



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

:: pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-613-56427-X

Université d'Ottawa
Département de philosophie

L'esthétique du matérialisme dialectique
et historique de Lukacs

Thèse de maîtrise présentée par Maria Ines Martinez
Directeur de thèse: M. Vance Mendenhall

Décembre 1988



Maria Ines Martinez, Ottawa, Canada, 1989.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Je tiens à exprimer ma reconnaissance
à Vance Mendenhall et à Tatjana Radonjic
qui ont répondu promptement et généreuse-
ment chaque fois que je leur ai demandé
des conseils pendant l'élaboration de ce
travail et à Jeannine Gauthier qui a lu
tout le texte et a proposé maintes amé-
liorations stylistiques.

Table de matières

	<u>Page</u>
I. Introduction.....	2
II. Première partie	
Le réalisme dans le matérialisme dialectique	18
1. La théorie du reflet.....	19
2. Le problème de l'origine de l'art.....	37
3. Mimesis et problèmes de la dialectique.	46
4. La théorie de la réception.....	62
III. Deuxième partie	
Problèmes du réalisme dans le matérialisme	
historique.....	76
1. Le problème de l'histoire dans le maté-	
rialisme historique.....	79
2. Le critère de vérité.....	88
3. Le réalisme socialiste et l'avant-garde.	97
IV. Conclusions.....	106
V. Notes.....	110
VI. Bibliographie.....	121

RESUME

Dans ce travail, nous avons tenté de présenter deux questions: premièrement, que Lukacs élabore la problématique esthétique à partir de la perspective du matérialisme dialectique et du matérialisme historique; deuxièmement, que ces perspectives constituent deux modèles différents qui mettent en danger la cohérence interne de l'esthétique de Lukacs.

Dans l'élaboration de l'esthétique à partir du matérialisme dialectique, nous avons examiné la théorie du reflet parce que les concepts sur lesquels Lukacs appuie son esthétique sont basés sur cette théorie. En effet, la théorie du reflet appliquée à la problématique esthétique donne comme résultat la théorie de l'imitation et les concepts de milieu homogène et de particularité qui rendent compte de la théorie de la production et de la réception de l'oeuvre d'art.

Or, à partir du matérialisme historique, nous avons montré que la problématique esthétique de Lukacs est liée à la conception de l'histoire du marxisme. De cette conception de l'histoire, nous avons fait ressortir deux questions qui nous semblent les plus importantes pour justifier la position de Lukacs vis-à-vis l'histoire de l'art ainsi que le critère de vérité de son esthétique qui détermine quand

une oeuvre d'art est valable. Ces deux questions sont l'explication générale que donne le marxisme de l'histoire comme une histoire soumise au développement économique et l'explication du concept de finalité de l'histoire humaine qu'offre le marxisme.

Or, nous avons montré dans ce travail que dans la solution esthétique que Lukacs propose à partir du matérialisme dialectique, il y a une tentative d'élargissement de la problématique philosophique qui rend compte de l'oeuvre d'art à partir d'une ontologie historico-sociale, tandis que dans le matérialisme historique, l'esthétique de Lukacs ne cherche pas une solution différent de celle qui a été déjà donnée par le marxisme traditionnel.

Dans ce travail, nous avons montré la présence des deux modèles sur lesquels Luckas appuie son esthétique. Le modèle du matérialisme dialectique donne une réponse dialectique aux problèmes esthétiques, tandis que le modèle du matérialisme historique rend compte de la problématique esthétique à partir d'une solution déterministe. C'est pour cette raison que la thèse que nous avons soutenu dans ce travail soutient que l'esthétique de Lukacs est confrontée à une ambiguïté irréductible lorsque elle s'appuie sur deux modèles différents.

I. INTRODUCTION

Sans vouloir faire une reconstruction minutieuse de la totalité de la pensée de Lukacs, nous nous limiterons à faire un parcours de ses étapes les plus importantes pour situer la période et la problématique qui nous intéresse traiter dans ce travail.

L'évolution de la pensée de Lukacs est très complexe. Il est très fréquent de trouver dans ses biographies intellectuelles une chronologie de sa pensée qui prend comme guide son développement politique. Nous sommes d'accord avec les biographes qui divisent la pensée de Lukacs principalement en trois périodes.

On peut dire que la périodisation de la pensée de Lukacs est étroitement liée au développement de sa pensée politique parce que Lukacs, comme la plupart des penseurs marxistes, développe sa pensée en même temps qu'il prend position politiquement. Or, dans la mesure où le noyau de la position politique de Lukacs est le marxisme orthodoxe, les trois périodes de sa pensée doivent être considérées à partir de sa position politique vis-à-vis le marxisme orthodoxe.

Dans la première période, nous voyons que Lukacs n'a pas encore adhéré au marxisme orthodoxe; Lukacs est à ce

moment influencé par Kant et plus tard par Hegel. De cette époque, Lukacs nous laisse "L'esthétique du jeune Lukacs" (1918), "L'âme et des formes" (1910) et "Théorie du roman" (1920).

Le livre "Histoire et conscience de classe" (1919-1922) et les "Thèses Blum" (1928) constituent la période de transition de Lukacs vers le marxisme orthodoxe, car au moment où Lukacs fait son autocritique, il adhère au marxisme orthodoxe. Cette adhésion signifie donc une deuxième étape de sa pensée, très productive du point de vue intellectuel. Ses écrits les plus marquants de cette époque dans le domaine de l'esthétique sont "Le roman historique" (1936), "La particularité en tant que catégorie esthétique" (1957-1967), "La signification présente du réalisme critique" (1956) et plusieurs articles. Il est important de noter que c'est à cette époque que Lukacs développe ses thèses sur le réalisme à partir du matérialisme historique.

La troisième période de la pensée de Lukacs est caractérisée par son attitude critique envers le stalinisme et par une orientation politique vers un socialisme plus démocratique. Ses commentateurs placent son "Esthétique 1" (1955-1963) et "L'ontologie de l'être social" (1963-1967) dans cette période. Cette troisième période représente

l'époque où Lukacs oriente sa recherche vers le matérialisme dialectique.

Il est évident que tous ces changements font de Lukacs un auteur extrêmement difficile, et précisément, son développement intellectuel est l'objet de controverses virulentes. Dans les pays socialistes, il y a une discussion entre les auteurs qui acceptent la différence entre la deuxième et la troisième période de la pensée de Lukacs et les auteurs qui ne voient aucune différence importante entre les deux. Dans les pays occidentaux, la tendance est de voir une différence radicale entre la première et la deuxième période sans reconnaître une troisième période dans la pensée de Lukacs.

Dans ce travail, nous nous concentrerons uniquement sur l'esthétique de Lukacs après son adhésion au marxisme orthodoxe, c'est-à-dire entre la deuxième et la troisième période. Or, dans quelle mesure pouvons-nous dire qu'il y a changement de perspective de la deuxième à la troisième période de la pensée de Lukacs? En quoi consiste donc ce changement? Nous devons dire qu'entre la deuxième et la troisième période, le changement de la pensée de Lukacs ne constitue pas une rupture telle que nous pouvons la voir clairement entre la première et la deuxième période, rupture que Lukacs même acceptait en faisant son auto-critique où il justifiait

son passage au marxisme orthodoxe. Toutefois, si le changement en question ne constitue pas une rupture que Lukacs reconnaissait, nous croyons que dans la deuxième période Lukacs construit son esthétique en s'appuyant sur le modèle déterministe du matérialisme historique tandis que dans la troisième période Lukacs développe un modèle esthétique à l'aide du matérialisme dialectique.

En ce qui concerne les dates des oeuvres de la deuxième et la troisième période, il est important de noter qu'au moment où Lukacs commençait l'élaboration systématique de l'esthétique à partir du matérialisme historique dans "Esthétique I", il finissait au même temps la rédaction de "La particularité en tant que catégorie esthétique" et de "La signification présente du réalisme critique", deux oeuvres qui peuvent être considérées comme appartenant à la deuxième période de sa pensée parce que dans ces deux oeuvres Lukacs élabore sa position esthétique à partir du matérialisme historique. Ainsi, nous voyons qu'il y a une certaine continuité entre la deuxième et la troisième période de la pensée de Lukacs.

En effet, comme nous le verrons dans ce travail, l'esthétique de Lukacs s'appuie sur deux directions, la direction du matérialisme dialectique et celle du matérialisme

historique. Lukacs développe le matérialisme historique surtout dans la deuxième étape de sa pensée, tandis que le matérialisme dialectique est élaboré de manière plus explicite dans la troisième étape, c'est-à-dire dans "Esthétique 1" et dans "L'ontologie de l'être social".

C'est précisément l'absence d'une rupture entre ces deux directions de la pensée esthétique marxiste de Lukacs qui fait que cette pensée présente l'inconvénient de s'appuyer sur deux modèles différentes. En d'autres mots, étant donné que Lukacs développe dans sa dernière période le modèle esthétique du matérialisme dialectique sans remettre en question le modèle déterministe du matérialisme historique, son esthétique reste liée à une ambiguïté qui à notre avis la rend inconsistante. Or, cette ambiguïté est partie intrinsèque de l'esthétique de Lukacs parce que le matérialisme historique et dialectique tous deux constituent l'ensemble du projet de Lukacs de construire une esthétique à l'aide des bases philosophiques du marxisme orthodoxe.

Maintenant, nous allons voir en quoi consiste l'orthodoxie marxiste chez Lukacs et de quelle manière son projet esthétique est élaborée à partir de cette notion d'orthodoxie.

Lukacs, en tant que penseur qui accepte les principes de la tradition du marxisme orthodoxe tels que formulés par ses fondateurs, explique dans son livre "Histoire et conscience de classe" en quoi consiste son adhésion à cette ligne de pensée.

Le marxisme orthodoxe ne signifie donc pas une adhésion sans critique aux résultats de la recherche de Marx, ne signifie pas une "foi" en une thèse ou en une autre, ni l'exégèse d'un livre "sacré". L'orthodoxie en matière de marxisme se réfère bien au contraire et exclusivement à la méthode. Elle implique la conviction scientifique qu'avec le marxisme dialectique a été trouvée la méthode de recherche juste, que cette méthode ne peut être développée, perfectionnée et approfondie que dans le sens de ses fondateurs; mais que toutes les tentatives pour le dépasser ou l'"améliorer" n'ont conduit qu'à le trivialisier, en faire un éclectisme - et devaient nécessairement conduire à cela(1).

Donc, la position de Lukacs vis-à-vis le marxisme est fixée en donnant une signification à l'orthodoxie. Pour Lukacs, orthodoxie veut dire prendre en charge une pensée qui suit les lignes fondamentales de la méthode marxiste et à partir de cette méthode, contribuer à son développement. Alors, la tâche de l'intellectuel marxiste, selon la définition orthodoxe, est de continuer l'évolution du marxisme dans la même direction.

Il nous semble que la signification de l'orthodoxie est très importante dans la pensée de Lukacs et tout particulièrement en matière d'esthétique, car la tâche que Lukacs croit accomplir dans ce domaine est une élaboration systématique de l'esthétique marxiste à la lumière de l'ensemble des problèmes du marxisme orthodoxe. Or, Lukacs pense qu'il est nécessaire d'accomplir cette tâche car, selon lui, en matière d'esthétique, le marxisme ne dispose pas d'une telle élaboration.

Pour Lukacs, les idées esthétiques de Marx et Engels ne constituent pas un corps systématique de problèmes à partir duquel il est possible de rendre compte de la position marxiste vis-à-vis l'art. Néanmoins, Lukacs croit voir dans l'orthodoxie marxiste la possibilité de justifier et de construire cette esthétique.

Or, lorsque Lukacs fait un bilan de la tradition esthétique du marxisme, il constate que dans son histoire, il n'y a qu'une série de pensées sans connexion parce que l'esthétique marxiste n'a pas été l'objet d'une élaboration qui s'oriente de façon cohérente et systématique à partir des lignes directrices de l'orthodoxie. Lukacs considère ainsi cette omission du marxisme:

Comme je l'ai déjà écrit il y a trente ans dans ma première contribution au marxisme, j'ai toujours soutenu la thèse selon laquelle le marxisme possède sa propre esthétique. Cette thèse a eu plusieurs oppositions, parce qu'avant Lénine, le marxisme, même celui de ses meilleurs représentants théoriques tels que Plejanov ou Mehring, se borne presque exclusivement aux problèmes du matérialisme historique. Et c'est seulement à partir de Lénine que le marxisme reprend son intérêt pour le matérialisme dialectique(2).

Cette remarque de Lukacs est très intéressante car, comme nous le verrons dans ce travail, la contribution importante de Lukacs en matière d'esthétique est placée dans l'horizon des problèmes du matérialisme dialectique.

Cependant, s'il est clair pour nous que l'esthétique de Lukacs montre des possibilités importantes de développement à partir du matérialisme dialectique, il est évident aussi qu'il y a dans cette esthétique une direction de continuité avec les développements de l'esthétique marxiste dans la ligne du matérialisme historique.

Nous nous proposons dans ce travail d'examiner la perspective à partir de laquelle Lukacs donne réponse à la problématique esthétique et d'en évaluer les possibilités ainsi que les problèmes qui y sont soulevés. C'est pour cette raison que nous croyons aborder correctement

l'esthétique de Lukacs examinant d'abord le matérialisme dialectique et en suite le matérialisme historique, puisqu'il s'agit des deux questions les plus importantes qu'il faut traiter lorsque l'on fait référence aux problèmes du marxisme en général et de l'esthétique de Lukacs en particulier. En effet, notre choix méthodologique est d'étudier l'esthétique de Lukacs à partir du matérialisme historique et dialectique parce que nous nous proposons de faire une analyse de l'esthétique de Lukacs à partir des fondements philosophiques sur lesquelles s'appuie cette esthétique, fondements qui nous croyons trouver dans ces deux théories.

Le matérialisme dialectique est un ensemble de thèses et de concepts qui fixent la position philosophique du marxisme au sujet de la nature, de la société en général et de la relation entre les deux. Dans les termes de la théorie de la connaissance, il s'agit d'une relation sujet-objet, mais, comme nous le verrons dans ce travail, Lukacs développe une perspective où cette relation présente de profondes implications dans le domaine ontologique, c'est-à-dire dans sa conception de l'être et de la réalité. Pour sa part, le matérialisme historique est la théorie qui rend compte des facteurs qui déterminent le processus et les buts de l'histoire humaine en tant qu'histoire qui se développe sur une base matérielle.

Nous pouvons dire que l'orientation générale de l'esthétique de Lukacs est pensée à partir d'un modèle réaliste de l'art. Le réalisme dans l'esthétique de Lukacs veut dire que l'oeuvre d'art s'explique par la relation à la réalité car elle a son origine dans la réalité et elle doit aussi retourner à cette réalité pour y accomplir sa tâche sociale. De cette manière, la théorie de la production et de la réception de l'oeuvre d'art doit être comprise dans l'esthétique de Lukacs à partir d'une relation d'hétéronomie de l'art à la réalité. Or, nous croyons que cette relation d'hétéronomie qui propose l'esthétique de Lukacs doit être considérée à partir de deux perspectives différentes; c'est pour cette raison que la thèse que nous allons soutenir dans ce travail est la suivante: Le modèle réaliste à partir duquel Lukacs explique l'art est pensé à partir de deux perspectives différentes: la perspective du matérialisme historique et celle du matérialisme dialectique. Or, nous croyons que ces deux perspectives impliquent deux modèles différents du réalisme qui mettent en danger la cohérence interne de l'esthétique de Lukacs.

En effet, dans la pensée esthétique de Lukacs, il y a un modèle réaliste dans le matérialisme dialectique où Lukacs pense la relation sujet-objet de manière dialectique et dans l'horizon de l'histoire, ce qui permet de considérer

la constitution de l'oeuvre d'art comme le résultat d'un échange entre ces deux éléments. En contraste avec ce premier modèle, il y a un modèle réaliste pensé dans la perspective d'une relation déterministe de la réalité dans l'oeuvre d'art. Or, nous croyons que cette ambiguïté irréductible de l'esthétique de Lukacs lui cause des problèmes de cohérence interne. Dans ce travail, nous allons tenter de séparer ces deux perspectives pour mieux voir en quoi consistent les problèmes de l'esthétique de Lukacs.

Un des problèmes les plus évidents qui conduit à l'ambiguïté de ces deux modèles dans l'esthétique de Lukacs est de donner deux solutions différentes à la problématique de l'hétéronomie de l'art. À notre avis, il y a dans le matérialisme dialectique une solution de l'hétéronomie de l'art qui est pensée en termes d'échange entre sujet et objet, tandis que dans le matérialisme historique, l'hétéronomie de l'art est pensée en termes de détermination de la réalité dans l'art. Selon nous, le premier modèle montre une possibilité de considérer le problème de l'hétéronomie de l'art en tant que relation dialectique, tandis qu'il est très problématique de soutenir le deuxième modèle car l'hétéronomie implique une dépendance de l'art à l'égard la réalité.

Donc, nous pouvons considérer ce travail comme le résultat d'une recherche dans le domaine de l'esthétique marxiste de Lukacs qui tente d'isoler le matérialisme historique du matérialisme dialectique pour ainsi évaluer leurs avantages et leurs problèmes en tant que deux modèles différents qui expliquent l'oeuvre d'art.

Pour justifier ce travail nous dirons que la problématique développée par Lukacs dans son esthétique mérite d'être examinée parce que nous pensons que cette esthétique est la plus représentative et significative du marxisme orthodoxe. Nous croyons qu'il est important de considérer l'esthétique de Lukacs même si elle a été l'objet de plusieurs critiques, car il est temps de faire une évaluation pour déterminer s'il y a encore des éléments valables dans l'esthétique marxiste. Nous ne pouvons pas oublier que le marxisme a été la tendance esthétique de notre siècle qui s'est prononcée en faveur d'une hétéronomie de l'art, ce qui a suscité toutes sortes d'adhésions et de polémiques. Mais nous croyons que ce problème occupe encore l'esthétique contemporaine, et il est important d'évaluer la solution du marxisme pour découvrir les défauts et les possibilités d'une esthétique qui affirme de manière radicale l'hétéronomie de l'art.

Le plan général de travail que nous allons suivre est le suivant: Dans un premier chapitre, nous allons montrer ce qu'est le modèle réaliste pensé dans l'horizon du matérialisme dialectique. Nous allons faire un parcours par les principes généraux du matérialisme dialectique pour ainsi voir en quoi consiste la solution dialectique de l'esthétique de Lukacs à l'égard de la théorie de la production et de la réception de l'oeuvre d'art. Dans le deuxième chapitre, nous allons expliquer la problématique du matérialisme historique et plus spécifiquement la thèse déterministe à quoi conduit ce matérialisme. Nous expliquerons aussi les problèmes de cette thèse et pourquoi elle représente une position où les problèmes de l'art perdent l'horizon dialectique. De plus, nous montrerons que l'interprétation de l'histoire de l'art à partir du matérialisme historique, est très problématique à soutenir car elle conduit à la réduction de ses questions dans un modèle déterministe qui, selon nous, n'est pas en mesure de rendre compte de l'histoire de l'art. Et pour finir ce travail, nous ferons des commentaires sur quelques questions de l'esthétique de Lukacs que nous croyons pertinentes.

