le verrons.

Il nous est possible désormais de mieux percevoir la force de répercussion des conditions objectives de l'art sur sa structure, et la stérilité de la prétention à ériger le grand réalisme en modèle. Il apparaît d'emblée qu'elles ont modifié profondément la dialectique de la forme et du contenu esthétiques, ont transformé considérablement le rapport entre le processus artistique et son objet, accusé leur divergence. Et il ne s'agit pas seulement d'un écart regrettable, d'une aberration, le temps de retrouver le chemin de la totalité unifiante, mais d'un bouleversement qui touche la structure essentielle de l'art, son être.

On peut, à titre d'exemple, pousser un peu plus avant la description de certaines des conditions de la société moderne avancée et la modalité de ses incidences sur la forme artistique.

Lukács a bien noté l'insaisissabilité et l'abstraction, l'impersonnalité sous lesquelles les puissances sociales apparaissent pour le « récit poétique », et aussi bien l'absence de clarté des oppositions de principes dans les rapports atomisés. Toutefois, Goldmann pousse au-delà l'analyse concernant la société occidentale d'après-guerre.

Le monde réifié est un monde où les choses seules agissent, l'homme étant relégué dans un rôle d'observation passive et abstraite. Dans ce monde où tend à se rétrécir la conscience, sévit une suppression structurelle progressive de l'importance de l'individu et de la signification du vécu immédiat : d'où résulte une inexorable transformation de la structure artistique. Goldmann note par exemple que la biographie, structurellement si importante dans le roman réaliste, tombe de soi aujourd'hui au niveau de l'anecdote, que l'homologie structurelle (entre l'œuvre et la

réalité) n'est plus appréhendable à travers la conscience collective, car on ne saurait plus trouver de groupe qui soit apparenté à ce type de conscience; et par conséquent l'œuvre n'est plus le point de rencontre entre la conscience individuelle et la conscience collective au plus haut degré, mais une relation plus complexe. « L'univers du roman classique, dit Goldmann, a une structure relativement homologue à celle qui régit l'univers de la vie quotidienne des hommes dans le secteur économique où il est aussi thématiquement dominé par la seule valeur manifeste et universelle de l'économie libérale : l'autonomie de l'individu et le développement de ce dernier. Mais à partir de cette base commune, l'évolution de l'œuvre et de la société se fait dans des directions divergentes et l'œuvre devient non pas l'expression du groupe social, mais celle d'une résistance à ce groupe, tout au moins, de la non-acceptation de celui-ci ». *La Création culturelle dans la société moderne* (CC)[16].

Malgré le côté peut-être unilatéral de l'analyse, c'est là l'indication d'une tendance de l'évolution historique et de sa répercussion sur la forme esthétique qu'on ne peut négliger; à savoir que les conditions socio-historiques contemporaines invalident quasiment le schéma du reflet esthétique comme reproduction des « objets de la totalité », de la chaîne des singularités qu'il suffirait d'accentuer pour en faire apparaître le contenu. La structure esthétique est nécessairement transformée, et son rapport à son objet passe par de nouvelles médiations.

Nous voudrions encore dire deux mots sur un aspect important de la question, quoique pas nouveau, mais énoncé par R. Barthes avec pertinence en son temps, et bon à rappeler : l'écriture.

Elle était du temps des grands réalistes une sorte de sécrétion naturelle, jouant comme une transparence dans la fabrication — ou plutôt la création — de l'œuvre, soit : elle ne faisait pas problème. Après 1850, dit Barthes, alors que l'idéologie bourgeoise essuie un cuisant démenti, ravalée au rang d'une idéologie parmi d'autres, le langage de la bourgeoisie est lui-même remis en cause, et par suite son écriture. Celle-ci cesse d'être le membre naturel d'une idéologie appropriée, cesse d'être un « instrument »; en tant que telle elle se fêle : le nouvel antagonisme de classe, la situation de l'écrivain, les nouveaux aspects de la réalité sociale et de l'environnement sont autant de conditions impliquant que la vie n'est plus descriptible avec l'écriture transparente de Balzac. Non seulement l'écrivain fait avec peine le tour du spectacle, mais

il n'a plus d'écriture adéquate pour le dire; celle-ci est à réinventer. D'où la polarisation sur la forme qui devient un travail, une élaboration laborieuse, un produit et non plus un outil. Le cas de Flaubert est frappant dans cet effort artisanal pour structurer la chaîne verbale et la trame littéraire[17]. C'est là une réalité profonde qui, si elle a trouvé un commencement d'élucidation dans les années vingt, en Allemagne et en URSS notamment, est encore d'une pleine actualité, et au centre des interpellations de l'art à l'esthétique.