Dans ce travail, nous avons accordé beaucoup d'importance à la problématique esthétique du matérialisme dialectique parce que nous considérons que cette problématique est

souvent méconnue. En effet, l'esthétique du dernier Lukacs, c'est-à-dire, l'esthétique basée sur le matérialisme dialectique, en particulier contenu dans "Esthétique I" n'a pas suscité beaucoup de commentaires, elle a été presque oubliée par les commentateurs et les critiques de Lukacs qui se limitent plutôt à examiner l'esthétique marxiste de Lukacs à partir du matérialisme historique. Nous croyons qu'il est important de considérer l'esthétique du dernier Lukacs parce qu'une discussion contemporaine sur l'oeuvre esthétique marxiste de Lukacs doit considérer l'ensemble de cette oeuvre pour ainsi pouvoir évaluer les changements qui s'y sont réalisés.

Pour ce travail, nous avons utilisé les traductions françaises des oeuvres de Luckas citées dans la bibliographie. Par contre, "Esthétique I" n'ayant pas été traduit en français, la traduction espagnole a été utilisée et les citations pertinentes de ce volume ont été traduites par nous pour appuyer notre argumentation.

Pour finir cette introduction, il nous reste à faire un résumé de la situation de l'esthétique de Lukacs dans le contexte des discussions esthétiques et artistiques de l'Union Soviétique et dans les pays capitalistes.

L'esthétique marxiste de Lukacs se développe entre les années 1936 et 1963. Cette période représente en Union Soviétique l'étalement du réalisme socialiste car, en 1934, le premier congrès des écrivains soviétiques proclamait le réalisme socialiste comme la seule méthode de création valable en Union Soviétique. Ainsi, en 1934 on trouve déjà en Union Soviétique une prise de position presque univoque vis-à-vis l'orientation que doit prendre l'art dans la société socialiste.

En effet, dans le contexte soviétique, les discussions artistiques et esthétiques entre les différents mouvements de l'avant-garde et du réalisme qui se sont développés dans les années 20, sont à l'époque de Lukacs déjà tranchées en faveur du réalisme socialiste. Mais, si en Union Soviétique le réalisme socialiste était un mouvement artistique et esthétique légitimé et reconnu par les artistes et les théoriciens de l'art, quel est le rôle que l'esthétique de Lukacs devait accomplir? Nous croyons que dans ce contexte, l'esthétique de Lukacs se donne fondamentalement deux tâches. Premièrement, l'esthétique de Lukacs, à partir du matérialisme dialectique et historique, veut établir les bases philosophiques sur lesquelles doit s'appuyer le réalisme socialiste. Deuxièmement, à partir de ces bases philosophiques, Lukacs reprend la discussion du réalisme socialiste

et de l'avant-garde, mais cette fois, dans le contexte d'une polémique entre l'art des pays socialistes et des pays capitalistes. C'est pour cette raison que l'esthétique de Lukacs s'intéresse au développement de la problématique de l'histoire de l'art, spécialement en ce qui concerne l'art contemporain où Lukacs oppose le réalisme socialiste à l'avant-garde comme il oppose aussi les mouvements artistiques des systèmes capitaliste et socialiste. Ainsi, l'esthétique marxiste de Lukacs reprend les discussions qui se sont développées en Union Soviétique pendant les années 20 mais cette fois, dans le contexte d'une polémique international et à partir d'un horizon théorique différent, à partir d'une notion plus claire des objectifs que cherchait le mouvement marxiste en Union Soviétique car dans la polémique des années 20 les positions du réalisme et de l'avant-garde cherchaient tous les deux, par des voies différentes, à donner une solution artistique au mouvement révolutionnaire qui s'est développé à partir de 1917.

L'esthétique de Lukacs se propose donc deux tâches: d'une part, de donner des fondements philosophiques à l'esthétique marxiste à partir du marxisme orthodoxe et d'autre part, de contester les mouvements de l'avant-garde des pays capitalistes. Nous verrons dans ce travail de façon plus détaillée de quelle manière Lukacs réalise ces deux tâches.

II. Première partie

Le réalisme dans le matérialisme dialectique

Dans ce chapitre, nous traiterons de la problématique esthétique de la production et de la réception de l'oeuvre d'art dans la perspective du matérialisme dialectique de Lukacs. Nous croyons justifier cette perspective en démontrant qu'elle conduit la pensée de Lukacs à une série de problèmes dont les solutions apportées par l'auteur légitiment un modèle esthétique réaliste qui prend en considération la dialectique et la praxis historique.

Notre plan de travail de ce chapitre est le suivant. Dans un premier temps, nous nous concentrerons sur la problématique de la théorie du reflet car cette théorie permet l'articulation des thèses les plus générales de l'ensemble du matérialisme dialectique, et elle détermine aussi la position réaliste de l'esthétique de Lukacs. On mettra l'accent sur la problématique de la dialectique et du travail, car elle permette d'appliquer la théorie du reflet aux problèmes de l'art sans que la théorie de reflet représente une simplification des questions esthétiques. Dans un deuxième temps, nous verrons de quelle manière la théorie du reflet est à la base de la réponse très particulière de Lukacs aux différents problèmes esthétiques notamment, la spécificité de l'art, son origine, ses processus de production et de réception.

Comme nous le constaterons au cours de ce chapitre, l'esthétique de Lukacs élabore à partir du matérialisme dialectique et offre une perspective au marxisme qui permet de rendre compte des problèmes de l'esthétique du point de vue d'un modèle réaliste. La thèse générale que nous soutiendrons dans ce chapitre peut-être formulée ainsi: Dans la mesure où le modèle réaliste est pensé à partir du matérialisme dialectique et avec des catégories telles que le travail, la praxis historique et les diverses médiations dialectiques, le réalisme de Lukacs montre des possibilités qui le laissent hors de portée d'un modèle mécaniciste du matérialisme, et ainsi, nous croyons que les possibilités du modèle réaliste méritent d'être considérées en tant que modèle valable pour l'esthétique marxiste.

1. La théorie du reflet

Une des plus importantes questions du marxisme concernant le matérialisme dialectique est sa radicalisation du matérialisme. En effet, le marxisme adopte la thèse selon laquelle il y a une réalité matérielle extérieure à la conscience humaine et cette réalité existe de façon indépendante à la condition que la conscience de l'homme ait ou non des rapports avec elle. Or, la pratique de l'homme, qui se développe en divers sens, le conduit à établir un contact

avec cette réalité matérielle de plusieurs manières différentes(3). C'est pour cette raison que le matérialisme dialectique place dans le centre de sa réflexion le type de relation qu'il y a entre la matière et la conscience de l'homme. Selon les termes de Lukacs, il s'agit de la relation entre la conscience et les objets de la nature:

Les objets de la nature existent en soi-même, indépendamment de la conscience humaine et de son évolution sociale. Mais l'évolution en tant qu'activité est nécessaire pour que ces objets puissent être connus et transformés en reflet scientifique, c'est-à-dire d'objets En-soi en objets Pour-nous(4).

Déjà dans ses antécédents, le marxisme de Lénine se donne la tâche d'offrir une réponse satisfaisante aux relations de la conscience de l'homme et de la nature dans la théorie du reflet. Mais la solution que Lukacs propose au sujet de ces relations permet à la théorie du reflet de s'installer dans l'horizon d'une ontologie dialectique. Comme nous le verrons, il s'agit d'une voie particulière de la pensée marxiste de Lukacs même si elle était déjà implicite dans l'appareil conceptuel de ses fondateurs.

Mais pour quoi s'agit-il d'une radicalisation du matérialisme? Le marxisme a fait cette radicalisation car selon ses fondateurs, la tradition philosophique n'est pas arrivée à donner une solution cohérente au principe matérialiste.

Il est très clair que cette faute est remarquée dans la critique de Marx et Engels dans l'idéologie allemande.

Le principal défaut de tout matérialisme jusqu'ici, (y compris celui de Feuerbach) est que l'objet extérieur, la réalité, le sensible ne sont saisis que sous la forme d'Objet ou d'intuition, mais non en tant qu'activité humaine sensible, en tant que pratique, de façon subjective(5).

De ce qui précède, nous retiendrons deux questions. En premier lieu, le marxisme considère que les tentatives de fonder un matérialisme philosophique ont échoué et que la philosophie s'est conformée à des formulations inconsistantes et fragiles du matérialisme. En deuxième lieu, Marx fait la critique de la conception matérialiste en restant en marge d'une théorie de la connaissance qui rendrait compte de l'objet en tant qu'objet matériel en proposant une méthode empirique pour le comprendre. Tout en reconnaissant cette problématique, le marxisme revendique une position radicalement matérialiste où on peut discerner la matérialité en tant qu'objet de la connaissance, mais aussi où cette réalité est configurée au fur et à mesure que la pratique de l'homme se développe.

Il est évident que dans la théorie marxiste, le terme matérialisme a un sens pluriel. On peut penser à une

signification économique (particulièrement dans le matérialisme historique) dans le sens de la production matérielle de la vie. Le matérialisme a aussi une acception historique car l'histoire humaine est la place où les hommes mènent leur production matérielle. On peut dire même que le matérialisme pourrait être une notion physique des objets concrets de la nature et du monde physique.

Les développements de la théorie marxiste nous confirme que tous les sens décrits sont susceptibles d'être pensés. Toutefois, en ce qui concerne le sens spécifiquement philosophique, le matérialisme est surtout un principe qui exprime une réalité extérieure à la conscience humaine(6). Ce principe est d'importance capitale parce qu'il est la base sur laquelle le marxisme édifie la problématique de la théorie du reflet.

Or, la théorie du reflet doit résoudre deux problèmes. D'une part, dans sa problématique épistémologique, le marxisme définit en quoi consiste la connaissance, de quelle manière se présente la relation sujet-objet et pourquoi les différentes approches à la réalité mènent à différentes sortes de connaissances. D'autre part, le marxisme pose le problème en termes ontologiques: à partir de la théorie du reflet, la pensée marxiste élabore une position sur l'être et

le devenir dans la réalité. Comme nous le verrons, la solution particulière de Lukacs à la question de la théorie du reflet va être prioritairement une question ontologique.

Lorsque Lukacs traite la problématique ontologique dans la théorie du reflet, il pose la question suivante: Comment la réalité humaine se constitue-t-elle à partir d'un principe matériel, c'est-à-dire, comment se développe le processus de transformation de la réalité matérielle en réalité humaine. Selon le matérialisme dialectique de Lukacs, cette question est résolue à partir de la théorie du reflet où le processus dialectique conduit d'une réalité matérielle au reflet de cette réalité; "le matérialisme dialectique considère ..., l'unité matérielle du monde comme un fait indiscutable; en conséquence tout reflet est un reflet de cette réalité unique et unitaire(7)."

Une des plus importantes thèses que soutient Lukacs dans son "Esthétique 1" est celle selon laquelle la conformation de la réalité humaine se réalise à partir du principe matériel unique. L'homme établit contact avec cette réalité matérielle en produisant différentes formes de reflet de cette réalité telles que la vie quotidienne, la science, l'art, etc. Dans le prologue de "Esthétique 1", l'auteur s'exprime ainsi:

Une des idées les plus importantes de cette oeuvre est la thèse selon laquelle les formes de reflet (et nous analyserons surtout la vie quotidienne, la science et l'art) sont la reproduction de la même réalité objective(8).

Ainsi, la théorie du reflet de Lukacs a pour rôle de penser le problème de la conformation de la réalité humaine en termes génétiques. La réalité de l'homme dans ses différentes activités se configure à partir de la réalité matérielle dont le résultat constitue les différentes formes de reflet de cette réalité matérielle, c'est-à-dire la réalité humaine. C'est dans ce contexte que nous pouvons comprendre l'affirmation d'Agnès Heller qui dit que la catégorie de reflet chez Lukacs engage primordialement une problématique d'ordre ontologique:

It is not primarily an epistemological category, or, to put it more precisely, Lukacs does not inquire into its epistemological aspects, but it is again the expression of an ontological fact. This is the fact that, reality being unified and continuous, the same fundamental categories appear of necessity in all spheres of reality (the possibility that each sphere may have its own specific categories as well is not excluded). Everyday consciousness, art, science, in accordance with the functions they fulfil in the social reality, develop these categories in quite different proportions; thus they occupy different places in the structure of these spheres. But this does not alter the fact of their ubiquity(9).

Le matérialisme dialectique de Lukacs soutient que la relation sujet-objet qui se développe dans l'histoire humaine constitue diverses objectivations. C'est ainsi que Lukacs justifie sa recherche sur les origines des différentes activités de l'homme comme la science, l'art, la religion, etc. en se concentrant spécialement dans le développement de ces domaines jusqu'au moment où elles trouvent leur propre spécificité. Plus loin dans ce chapitre, nous verrons de quelle manière Lukacs explique l'activité artistique en tant que domaine qui se développe sur la base de la théorie du reflet où le travail détermine les lignes directrices de la solution proposée par Lukacs.

Le passage qui mène d'une réalité unitaire aux différentes activités de l'homme est médiatisé par la dialectique du travail. Le travail constitue le concept clé qui définit les termes de la solution à la théorie du reflet telle que formulée par le matérialisme dialectique de Lukacs.

Comme le reconnaît Fischer, le travail en tant que source des diverses activités de l'homme se développe en différents sens et constitue une réalité humaine.

The sense organs, the intelligence, the imagination work on the transformation of being into reality, that is, into something

which is not independent of the existence of feeling, working, thinking creatures(10).

Quand la réalité existante est transformée en plusieurs directions de la praxis humaine, les différents résultats ont en commun d'être le reflet de la réalité. Mais ce sont des objectivations où la pratique de l'homme s'articule tout en configurant de nouveaux domaines qui font partie de l'existence humaine. Mais qu'est-ce que le travail dans la perspective du matérialisme dialectique de Lukacs?

On ne peut pas imaginer le travail sans l'unité de la double référence de l'homme à la nature et aux finalités d'origine sociale. L'homme réalise un échange matériel où le travail est la base de cette unité. La subjectivité et l'objectivité qui se développent dans une relative indépendance sont toujours dans une interaction(11).

Ainsi, pour Lukacs, le travail est une catégorie d'interaction entre l'homme et la nature. La médiation du travail permet à Lukacs d'expliquer que la relation de l'homme et de la nature a comme conséquence la production de nouveaux domaines dans la vie sociale de l'homme. Il s'agit donc d'un échange entre la réalité matérielle et la réalité humaine. Or, il est très important de remarquer que le travail est possible seulement dans la mesure où la réalité humaine s'impose d'accomplir des buts d'ordre social. Cette

affirmation nous conduit à prendre en compte la base téléologique de la problématique du travail chez Lukacs:

... Dans son travail, l'homme prend un morceau de nature, l'objet de son travail, le détourne de ses connexions naturelles pour le soumettre à un traitement par lequel les lois de la nature seront orientées téléologiquement dans les fins spécifiques de l'homme(12).

Donc, les fins de l'homme sont à l'origine du travail. Selon Lukacs, il y a trois formes de travail, le travail instinctif, le travail qui développe les capacités humaines dans l'art et l'artisanat, et le travail qui fait partie de l'économie. Les trois formes du travail "...ont en commun le trait essentiel du travail spécifiquement humain, à savoir le principe téléologique: les résultats du travail étaient déjà dans la représentation idéale du travailleur(13)."

Ainsi, dans le matérialisme dialectique de Lukacs, le travail en tant que production économique n'est qu'une des différentes formes possibles du travail humain qui sont impliquées dans le principe téléologique. Nous sommes d'accord avec la thèse de Fischer(14) selon laquelle le concept du travail chez Lukacs ne peut pas être restreint au travail en tant que production des buts économiques de

l'existence humaine. Et nous croyons appuyer suffisamment cette thèse en disant que le travail chez Lukacs est principalement une catégorie téléologique comme lui-même le suggère quand il affirme: "Le travail peut seulement se produire en tant que principe téléologique(15)." Or, la soumission du travail à ce principe permet de prendre en considération des activités qui ne sont pas directement liées à la survivance économique de l'homme, comme la création artistique et culturelle, qui trouvent leurs buts par le travail de l'homme.

Le concept téléologique du travail chez Lukacs apporte une solution dialectique au problème de la théorie du reflet. Avec cette notion du travail, la relation de l'homme à la réalité est un échange qui produit différentes objectivations au service des fins de l'homme. Or, si nous sommes d'accord avec Fischer qui dit que la théorie du reflet de Lukacs a des antécédents dans la théorie du reflet de Lénine(16), nous croyons que chez Lukacs, cette théorie a une élaboration plus complexe que chez Lénine.

En effet, dans sa théorie du reflet Lukacs met l'accent sur la problématique du travail, ce qui suscite notre intérêt parce qu'elle permet de répondre aux problèmes de la théorie en termes d'une ontologie historico-sociale.

Cette dernière rend compte de la réalité qui devient telle grâce à la relation dialectique de l'homme et de la nature.

Nous croyons que la solution que Lukacs apporte à la problématique de la théorie du reflet montre des possibilités différentes et plus complexes que la théorie du reflet de Lénine qui, dans son livre, Matérialisme et empiriocriticisme développe sa théorie du reflet plutôt comme une théorie épistémologique, tandis que Lukacs place cette problématique dans l'horizon d'une ontologie historico-sociale comme nous l'avons mentionné plus haut(17).

Nous ne voulons pas dire toutefois que chez Lukacs la théorie du reflet n'a pas d'implications épistémologiques. Nous croyons qu'il est pertinent de montrer que la position de la problématique épistémologique dans la théorie du reflet nous demande de reconnaître qu'elle est élaborée à l'intérieur de la question ontologico-historique du matérialisme dialectique. Et c'est pour cette raison que Lukacs fait référence au problème de la relation sujet-objet dans la dialectique du travail: "Le travail est le lieu d'origine de la première et authentique relation sujet-objet, ainsi que du sujet dans l'authentique sens du mot(18)."

Ainsi, chez Lukacs la subjectivité ne peut pas se justifier en soi-même; la subjectivité est née en même temps qu'elle établit ses rapports à l'objectivité dans le travail:

L'autoconstitution de la subjectivité, le développement progressif des aptitudes et capacités humaines sont en rapport de concressence avec les actes de manipulation et de domination de la réalité objective. On pourrait dire que chacune des propriétés de la subjectivité est marquée par la suite des actes pratiques qui lui ont donné naissance(19).

La problématique du travail chez Lukacs nous montre la conscience comme une activité pratique. Le matérialisme dialectique de Lukacs s'oppose à une subjectivité a priori, la conscience du sujet étant toujours une relation à son objectivité. Du point de vue du matérialisme dialectique, la théorie du reflet est le lieu où Lukacs explique l'échange entre le sujet et l'objet aussi bien que les conséquences de cet échange pour la société. Alors, la question épistémologique chez Lukacs a une référence obligatoire à la problématique ontologique.

La catégorie du travail dans la théorie du reflet de Lukacs est extrêmement importante si on se rend compte que la relation dialectique de l'homme et la nature est une relation toujours médiatisée par cette catégorie. Cette

relation médiatisée est un obstacle contre les interprétations de la catégorie du reflet en termes de photocopie exacte et immédiate de la réalité. Chez Lukacs, le reflet en tant que produit de l'activité humaine implique la reconnaissance de l'activité du sujet en tant que sujet créateur. A notre avis, la compréhension de la catégorie du reflet de Lukacs en tant que photocopie exacte de la réalité risque de méconnaître l'horizon ontologique et historique de la théorie du reflet.

Mais si nous considérons la théorie du reflet dans sa perspective ontologique et historique, la relation sujet-objet ne peut pas être non plus une question de correspondance, car ce terme implique plutôt une prédisposition exacte du sujet vers l'objet. Comme nous l'avons déjà dit, la théorie du reflet implique surtout un processus d'échange entre les deux termes, un processus qui se réalise dans la pratique sociale, il ne s'agit donc pas d'une correspondance identique entre eux(20), mais d'un échange dialectique.

Dans la dialectique de l'En-soi, du Pour-nous et du Pour-soi, dialectique inspirée de Hegel, Lukacs élabore la problématique dialectique de la théorie du reflet. Dans la catégorie de l'En-soi, Lukacs considère que la réalité existe indépendamment de la conscience humaine. "L'être En-soi

signifie simplement l'indépendance existentielle de la conscience des hommes(21)." Mais quand l'homme établit la relation à cette réalité En-soi, elle se dépasse et se conserve dans la catégorie Pour-nous. Selon Lukacs ces deux catégories sont présentes dans tous les domaines de l'existence humaine:

Ni dans la vie, ni dans la science, ni dans l'art, on peut imaginer un acte de relation de l'homme avec son monde externe et la pratique, qui ne soit fondé intellectuellement et émotionnellement dans une conception (même si ce n'est pas conscient) des catégories En-soi et Pour-nous(22).

Ainsi toute articulation de la praxis humaine suppose ces deux catégories. Mais la dialectique entre les catégories En-soi et Pour-nous se dépasse et se conserve dans la catégorie Pour-soi. Pour-soi est le moment où la réalité singulière devient une universalité susceptible d'être reconnue en termes sociaux. Nous verrons plus tard les conditions spécifiques que présente cette dialectique dans la problématique esthétique. Pour le moment, nous soulignerons que la théorie du reflet chez Lukacs suppose une position spécifique de la subjectivité qui transforme la réalité En-soi en réalité Pour-soi.

Maintenant que nous avons clarifié en quoi consiste la problématique du reflet chez Lukacs, nous verrons les deux

types de reflets, c'est-à-dire, le reflet anthropomorphisateur et le reflet désanthropomorphisateur de la réalité.

On pourrait dire que le sens des termes anthropomorphisation et désanthropomorphisation réfère à deux manières différentes de concevoir la relation sujet-objet. Tous les deux sont pensés dans la théorie du reflet, mais chacun d'eux suppose une approche différente à la réalité. Lukacs montre cette différence dans le passage suivant:

Anthropomorphisation et désanthropomorphisation, ces deux termes s'éloignent sur ce point: Ou bien on part de la réalité objective en amenant leur contenu à la conscience humaine, ses catégories, etc.; ou bien il y a une projection de l'intérieur de l'homme vers la nature(23).

Le reflet désanthropomorphisation est le mouvement de la conscience vers la réalité, où la connaissance de l'homme atteint l'objectivation qui est fixée dans la connaissance de manière indépendante de la subjectivité humaine. Il s'agit de "...refléter la réalité En-soi...dans une approximation la plus fidèle possible et sans trop ajouter de la part de la conscience humaine(24)." Pour Lukacs, la désanthropomorphisation de la réalité est le processus sur lequel se fonde la science. Selon lui, ce processus est défini au fur et à mesure que l'homme fait des efforts dans son

histoire pour conquérir la scientificité, c'est-à-dire l'objectivité de la science.

Parallèlement au processus de désanthropomorphisation, se trouve celui d'anthropomorphisation qui est le mouvement de reflet de la réalité où l'homme apporte à la réalité des formes humaines. Ainsi, ce processus résulte en des objectivations qui portent les particularités de l'homme et qui se retrouvent dans divers domaines d'activités humaines par exemples la magie, la religion, l'art.

Selon Lukacs, les deux processus dont on vient de parler se déclenchent à partir de la vie quotidienne. La désanthropomorphisation de la réalité signifie une coupure avec la réalité quotidienne, tandis que l'anthropomorphisation possède une certaine continuité avec elle.

Les catégories d'anthropomorphisation et de désanthropomorphisation nous montrent que Lukacs traite différemment la science et l'art. Lukacs élabore ces deux catégories en considérant les domaines de la science et de l'art comme deux activités différentes. "La science cherche à représenter l'être en tant que tel dans sa forme la plus pure et en éliminant autant que possible toute subjectivité, tandis

que l'être dans sa position esthétique est toujours le monde de l'homme(25)."

Nous pouvons dire que les deux activités sont le fruit de la conquête de l'homme et elles sont à son service. Elles constituent fondamentalement deux procédures, deux méthodes différentes d'établir contact avec la réalité. Or, la différence entre anthropomorphisation et désanthropomorphisation se traduit en une séparation du domaine de l'art et de la science. En effet, Lukacs cherche une solution épistémologique et ontologique où la science et l'art ont chacune des problématiques particulières à résoudre et c'est grâce aux deux catégories, anthropomorphisation et désanthropomorphisation, que Lukacs donne une solution particulière aux domaines des sciences naturelles et sociales. Bien que la problématique du matérialisme est à la base des deux catégories, et dans ce sens elle partagent le même point de départ, la problématique de chacune est élaborée d'une manière différente car elles supposent une relation différentes entre le sujet et l'objet. Cette différence est très significative car elle implique un traitement des sciences naturelles et sociales sans précédent dans le marxisme(26).

La théorie du reflet est le contexte où Lukacs élabore sa problématique esthétique. Or, cette théorie fait référence à un problème ontologique, à la constitution de la réalité, mais elle implique aussi une recherche dans le domaine de l'origine de l'art. En effet, l'application de la théorie du reflet à la problématique artistique se réalise sur la base du concept d'anthropomorphisation, et ce concept nous amène à considérer le problème de l'art en termes d'un échange entre le sujet et l'objet où l'oeuvre d'art a son origine et sa configuration ontologique.

Dans cette théorie du reflet qui élabore la problématique d'anthropomorphisation, le développement de la relation sujet-objet se fait par le travail de l'homme et produit différentes objectivations dont l'"...objectivité esthétique qui en tant qu'objectivité anthropomorphisatrice est différente qualitativement et essentiellement des autres formes d'objectivations telles que la magie, la religion, etc.(27)." Ainsi, l'objectivation esthétique a sa propre spécificité, différente des autres reflets anthropomorphisateurs. Cette question sera approfondie plus loin.

En résumé, la théorie du reflet est le centre d'articulation de tous les problèmes de l'esthétique de Lukacs. De plus, la complexité des problèmes qui entourent la théorie du

reflet du matérialisme dialectique, notamment l'ontologie, la dialectique, le travail, la praxis humaine, l'histoire, donnent à cette théorie une perspective qui permet au marxisme de trouver des solutions aux questions de l'art sans tomber dans la position simpliste d'un matérialisme mécanique.

Maintenant, nous allons voir comment toute la problématique dont nous venons de parler s'articule dans les problèmes de l'origine de l'art et de la théorie de la mimesis et de la réception.

2. Le problème de l'origine de l'art

La première question qu'il faut soulever est la suivante: Pourquoi poser le problème de l'origine de l'art? Ce qui nous amène à demander: Quelle est l'intérêt principal de Lukacs quand il fait de la recherche sur l'art en termes génétiques, et pourquoi selon lui, cette question doit être résolue à l'intérieur d'un discours esthétique et non pas par l'histoire de l'art? Pour répondre à ces interrogations, il est nécessaire de comprendre la manière particulière de Lukacs d'élaborer le problème de l'origine de l'oeuvre d'art. Comme nous l'avons dit au début de ce travail, la problématique de l'esthétique de Lukacs cherche

à légitimer une définition de l'oeuvre d'art à partir de la ligne de pensée marxiste, et dans le cas qui nous intéresse en ce moment, à partir du matérialisme dialectique. La question peut donc se reformuler ainsi: Pourquoi la perspective marxiste de Lukacs et plus spécifiquement le matérialisme dialectique s'intéresse à la problématique de l'origine de l'art?

Le matérialisme dialectique de Lukacs cherche les origines de l'art dans les termes suivants: A quel moment de l'histoire humaine et dans quelles conditions l'art trouve ses origines? Il est évident que l'élaboration de cette question suppose que Lukacs examine le problème génétique de l'art dans l'histoire humaine. Or, l'interrogation de Lukacs sur ce sujet ne va pas mener à une réponse historiographique parce qu'il envisage l'histoire de l'art dans la perspective du matérialisme dialectique.

En conséquence, la recherche de l'origine de l'art est liée à deux intérêts: d'une part, la question historique où Lukacs tente de préciser les conditions spécifiques qui donnent lieu à l'art dans un moment particulier de l'histoire; et d'autre part, cette question est résolue par Lukacs grâce à la conceptualité esthétique du matérialisme dialectique(28).

Ainsi, trouver le moment historique où origine l'art signifie pour le matérialisme historique de Lukacs chercher une définition de l'oeuvre d'art dans la pratique concrète de son histoire(29). Conséquemment, la question de l'origine de l'art est pour l'esthétique une question d'importance capitale si on considère qu'elle est la perspective à partir de laquelle Lukacs légitime sa propre définition de l'art, et comme nous le verrons plus loin, cette définition de l'oeuvre d'art est profondément liée à la théorie du reflet.

A notre avis, la problématique de l'origine de l'oeuvre d'art constitue un des points forts de la critique qui fait Lukacs à l'esthétique traditionnelle. Selon lui, l'histoire de l'esthétique a été construite sur un modèle idéaliste qui ne permet pas de reconnaître l'historicité radicale de l'oeuvre d'art. Cette historicité est radicale parce que le matérialisme de Lukacs le conduit à renoncer à tout principe idéal ou métaphysique qui rend compte de l'art(30).

Contrairement à la tradition esthétique, Lukacs revendique un modèle qui, selon lui, est une voie d'accès radicalement différente pour résoudre les problèmes de l'art. Il s'agit d'un modèle qui légitime l'oeuvre d'art dans l'horizon de la pratique historico-sociale de l'homme.

L'affirmation du caractère historique de l'art mène Lukacs à faire de la recherche afin de trouver les origines de l'art en admettant que dans ses origines, l'art a des influences d'autres domaines de la vie de l'homme,

...Il est impossible que la pratique esthétique de l'humanité soit née d'une seule source, et il est également impossible qu'une des sources soit esthétique. L'esthétique est le résultat d'une synthèse du lent développement historique(31).

L'esthétique de Lukacs nie la possibilité d'un principe unique qui peut fonder l'art. Les développements historiques de l'art montrent à Lukacs que dans ses premières étapes, l'activité artistique a des rapports très étroits avec d'autres activités comme la magie, la religion, etc. C'est seulement après un long et très compliqué processus que l'art trouve sa propre spécificité. Ainsi, pour Lukacs, au lieu de parler d'une autogénèse, "...il est plus légitime de parler dans le cas de l'activité esthétique, d'hétérogénèse(32)."

Bien que cette hétérogénèse de l'activité esthétique révèle la diversité des sources qui contribuent à l'origine de l'art, elle nous montre aussi que l'esthétique de Lukacs est un domaine hétéronome. Selon Lukacs, l'art est, dès son

origine une activité déterminée par une série de domaines qui rendent possible sa présence dans l'histoire humaine. Alors, cette esthétique n'a pas besoin de faire beaucoup d'efforts pour intégrer l'art aux différents domaines de la praxis de l'homme(33).

En rapport à la problématique des facultés de l'esprit humain, l'esthétique de Lukacs soutient que:

...nous ne pouvons pas parler d'une capacité artistique originaire de l'humanité. Cette capacité, comme les autres, est formée dans un processus lent de l'histoire. Aujourd'hui, après une longue évolution culturelle, il est impossible de l'éliminer même de l'image anthropologique de l'homme (34).

L'homme ne possède pas de qualités a priori qui peuvent servir de base pour expliquer son activité esthétique. Pour Lukacs, les capacités humaines sont nées et se développent dans le processus historique de la relation de l'homme avec la réalité, et ce processus est une interaction de la subjectivité et de l'objectivité:

L'autoconstitution de la subjectivité, le développement progressif des aptitudes et des capacités humaines sont en rapport de concrescence avec les actes de manipulation et de domination de la réalité objective. On pourrait dire que chacune des propriétés de la subjectivité est

marquée par la suite des pratiques qui lui a donné naissance(35).

Lukacs voit dans la théorie des capacités esthétiques de l'homme un des principaux problèmes de l'esthétique idéaliste. Selon lui, l'esthétique traditionnelle a été dominée par un modèle qui considère de manière "...supra-historique et a priori la capacité esthétique originale de l'homme(32)." En contraste avec la théorie précédente, le matérialisme dialectique de Lukacs reconnaît l'historicité de l'activité artistique dans la pratique esthétique de l'homme. Ainsi, à une esthétique qui suppose des capacités transcendantales à l'homme et qui méconnaît l'activité esthétique en tant que travail humain, Lukacs oppose une esthétique où ces capacités sont acquises dans l'histoire de l'art.

On ne peut comprendre l'origine, la formation et le développement des activités humaines que par leur interaction avec le travail de l'homme, avec la conquête du monde et la transformation même de l'homme faite par cette conquête(36).

Pour Lukacs, le travail de l'homme signifie l'anthropomorphisation de la réalité et en même temps la conquête de ses capacités artistiques. Il est intéressant de noter que dans le domaine de la recherche des capacités humaines,

Lukacs considère que les cinq sens de l'homme font partie du processus historique du développement de l'activité artistique.

La génèse historique de l'art, de sa production et de sa réception doit être traitée dans le contexte de la génèse des cinq sens qui est le contexte de l'histoire universelle. Le principe esthétique et le résultat de l'évolution historico-sociale de l'humanité(37).

Lukacs fait donc de la problématique de l'origine de l'art un horizon où il montre une solution différente au problème des capacités esthétiques de l'homme. Mais retournons au problème général de cette origine.

Comme nous l'avons déjà dit, pour Lukacs, l'esthétique et une activité qui a ses origines dans une période spécifique de l'histoire de l'humanité. Lukacs tente de déterminer dans une recherche historique à quel moment de l'évolution de l'histoire de l'homme et dans quelles conditions s'est produite pour la première fois une objectivation spécifiquement esthétique. A notre avis, la question de l'origine de l'oeuvre d'art dans l'esthétique de Lukacs mérite d'être considérée même si cette recherche fait face à des problèmes évidents lors de la reconstruction d'une période de l'histoire de l'humanité comme l'époque primitive,

où il n'est pas possible d'avoir toutes les sources nécessaires pour déterminer avec précision les événements qui se sont déroulés(38).

Nous croyons que la problématique de l'origine de l'art est très importante dans l'esthétique de Lukacs parce qu'elle démontre la conviction de l'auteur lorsqu'il considère l'oeuvre d'art comme une question historique de la praxis humaine. Comme nous l'avons déjà souligné, pour Lukacs, l'art n'est pas inné chez l'homme; l'art n'a pas son origine dans les facultés a priori de l'homme. Mais l'art ne peut pas non plus être considéré comme un ordre esthétique préalable dans la réalité sans la présence de l'homme. Nous pouvons formuler la thèse de l'origine de l'art de Lukacs ainsi: L'art a son origine dans la relation dialectique de l'homme et de la réalité, c'est-à-dire dans le travail. Mais l'art a aussi une origine historique, car il s'agit d'un événement qui a lieu dans la période historique de la préhistoire de l'humanité.

Selon nous, Lukacs apporte deux arguments à cette thèse. Premièrement, la partie historique de la thèse est soutenue par Lukacs en reconstruisant le développement historique de l'art primitif où il trouve que le travail de l'homme se concrétise dans diverses domaines de la

réalité, la vie quotidienne, la magie, la religion qui contribuent à la formation de l'art. L'art a son origine par un processus historique et pratique où il y a toujours une interaction entre subjectivité et objectivité car comme le dit Lukacs même, "les interactions entre subjectivité et objectivité appartiennent à l'essence objective de l'oeuvre d'art(39)." Deuxièmement, en ce qui concerne le développement de l'art jusqu'à ce qu'il devienne une activité spécifique, Lukacs montre qu'il y a une approche particulière de l'homme à la réalité qui consiste en une objectivation de la réalité en tant qu'évocation artistique. Nous verrons plus tard dans la théorie de la mimesis quelles sont les caractéristiques de cette évocation mimétique.

Pour récapituler, nous dirons que les questions que Lukacs développe dans sa problématique de l'origine de l'art sont révélatrices de la perspective esthétique du matérialisme dialectique où l'auteur précise un point de vue historique à l'égard de l'art. Cette perspective permet également à Lukacs de constater les faiblesses de l'esthétique idéaliste. Maintenant, nous verrons en quoi consiste la théorie de la mimesis pour mieux comprendre l'évocation artistique de la réalité dont nous avons fait mention plutôt.

3. Mimesis et problèmes de la dialectique

Les efforts de Lukacs pour clarifier les questions esthétiques sont orientés dans deux directions parallèles: En premier lieu, Lukacs explique les processus de production et de réception de l'oeuvre d'art à partir de la théorie de la mimesis. En deuxième lieu, cette théorie de la mimesis est développée à l'intérieur du mouvement dialectique En-soi, Pour-nous, Pour-soi, où Lukacs établit la connexion entre production et réception de l'oeuvre d'art.

En quoi consiste la théorie de la mimesis? Chez Lukacs, la théorie de la mimesis est une application de la théorie du reflet "... imitation ne peut que signifier la conversion d'un reflet, d'un phénomène de la réalité en pratique d'un sujet(40)." Les formations mimétiques ne sont pas des formations exclusives de l'activité esthétique. Pour Lukacs, l'activité esthétique est une forme de mimesis parmi d'autres, car la théorie du reflet appliquée à différentes formes de réalité donne comme résultat différentes formes de mimesis de cette réalité.

Comme nous l'avons déjà montré dans la problématique de l'origine de l'art, les analyses des formations mimétiques des différents domaines de l'esthétique, est une question

très importante pour Lukacs, car, en s'occupant du problème de l'origine de l'art, Lukacs soutient qu'avant que l'art trouve sa propre configuration, les activités de l'homme se développent dans des champs différents de l'art. Or, ces formations mimétiques qui précèdent la pratique artistique sont nécessaires pour développer l'art, car l'objet de la pratique artistique est la réalité humaine, c'est-à-dire une réalité où le travail de l'homme est déjà présent.

Lorsque Lukacs applique la théorie de la mimesis à la problématique esthétique, sa recherche prend en charge l'explication de l'oeuvre d'art en tant qu'approche spécifiquement artistique de la subjectivité et de la réalité objective. Cette réalité n'est donc pas un objet qui appartient directement à la nature mais constitue un objet où la pratique de l'homme est déjà présente.