En regard de cet état de choses, s'il est évident d'une part qu'au gré de l'évolution de la division sociale du travail la réification des rapports sociaux a abouti à une dislocation « achevée » (Lukács) entre la subjectivité de l'artiste et la réalité et, au plan esthétique, à une détotalisation, déshistoricisation et dédialectisation de son contenu; et si d'autre part la conséquence en est une dislocation correspondante de l'unité de la forme et du contenu, c'est-à-dire une autonomisation de la forme et une perte de contenu (comme le dit Lukács à propos de l'expressionnisme entre autres), il est alors tout aussi évident que l'appel prioritaire de la « confiance en soi » de l'écrivain, à son courage intellectuel, à son éthique individuelle, est tout à fait idéaliste, si l'on ne mentionne pas ses interférences avec certaines conditions à réunir, relatives à la situation socio-politique, à l'état de la lutte des classes.

C'est pourquoi une méthode esthétique se référant au marxisme ne peut se satisfaire d'avancer le critère « des exigences les plus élevées de la réalité historique », et de trouver qu'en face telle œuvre ou mouvement artistique « ne fait pas le poids ». Elle devrait pour le moins faire front à deux questions.

1. Celle de la non-identité du sujet et de l'objet, c'est-à-dire au plan esthétique, de la non-adéquation du contenu artistique à l'essence de la réalité, comme produit de conditions non pas aberrantes mais structurelles qui transforment le cours de la réalité empirique, et par là transforment structurellement la forme artistique. Ce qui implique une compréhension nuancée du cheminement de la conscience de l'artiste, autant que de la production du sens artistique.

2. Celle qui a volontairement été laissée de côté ici, mais qui est d'une importance absolument capitale pour une définition de la

nature de l'art : la relativisation de la problématique du contenu, de la vision du monde et de l'idéologie par rapport à l'ensemble des éléments hétérogènes ou des niveaux qui constituent le produit artistique global. L'esthétique de Lukács — et peut-être également le « structuralisme génétique » de Goldmann? — tend en effet à opérer une restriction du sens du produit artistique, en le réduisant à son interprétation conceptuelle — idéologique, philosophique — et monosémique davantage appropriée au discours communicatif ou au langage quotidien. Alors qu'il apparaît bien aujourd'hui — selon de nombreuses recherches sémiotiques ou même sociologiques — que la nature du produit artistique corresponde au contraire à un mode de structuration mimétique (non au sens aristotélicien ou lukacsien, mais odornien), ou figuratif, ou iconique (Lotman) du sens, qui organise plus l'ambiguïté et la pluralité de celui-ci qu'elle ne favorise son émergence univoque, conformément à l'intégration dans sa structure de nombreux plans, formel, textuel, signifiant, constituant sa dimension autoréflexive (U. Éco) ou autonome.

Ainsi, concernant l'art moderne, il serait de première importance d'examiner si l'autonomisation de la forme artistique, en dehors de son caractère réifié ou plutôt en le dépassant, ne constitue pas, dans son processus de destructuration des formes traditionnelles et d'expérimentation (cf. le « montage »), une transformation de sa structure spécifique qui puisse être enregistrée par la théorie esthétique comme positive : production de valeurs artistiques authentiques et résistant à la réification des rapports sujet-objet[18].

Or, comme on le verra plus loin, Lukács oppose à cela la dialectique conservatrice de la norme (modèle grand réaliste) et de son écart qu'il nomme « décadence » (l'art moderne).

Pour terminer sur ce point. Bien qu'il ne soit pas possible de s'étendre dans le cadre de cet article, il nous faut cependant dire quelques mots sur les origines les plus probables de cette position méthodologique consistant à concentrer les conditions de la quête de la totalité sur la responsabilité individuelle de l'artiste.