Nous avons toujours considéré comme objet du reflet esthétique "L'échange entre la société et la nature" et non pas la nature même, pure et sans être touchée par le sujet. Il s'agit donc d'un objet qui est déjà dans une interaction ininterrompue avec un sujet actif, même si celui-ci n'est pas individuel mais collectif: la société de chaque cas, et à partir d'elle le genre humain(41).

Ainsi, le point de départ du reflet artistique de la réalité est un objet qui est déjà à l'intérieur du processus

d'anthropomorphisation de la réalité, c'est-à-dire qui fait partie de l'horizon de la vie humaine, et qui se trouve déjà dans une interaction entre sujet et objet.

Mais en quoi consiste la subjectivité artistique et quelle est sa tâche dans le processus de création artistique? Comme nous l'avons déjà dit à propos de l'origine de l'oeuvre d'art, dans la pensée de Lukacs, il n'y a pas une subjectivité à priori, car la subjectivité est immanente à la praxis humaine. Bien qu'il s'agisse d'une subjectivité active dans la pratique de l'homme, Lukacs ne va pas lui donner un rôle fondamental en tant que telle, parce que "l'auto-affirmation de la subjectivité esthétique, il ne la considère que comme un moment nécessaire de l'alchimie de la création artistique, et non comme sa finalité primordiale(42)."

A notre avis, cette observation sur la subjectivité montre que la théorie de la mimesis est susceptible d'être pensée en tant que relation sujet-objet, mais non en tant qu'activité d'un sujet autonome, parce que chez Lukacs, la théorie du reflet ne donne pas place à l'autonomie du sujet. Bien que la théorie du reflet chez Lukacs s'objecte à la souveraineté du sujet, elle ne s'objecte pas à une relation dialectique entre sujet et objet, question qui a été abordée dans les pages précédentes.

Mais, de quelle manière la relation sujet-objet configure la spécificité esthétique? Selon Lukacs, la subjectivité doit surmonter la singularité de la vie quotidienne où il y a une opposition entre sujet et objet. La spécificité de l'objectivité esthétique en termes de relation sujet-objet consiste en une relation dialectique où la subjectivité dépasse et conserve la subjectivité singulière dans une formation mimétique, c'est-à-dire, dans une objectivation.

C'est seulement en surmontant la singularité du sujet qu'on peut élever les formations mimétiques subjectivement élaborées dans une objectivation spécifiquement esthétique. Cette objectivation ne s'oppose pas à la subjectivité en tant que monde externe qui ne serait pas touché par la subjectivité mais qui se constituerait dans une objectivation indépendante sui generis(43).

Or, en termes esthétiques, la spécificité du reflet artistique de la réalité consiste en ce que les objectivations qui se sont produites à partir de la relation sujet-objet donnent comme résultat un reflet de la réalité qui se traduit en effet évocateur de cette réalité. "L'essence du reflet esthétique se base précisément sur ce reflet qui enlève l'unité sensible et significative de l'homme et de sa complète et contradictoire richesse à un effet évocateur(44)."

En d'autres mots, on pourrait dire qu'on parvient à l'effet évocateur de l'oeuvre d'art par un processus de conformation où le travail de l'artiste prend comme point de départ la réalité de l'homme (le contenu) pour faire une élaboration artistique dans une forme évocatrice de cette réalité. Dans ce processus, avant d'arriver à l'objectivité artistique, Lukacs suppose que cette forme est le produit d'une relation où la subjectivité de l'artiste est en échange avec le monde historico-social, "tout génie (tout talent) représente une relation unique et sous répétition entre l'homme et l'époque, l'homme et la réalité sociale, l'homme et son semblable, l'homme et la nature(45)." Ainsi donc, l'effet évocateur de l'oeuvre d'art, est une objectivation que l'artiste produit quand il établit une relation particulière à l'oeuvre d'art.

Mais, l'effet évocateur de l'oeuvre d'art est particulièrement important pour Lukacs car dans la création artistique, cette évocation consiste en la formation d'une objectivation qui saisit la réalité en même temps qu'elle est capable de produire l'évocation de cette réalité dans le récepteur. Ainsi, l'évocation esthétique implique non seulement le sujet créateur, mais aussi la réalité et le récepteur de l'oeuvre,

...les formations esthétiques sont les reflets de la réalité objective, et leur valeur, leur signification, leur vérité se trouvent dans la capacité qu'elles ont de saisir de manière correcte cette réalité, tout en reproduisant et en évocant chez les récepteurs l'image de la réalité qui est au fond d'eux-mêmes(46).

Nous verrons plus tard la question de la réception de l'oeuvre d'art. Le problème qui nous intéresse en ce moment est celui du statut de l'objet dans la problématique de la mimesis chez Lukacs, et plus particulièrement la question suivante: Peut-on dire qu'il y a priorité de l'objectivité sur la subjectivité dans l'évocation mimétique?

Nous croyons qu'il est nécessaire d'admettre que l'esthétique de Lukacs est intransigeante dans le rôle qu'elle donne à l'objectivité dans la création artistique. Pour Lukacs, toute oeuvre authentique doit refléter la réalité de façon adéquate.

Selon Lukacs, le matériel avec lequel travaille l'artiste, a son origine dans la réalité, et c'est dans ce contexte que Lukacs soutient la thèse de la forme et du contenu. Selon l'auteur, l'oeuvre d'art implique un travail de l'artiste et celui-ci doit prendre comme point de départ de son élaboration artistique la réalité (En-soi) et la mener à une forme artistique (Pour-nous). Lukacs remarque

infatigablement l'importance de la réalité dans la configuration de l'oeuvre d'art. Et selon lui, cette réalité est négligée lorsque l'attention de l'artiste se concentre seulement sur les problèmes formels(47).

Mais pouvons-nous conclure que le modèle réaliste de Lukacs (qui est à la base de sa théorie de l'imitation) est un modèle objectiviste? Nous croyons que les nombreuses occasions où Lukacs souligne l'importance de l'objectivité dans la création artistique montre que son esthétique penche en faveur de l'objectivité qui a un poids très important dans l'acte de création artistique. Or, s'il est nécessaire de reconnaître cette tendance dans la théorie du reflet de Lukacs, le risque objectiviste de la théorie de l'imitation de Lukacs est diminué quand il soutient une relation dialectique du sujet et de l'objet en tant que pratique artistique dans le matérialisme dialectique(48).

En effet, dans le contexte du matérialisme dialectique, l'objectivité dans l'oeuvre d'art est amorcée par la subjectivité créatrice. Une des préoccupations fondamentales de la thèse du type (qui sera abordée plus loin) est de montrer que l'objectivité ne se présente pas dans l'oeuvre d'art comme une copie exacte de la réalité, car l'oeuvre d'art suppose une appropriation de la réalité où le sujet

artistique fait une objectivation toute particulière de cette réalité. Ainsi, bien que le processus créateur suppose l'objectivité, Lukacs met les rapports sujet-objet au centre de la théorie de l'imitation.

Or, l'esthétique de Lukacs légitime les deux tendances (la subjectivité et l'objectivité) en tant que rapports à l'intérieur de l'oeuvre d'art, dans le concept de milieu homogène.

Le milieu homogène de l'oeuvre d'art est le facteur unificateur des deux tendances qui ont une intention complémentaire et qui vont toujours ensemble. En effet, le milieu homogène reçoit sa substance des sources personnelles les plus profondes du créateur; mais d'un autre côté, le milieu homogène est le seul véhicule qui peut mener le reflet du sujet à une objectivité générale, à une possibilité d'agir "de façon évocatrice" chez tous les hommes(49)

Le milieu homogène est le lieu où s'homogénéisent les différents éléments qui font partie d'une oeuvre d'art, et en tant que facteur d'unification, il suppose que la spécificité de l'oeuvre d'art, son évocation artistique, soit représentative des différentes parties d'une oeuvre. C'est ainsi que Lukacs affirme qu'"Une composition peut réussir son sens esthétique, uniquement si elle possède le pathos de l'évocation dans l'ensemble de tous ses détails(50)."

Ainsi, le milieu homogène, en tant que lieu de relation du sujet et de l'objet dans l'oeuvre d'art, suppose que l'artiste oriente la pluralité des éléments qui configurent l'oeuvre (même s'ils sont contradictoires) vers un centre qui les exprime comme un ensemble dans un langage spécifique et dans le "milieu homogène spécifique de chaque oeuvre d'art".

Le reflet évocateur de l'oeuvre d'art en tant qu'expression du milieu homogène représente la spécificité de l'oeuvre où la relation sujet-objet a une tâche à accomplir. Or, le milieu homogène est la place où l'oeuvre d'art en tant qu'unité se présente au public.

La problématique dont nous avons traité jusqu'ici fait référence plutôt à la théorie de la production de l'oeuvre d'art. Mais, dans l'esthétique de Lukacs la théorie de la production de l'oeuvre d'art est articulée au même temps que une théorie de la réception au milieu du processus dialectique où les catégories principales sont En-soi, Pour-nous et Pour-soi. Maintenant, nous allons voir en quoi consistent ces catégories.

L'En-soi est la réalité et constitue l'objet avec lequel l'artiste établit une relation dans le processus créateur. Comme nous l'avons déjà dit, cette réalité n'est pas, pour Lukacs, une réalité naturelle mais bien une réalité qui est déjà soumise à l'anthropomorphisation, c'est-à-dire, dans laquelle l'homme a déjà mis son travail. Nous voulons souligner que cette conception de la réalité chez Lukacs a beaucoup d'importance car la complexité de la réalité En-soi montre que, dès son point de départ, la position réaliste du matérialisme dialectique ne réduit pas la réalité dans une réalité politique. La catégorie de l'En-soi du matérialisme dialectique fait référence en général à l'horizon historicosocial que l'oeuvre évoque en tant qu'objectivité(51).

Or, le processus de création de l'oeuvre d'art est pensé du point de vue dialectique et Lukacs suppose qu'il y a un mouvement dialectique qui va de la catégorie En-soi à la catégorie Pour-nous. L'objet esthétique en tant que reflet de la réalité implique un processus de création où l'échange entre le sujet et l'objet donne lieu à la catégorie Pour-nous où l'oeuvre d'art se configure:

"Pendant le processus de création, le Pour-nous se trouve in statu nascendi et ne peut avoir sa propre structure qu'au moment où l'artiste applique le dernier coup de pinceau. L'artiste est vis-à-vis du En-soi et son travail est

orienté à le fixer définitivement en tant que En-soi qui est valable Pour-nous(52).

Ainsi, le processus dialectique en tant que processus de création implique que l'artiste a une relation d'échange où il est en face du En-soi jusqu'au moment où cette réalité En-soi devienne Pour-nous. Mais, une fois que l'oeuvre d'art a acquis sa forme, elle a besoin d'être reconnue en tant que telle. Et c'est à ce moment que Lukacs identifie la catégorie Pour-soi comme étant celle capable d'expliquer le processus.

La catégorie Pour-soi représente le point culminant de la dialectique où Lukacs pense l'oeuvre d'art. Dans cette catégorie, l'auteur considère que l'oeuvre d'art devient autoconscience du genre humain, et cette autoconscience implique pour Lukacs deux questions: D'une part, la légitimation de l'universalité de l'oeuvre d'art; d'autre part, cette universalité nous conduit à justifier la problématique de la réception de l'art comme étant une question qui se présente dans une continuité avec le processus de production.

L'autoconscience a comme contenu ce qui est significatif (positivement ou négativement) de la vie humaine, de l'évolution du genre humain; également, ce contenu suppose tout

ce qui est important dans la vie depuis la personnalité singulière jusqu'à la spécificité humaine. Sa forme crée aussi une unité du personnel et de l'universalité, laquelle implique une capacité d'évocation au-delà des limitations du temps et de l'espace(53).

L'autoconscience en tant que catégorie esthétique est la synthèse du processus de production artistique. C'est le moment où la réalité singulière de l'homme (En-soi) se dépasse et se conserve dans l'universalité (Pour-soi). C'est pour cette raison que l'oeuvre d'art, selon Lukacs, "...est le plus haut mode de manifestation de l'autoconscience de l'homme(54)."

Nous croyons que la catégorie de l'autoconscience est importante chez Lukacs parce qu'elle montre la connexion entre le processus de production de l'oeuvre d'art et le processus de réception. L'autoconscience constitue le moment où l'oeuvre d'art devient le témoignage d'une époque de l'histoire de l'homme, car l'autoconscience en tant qu'universalité de l'art rend l'oeuvre accessible à n'importe quel moment de son histoire.

En résumé, le mouvement dialectique que nous avons vu nous montre que l'oeuvre d'art est née dans la singularité de la vie de l'homme (En-soi), c'est-à-dire dans sa vie

quotidienne, et dans le processus de production (Pour-nous). L'oeuvre d'art trouve sa propre configuration en tant qu'universalité (Pour-soi), et ainsi, elle peut retourner à la vie quotidienne. Maintenant, nous nous proposons de développer ces deux mouvements: le passage de la singularité à l'universalité de l'oeuvre d'art à l'aide de la catégorie de Particularité, et le retour de l'oeuvre d'art à la vie quotidienne dans sa réception.

Le concept de particularité chez Lukacs est le concept qui explique que l'oeuvre d'art peut être la synthèse de la singularité du En-soi et de l'universalité du Pour-soi.

En effet, dans la vie quotidienne, la réalité de l'homme se présente comme une réalité singulière. Cette singularité suppose que l'homme établit une relation immédiate à la réalité, raison pour laquelle il ne peut pas y avoir une élaboration artistique.

Mais dans la mesure où le modèle de Lukacs nous impose de partir de la réalité quotidienne, la création artistique doit faire le dépassement et la conservation de la relation immédiate. Lukacs explique ce processus dans la catégorie de Particularité qui a pour rôle, dans son esthétique, de servir de synthèse dans le processus dialectique qu'implique la

production de l'oeuvre d'art en tant que passage de la singularité à l'universalité.

L'inséparabilité du hic et nunc de toute oeuvre d'art nous montre qu'il n'est pas possible qu'elle soit dominée par la catégorie d'universalité. Mais, comme le hic et nunc est porte-parole d'une étape historico-sociale de l'évolution de l'humanité, sa singularité ne peut pas se préserver comme singularité, parce qu'elle expérimente la transformation que la particularité est capable de mener avec les phénomènes singuliers(55).

La connexion dialectique entre la singularité de la vie de l'homme et la possibilité qu'elle puisse être menée à une universalité est justifiée par Lukacs dans la catégorie de Particularité. La particularité de l'oeuvre d'art en tant que synthèse de la singularité et de l'universalité montre la pertinence de l'oeuvre d'art à l'histoire et la possibilité pour l'oeuvre d'être reconnue par le récepteur comme un moment de cette histoire.

Or, la catégorie de Particularité a une place centrale dans l'esthétique de Lukacs parce qu'elle explique le passage de la dialectique dont nous venons de parler, et parce qu'à partir d'elle, Lukacs soutient la thèse du type, où la relation de la création artistique à son époque est élaborée.

En effet, la typicité d'une oeuvre d'art consiste en ce que sa production réalise une synthèse esthétique des divers éléments qui confluent dans une période, déterminée de l'histoire de l'homme. Pour Lukacs, cette synthèse est représentative des divers mouvements sociaux, économiques spirituels moraux d'une époque, et est possible grâce au concept de Particularité.

L'esthétique de Lukacs, à l'aide du concept de Particularité, explique qu'une oeuvre d'art est l'expression des différents mouvements contradictoires d'une époque: l'art typique, selon Lukacs, est l'expression d'une époque parce que la catégorie de Particularité permet de dépasser la singularité de tous ces mouvements en les conservant dans l'universalité.

La typicité de l'oeuvre d'art montre que le travail que réalise l'artiste n'est pas un reflet immédiat de la réalité quotidienne; l'oeuvre d'art qui est représentative de son époque est le produit d'une pratique créatrice qui donne une solution en termes esthétiques tout en évoquant les nombreuses tendances sociales d'une époque.

Si on fait la comparaison entre la spécificité de l'oeuvre d'art en tant que formation mimétique et les autres

formations mimétiques telles que la vie quotidienne, la magie, la religion, etc., on se rend compte que le concept de Particularité a pour rôle de définir la spécificité de l'oeuvre d'art en tant que reflet différent des autres. En effet, le reflet de la vie quotidienne ne dépasse pas la singularité dans sa relation à la réalité, alors c'est un reflet qui se maintient dans la singularité de la vie immédiate. D'autre part, le reflet magique et religieux présentent une relation à la réalité où l'homme est aliéné dans une réalité extérieure à lui-même, dans l'universalité. Mais le reflet de la réalité en tant que formation esthétique, par la catégorie de Particularité, implique la singularité et l'universalité où toutes les deux se conservent.

Jusqu'à maintenant, nous nous sommes intéressés surtout à la thèse du reflet appliquée aux différentes catégories et aux thèses qui traduisent les problèmes dialectiques en un modèle réaliste de la production de l'oeuvre d'art. A présent, nous orienterons notre recherche sur les questions de la réception de l'oeuvre d'art.

4. La réception de l'oeuvre

Lorsque nous avons traité de l'effet évocateur de l'oeuvre d'art, nous disions que chez Lukacs, cet effet est dirigé vers le spectateur. Dans cette partie du travail, nous nous concentrerons sur la problématique de la réception et nous tenterons de répondre principalement à deux questions à savoir, quelles sont les conditions de possibilité de la réception de l'oeuvre d'art dans l'esthétique de Lukacs, et de quelle manière se réalise cette réception.

Nous avons vu que la spécificité de l'oeuvre d'art est son contenu évocateur qui s'exprime dans le milieu homogène. Or, Lukacs explique la réception de l'oeuvre d'art par une refiguration de ce contenu à partir duquel l'oeuvre d'art est soumise à une reconstruction de l'ensemble de tous ses éléments, c'est-à-dire à une re-élaboration où le récepteur mène un travail.

Il est important de constater que le contenu évocateur de l'oeuvre d'art peut être reconstruit à partir de deux conditions: Premièrement, l'oeuvre d'art est prédisposée à une telle objectivation et deuxièmement le spectateur dispose de certaines conditions qui lui permettent de conduire le processus de réception à son terme. Donc, la problématique

de la réception implique une relation, une activité entre l'objet de réception (l'oeuvre d'art) et le sujet récepteur. Nous allons voir en quoi cela consiste.

En ce qui concerne les conditions que l'oeuvre d'art doit remplir, nous avons vu antérieurement que pour Lukacs, l'oeuvre est capable de projeter au récepteur la réalité à l'aide de son effet évocateur:

Il est clair que même dans les étapes les plus primitives de l'art, la naissance de l'art, en tant que danse ou pantomime n'a été possible que grâce à l'échange entre les hommes qui produit des effets évocateurs, et à la présence de ces effets dans la réception(56).