Elles sont sans doute d'ordre idéologique et politique. Au début des années trente, Lukács n'est plus sur la lancée de sa pensée révolutionnaire d'*Histoire et Conscience de classe.* Il s'est rangé dès 1926 sur la ligne stalinienne de la stabilisation du capitalisme et de la construction du socialisme dans un seul pays, soit sur la ligne de la « réconciliation » avec la réalité telle qu'elle est comprise par la

Realpolitik fondée sur la raison d'État de l'URSS. Il avalise ainsi et théorise la fin de la période révolutionnaire, et rallie l'idéologie réformiste du Front populaire[19].

A cette dévaluation idéologique de la situation objective de la période correspond au plan culturel la liquidation des embryons d'une nouvelle culture née dans la foulée de la Révolution de 1917, le refus de l'« utopie » et la réactivation des idéaux de la culture démocratique bourgeoise, c'est-à-dire inspirée de l'humanisme individuel, dont l'exemple le plus élevé réside chez les écrivains du grand réalisme. Ainsi dès 1934 (et notamment à travers son ouvrage de circonstance écrit durant l'hiver 1936-37, *le Roman historique*), Lukács s'efforcera de rallier au combat humaniste démocratique les écrivains antifascistes, sous l'égide des A. France, R. Rolland, Gorki, etc., et son cheval de bataille T. Mann. Cela ne pouvait pas aller sans affecter sa méthode esthétique, et la tâche qu'il assigne aux « écrivains démocratiques », comme reflet de la totalité, est désormais réduite schématiquement à l'insertion dans leur œuvre d'une entité aussi abstraite que « la vie populaire ». Au nom de quoi ceux qui évoquaient la lutte des classes ou manquaient de respect à l'égard des conventions esthétiques étaient mis au pilon sans appel (dont Toller, Brecht, Bredel, pour ne rien dire de Dos Passos, Joyce, etc.).

Il n'est dès lors pas surprenant que Lukács ait fait du déchirement interne de l'être bourgeois, et de la responsabilité éthique individuelle, une pièce maîtresse de sa bataille esthétique, mais au détriment de sa fécondité méthodologique. Il nous paraît cependant erroné de conclure, comme tend à le faire Deutscher[20], que l'esthétique de Lukács est l'application des principes de l'idéologie du Front populaire. C'est certainement plus compliqué : davantage une combinaison des catégories qu'il a fondées dans *Histoire et Conscience de classe* et de leur mutilation par son tournant idéologique.

Cette façon de contourner les rapports objectifs, de joindre trop vite être et devoir-être, d'unifier sujet et objet, Jean-Marie Vincent le considère comme un défaut fondamental de la théorie de Lukács déjà dans *Histoire et Conscience de classe,* qu'il définit comme consistant à « dévaloriser fondamentalement l'objectivité (à la manière hégélienne) en cherchant à instaurer une relation immédiate entre la pensée et l'action, la conscience des sujets et le monde, c'est-à-dire en fait une relation où la subjectivité s'incorpore l'objectivité et transforme la pratique en une simple incarna-

tion de ses projections théoriques ». Au plan esthétique, cela revient à vouloir que la pratique artistique incarne cette « relation immédiate » comme configuration de la « totalité du processus de la vie ». Et, ajoute Vincent, « la pesanteur des rapports sociaux de production s'imposant aux individus comme une puissance étrangère dans la société bourgeoise apparaissait non comme le fruit d'une organisation objective des relations des hommes avec leur environnement naturel et technique, mais comme le fruit d'une configuration négative et aberrante des comportements et des actions des hommes. C'est pourquoi la théorie telle que la comprenait Lukács prétendait trop facilement s'emparer de la réalité : elle n'ouvrait les perspectives de la transformation sociale que dans la pensée »[21]. Appliqué à l'esthétique un peu plus tard, cet aspect de la théorie de Lukács, critiqué ici, fait effectivement de l'art moderne le moment d'une « configuration négative et aberrante », d'où la tendance idéaliste consistant à croire trop facilement surmontables, voire par conséquent à ne pas prendre en compte, les obstacles sur le chemin à parcourir par l'art vers la totalité.

Reste à voir, pour faire le tour de l'objet de cet article, la question du caractère négatif et aberrant de l'art moderne, que Lukács appelle *décadence,* et de son rapport à la *valeur esthétique.*

Décadence ou nouvelles exigences

Aux formes réalistes qui, en tant qu'intégrant à leur univers la dialectique sociale, s'étendent de l'épopée homérique au grand réalisme, correspondent des valeurs structurelles esthétiques qui constituent chez Lukács les lois non enfreignables du modèle transhistorique. On ne peut en faire le tour ici, mais il est nécessaire d'en énoncer le plus essentiel.

La valeur qui tient lieu de colonne vertébrale est sans aucun doute l'action. Sa figuration « est le seul chemin praticable » pour l'art, car elle seule peut exprimer de manière sensible l'essence cachée de la réalité. C'est seulement lorsque l'homme agit, soit que se manifeste son être social, soit que peut être signifiée son essence. Cependant, l'action ne peut être comprise à ce degré de généralité extra-esthétique, elle doit être saisie dans sa modulation artistique qui ressortit à son caractère dramatique. Comme chez Aristote déjà, ce caractère lui vient de ce que les hommes agissent en opposition à quelque chose, et c'est cette opposition

qui est promue au niveau esthétique : dans l'épopée homérique le personnage — qui constitue également une valeur structurelle du réalisme — s'identifie à la société et lutte contre les puissances de la nature; dans le roman sa lutte est intérieure à la société, et se termine par l'échec du héros problématique.

Une autre de ces valeurs est le typique qui, comme reflet de la totalité du processus de la vie, est l'organisation dynamique et significative des rapports dans l'action entre les personnages et les objets de la vie quotidienne, de leur mise en perspective, de leurs destins et des tendances essentielles qui entrent en contradiction dans la réalité.

Il s'agit là d'éléments structurels qui n'ont rien *a priori* de contraignant, et l'on peut même affirmer qu'ils étaient pour l'art classique des conditions irremplaçables de sa valeur, et même peut-être des conditions immanentes à la nature de l'art comme tel — au moins pour ce qui est de l'action et du typique : dans les œuvres les plus avant-gardistes qui soient, on ne s'est jamais vraiment débarrassé d'une action, si mince soit-elle, ni d'une sélection au sein des objets de la réalité, même lorsque ceux-ci sont réduits aux signes les plus ténus ou arbitraires; ni même du personnage...

Cependant, comme Lukács l'a lui-même très bien expliqué, les formes sont le produit de certaines conditions historiques, et la transformation de celles-ci entraîne la transformation de celles-là; il est donc tout à fait conforme à la dialectique de la réalité que les valeurs esthétiques subissent des modifications dans le cadre d'un processus de destructuration-structuration. Partant, il est donc contradictoire que Lukács les érige en module applicable à toute autre expérience esthétique se situant dans un cadre socio-historique différent, fasse de leur application le « devoir » du romancier auquel il demande finalement de replier ses ailes, d'adopter une position incommode et stérilisante. Brecht avait raison de rétorquer à ce propos qu'« exiger des écrivains vivants un tel accommodement, c'est exiger d'un homme qu'il ait une largeur d'épaule de soixante-quinze centimètres, un mètre de barbe et des yeux brillants, sans lui dire où il pourrait acheter cela »[22].

Par suite le déclin de la pertinence des éléments structurels de l'esthétique traditionnelle, sur lesquels insiste Lukács, est enregistré par lui comme une « décadence » sur fond de dislocation forme-contenu. C'est-à-dire en clair qu'il n'interprète pas ce processus comme la destructuration d'une forme dont le mouve-

ment contient la structuration d'une forme à naître, mais comme la dévalorisation d'une forme dont la destructuration n'a pas objectivement lieu d'être. A partir de quoi la dislocation forme-contenu dégage des dénaturations ou défigurations (par rapport à la figuration esthétique) des valeurs structurelles, qu'on pourrait en vrac dénombrer ainsi :

— L'*action*. Elle a perdu chez Flaubert et Zola — entre autres — toute fonction réelle, car elle a abandonné ses connexions dynamiques, étant « de plus en plus remplacée par une juxtaposition de tableaux statiques », sans liaison organique de contenu, peut-on ajouter.

— Les *parties* formant le tout ne sont plus reliées organiquement par leurs relations internes, mais juxtaposées simultanément par un procédé de montage qui les relie à un niveau formel et extérieur.

— La *dédramatisation*. Elle réside dans le fait que l'exposition des événements les décrit comme contemporains à son propre déroulement, soit au présent, et qu'elle ne les raconte pas dans leur trajectoire historique ou leur destinée. Ces exemples succincts sont justement empruntés à un article de P. R. qui s'intitule « Raconter ou décrire ».