Or, rappelons nous que le concept de milieu homogène, en tant que facteur unificateur des rapports entre l'artiste et le public, exprime la spécificité de l'oeuvre l'art et la possibilité de sa réception; le milieu homogène implique, selon Lukacs,

...la transposition du récepteur au monde particulier de chaque oeuvre, de ses éléments formels tels que l'intonation, l'exposition, etc. et établit un lien avec le récepteur précisément par son homogénéité, par son intention de s'orienter selon le plan des expériences évoquées(57).

En conséquence, on reconnaît que l'esthétique de Lukacs considère la réception de l'oeuvre comme partie intégrante de sa définition de l'art. L'oeuvre d'art est toujours disposée à sa réception. Donc, la définition de l'oeuvre d'art chez Lukacs considère non seulement le processus de création, mais aussi le sujet récepteur:

Toute formation esthétique, précisément par sa fidélité objective à la réalité a une référence au sujet récepteur. Son existence en tant que formation esthétique est liée à la possibilité de susciter les effets évocateurs chez le sujet récepteur. Le sujet vit comme son propre monde la re-figuration de la réalité qu'on lui offre. Et même si le monde de l'oeuvre est opposé au récepteur, l'oeuvre l'y inclut(58).

Mais, qui est le spectateur de l'oeuvre d'art et comment réalise-t-il l'expérience de la réception? Lukacs considère que lorsqu'il fait référence au sujet récepteur, il ne s'agit pas d'un sujet individuel. Par définition, le sujet de la réception est un sujet social: "...ce sujet est social, et il est social non seulement En-soi, mais aussi Pour-soi, car tout acte de l'homme en tant qu'homme est naturellement social(59)." Ainsi, le sujet est récepteur dans la mesure où il fait partie d'un environnement social. Alors, la réception de l'oeuvre d'art n'est pas possible comme une réception de l'individu en tant que sujet

particulier par ce que chez Lukacs la réception implique que l'individu fait toujours son expérience en appartenant à une communauté.

En ce qui a trait à la problématique de l'inconscient dans la réception de l'oeuvre d'art, Lukacs admet qu'effectivement il y a la participation d'un aspect inconscient dans le processus de réception. Or, selon Lukacs, une recherche qui veut approfondir ce domaine doit reconnaître que l'inconscient se présente toujours en étroite relation avec la vie sociale consciente de l'homme. Ce qui veut dire pour Lukacs que l'étude des processus inconscients de la réception de l'oeuvre d'art a des liens avec les processus conscients qui se développent dans la vie culturelle d'un peuple. Alors, l'inconscient ne peut pas être l'objet d'une recherche en termes psychologiques qui fait son étude en isolant l'individu du contexte social(60).

A partir de la position que l'on vient d'énoncer, l'esthétique de Lukacs trouve une base pour s'objecter aux théories de la réception où le spectateur de l'oeuvre est un sujet individuel. Le spectateur, dans l'esthétique de Lukacs, est un spectateur qui est à l'intérieur d'un contexte social, et même si on considère l'individu, celui-ci est toujours compris dans la communauté.

Mais de quelle manière la subjectivité réceptrice fait son expérience de l'oeuvre d'art? L'esthétique de Lukacs répond à cette question en soutenant la thèse selon laquelle le spectateur de l'oeuvre d'art dispose d'un système spécial qui lui permet de reconnaître le contenu évocateur de l'oeuvre d'art. Il s'agit d'un système de réception qui explique la participation du sujet dans la réception et que Lukacs nomme système de signalisation 1'.

Quand Lukacs fait référence au système de signalisation 1', il considère que ce système n'est pas un système a priori de capacités artistiques de l'homme:

L'art et le sens artistique ne sont pas innés chez l'homme, ils sont le produit d'une longue évolution historico-sociale. La genèse et la formation du système de signalisation 1' est le résultat d'un processus dans lequel participe en grande mesure la nécessité sociale; mais aussi, il faut reconnaître le rôle éducateur de l'art(61).

Pour définir le statut du système de signalisation 1', Lukacs fait référence aux recherches de Pavlov. Le système de signalisation 1' est placé entre le système des reflexes conditionnés (système de signalisation 1) qui prend en charge la tâche de donner une réponse immédiate au milieu, et le système des reflexes inconditionnés (système de signalisation

2) qui offre une réponse plus élaborée, c'est-à-dire une généralisation. C'est pour cette raison que dans le système 2 s'élabore dans le langage.

L'idée d'un système de signalisation 1' destiné à la réception de l'oeuvre d'art est issue de la conviction de Lukacs selon laquelle la réception de l'oeuvre d'art doit se réaliser comme une synthèse de la singularité et de l'universalité. Il s'agit donc d'une connaissance de la singularité et de l'universalité de l'oeuvre.

Bien que le système de signalisation 1' soit capable de reproduire de façon évocatrice les éléments vitaux de la classe ou de la nation déterminée, mais sans couper l'immédiat sensible, il pourra aussi nous montrer les liens les plus éloignés de l'homme et de l'espèce humaine(62).

Le récepteur de l'oeuvre d'art mène un travail où s'articulent deux aspects de l'oeuvre d'art, son aspect sensible et son universalité. Donc, la tâche du système de signalisation 1' dans la théorie de la réception de Lukacs est d'expliquer de quelle manière participent les facultés de l'esprit humain dans le processus de la réception. Lukacs considère que dans ce processus sont impliquées les capacités humaines ainsi que les connaissances nécessaires que doit acquérir le récepteur (langages particuliers, techniques, etc.) pour rendre plus accessible l'oeuvre d'art. La

réception de l'oeuvre d'art se réalise quand le spectateur fait cette articulation.

La réception de l'oeuvre est donc une synthèse où le spectateur établit une liaison entre la singularité et l'universalité, entre les éléments sensibles et conceptuels qui font partie de l'oeuvre. Ainsi, menée à son terme, la réception de l'oeuvre suppose donc de trouver chez le spectateur une correspondance de la relation qui implique le concept de particularité du processus de production de l'oeuvre dont nous avons déjà parlé. Maintenant, nous allons voir de quelle manière se développe le processus de réception de l'oeuvre.

Lukacs soutient que la réception de l'oeuvre d'art se réalise par un processus qui s'accomplit en deux temps: premièrement, par une réception immédiate où le public a une expérience avec l'oeuvre d'art; deuxièmement, par une étape de réception que Lukacs appelle "après l'effet immédiat", c'est-à-dire après l'expérience initiale.

La première étape se caractérise par une relation de l'oeuvre et du public où ce dernier est conduit par l'oeuvre d'art. Il s'agit d'une relation immédiate du public à l'oeuvre d'art, où le spectateur a une expérience vécue de

l'oeuvre. Nous croyons que dans ce premier moment, Lukacs place la force de la réception de l'oeuvre dans l'influence de l'oeuvre sur le public, tout en considérant les possibilités du milieu homogène que nous avons déjà traité dans ce travail:

Le pouvoir orientateur et évocateur du milieu homogène pénétre dans la vie sensible du récepteur en subjuguant sa façon de contempler le monde et surtout en lui imposant un "monde" nouveau qui lui montre des contenus nouveaux et qui poussent le récepteur à recevoir ce "monde" avec des significations et des pensées nouvelles, renouvelées(63).

Tout semble indiquer que ce premier moment implique une réception de l'oeuvre d'art où il n'y a qu'un récepteur qui se donne complètement à l'oeuvre d'art; autrement dit il s'agit d'un récepteur qui a une identité avec l'oeuvre, un récepteur que s'abandonne sans réserve à la logique interne que lui offre l'art.

Or, Lukacs soutient que cette première forme de réception de l'art en tant qu'expérience vécue est une réception qui coupe les liens avec la vie quotidienne, et c'est pourquoi il faut passer à une deuxième étape du processus de réception.

Dans cette deuxième étape, le sujet de la réception est placé dans l'horizon social, c'est-à-dire dans la praxis historique. A ce moment, Lukacs suppose que l'oeuvre d'art retourne à la vie quotidienne de l'homme. La question qu'il faut formuler à l'égard de l'esthétique de Lukacs est la suivante: Quel est l'effet de l'oeuvre d'art quand elle est de retour dans la vie quotidienne? Il nous semble que la position de Lukacs sur ce point est très radicale:

Ce qui avait été une structure interne immanente de l'oeuvre maintenant se présente comme un échange, comme un horizon plus vaste et plus profond du monde vécu par le récepteur, et de sa capacité à vivre. La catharsis que produit l'oeuvre d'art dans le récepteur ne se réduit pas à montrer de nouveaux événements de la vie où à donner d'autres points de vue sur ce qui était déjà connu par le récepteur. Il s'agit d'une position complètement nouvelle du point de vue qualitatif. La vision qui est née de la catharsis produit une altération de la perception du monde et de la capacité de perception en permettant à celle-ci de capter de nouvelles choses dans les objets habituels où se révèlent de nouvelles connexions et de nouvelles relations avec le récepteur(64).

Pour Lukacs, la deuxième étape de la réception implique donc une transformation radicale du spectateur et de ses relations avec le monde. L'oeuvre d'art est porteuse d'un contenu qui doit modifier substantiellement le spectateur ainsi que la société où celui-ci vit. Alors, l'oeuvre d'art pour Lukacs n'est pas une issue réformiste de quelques

secteurs de la société, elle implique plutôt le défi d'un changement profond du spectateur et de son monde.

Le moment qui suit la réception implique la façon dont l'homme se détache de l'expérience immédiate de l'oeuvre et élabore ce qu'il y a acquis. L'acquis est le contenu, et la tâche sera donc d'introduire ce contenu dans son monde, et de transformer son monde pour l'adapter au contenu artistique(65).

Le processus de réception nous amène à un échange entre le monde du récepteur et le monde de l'oeuvre d'art où l'objectif est de permettre à la pratique de l'homme d'intégrer de plus en plus le monde que lui propose l'oeuvre d'art. Cet échange se réalise toujours dans un moment donné de l'histoire de l'homme. Ainsi, l'esthétique de Lukacs nous conduit à penser la réception de l'oeuvre d'art comme une pratique historique de la communauté.

Mais comment l'esthétique de Lukacs explique qu'une oeuvre d'art qui appartient au passé peut avoir une signification pour le présent? Selon Lukacs, il y a des liens profonds entre les conflits sociaux d'une époque déterminée de l'histoire et les grandes questions de l'évolution de l'espèce humaine qui s'expriment dans les oeuvres d'art en tant qu'autoconscience de l'humanité. Alors, la pratique

de réception de l'art suppose un échange entre la subjectivité réceptrice et l'oeuvre d'art où la finalité est l'articulation des questions universelles de l'oeuvre d'art dans un moment de l'histoire concrète de l'homme.

En résumé, la réception de l'oeuvre d'art implique une activité du public. Il s'agit d'une pratique sociale où la communauté intègre la perspective de l'oeuvre d'art à sa propre histoire tout en transformant sa vie quotidienne. Et c'est ainsi que nous pouvons aboutir à reconnaître dans le travail de la création artistique sa téléologie: Le processus de création de l'oeuvre d'art s'articule avec une dynamique propre aux buts de la réception de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire à la fonction sociale de l'art. "...Le hic et nunc de l'oeuvre d'art débouche dans le hic et nunc du présent de chaque récepteur(65)." Cependant, la théorie du reflet en tant que théorie qui rend compte de la relation de l'oeuvre d'art à la réalité signifie un retour de cette oeuvre d'art à la réalité. L'horizon dialectique de cette théorie montre une complexité de thèses et de concepts qui permet de penser le modèle réaliste de l'art en termes de pratique historique où l'artiste et la société ont un rôle à accomplir.

Nous croyons que la problématique dialectique dans l'esthétique que Lukacs développe dans le matérialisme dialectique est d'importance capitale car il montre une possibilité de solution au problème de l'hétéronomie de l'art. En effet, lorsque Lukacs considère la relation de l'artiste et de la réalité comme une relation dialectique, la détermination de l'oeuvre d'art ne dépend pas uniquement de la réalité mais aussi de l'artiste. D'autre part, lorsque l'oeuvre d'art est objet de la praxis historique, elle est pensée en tant que réception qui implique aussi une praxis du public. Ainsi, l'hétéronomie de l'art, c'est-à-dire sa relation à la réalité se trouve conditionnée par la praxis artistique, par une activité. Donc, l'oeuvre d'art en tant que praxis historique nous montre une possibilité de résoudre de manière dialectique le problème de l'hétéronomie de l'art. Nous pensons que cette solution à la problématique de l'hétéronomie de l'art est très valable pour le marxisme.

Après avoir traité de la problématique esthétique dans la perspective du matérialisme dialectique, nous avons constaté qu'un des avantages principaux de cette perspective est de montrer que les problèmes de la production et de la réception de l'oeuvre d'art sont profondément liés à l'histoire humaine qui se présente dans un modèle dialectique. Or, nous croyons que la question qui nous reste à

résoudre dans l'esthétique de Lukacs est la suivante: Le modèle réaliste peut-il expliquer suffisamment l'histoire de l'art ou peut-il seulement expliquer quelques tendances artistiques? A notre avis, la réponse à cette question est d'une importance capitale car elle nous montrera la portée et les limitations de modèle vis-à-vis la problématique de l'histoire de l'art. Mais pour voir ce problème, il est nécessaire d'aborder les questions de l'esthétique de Lukacs dans le matérialisme historique, ce qui est le thème de notre prochain chapitre.

III. Deuxième partie

Problèmes du réalisme dans le matérialisme historique

Dans ce chapitre, nous allons développer la problématique esthétique de Lukacs dans le matérialisme historique, c'est-à-dire dans l'ensemble des thèses et concepts du marxisme qui rendent compte de l'histoire humaine et de sa dynamique, de ses déterminations et de ses buts. Comme nous le verrons, cela signifie, pour la théorie esthétique, expliquer la problématique de l'art dans son histoire.

Le modèle d'interprétation de l'histoire de l'art que Lukacs construit à partir des thèses du matérialisme historique implique un modèle réaliste où il n'y a pas de relation dialectique entre l'oeuvre d'art et la réalité. C'est la raison pour laquelle nous soutenons que le modèle réaliste du matérialisme historique est une solution esthétique où les problèmes de l'art perdent l'horizon philosophique qu'ils avaient à l'intérieur du matérialisme dialectique et deviennent une question plutôt sociologique et politique, ce qui représente, selon nous, deux problèmes pour l'esthétique de Lukacs: d'une part, une limitation considérable des possibilités de son esthétique telles que nous les avons présentées dans le matérialisme dialectique et d'autre part, un traitement inadéquat des questions de l'histoire de l'art qui a des répercussions même dans le réalisme socialiste.

Dans ce chapitre, nous verrons, dans un premier temps, quelles sont les bases théoriques du matérialisme historique sur lesquelles Lukacs construit le modèle esthétique qui lui sert à interpréter l'histoire de l'art. Dans un deuxième temps, nous allons examiner les prémisses de ce modèle et en particulier le critère de vérité sur lequel il s'appuie. Après avoir discuté la question du critère de vérité, nous verrons quels sont les problèmes que pose un tel critère à l'interprétation de l'histoire de l'art de Lukacs.

Il est important de remarquer que Lukacs rend compte de la problématique esthétique du point de vue du matérialisme historique tout en acceptant les thèses du matérialisme historique telles que fondées par le marxisme traditionnel. En effet, Lukacs ne fait pas une contribution très originale au matérialisme historique comme il l'a fait dans le matérialisme dialectique parce que les principes du matérialisme historique sont construits par le marxisme en supposant une recherche préalable dans le domaine économique, ce qui n'intéresse pas spécifiquement Lukacs.

Yvon Bourdet fait référence à cet aspect de la pensée de Lukacs. Selon lui, Lukacs accepte les thèses économiques fondamentales du marxisme: "Philosophe et sociologue, Lukacs n'était pas (et il reconnaissait qu'il n'était pas)

un économiste. A la manière de Sartre, il tenait pour assurées les analyses du Capital et ne s'estimait pas en mesure de les critiquer ou les prolonger(67).» Lorsque Lukacs adopte les thèses économiques du marxisme, il admet aussi, et sans changement radical, les principes fondamentaux sur lesquels est bâtie la conception de l'histoire de l'art dans le marxisme traditionnel.

Donc, la perspective esthétique du matérialisme historique de Lukacs est pensée à partir des thèses et des concepts de la tradition marxiste sans que Lukacs fasse un effort remarquable pour donner au matérialisme historique des nuances spéciales pour le rendre plus accessible aux problèmes esthétiques. Mais quels sont les problèmes du matérialisme historique qui mettent en lumière les questions de l'art? A notre avis, les éléments à partir desquels Lukacs donne une réponse aux problèmes de l'histoire de l'art sont pensés à l'aide du matérialisme historique et spécifiquement à partir de la réponse qu'il donne concernant la détermination et les buts de l'histoire.

I. Le problème de l'histoire dans le matérialisme historique

Maintenant, nous éclaircirons l'explication que donne le matérialisme historique de l'histoire. La première question à laquelle nous allons répondre est la suivante: De quelle manière le matérialisme historique conçoit le développement de l'histoire de l'homme? Marx et Engels soutiennent la thèse selon laquelle l'évolution de l'histoire de la société humaine doit être vue à partir du développement de la production matérielle:

L'histoire n'est pas autre chose que la succession des différentes générations dont chacune exploite les matériaux, les capitaux, les forces productives qui lui sont transmis par toutes les générations précédentes, de ce fait, chaque génération continue donc, d'une part, le mode d'activité qui lui est transmis, mais dans des circonstances radicalement transformées, et, d'autre part, elle modifie les anciennes circonstances en se livrant à une activité radicalement différente;...(68)

Ainsi, selon le marxisme, l'évolution de l'histoire nous montre que dans chaque société, il y a des formes différentes de production et que la production matérielle en tant que production économique a un rôle très important dans la détermination des changements de la société.

Or, c'est à partir de cette production matérielle de l'existence qu'il faut penser les relations sociales de production, c'est-à-dire la complexité des relations qui font partie de la société. La conception marxiste de l'histoire explique donc que non seulement l'histoire de l'homme doit être pensée à partir de l'économie mais aussi à partir des rapports de production qui sont à l'origine des différents systèmes économiques. Les systèmes sociaux sont donc à l'origine du développement économique dans l'histoire;

Cette conception de l'histoire a donc pour base le développement du procès réel de la production, et cela en partant de la production matérielle de la vie immédiate; elle conçoit la forme des relations humaines liée à ce mode de production et engendrée par elle, je veux dire la société civile à ses différents stades, comme étant le fondement de toute l'histoire, et qui consiste à représenter dans son action en tant qu'Etat aussi bien qu'à expliquer par elle l'ensemble des diverses productions théoriques et des formes de la conscience, religion, philosophie morale, etc., ... (69).

Le matérialisme historique conçoit l'histoire humaine comme un processus où se développent les différents systèmes sociaux et les différents systèmes économiques qui sont à la base des systèmes sociaux. Mais le matérialisme historique soutient aussi que le processus historique doit conduire à un but selon le développement progressif de l'histoire.