— La *hiérarchie* épique est renversée : l'important et le dérisoire sont décrits avec une égale insistance tendant à l'inversion du signe. Le détail s'autonomise, est grandi et vaut comme tel.

— La *banalité* est étalée à qui mieux mieux, introduisant l'immobilité, la monotonie, l'ennui.

— Les *hommes* sont décrits comme des objets morts, tandis que ces derniers sont doués d'une dimension vivante, ce qui contrevient à la dialectique de la réalité.

Certes... Mais ces traits (qu'on pourrait résumer ainsi : « transcendance impossible » — comme disait Sartre à propos de Kafka —, passivité, dédramatisation, déshumanisation des rapports, leur chosification, prédominance du vécu immédiat, du dérisoire, du banal, du quantitatif, séparation entre les parties), ces traits ne sont pas simplement l'effet de la réification comme aberration, ou comme un appendice conjoncturel sur le corps de l'art; ils sont partie intégrante de la structure de la réalité objective. Et il est frappant de constater que la description que fait Lukács des éléments structurels de décadence de l'art pourrait être faite point par point pour ce qui concerne la réalité objective, et qu'ils n'en sont au sens propre que le reflet.

C'est pourquoi l'application du terme de décadence à l'art moderne est méthodologiquement aussi erronée que le serait son application à la société moderne par rapport à la Renaissance ou à la Grèce antique. Dans la totalité sociale l'art cristallise à son niveau les contradictions spécifiques des tendances à la destructuration et à la structuration, et précisément comme structure significative il ne saurait fonctionner en tant que valeur cohérente sans participer à la destructuration-structuration de ses propres structures. On ne boira pas le vin nouveau dans de vieilles outres.

Brecht a fort bien compris le problème. Dans sa polémique avec Lukács, après avoir cité la façon dont ce dernier concevait le roman bourgeois (comme « richesse extensive de la vie », éveillant « l'illusion d'une mise en forme de la vie entière dans le plein déploiement de son extension »), il s'exclame : « Imitons donc! Sauf qu'aujourd'hui il n'est plus rien qui se déploie, plus de vie qui s'étende! A la rigueur on pourrait encore conseiller de bien appuyer pour mieux étaler... nous n'avons effectivement à décrire que des détours, des égarements, des obstacles, des dispositifs de freinage, des dégâts dus à ces derniers, etc. Lukács... incline à transférer *dans la conscience tout ce qu'il y a dans le monde* » [c'est nous qui soulignons]. *Journal de travail* (JT)[23].

A propos de la tendance des choses à agir comme régulateur des rapports humains, il y a effectivement dans le refus de Lukács d'une telle situation un volontarisme qui substitue à la dialectique Être/Devoir-être la subordination idéaliste du premier au second. Il est tout à fait instructif de voir d'un côté Lukács dénoncer l'envahissement de l'univers des choses dans l'art moderne; tandis que d'un autre côté Goldmann explique que si l'écrivain aujourd'hui décrit les choses autrement c'est qu'elles ont changé; prenant comme exemple un passage de *la Jalousie* de Robbe-Grillet qui dit : « Les chaussures légères à semelles de caoutchouc ne font aucun bruit sur le carrelage du couloir », Goldmann fait remarquer que l'essentiel de cette phrase est que l'auteur n'a pas écrit : « un homme marche à pas feutrés », mais « les chaussures légères [...] ne font pas de bruit » (CC, p. 64), ce qui reflète bien que dans le monde actuel les chaussures entraînent l'homme. Et toujours à propos des objets qui ne sont plus des médiations entre les hommes, mais les gouvernent, tels l'argent, la mine, la bourse, Brecht rétorque : « Face à ces complexes factuels "dépourvus d'âme" (dixit Lukács), la mine, l'argent, etc., la forme narrative des Balzac et Tolstoï a volé en éclat » (JT, p. 23).

Brecht, tout comme Lukács, voulait que le monde soit montré comme totalité transformable. Mais, tenant compte de l'essentiel de l'époque, c'était pour lui une raison pour changer de forme : « Il nous faut dire que le grand désir de changer le monde, qui nous a amenés à transformer le théâtre pour en faire un instrument de ce changement, a sa source dans une situation historique donnée », *Écrits sur le théâtre I* (ET)[24].