Or, les résultats des analyses de l'histoire selon le matérialisme historique conduisent Marx et Engels à soutenir la thèse selon laquelle le socialisme est la solution pour régler les conflits internes du capitalisme. En effet, le socialisme est le lieu où le matérialisme historique place la fin de l'histoire parce que l'histoire est le processus qui permet de résoudre les contradictions du capitalisme(70). Les forces productives du système capitaliste (la base du système économique) sont organisées autour du système social (rapports de production), et selon le marxisme, ces deux éléments du capitalisme sont en contradiction, ce qui donne naissance à la crise de la société capitaliste.

Pour résoudre ces contradictions, le marxisme croit voir dans le socialisme le résultat nécessaire d'un processus qui en soi-même mène à l'écclatement du système économique capitaliste. Pourtant, selon le marxisme, le but de l'histoire en tant que solution adéquate aux contradictions de la société est le système socialiste, car dans ce système, un développement harmonieux des forces de production et des rapports de production est possible.

Comme nous avons déjà dit ici la question que doit résoudre le matérialisme historique est l'explication de l'art dans l'histoire humaine, il faut donc se demander: Dans

quels termes spécifiques l'esthétique de Lukacs donne une réponse à cette question?

En effet, la perspective du matérialisme historique selon Lukacs lui-même est de montrer

... à quel moment et dans quelles circonstances, l'évolution sociale a une influence de promotion, de confusion ou d'inhibition de la culture en général et des arts en particulier. Voilà le problème qui doit être résolu par le matérialisme historique dans chacune des oeuvres d'art et dans une formulation générale(71).

Ainsi, la question principale du matérialisme historique dans l'esthétique de Lukacs implique un modèle d'interprétation de l'histoire de l'art qui explique cette dernière en termes de rapport de l'oeuvre d'art à la société dans les cas particuliers de l'histoire et en tant que modèle explicatif de l'histoire de l'art en général.

Mais lorsque Lukacs donne une explication de l'histoire de l'art, il prend aussi en charge deux questions: d'une part, l'explication des facteurs déterminants de la production artistique en tant qu'histoire qui se développe parallèlement au système économique et social; et d'autre part, les particularités du processus historique de l'art, c'est-à-dire

son développement jusqu'au réalisme socialiste qui, selon Lukacs, est l'issue la plus valable pour l'art contemporain. Nous allons voir maintenant en quoi consiste la réponse de Lukacs à ces deux questions.

En ce qui concerne les facteurs déterminants de la société dans la production artistique, l'esthétique de Lukacs trouve un modèle à partir duquel il explique la présence de l'art dans l'histoire humaine. Ce modèle est pensé à l'aide des thèses du matérialisme historique que nous avons déjà présentées.

En effet, dans le matérialisme historique, il y a une incidence de la base (du système économique) sur la superstructure (les différentes structures sociales du système, tels que les systèmes normatif, juridique, éducationnel, idéologiques, etc.). Or, il faut remarquer que dans la référence aux systèmes capitaliste et socialiste faite par Lukacs, ces systèmes sont des appareils sociaux dans leur ensemble et non pas exclusivement des appareils économiques.

Quand Lukacs suit la ligne du matérialisme historique, les principes de son esthétique lient les mouvements culturels et artistiques de la société qui les produit à son système économique et social. En effet, l'histoire de l'art se

développe en même temps que les différents systèmes économiques et sociaux, et c'est pour cette raison que nous trouvons dans l'oeuvre de Lukacs une référence constante à l'art bourgeois comme art se développant dans le système capitaliste, et à l'art prolétarien comme art qui se fait dans le système socialiste.

C'est dans ce contexte que l'esthétique de Lukacs conçoit sa problématique dans le matérialisme historique. Mais, quelle est la thèse de Lukacs sur le réalisme dans le matérialisme historique? Nous pouvons formuler la thèse que Lukacs élabore à ce sujet de la façon suivante: sous-jacente aux différents mouvements artistiques, il y a toujours une conception de la réalité, et selon Lukacs, cette conception de la réalité est le reflet de la réalité vécue par la société où l'artiste développe son travail. Or, pour Lukacs, il est possible de trouver une attitude plus ou moins critique de l'artiste en rapport à cette réalité. Ainsi, il peut y avoir des oeuvres d'art qui ont une position contestataire à l'égard du capitalisme ou des oeuvres qui légitiment ce système(72).

A partir du matérialisme historique, le marxisme de Lukacs pense l'histoire de l'art comme une histoire déterminée par les conditions spécifiques des différentes sociétés

ainsi que par la conscience politique de ses artistes. C'est à cause de cette détermination que Lukacs se réfère constamment à une perspective dichotomique dans l'histoire de l'art, c'est-à-dire de l'art bourgeois et de l'art prolétarien(73).

Selon l'idéologie des artistes, Lukacs croit que l'art bourgeois possède deux tendances. D'une part, on trouve le réalisme critique qui a plusieurs représentants dans l'histoire (Homère, Balzac, Goethe, Tolstoï, Mann, etc.). Pour Lukacs, le réalisme critique est un art qui se développe à l'intérieur du capitalisme, mais en autant que l'artiste a une position critique, le réalisme critique est capable de souligner les contradictions du système en question. C'est la raison pour laquelle, selon Lukacs, le réalisme critique est la tradition artistique du capitalisme qui doit conduire au réalisme socialiste(74). D'autre part, il y a aussi un art bourgeois de tendance anti-réaliste. Il s'agit des mouvements de l'avant-garde qui, pour Lukacs, sont des mouvements caractérisés par l'absence d'attitude contestataire à l'égard du système capitaliste. L'avant-garde est donc pour Lukacs la représentation de l'art bourgeois, de l'art réactionnaire l'époque contemporaine.

Or, face à cette orientation de l'art bourgeois, Lukacs oppose le réalisme socialiste, qui, selon lui, est

l'orientation artistique la plus valable de l'époque contemporaine parce qu'il remet en question de manière radicale le système capitaliste tout en suivant la tradition du réalisme critique. Bien entendu, le réalisme socialiste est l'art représentatif du système socialiste.

Donc, l'histoire de l'art est vue par le matérialisme historique de Lukacs comme l'histoire d'une série de mouvements qui se développent selon les conditions économiques et sociales de l'histoire humaine. Chaque mouvement artistique est représentatif des conditions spécifiques. Or, selon l'orientation idéologique de l'artiste, l'art est ou n'est pas contestataire vis-à-vis le système en vigueur. Il est évident que le schème base-superstructure du matérialisme historique fonde le modèle interprétatif de l'histoire de l'art. En effet, Lukacs examine l'histoire de l'art comme l'histoire où les mouvements artistiques se succèdent grâce à une base idéologique qui les détermine et qui est plus ou moins soutenue dans le système économique et social.

Or, le modèle que nous avons envisagé est pensé par Lukacs dans l'horizon du développement historique. En effet, nous avons vu que le matérialisme historique conçoit l'histoire humaine comme un processus orienté vers un but qui est, selon le marxisme, la société socialiste, la seule

société capable de résoudre les contradictions de la société capitaliste. Cette thèse du matérialisme historique qui rend compte du sens de l'histoire est appliquée par Lukacs à son interprétation de l'histoire de l'art et il en résulte la thèse suivante: Tout grand art de la tradition historique est celui qui est élaboré sur la base d'un modèle réaliste, mais le réalisme socialiste représente pour Lukacs la véritable art car il est capable de conduire le modèle réaliste de la tradition à sa plus haute expression dans le réalisme socialiste.

Ainsi, les antécédents du réalisme socialiste sont déjà dans la tradition artistique du réalisme critique mais le réalisme socialiste représente une supériorité artistique et "...cette supériorité tient elle-même à des conditions historiques(75)." En accord avec le développement de l'histoire, le réalisme socialiste constitue le mouvement artistique auquel doit arriver l'histoire de l'art. Or, il nous faut se demander pourquoi l'art socialiste se présente comme le point culminant du processus historique. Lorsque l'esthétique de Lukacs montre sa préférence pour le réalisme socialiste, elle est contrainte à donner un critère qui justifie son choix pour ce mouvement artistique. Maintenant, la question est de savoir en quoi consiste ce critère?

2. Le critère de vérité

Le critère de vérité qui légitime la position du réalisme socialiste engage deux éléments: d'une part, la conscience de la réalité, c'est-à-dire la position politique de l'artiste vis-à-vis le système socio-économique et d'autre part, la réalité de ce système.

En ce qui concerne la conscience de l'artiste, l'esthétique de Lukacs montre que "la perspective socialiste permet aux écrivains de considérer la vie sociale et historique avec une conscience non faussée(76)." Et cette conscience non faussée est possible grâce à la perspective totale qui est mise intentionnellement dans l'oeuvre d'art quand elle est faite dans le système socialiste. Dans le réalisme socialiste "... la conscience correcte qui est ici à la base de l'oeuvre implique une plus forte visée intentionnelle vers la totalité que celle que pouvait connaître le réalisme critique(77)."

Or, la véritable conscience de l'écrivain socialiste est possible parce que le point de vue socialiste permet "... à l'écrivain une représentation de la réalité sociale et historique, plus totale, plus riche, plus concrète qu'aucun autre point de vue qu'il a pu adopter dans le passé,

y compris, bien entendu, le réalisme critique(78).² Donc, la conception de réalité sous-jacente au réalisme socialiste, à la différence des autres tendances artistiques, est la conception de réalité la plus complexe, et partant la plus valable.

Pour Lukacs, le réalisme socialiste réunit donc les meilleures conditions de possibilité pour l'art car l'artiste est dans la réalité la plus favorable pour la création artistique et de plus, l'artiste est conscient de cette réalité. Donc, le critère qui rend l'art socialiste plus valable est en dernier lieu basé, selon Lukacs, sur la notion de réalité sous-jacente au réalisme socialiste, c'est-à-dire dans la réalité politico-sociale du système socialiste.

Il nous semble que la notion de réalité où Lukacs fonde le critère de vérité dont le choix est justifié par le réalisme socialiste, est une notion qui met en jeu la thèse du marxisme selon laquelle toute question philosophique-théorique a un lien très étroit avec la politique.

En effet, le marxisme soutient que dans son domaine théorique:

Conviction philosophique et prise de partie
sont ici indissociables: les nouvelles
positions philosophiques atteignent à l'universa-
lité théorique dans la mesure où elles

correspondent à l'universalité pratique du combat révolutionnaire, de la classe ouvrière et réciproquement(79)."

Dans la philosophie marxiste la prise de position politique est une condition préalable sur laquelle la philosophie soutient ses questions théoriques. Cette thèse fait de la philosophie marxiste un discours qui a une relation de dépendance à la politique, et c'est la raison pour laquelle la plupart des thèses et concepts de cette philosophie ont une relation très étroite avec la politique. A notre avis, c'est le cas du concept de réalité sur lequel s'appuie Lukacs pour rendre le réalisme socialiste l'art le plus valable de l'époque contemporaine.

Le concept de réalité sous-jacente à l'art socialiste doit être compris comme un concept qui a une relation d'hétéronomie avec la politique car il implique une prise de position politique de Lukacs en faveur de la réalité telle qu'il la voit dans la société socialiste. En effet, lorsque Lukacs soutient la thèse selon laquelle le réalisme socialiste est l'art le plus valable parce que sous-jacent à cet art, il y a la véritable conception de la réalité, cette thèse se montre profondément liée à une prise de position politique par le socialisme de Lukacs.

Ainsi, voyons-nous apparaître une des questions les plus problématiques de l'esthétique de Lukacs: le critère de vérité à partir duquel Lukacs détermine la différence entre l'art valable et l'art non-valable est fondé sur un choix idéologico-politique. L'esthétique de Lukacs, dans le matérialisme historique, reste attachée à la thèse marxiste où la validité de l'art se détermine par un critère extérieur à l'art même. Selon l'interprétation de l'histoire de l'art, cela veut dire que les critères qui justifient le modèle historique sont fondés sur la prise de position politique.

Pour mieux voir jusqu'à quel point Lukacs lie sa position politique à l'interprétation de l'art, il est important de considérer que la position réaliste du réalisme critique ne peut pas être la position artistique la plus valable car selon Lukacs le réalisme critique est un art qui se développe au sein de la société capitaliste et pour cette raison il a des limites: "...les meilleurs représentants du réalisme critique réussissent à maîtriser, en tant qu'artistes, la matière même de la vie qu'ils dépeignent, ils restent incapables, cependant, de décrire de l'intérieur l'homme futur(80)." En effet, le lien entre le réalisme critique et le capitalisme est très significatif parce qu'il empêche le réalisme critique d'être une réponse artistique aux problèmes

contemporains. La portée du réalisme critique est seulement de souligner une démarche de l'art vers le réalisme socialiste.

Lukacs croit que, contrairement au réalisme critique, le réalisme socialiste a toutes les conditions pour être le véritable art. Dans la mesure où ce mouvement se développe dans la société socialiste, il peut surmonter la limite du réalisme critique:

De cette limite, le réalisme socialiste est seul en mesure de venir à bout. Puisque la vision du monde, sur laquelle il repose, consiste justement dans un savoir concernant cet avenir, puisque cette perspective est, dans son domaine, le principe régulateur de ses créations, il est normal que des écrivains qui ont orienté leur propre existence vers la réalisation de cet avenir soient plus aptes à le représenter du dedans(81).

Donc, quand l'artiste est dans la réalité de la société socialiste, il a la place privilégiée, c'est-à-dire la base idéologique qui lui permet de bien conduire son développement artistique.

Ainsi, la conception de la réalité sur laquelle Lukacs appuie son option pour le réalisme socialiste ne peut pas être justifiée en tant que critère esthétique. La notion de

réalité comme totalité, que Lukacs attribue à la conception du monde sous-jacente au réalisme socialiste, est liée à sa propre alternative idéologique-politique et non pas à un critère spécifiquement esthétique.

Nous croyons que le critère que Lukacs utilise pour soutenir le modèle explicatif de l'histoire de l'art révèle les limites de ce modèle construit sur la base du matérialisme historique. Dans la mesure où le critère de vérité de l'art est cherché dans la réalité et implique une option idéologico-politique, l'esthétique de Lukacs doit renoncer à trouver la cohérence interne de l'oeuvre d'art dans un critère spécifiquement esthétique.

La position de l'esthétique de Lukacs que nous venons de voir est très différente de celle qu'il soutenait dans le matérialisme dialectique où il était possible de déterminer la validité de l'art à partir d'une série de concepts esthétiques tels que le concept de particularité et le concept de milieu homogène qui pourraient bien s'appliquer à différentes oeuvres d'art sans que la recherche exige de comparer l'oeuvre d'art à la réalité en l'attachant à une idéologie politique qui en dernier lieu justifierait sa validité.

Le traitement de la problématique de l'histoire de l'art nous révèle donc que la complexité du modèle réaliste du matérialisme dialectique est simplifiée par le modèle réaliste du matérialisme historique et dans ce dernier Lukacs cherche un équivalent de l'art dans la réalité. Il est pour cette raison le modèle du matérialisme historique ressemble plus à un modèle sociologique de l'art qu'à un modèle dialectique.

Lorsque Lukacs fait l'analyse de l'art en cherchant son équivalent à la réalité, la production artistique devient plutôt un objet de la sociologie où il est impossible de faire de la recherche sur la spécificité de l'oeuvre d'art(82). C'est dans ce contexte qu'Yvon Bourdet affirme:

... pour Lukacs la littérature et l'art restent des productions dont il faut faire la sociologie en tant qu'objets. Par là apparaît, peut-être une des limites de son esthétique. Lukacs n'a sans doute pas très bien saisi (et, en tout cas, il n'a pas suffisamment étudié) l'originalité de l'acte poétique de la création artistique(83).

Le modèle du matérialisme historique se présente donc comme un modèle qui exige de mettre en contraste la réalité et l'oeuvre et où cette réalité est le facteur qui détermine le caractère valable ou non-valable de l'oeuvre d'art selon le critère socio-politique.

Ainsi, dans le cadre du matérialisme historique, le déterminisme de l'esthétique de Lukacs consiste en la relation de l'infrastructure (l'économie) et de la superstructure (l'art) où cette dernière est réglée et conditionnée par la première.

Il est évident qu'il y a une différence remarquable entre le modèle réaliste du matérialisme historique et celui que Lukacs soutient dans le matérialisme dialectique; et nous pouvons voir clairement cette différence à partir de la manière dont chacun d'eux explique la relation de l'art et de la réalité. Pour sa part, le modèle réaliste du matérialisme historique présente une relation où l'art suppose toujours une réalité "sous-jacente" qui rend compte de l'oeuvre d'art en la déterminant, tandis que dans le modèle réaliste du matérialisme dialectique, la relation entre l'oeuvre d'art et la réalité se présente comme une synthèse dialectique.

Donc, la différence des deux modèles esthétiques se traduit en deux manières différentes de traiter la relation de l'art et la réalité. Bien que dans le matérialisme dialectique le point de départ de la création artistique soit la réalité, la relation entre l'artiste et la réalité est une relation dialectique. Comme nous l'avons vu, cette dialectique doit être comprise dans le sens d'un échange

où il y a une position active de l'artiste et où la réalité est soumise à un processus d'élaboration artistique. Par sa compte, le matérialisme historique présente une relation de détermination de la réalité dans l'oeuvre d'art: la réalité est ici une structure sous-jacente à partir de laquelle est élaboré l'oeuvre d'art, mais cette réalité ne semble pas donner lieu à un échange dans le processus de création.

Ainsi, nous croyons que la solution du problème de l'hétéronomie de l'art dans le matérialisme historique est bien différente de la solution de l'hétéronomie de l'art dans le matérialisme dialectique car dans ce dernier, il y a une relation de l'art et de la réalité, mais il s'agit d'une relation dialectique entre les deux et non pas d'une relation de détermination de la réalité dans l'oeuvre d'art. Donc, les problèmes que présente le modèle réaliste du matérialisme historique ne sont pas directement causés par l'hétéronomie de l'art en-soi, mais par la façon dont Lukacs place cette hétéronomie dans un modèle déterministe.

Or, en termes de l'analyse de l'oeuvre d'art, l'hétéronomie dans le matérialisme dialectique nous conduit à expliquer la spécificité de l'art à l'intérieur de l'oeuvre même à l'aide des concepts de particularité et de milieu homogène, tandis que pour le matérialisme historique signifie

faire de la recherche pour la spécificité de l'oeuvre d'art en cherchant un équivalent de l'oeuvre d'art dans une réalité sociale extérieure à l'oeuvre même.

Il s'agit donc de deux modèles différentes qui expliquent l'art. Or, en ce qui concerne à l'histoire de l'art, lorsque l'esthétique de Lukacs explique cette histoire à partir du modèle déterministe, du matérialisme historique, le modèle marxiste de l'histoire de l'art trouve des difficultés.

Selon nous, il est très problématique de soutenir un modèle de l'histoire de l'art qui soit pensé à partir d'une relation déterministe de l'art et de la réalité tel que proposé par le matérialisme historique. Mais pour mieux voir en quoi consistent les déficiences d'un tel modèle, nous allons examiner comment son application rend incompréhensibles les mouvements d'avant-garde et nous amène à remettre en question le réalisme socialiste.