Et la situation de réification de l'époque fait partie des raisons objectives imposant une nouvelle forme : les rapports entre les hommes étant moins que jamais « limpides », « Le théâtre doit donc trouver une forme qui permette de représenter ce manque de clarté » (ET, p. 218); ce qui a impliqué dans la pratique même de Brecht que « presque chaque tâche [ait] exigé de nouvelles méthodes » (ET, p. 306). Que des choses monstrueuses paraissent aller de soi, voilà pour Brecht un trait actuel; la méthode à trouver est ainsi celle qui permettra de les montrer de telle sorte qu'on s'en étonne, et en cherche le pourquoi (ce qu'il appelait « historicisation », « dialectisation », principes chers à Lukács). Chez lui, c'est la conscience même de la totalité qui suscite la recherche de la forme appropriée, c'est-à-dire de formes qui rompent avec celles établies. Et la rupture doit être aussi à la mesure des exigences historiquement les plus élevées, puisqu'il s'agit de mettre le spectateur dans une position politique, soit en position de prendre conscience. Ses innovations formelles étaient donc loin d'être du « formalisme », comme le lui reprochait Lukács. Pour prendre l'exemple du montage, que ce dernier exécrait par-dessus tout, parce qu'il y voyait la rupture de l'enchaînement organique des parties, il devient au contraire chez Brecht une méthode de communication riche de possibilité : « Dans mon *Opéra de quat'sous* les éléments didactiques étaient pour ainsi dire introduits par montage; ils n'avaient aucun lien organique avec l'ensemble, mais se trouvaient en contradiction avec lui; ils brisaient toute identification » (ET, p. 287). Or l'identification étant pour Brecht un système consistant à subjuguer le spectateur, donc à voiler sa conscience, le montage apparaît effectivement comme une valeur esthétique contribuant à la conscience de la totalité. Au contraire Lukács est toujours resté très attaché au système aristotélicien contre lequel Brecht a construit toute sa méthode. Au vrai, il y avait chez Brecht une attitude fondamentalement dialectique consistant à ne jamais rien tenir pour immuable, et à remettre toujours tout acquis en question : « La science, dit-il, a soigneuse-

ment mis au point sa technique de suspicion systématique de tout processus courant, qui, allant de soi, n'a jamais appelé le doute. On ne voit pas pourquoi l'art n'adopterait pas, à son tour, une attitude d'une aussi prodigieuse utilité » (ET, p. 336).

Au demeurant Brecht oppose à Lukács un système pratique cohérent; mais il représente un cas relativement isolé. Bon nombre d'artistes dans leur cheminement vers la signification et la valeur esthétique ne dominent pas artistiquement la réalité qu'ils vivent. C'est *a contrario* un élément de leur révolte esthétique.

Nous avons vu que les modifications structurelles de la réalité objective des sociétés « avancées » d'aujourd'hui par rapport au capitalisme libéral se sont répercutées sur la structure même du produit esthétique et sur son rapport à la société dans laquelle il est inséré. Or précisément, les écueils objectifs et subjectifs qui empêchent l'artiste de telles sociétés de saisir la totalité des rapports sociaux est sans aucun doute un des facteurs principaux qui l'incite au refus radical ou à la révolte par la forme.

Brecht l'exprime ainsi : « Il n'est pas mauvais, pas trop mauvais, d'attirer l'attention sur le fait que l'impuissance peut être à l'origine de mouvements nouveaux. On peut dire ainsi que le théâtre épique doit d'exister à l'impossibilité dans laquelle quelques auteurs se sont trouvés de faire dans la manière habituelle un théâtre authentique... L'impuissance, c'est-à-dire l'impossibilité dans laquelle on se trouve de faire une chose déterminée, est effectivement indispensable pour pouvoir faire quelque chose de différent » (ET, p. 310, 311). Et Goldmann introduit ainsi la question de la révolte formelle : « Presque tout l'art contemporain est un art du refus, qui s'interroge sur l'existence de l'homme dans le monde moderne et qui est obligé, pour cela, de se situer à un niveau abstrait, c'est-à-dire de ne pas parler à l'aide de l'histoire d'un individu ni même d'un événement vécu, parce que l'individu lui-même n'est plus un élément essentiel » ; et il enchaîne : « On aboutit ainsi à ce que j'appelle la révolte sur le plan formel, nécessaire si l'on veut rester au niveau de l'essence et de la création authentique » (CC, p. 69).