3. Le réalisme socialiste et l'avant-garde

Nous avons déjà vu que l'avant-garde est, pour Lukacs, un mouvement qui fait partie de l'art bourgeois. Or, la thèse générale de Lukacs au sujet de l'avant-garde est la

suivante: Les mouvements d'avant-garde négligent la véritable réalité de l'oeuvre d'art pour se concentrer sur la solution de problèmes strictement formels où l'art reste isolé de la réalité sans pouvoir y agir.

L'argumentation de cette thèse est faite par Lukacs à partir du modèle réaliste du matérialisme historique. Lukacs tente de montrer que la réalité sous-jacente aux mouvements de l'avant-garde n'est pas la véritable réalité. Autrement dit, elle n'est pas ce que Lukacs appelle la réalité en tant que totalité, mais elle est plutôt un phénomène de la réalité. Selon Lukacs, l'avant-garde néglige la véritable réalité parce qu'elle s'occupe d'autres problèmes tels que la solitude, l'angoisse, etc., qui ne sont que des problèmes mettant en jeu la subjectivité de l'artiste. Alors, pour Lukacs, le problème de l'art se traduit en un problème formel.

Il est vrai que les mouvements d'avant-garde ont un intérêt très particulier pour les problèmes de l'art en termes formels. Or, nous ne croyons pas que cet intérêt puisse être traduit en termes de coupure de l'art d'avec la réalité. Comme le montre Adorno, la relation des mouvements d'avant-garde avec la réalité consiste plutôt en une relation où cette réalité, c'est-à-dire le statu quo, est contestée. Si la tâche que s'imposent les mouvements de

l'avant-garde en est une de critique à la réalité, alors, l'oeuvre d'art en tant que forme artistique n'est pas la suppression de la réalité, mais sa négation critique. Selon Adorno, un des problèmes de la théorie de Lukacs est qu'elle ne peut pas faire la différence entre la réalité et l'oeuvre d'art:

La faiblesse foncière de la position de Lukacs vient sans doute du fait qu'il n'est plus capable de maintenir cette différence et qu'il transpose dans l'ordre de l'art des catégories qui renvoient au rapport de la conscience à la réalité, comme si elles voulaient tout bonnement y dire la même chose(84).

Le modèle esthétique de Lukacs présente donc une étroite relation entre la réalité et la production artistique, modèle qui est bien différent de celui de l'avant-garde qui veut se distancer de la réalité sans que cela signifie autre chose qu'une attitude critique par rapport à cette réalité.

Ainsi donc, l'art d'avant-garde ne peut pas être considéré comme un art qui néglige la réalité car il établit une relation avec la réalité à partir d'un modèle différent de celui proposé par Lukacs dans le matérialisme historique. La réalité dont tient compte l'avant-garde n'est pas une réalité sous-jacente qui supporte l'oeuvre d'art; la dialectique entre la réalité et l'oeuvre d'art que met en vigueur

l'avant-garde signifie la remise en question de cette réalité en utilisant la stratégie de la forme artistique, autrement dit, en créant une solution artistique qui nie la réalité établie.

Mais, la critique de Lukacs est dirigée aussi contre l'inefficacité politique des mouvements d'avant-garde. Selon l'auteur, l'avant-garde débouche sur une position sceptique qui ne lui permet pas d'agir activement dans la société. A ce sujet, il nous faut encore faire une distinction entre le modèle réaliste et celui de l'avant-garde. Lorsque l'avant-garde centre son intérêt sur les problèmes formels, l'oeuvre d'avant-garde, le matérialisme historique met l'accent sur le contenu de l'oeuvre d'art c'est-à-dire, dans son aspect idéologique, et c'est la raison pour laquelle Lukacs exige l'engagement politique de l'artiste; engagement qui est nécessaire pour assumer l'influence politique de l'art dans le contenu de l'oeuvre.

Cette distinction entre le réalisme et l'avant-garde est suffisante pour comprendre que l'incidence politique des deux modèles d'art se conçoit d'une manière différente. Dans l'avant-garde, l'efficacité politique appelle toujours le récepteur en lui demandant sa participation active dans

l'oeuvre d'art, tandis que dans le modèle réaliste du matérialisme historique, le spectateur se reconnaît dans le contenu qui est mis à l'intérieur de l'oeuvre d'art. C'est pour cette raison que le modèle réaliste est plus adéquat pour un militantisme idéologique déterminé, contrairement au modèle d'avant-garde qui ne suppose pas une position politique précédant la réception de l'oeuvre d'art(85).

Les considérations antérieures nous montrent que les mouvements d'avant-garde présentent des caractéristiques qui ne peuvent s'expliquer à partir de la théorie réaliste de l'art telle que pensée dans le matérialisme historique. Partant, la position réaliste du matérialisme historique vis-à-vis l'avant-garde nous dévoile qu'il y a une approche très restreinte de l'esthétique marxiste en rapport à l'histoire de l'art.

En effet, le modèle réaliste montre ses faiblesses lorsqu'il prend comme objet d'étude l'histoire de l'art pour y chercher une structure "sous-jacente". Quand le schème base-superstructure est appliqué à l'histoire de l'art, le réalisme de Lukacs veut trouver dans la tradition artistique une structure idéologique sous-jacente à toute oeuvre d'art, et comme nous l'avons déjà vu dans l'avant-garde, cette solution n'est pas susceptible d'être appliquée à toute l'histoire de l'art.

Or, le modèle en question présente des risques non seulement pour l'histoire de l'art "bourgeois", mais aussi pour le réalisme socialiste. Ces risques sont au nombre de deux: Premièrement, le marxisme reste enfermé dans un mouvement artistique qui se reconnaît lui-même comme le mouvement le plus valable hors duquel on ne trouve que quelques représentants de la tradition artistique du réalisme critique méritant d'être considérés(86). Deuxièmement, lorsque le réalisme socialiste adopte le modèle artistique du matérialisme historique, on risque de tomber facilement dans le naturalisme qui est une solution très facile aux problèmes de l'art car il ne demande pas une élaboration critique de l'artiste en rapport à la société socialiste.

Il faut reconnaître que Lukacs considère ce dernier risque et c'est pour cette raison qu'il fait la critique du naturalisme dans l'art soviétique à l'époque de Staline(87). Toutefois, nous croyons que le réalisme socialiste ne peut pas trouver une solution à cette problématique à partir des thèses du matérialisme historique car le schème base-superstructure où est placée l'oeuvre d'art dans la société socialiste empêche l'artiste de donner des solutions hors du système social parce que ce système est préalablement accepté par l'artiste(88). Alors, la possibilité de penser une relation dialectique entre l'artiste et la société

n'existe pas si ce dernier prend comme point de départ l'acceptation du statu quo. Donc, il ne s'agit pas d'une orientation artistique dans le régime stalinien, il s'agit plutôt d'une simplification de la problématique artistique inhérente à l'esthétique marxiste pensée dans la perspective du matérialisme historique. Et cette simplification conduit à un modèle déterministe qui fixe les possibilités de l'art en reconnaissant comme seul modèle légitime le réalisme socialiste.

Nous avons montré dans le chapitre précédent que le matérialisme dialectique favorise une position où la théorie réaliste de l'art peut être pensée dans la praxis historique. A notre avis, le matérialisme historique restreint cette position du réalisme lorsqu'il soutient la thèse selon laquelle le véritable art est le réalisme socialiste. En effet, quand l'art réaliste devient un art soumis inconditionnellement à la politique de l'Etat socialiste, il reste accroché et dépendant de l'idéologie officielle du parti sans rien apporter au progrès de la pratique artistique et de la pratique historique de l'homme.

Le modèle interprétatif de l'histoire de l'art limite substantiellement les possibilités dialectiques de l'esthétique marxiste lorsqu'il se limite à reconnaître comme

valable uniquement le réalisme socialiste. Donc, l'art reste fixé dans un schème social et politique.

Pour résumer ce chapitre, nous dirons que les thèses du matérialisme historique où Lukacs appuie son interprétation de l'histoire de l'art rendent cette dernière très problématique. Et en conséquence, nous sommes confrontés à un modèle esthétique où la thèse réaliste présente plusieurs difficultés qui l'empêche d'être une solution qui explique de manière satisfaisante les problèmes de l'art.

IV. CONCLUSIONS

1. Nous avons vu que l'esthétique de Lukacs est basée sur deux modèles différents du réalisme. Pour nous, il est évident que lorsque Lukacs travaille les problèmes de l'esthétique dans une ambiguïté semblable, son esthétique a un problème de cohérence interne.

Nous croyons avoir démontré que le modèle réaliste du matérialisme historique présente plusieurs problèmes qui ne lui permettent pas d'être considéré comme une option d'intérêt dans l'esthétique contemporaine. Par contre, le modèle du matérialisme dialectique montre des horizons qui sont susceptibles d'être considérés dans une esthétique actuelle.

2. Après avoir vu la problématique esthétique dans le matérialisme historique, nous avons constaté qu'il est nécessaire de repenser ses problèmes tout en acceptant la critique de l'Ecole de Francfort car elle montre que le modèle déterministe peut conduire l'esthétique à des positions très problématiques.

Le modèle déterministe de l'esthétique du matérialisme historique de Lukacs conduit à une solution du problème de l'hétéronomie de l'art qui, selon nous, implique le risque de sacrifier la position active de l'artiste et du public.

Mais, un des problèmes plus complexes de ce modèle réaliste dans le matérialisme dialectique est qu'il empêche une approche adéquate de l'esthétique marxiste à l'histoire de l'art. Nous croyons qu'il est nécessaire de corriger ce point car l'esthétique du marxisme ne trouve pas de représentation dans les mouvements artistiques contemporains, et elle reste isolée de l'influence que ces mouvements peuvent exercer pour solutionner ses problèmes théoriques.

3. Nous pensons que le modèle réaliste du matérialisme dialectique offre des possibilités qui peuvent bien être considérées dans l'esthétique contemporaine spécialement la dialectique de l'oeuvre d'art dans la praxis historique, une praxis qui se veut une théorie de la production et de la réception de l'oeuvre d'art.

En effet, l'horizon dialectique de l'oeuvre d'art présente une complexité de relations entre l'artiste et l'oeuvre d'art et entre l'oeuvre d'art et le public. Nous croyons voir dans ces relations dialectiques une possibilité d'analyse de l'oeuvre d'art dans une pratique d'échange entre l'artiste et la réalité et entre le public et l'oeuvre.

4. Mais l'autre perspective très intéressante du matérialisme dialectique est qu'il donne la possibilité d'une solution au problème de l'hétéronomie de l'art où sa position ne tombe ni dans l'esthétisme, ni dans une sociologie de l'art. A notre avis, il s'agit d'une tentative différente qui considère l'importance de plusieurs facteurs qui font partie de l'oeuvre d'art mais dans un traitement dialectique.

Donc, à partir du matérialisme dialectique, nous pouvons penser l'hétéronomie de l'art comme une possibilité dialectique. La relation de l'art et de la réalité est une relation complexe qui comporte plusieurs éléments.

Bien qu'aujourd'hui la philosophie contemporaine ne semble pas avoir beaucoup d'intérêt pour le marxisme en tant que théorie idéologique, il reste encore à examiner le problème de l'hétéronomie de l'art à la lumière du matérialisme dialectique. En effet, nous croyons qu'il est nécessaire que l'esthétique contemporaine envisage la question de l'hétéronomie de l'art. Est-il encore possible de parler d'une hétéronomie de l'art? Dans quelle situation cette hétéronomie peut être pensée? Et de quelle hétéronomie s'agit-t-il? Nous croyons qu'une réponse à ces questions exige que l'esthétique contemporaine examine les possibilités et les limites de l'esthétique marxiste de Lukacs.

V. NOTES

- (1) Lukacs, G., "Qu'est-ce que le marxisme orthodoxe?" dans Histoire et conscience de classe, p. 18.
- (2) Lukacs, G., Estética I, V. I, p. 15. Nous avons fait la traduction des notes à partir de l'édition espagnole de Estética I.
- (3) L. Sève souligne cet aspect du matérialisme dialectique en le considérant comme une perspective où "le rapport matière/conscience est à la fois dualité et unité" et où il est possible de penser en même temps "leur différence et leur identité". Alors, le matérialisme philosophique du marxisme permet de justifier en même temps la différence entre la matière et la conscience, et leur relation. (L. Sève, Une introduction à la philosophie marxiste, p. 351).
- (4) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 348-349.
- (5) Marx, K., "Thèses sur Feuerbach (1845)" Dans L'idéologie allemande, p. 49-50.
- (6) L. Sève remarque qu'il est nécessaire de considérer la perspective du matérialisme étant donné qu'elle implique fondamentalement une problématique philosophique. A partir de cette perspective le marxisme demande d'être vu comme une pensée qui présente une élaboration spécifiquement philosophique. En termes de matérialisme, il s'agit donc d'un matérialisme philosophique et non pas du matérialisme des sciences particulières telles que la physique ou la biologie. (L. Sève, op. cit., p. 348 s.).
- (7) Lukacs, G., op. cit. note 2, V. I, p. 36.
- (8) Ibid, V. I, p. 21.
- (9) Heller, A., "Lukacs's aesthetics", p. 90.
- (10) Fischer, E., "Georges Lukacs and the theory of reflection", p. 331.
- (11) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 247.
- (12) Ibid, V. I, p. 268.
- (13) Ibid, V. I, p. 40.
- (14) Cette thèse est soutenue par Fischer avec l'intérêt spécifique de penser la problématique marxiste du travail dans l'horizon des questions esthétiques.

"Art is work" est le principe qui sert à Fischer de guide d'interprétation de Lukacs. (E. Fischer, *loc. cit.*, note 8, p. 331 ss).

- (15) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 39.
- (16) "Lukacs theory of "reflection" derives from Lenin." (E. Fischer, loc. cit., note 8, p. 330.
- (17) Bien que la relation sujet-objet soit présente dans la problématique de la théorie du reflet chez Lénine, elle est développée plutôt sur le plan épistémologique dans "Matérialisme et empiriocriticisme". Merleau-Ponty constate ce fait, et à son avis, la question de la connaissance chez Lénine rencontre des difficultés quand le sujet est placé "hors du tissu de l'histoire" (M. Merleau-Ponty, Les aventures de la dialectique, p. 92). Selon nous, la spécificité de la thèse du reflet du matérialisme dialectique de Lukacs consiste à mettre l'accent sur l'aspect ontologique et historique de cette théorie. Or, cela est possible parce que pour Lukacs la théorie du reflet est médiatisée par le travail de l'homme, c'est-à-dire par sa pratique productive dans l'histoire.
- (18) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. II, p. 142.
- (19) Tertulian, N., Georges Lukacs, p. 189.
- (20) Comme l'affirme N. Tertulian, Lukacs pense une relation sujet-objet où est abandonnée "... la conception d'origine hégélienne visant à l'identité sujet-objet où la coïncidence entre les deux actes d'objectivation ("Vergegenständlichung") et d'extranéation ("Entfreemdung") et la révélation du fait que l'objectivation est une condition inéluctable de la pratique sociale" (Ibid, p. 254). Ainsi, la relation sujet-objet chez Lukacs ne cherche pas une unification des deux formes mais un échange dans la pratique sociale d'où résultent différentes objectivations.
- (21) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. III, p. 28.
- (22) Ibid, V. III, p. 277.
- (23) Ibid, V. I, p. 226-227.
- (24) Ibid, V. III, p. 212.

- (25) Ibid, V. III, p. 305.
- (26) Yvon Bourdet constate, au sujet de la différence entre les sciences sociales et les sciences naturelles, que le marxisme de Lukacs s'efforce d'apporter une solution distincte du marxisme classique qui ne reconnaissait pas cette différence dans sa théorie de la connaissance. Selon Bourdet, Lukacs établit la différence entre les deux domaines en appliquant la problématique de la dialectique uniquement aux sciences sociales. (Yvon Bourdet, Figures de Lukacs, pp. 22-23). Pour comprendre mieux ce point, il suffit de se rappeler que le processus de désanthropomorphisation de la réalité implique une relation sujet-objet où les sciences naturelles visent à la disparition du sujet de la connaissance, tandis que les sciences sociales en tant qu'anthropomorphisation de la réalité cherchent une reconnaissance de l'activité du sujet cognitif et partant de l'échange entre celui-ci et l'objet.
- (27) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 227.
- (28) Nous sommes d'accord avec Tertulian quand il remarque cette double orientation de la recherche de Lukacs sur l'origine de l'art: "Les analyses fouillées consacrées à la genèse du fait esthétique doivent par conséquent faire l'objet d'une double lecture: à son intérêt proprement historique pour l'autonomisation du fait esthétique à partir du plasma originel de la vie spirituelle, il faut superposer, en filigrane, l'intérêt strictement théorique pour la structure autonome des processus esthétiques." (N. Tertulian, op. cit., p. 223). A notre avis, une recherche dans le domaine de l'esthétique qui rend compte des deux problématiques est très significative car nous croyons que le domaine théorique de l'esthétique doit être constamment confronté aux développements historiques de la pratique artistique. En effet, l'esthétique de Lukacs représente une des plus importantes tentatives dans l'histoire de l'esthétique pour tenter de solutionner ce problème. Néanmoins, dans ce travail, nous nous demandons si le marxisme en tant que matérialisme dialectique et matérialisme historique peut donner une réponse satisfaisante à cette question.
- (29) Il est intéressant de noter que la question de l'origine de l'oeuvre d'art, ne signifie pas, pour Lukacs, la recherche d'un modèle originel et pur qui rende compte de l'art. Lukacs ne cherche pas un modèle

artistique dans ces termes parce que sa problématique historique l'oblige à penser à un développement historique de l'art et aux changements qui se produisent comme conséquence de cette évolution de l'art. Pour plus de détails, voir la référence que fait N. Tertulian à ce sujet en établissant des comparaisons entre le modèle de Lukacs et celui de Hermann (N. Tertulian, op. cit., p. 201-202).

- (30) Nous croyons qu'il y a lieu de penser, dans l'oeuvre de Lukacs, à une orientation du marxisme qui présente une relation très étroite avec le problème de l'histoire. Et il s'agit précisément de la thèse que soutient Michel Lowy dans son interprétation de Lukacs. A son avis, "l'historicisme radical est la qualité distinctive du matérialisme de Lukacs." Qualité qui selon lui, se conserve tout au long de l'évolution de la pensée de Lukacs. Pour Lowy, "L'historicisme révolutionnaire de Lukacs n'est pas seulement une méthode d'analyse et d'interprétation de la réalité sociale; il est en même temps un projet de transformation de cette réalité, un programme d'intervention active dans le cours de l'histoire. Pour l'historicisme marxiste les hommes font leur propre histoire...." (Michel Lowy, "Le marxisme historiciste de Lukacs, dans Littérature philosophie et marxisme, pp. 20-20.
A notre avis, l'esthétique de la maturité conserve cette référence à l'histoire telle que décrite par M. Lowy. C'est dans cette ligne d'interprétation qu'il faut penser la problématique de l'historicité de l'oeuvre d'art chez Lukacs: L'oeuvre d'art est élaborée dans une activité de l'histoire de l'homme et son but, en tant que pratique humaine, doit être orienté vers la transformation de cette histoire.
- (31) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 328.
- (32) Tertulian, N., op. cit., p. 199.
- (33) Nous croyons que dans sa condition d'hétéronomie, le modèle esthétique de Lukacs légitime, dès la question de l'origine de l'art, une position qui prend parti pour une relation très étroite entre l'oeuvre d'art et le monde extérieur.
- (34) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 240.
- (35) Tertulian, N., op. cit., p. 189.
- (36) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 233.