Et l'on peut marier en l'occurrence Goldmann à Brecht en disant : l'impuissance à saisir la totalité conduit l'artiste à se poser les questions fondamentales à travers la forme, et le passage par cette investigation est nécessaire aujourd'hui compte tenu des données objectives des rapports. Autrement dit, il ne s'agit pas de s'entêter à refuser la dislocation esthétique de l'unité de la forme

et du contenu, mais de la pousser à son terme comme destructuration des formes conventionnelles inadéquates afin de dégager celles qui permettront une segmentation différente et à la fois plus fine et exhaustive du contenu.

Enfin, pour conclure il faut préciser que la caractéristique peut-être la plus fondamentale de ce processus, c'est qu'à l'époque du déclin du capitalisme et de l'émancipation ouvrière, la classe montante, comme on l'a vu, avant de se rendre maître du pouvoir, ne peut implanter dans les rapports sociaux, dans le tissu humain et les mentalités, l'expérience significative d'un mode de vie qui puisse jouer comme tremplin concret ou terreau nourrissier pour un art à la recherche de nouvelles valeurs. Il est par conséquent tout à fait plausible que l'esthétique de cette époque transitoire soit axée davantage sur la destructuration isolée des formes traditionnelles que sur la structuration collective de valeurs positives — Brecht a amorcé la conjugaison de ces deux directions, mais c'est à notre connaissance un cas extrêmement rare, et qui s'est manifesté dans une période davantage propice.

Pierre Razdac

NOTES

Les citations étant nombreuses, il ne sera donné la référence de l'ouvrage qu'une première fois, ensuite il sera cité sous ses initiales.

1. Voir notamment : *la Théorie du roman,* 1916 et *l'Ame et les Formes,* 1910.
2. L. Goldmann : «Introduction aux premiers écrits de G. Lukács», in *les Temps modernes,* n° 195, 1962.
3. *Prolegomeni a un'estetica marxista* (PEM), Editori Riuniti, 1956.
4. *Le Roman historique* (RH), éd. Payot, 1965, p. 99.
5. *Problèmes du réalisme* (PR), L'Arche, 1975, p. 21.
6. Quoique, dans un texte sur la satire, daté du début des années trente, une autre orientation possible était esquissée, comme nous le verrons plus loin. Mais il n'a pas eu de suite.
7. On a déjà vu que la particularité émerge par accentuation de la singularité.
8. *Balzac et le Réalisme français,* Petite col. Maspero, 1967, p. 50.
9. Sur cette question épineuse de l'imitation ou de la mimésis, voir *l'Esthétique* de Lukács, son ouvrage fondamental.
10. Cf. *Prolégomènes à une théorie du langage,* éd. Minuit, 1976.
11. Voir à ce sujet les *Écrits de Moscou* (EM), Éditions sociales, 1974, chapitres 5 et 7.
12. Voir Paul Lidsky : *les Écrivains contre la Commune,* éd. Maspero, 1970.
13. Voir « Le problème de la décadence idéologique », in *Problème du réalisme.*
14. Ernest Mandel : *le Troisième Age du capitalisme,* 10/18, t. 2, notamment p. 402.
15. In *la Signification présente du réalisme critique,* NRF, 1960.

16. *La Création culturelle dans la société moderne* (CC), Gonthier, 1971, p. 102, 103.
17. R. Barthes : *le Degré zéro de l'écriture,* éd. du Seuil, 1953.
18. Voir à ce sujet Pierre W. Zima : *Pour une sociologie du texte littéraire,* 10/18, 1978.
19. Voir sur cette question Michaël Lowy : *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires,* PUF, 1976, chapitre V.
20. *Les Temps modernes,* n° 241, 1966.
21. *La Théorie critique de l'École de Francfort,* éd. Galilée, 1976, p. 32, 33.
22. Cité par E. Bahr, in *la Pensée de G. Lukács,* Privat, 1972, p. 96.
23. *Journal de travail, 1938-1955* (JT), L'Arche, 1976, p. 22.
24. *Écrits sur le théâtre* (ET), L'Arche, 1972, p. 306.

6. Hercule, vers 1496.