- (37) Ibid, V. I, p., 240.
- (38) En effet, la question de la méthode de recherche historique de l'origine de l'art chez Lukacs présente des problèmes en ce qui concerne les sources archéologiques et ethnographiques de l'origine. Comme le note N. Tertulian, Lukacs lui-même reconnaît cette problématique et il croit compenser les déficiences des sources exactes qui rendent compte de l'art primitif en supposant que l'oeuvre d'art déjà constituée donne les indices nécessaires pour induire son origine. C'est à propos de cette question que Lukacs cite à plusieurs occasions dans son Estética l'affirmation de Marx selon laquelle "L'anatomie de l'homme donne la clef de l'anatomie du singe". (N. Tertulian, op. cit., p. 91).
- (39) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. I, p. 239.
- (40) Ibid, V. II, p. 7.
- (41) Ibid, V. III, p. 317.
- (42) Tertulian, N., op. cit. p. 255.
- (43) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. II, p. 255.
- (44) Ibid, V. II, p. 286.
- (45) Ibid, V. II, p. 480.
- (46) Ibid, V. II, p. 41.
- (47) Cette thèse est soutenue par Lukacs dans le matérialisme dialectique et historique. Or, à notre avis, les risques de cette thèse ne sont pas évidents dans le contexte du matérialisme dialectique, car la complexité des relations dialectiques entre l'artiste et la réalité permet de penser l'oeuvre d'art comme le résultat d'une interaction entre la forme et le contenu.
- (48) Ces deux tendances sont reconnues par Tertulian comme "...un des plus délicats et des plus importants problèmes de l'esthétique de Lukacs. Nous constatons d'une part, sa vive insistance sur le mouvement d'autodissolution de la subjectivité dans l'objectivité et de reflet du monde en soi comme une condition fondamentale de la création artistique, et d'autre part, l'égale vigueur qu'il met à souligner que la finalité de l'acte artistique est la rétroversion du monde dans les

mouvements de la subjectivité, le reflet de la réalité exclusivement en fonction de la conscience de soi humaine." (N. Tertulian, *op. cit.*, p. 253) Or, pour nous, cette situation paradoxale de l'esthétique de Lukacs doit être comprise dans toute sa profondeur en termes de matérialisme dialectique et matérialisme historique puisque c'est dans ce contexte que l'esthétique de Lukacs présente ces deux tendances. Nous croyons que le risque objectiviste est plus évident dans le matérialisme historique que dans le matérialisme dialectique.

- (49) Lukacs, G., *op. cit.*, note 2, V. III, p. 154.
- (50) *Ibid*, V. III, p. 362.
- (51) A notre avis, le concept d'objectivité dans le matérialisme dialectique de Lukacs peut être pensé dans l'horizon de totalité si on comprend ce dernier concept dans les termes de Merleau-Ponty: "la totalité dont Lukacs parle, c'est dans ses propres termes la "totalité de l'empire" non pas tous les êtres possibles et actuels, mais l'assemblage cohérent de tous les faits connus de nous" (Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 50). Totalité et objectivité sont des termes qui ont une relation très étroite dans le matérialisme dialectique car la réalité objective représente pour Lukacs un ensemble de faits avec lesquels l'homme a une relation.
- (52) Lukacs, G., *op. cit.*, note 2, V. III, p. 362.
- (53) *Ibid*, V. III, p. 324-325.
- (54) *Ibid*, V. II, p. 287.
- (55) *Ibid*, V. II, p. 293.
- (56) *Ibid*, V. III, p. 237.
- (57) *Ibid*, V. III, p. 102.
- (57) *Ibid*, V. II, p. 493.
- (58) *Ibid*, V. II, p. 493.
- (59) *Ibid*, V. III, p. 110.
- (60) Dans le développement de sa pensée, Lukacs conteste avec de manière énergique la psychanalyse freudienne en refusant d'accepter la problématique de l'inconscient

comme une grille d'analyse des problèmes de l'art. Le problème principal que Lukacs trouve dans la psychanalyse de Freud est que son étude représente l'isolement de l'individu du contexte historique et social. Mais d'autre part, Lukacs s'oppose à une application du schème de l'inconscient individuel aux études de l'inconscient collectif, car, selon lui, il s'agit de deux recherches qui doivent être menées à terme en supposant des élaborations des problèmes différents. Bien que nous ne puissions pas trouver dans la pensée de Lukacs une élaboration systématique du problème de l'inconscient, car il développe surtout une critique contre Freud, on peut dire que la pensée de Lukacs est plus favorable à une psychologie sociale où la problématique de l'individu est toujours pensée dans le contexte social. A ce sujet voir: Lukacs, G., Estética 1, V. II, p. 133-160; et "la psychologie collective de Freud" dans Littérature, philosophie, marxisme 1922-1923, p. 117-122.

- (61) Lukacs, G., op. cit., note 2, V. III, p. 121.
- (62) Ibid, V. III, p. 120-121.
- (63) Ibid, V. II, p. 496.
- (64) Ibid, V. II, p. 528.
- (65) Ibid, V. II, p. 536.
- (66) Ibid, V. III, p. 238.
- (67) Yvon Bourdet, op. cit., p. 27.
- (68) Marx/Engels, op. cit., p. 97.
- (69) Ibid., p. 102.
- (70) Le sens de l'histoire selon L. Sève est pensé par le marxisme comme une direction des processus et selon le matérialisme historique, il ne s'agit pas d'une finalité idéale, mais d'une dialectique de l'histoire où la fin se reconnaît comme la culmination nécessaire à laquelle conduisent les processus économiques développés dans le système capitaliste. Les contradictions du capitalisme mènent à une "fin immanente" dans le socialisme (L. Sève, op. cit., p. 209 s.).

- (71) Lukacs, *Esthétique* II, p.137.
- (72) Cette thèse est soutenue par Lukacs lorsqu'il pense les problèmes du réalisme du point de vue matérialisme historique dans les ouvrages "Problèmes du réalisme" et "la signification présente du réalisme critique".
- (73) Même si Lukacs accepte une continuité entre l'art bourgeois et l'art prolétarien, c'est-à-dire entre la perspective du réalisme critique et du réalisme socialiste. Malgré la continuité que présente ce modèle grâce à son développement historique, il y a à l'intérieur de ce modèle une perspective pour envisager les problèmes à partir de la vision dichotomique du marxisme entre le capitalisme et le socialisme: "Dans la perspective de l'histoire universelle, il est bien vrai que l'opposition entre le capitalisme et le socialisme reste la question essentielle à notre époque considérée comme totalité" (G. Lukacs, La signification présente du réalisme critique, pp. 16-17). Nous croyons que cette opposition à partir de laquelle Lukacs soumet à examen l'histoire de l'art, conduit ses analyses à une simplification excessive des problèmes artistiques qui, selon nous, demandent un modèle d'analyse plus complexe. De plus, cette simplification, comme l'affirme Adorno, peut devenir dogmatique: "Le noyau de la théorie reste dogmatique. On rejette l'ensemble de la littérature moderne tant qu'on ne peut pas lui appliquer la formule d'un réalisme critique ou socialiste." (T. Adorno, "Une réconciliation extorquée" dans Notes sur la littérature, p. 175).
- (74) Lukacs soutient une thèse qui a été très contestée, mais finalement acceptée, par les intellectuels soviétiques après la Révolution. Cette thèse consiste à dire que le réalisme socialiste doit chercher dans la tradition artistique du réalisme critique les lignes fondamentales pour le développement de sa propre perspective artistique. Selon Lukacs, le réalisme critique trouve sa fin dans le réalisme socialiste car il est fondamentalement un art contestataire qui souligne les contradictions du système capitaliste; donc, le réalisme critique conduit au réalisme socialiste et le réalisme critique est anéanti par le réalisme socialiste. "Il s'agit donc en bref, d'un processus par lequel, à mesure que s'instaure plus parfaitement le socialisme, le réalisme critique dépérit peu à peu dans son domaine propre, en tant que style littéraire particulier". (G. Lukacs, op. cit., note 73, p. 218).

Il est évident que la thèse du matérialisme historique, selon laquelle les contradictions du capitalisme conduisent au socialisme, est la thèse dominante dans le passage du réalisme bourgeois au réalisme socialiste.

- (75) Lukacs, G., op. cit., note 73, p. 220.
- (76) Ibid, p. 177.
- (77) Ibid, p. 185.
- (78) Ibid, p. 181.
- (79) L. Sève, op. cit., p. 237.
- (80) Op. cit., note 73, p. 175.
- (81) Ibid, p. 175.
- (82) Le problème de la spécificité de l'oeuvre d'art dans le matérialisme historique est une question très importante parce que s'il y a un équivalent de l'art dans la réalité, en quoi consiste donc la spécificité de la création artistique? A notre avis, le matérialisme historique ne donne pas de solution à ce problème.
- (83) Y. Bourdet, p. 26.
- (84) Adorno, T., "Une réconciliation extorquée", p. 180.
- (85) Il existe dans les mouvements d'avant-garde plusieurs attitudes politiques qui se modifient avec le temps; or, nous croyons qu'en général la position politique des mouvements d'avant-garde est plus complexe qu'une position politique qui demeure engagée inconditionnellement à une idéologie déterminée. Les mouvements d'avant-garde sont des mouvements politiques dans la mesure où ils remettent en question la réalité établie. Voilà un principe général qui peut être appliqué à ces mouvements, tout en gardant les différences entre eux. Ainsi par exemple, dans l'article où Ernest Bloch conteste la thèse de Lukacs selon laquelle l'expressionnisme est un mouvement soutenant une position fasciste, Bloch met l'emphasis sur une position politique de l'expressionnisme engagée dans une cause humaniste et non pas dans un parti politique. (E. Bloch, "L'expressionnisme vu aujourd'hui (1937)", dans Héritage de ce temps, p. 251 ss.)

- (86) Le réalisme socialiste reste un mouvement isolé des influences et des développements artistiques. Cette perte de contact avec les autres mouvements artistiques de l'époque le conduit à avoir une attitude fermée et l'empêche de trouver d'autres voies qui pourraient montrer des solutions différentes à ses problèmes artistiques. Comme le constate Harnold Rosenberg au sujet de la littérature du réalisme socialiste: "Mann étant bien l'unique écrivain important du vingtième siècle auquel Lukacs puisse se référer pour illustrer sa théorie, le seul qui puisse alimenter sa conviction que le réalisme bourgeois s'inscrit dans un courant littéraire important..." (H. Rosenberg, "Lukacs et la troisième dimension" p. 925). Alors, la question est la suivante: Comment est-il possible que le réalisme socialiste puisse arriver à une évaluation de sa propre solution artistique s'il reste fermé à toute influence artistique de l'extérieur? A notre avis, le modèle du matérialisme historique n'offre pas de solution à cette problématique.
- (87) Lukacs, G., op. cit., note 73, p. 223 s.
- (88) C'est dans ce sens que Marcuse soutient le schéma base-superstructure sur lequel s'appuie le réalisme socialiste et qui met en danger les possibilités critiques de l'art dans la société socialiste. En effet, lorsque l'Etat socialiste a le contrôle de la base, c'est-à-dire de l'économie, le système idéologique de cet Etat peut avoir la direction et le contrôle de tous les domaines idéologiques. Or, cela peut conduire l'art à perdre son potentiel critique et devenir un instrument pour propager l'idéologie du statu quo. Donc, la seule possibilité contestataire du réalisme socialiste est dirigée hors de la société socialiste, vers la capitalisme. Alors, le réalisme socialiste ne touche rien dans la société où il se développe parce que son hétéronomie devient un assujettissement au système établi. Pour une référence plus complète de ce problème, voir H. Marcuse "Base et superstructure, réalité et idéologie" Dans Le marxisme soviétique, pp. 161-182.

VI. BIBLIOGRAPHIE

I. Sources principales

- Lukacs, G., Estética 1, Grijalbo, Barcelona, 1975, 4 volumes.
- _____, Signification présente du réalisme critique, Gallimard, Paris, 1960.
- _____, Prolegomenos a una estética marxista, Grijalbo, Mexico, 1965.
- _____, Littérature, philosophie et marxisme 1922-1923, Presses universitaires de France, 1978.
- _____, Problèmes du réalisme, L'arche, Paris, 1975.
- _____, "Qu'est-ce que le marxisme orthodoxe". dans Histoire et conscience de classe, Minuit, Paris, 1960.

II. Sources secondaires

- Adorno, T., "Une réconciliation extorquée, à propos de la signification du réalisme critique de Lukacs". dans Notes sur la littérature, Flammarion, Paris, 1984.
- Arvon, H., L'esthétique marxiste, Presses universitaires de France, Paris, 1970.
- Bloch, E., "L'expressionnisme vu aujourd'hui (1937)", dans Héritage de ce temps, Payot, Paris, 1977.
- Bourdet, Y., Figures de Lukacs, Editions anthropos, Paris, 1970.
- Brecht, B., Ecrits sur la littérature et l'art 2 - Sur le réalisme, L'arche, Paris, 1970.
- De Micheli, M., Las vanguardias artisticas del siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Fischer, E., "George Lukacs and the theorie of reflection", dans The philosophical forum, Vol. III n. 3-4, Boston, 1972.

- Heller, A., "Lukacs's Aesthetics" dans New Hungarian Quarterly, Vol. 7, no. 24, 1966.
- Katalin, L., "Chronologie de G. Lukacs" dans Europe, Avril, 1979.
- Lénine, N., Matérialisme et empiriocriticisme, Editions du progrès, Union soviétique, 1979.
- Lowy, M., "Le marxisme historiciste de Lukacs". dans Littérature, philosophie, marxisme, Presses universitaires de France, 1978.
- Marcuse, H., Le marxisme soviétique, Gallimard, Paris, 1963.
- Marx/Engels, L'idéologie allemande, Editions sociales, Paris, 1982.
- Merleau-Ponty, M., Les aventures de la dialectique, Gallimard, 1977.
- Sève, L., Une introduction à la philosophie marxiste, Editions sociales, Paris, 1980.
- Rosenberg, H., "George Lukacs et la troisième dimension" dans Les temps modernes, no. 22, novembre 1964.
- Tertulian N., Georges Lukacs, Le Syncomore, Arguments critiques, Paris, 1980.
- _____, "Lukacs/Adorno - La réconciliation impossible" dans Revue d'esthétique, nouvelle série, no. 8, 1985.
- _____, "Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art" dans Revue d'esthétique 2/3, 1976.

ANEXE

OEUVRES DE LUKACS EN ALLEMAND

A partir de 1960, la parution d'une édition complète des oeuvres de Lukacs est en cours aux éditions Luchterhand Verlag (RFA), sous la direction de Frank Benseler, en collaboration avec les Archives Lukacs à Budapest. Nous donnerons ci-dessous une description du contenu des 17 tomes prévues de cette édition allemande.

1. Frühschriften I: Die Seele und die Formen et Die Theorie des Romans
2. Frühschriften II: Geschichte und Klassendewusstsein et Lenin (1968)
3. Klein Schriften: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur et Existenzialismus oder Marxismus
4. Probleme des Realismus I: Essays über Realismus (1971)
5. Probleme des Realismus II: Der russische Realismus in der Weltliteratur (1964)
6. Probleme des Realismus III: Der historische Roman, Balzac und der Französische Realismus et Fauststudien (1965)
7. Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten: Goethe und sein Zeitalter, Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts et Thomas Mann (1964)
8. Der junge Hegel (1967)
9. Die Zerstörung der Vernunft (1962)
10. Probleme der Ästhetik: Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik (1969)
- 11-12. Die Eigenart des Ästhetischen (1963)
- 13-14. Zur Ontologie des Gesellschaftlichen Seins
15. Prolegomena zur Ontologie des Gesellschaftlichen Seins
16. Frühe Schriften zur Ästhetik I: Heidelberg Philosophie der Kunst 1912-1914 (1974)
17. Frühe Schriften zur Ästhetik II: Heidelberg Ästhetik 1916-1918 (1975)

OEUVRES DE LUKACS EN FRANÇAIS

Existentialisme ou marxisme?, Nagel, Paris, 1948

Brève histoire de la littérature allemande, Du XVIII^e Siècle à nos jours, Nagel, Paris, 1959

La destruction de la raison, Tome 1-2, L'Arche, Paris, 1958-1959

La signification présente du réalisme critique, Gallimard, Paris, 1960

La théorie du roman, Gonthier, Lausanne, 1963

Lénine, EDI (Etudes et Documentation Internationales), Paris, 1965

La particularité du fait esthétique, Littérature et réalité, Budapest, 1966

Balzac et le réalisme français, Maspéro, Paris, 1967

Thomas Mann, Maspéro, Paris, 1967

Entretiens avec Georg Lukacs, Maspéro, Paris, 1969

Soljenitsyne, Gallimard, Paris, 1970

Soljenitsyne, Gallimard, Paris, 1971

Goethe et son époque, Nagel, Paris, 1972

La pensée de Lénine, Denoel/Gonthier, Paris, 1972

L'âme et ses formes, Gallimard, Paris, 1974

Ecrits de Moscou, Ed. Sociales, Paris, 1974

Marx et Engels, Historiens de la littérature, L'Arche, Paris, 1975

Problèmes du réalisme, L'Arche, Paris, 1975

Le roman historique, Payot, Paris, 1977

Littérature, philosophie et marxisme, PUF, Paris, 1978

OEUVRES DE LUKACS EN ESPAGNOL

Prolegomenos a una estética marxista, Sobre la categoría de la particularidad, Grijalbo, Mexique, 1965

Aportaciones a la historia de la estética, Grijalbo, Mexique, 1966

Estética I, La particularidad de lo estético, 4 Tomes, Grijalbo, Barcelone, 1965-1967

Sociología de la literatura, Península, Barcelone, 1966

"La individualidad de la obra de arte", dans Estética y marxismo, Trd. Adolfo Sánchez Vásquez, Ed. Era, Mexique, 1970, Tome I (244-253)

"Arte auténtico y realismo", dans Estética y marxismo, Trd. Adolfo Sánchez Vásquez, Ed. Era, Mexique, 1970, Tome II (48-58)

"Perduración y caducidad de las obras de arte", dans Estética y marxismo, Trd. Adolfo Sánchez Vásquez, Ed. Era, Mexique, 1970, Tome I (336-343)

Significación actual del realismo crítico, Ed. Era, Mexique, 1967

Polémica sobre realismo, Ed. Buenos Aires, Barcelona, 1982

Historia y consciencia de clase, Grijalbo, Mexique, 1965

El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista, Grijalbo, Mexique, 1975

El asalto a la razón, Grijalbo, Mexique, 1978

Thomas Mann, Grijalbo, Mexique, 1979

Ensayos sobre el realismo, Siglo XX, Buenos Aires, 1965

Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels, Grijalbo, Mexique, 1966