

## L'évolution de la pensée de Georg Lukács

Nicolas Tertulian

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Tertulian Nicolas. L'évolution de la pensée de Georg Lukács. In: L'Homme et la société, N. 20, 1971. Lukács Hegel histoire et sociologie. pp. 13-36.

doi : 10.3406/homso.1971.1405

[http://www.persee.fr/doc/homso\\_0018-4306\\_1971\\_num\\_20\\_1\\_1405](http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1971_num_20_1_1405)

---

Document généré le 25/09/2015

# l'évolution de la pensée de georg lukács

NICOLAS TERTULIAN

Dans l'introduction à son essai *Qu'est-ce que le marxisme orthodoxe ?* (1919) publié dans *Histoire et conscience de classe* (1923) Georg Lukács a formulé naguère une thèse mémorable, profondément révélatrice de toute l'orientation d'un penseur qui allait devenir la personnalité la plus marquante de la culture marxiste contemporaine. Lukács s'y rapportait aux discussions animées que connaissaient les cercles intellectuels de l'époque autour de la définition authentique du « marxisme orthodoxe ». Dans sa thèse, il soutenait qu'un marxiste sérieux pourrait accepter, en principe, à titre d'hypothèse, l'inexactitude de facto de toutes les affirmations particulières de Marx et reconnaître la nécessité de les remplacer par les nouveaux résultats de la recherche sans cesser un seul instant pour cela de demeurer un marxiste orthodoxe. Affirmation paradoxale qui représentait une attitude polémique devant une conception « littérale », dogmatique, du marxisme. Le marxisme authentique ne pouvait être identifié à une adhésion et à une fidélité automatiques à l'égard des résultats de la recherche de Marx, à « la foi » en une thèse ou en une autre, à l'exégèse d'une création « sacrée ». En matière de marxisme, l'orthodoxie avait exclusivement trait – selon Lukács – au problème de *la méthode*. Distinction qui pourrait sembler par trop subtile ou tout simplement non-fondée (les résultats particuliers d'une méthode ne sont-ils pas appelés à en vérifier la justesse ?). Mais l'affirmation avait pour but de mettre en valeur la dimension *philosophique* du marxisme. A la conscience de la supériorité du marxisme en tant que méthode s'alliait le refus lucide de tout sentiment d'infaillibilité et de toute certitude de type dogmatique ou scolastique. Souligner aussi bien la complexité de l'ordre du réel que la nécessité d'une *adequatio rei et intellectus*, comme résultat d'une adaptation dynamique au devenir de la réalité – c'était à quoi visait le

dialecticien Lukàcs. La méthode formulée par Marx constitue la condition nécessaire à toute démarche de la connaissance devant la réalité, mais le résultat de cette démarche est lié à l'aptitude à saisir toutes les déterminations essentielles de l'objet et à l'adaptation perpétuelle de celui-ci au devenir. En principe, tout résultat particulier de la recherche est susceptible d'être amendé, modifié ou enrichi, sans que soit ébranlée pour cela la justesse de la méthode, dont l'existence est la condition même du déroulement d'un tel processus fondé objectivement. L'orthodoxie en matière de marxisme était définie par Lukàcs comme étant la conviction qu'avec le marxisme avait été trouvée la méthode de recherche adéquate, méthode ne pouvant être développée, perfectionnée ou approfondie que dans le sens de ses fondateurs. Ainsi donc, la confiance inébranlable de Lukàcs en la valeur de la méthode marxiste avait une origine rigoureusement scientifique : quant à son hypothèse nuancée de paradoxe, sur le renoncement, *de facto*, à toutes les thèses particulières de Marx, elle visait, dans son apparente hétérodoxie, à souligner à la fois la nature *philosophique* de cette méthode et son non-dogmatisme fondamental. L'affirmation formulée il y a une cinquantaine d'années par Lukàcs a une résonance très actuelle, maintenant que la société et la culture contemporaines offrent un grand nombre de particularités inconnues à l'époque de Marx, et que la vitalité du marxisme demande plus que jamais à être confirmée par l'initiative – en fait de pensée et de création originale – de tout chercheur fidèle à la méthode élaborée par l'auteur du *Capital*. (Dans une préface critique assez récente à son œuvre de jeunesse, *Histoire et conscience de classe*, Lukàcs lui-même soulignait l'actualité de sa thèse, au moment où nous nous trouvons à la veille d'une authentique « renaissance du marxisme ».)

C'est sous un aspect apparenté à celui de la thèse énoncée ci-dessus qu'il faut envisager une affirmation formulée par Georg Lukàcs à une autre occasion. Ce penseur marxiste rigoureux tenait à mettre l'accent sur le fait que la possession d'un instrument supérieur n'est pas par elle-même la garantie d'une supériorité culturelle, et que, par conséquent, Montaigne demeurera toujours plus intéressant qu'un marxiste médiocre, car – pour nous servir de sa comparaison aussi spirituelle qu'expressive – l'écureuil de l'Himalaya ne doit pas se considérer comme plus grand que l'éléphant de la plaine. L'affirmation de Lukàcs était à la fois une juste et sévère mise en garde contre la suffisance (pour ne pas dire l'arrogance) de certains marxistes, commodément installés dans la conviction de la supériorité automatique de leur méthode, et une invitation ferme à mettre en valeur la supériorité de la méthode de Marx par l'idépendance de pensée et par la création originale. La profession de foi impliquée dans les dires de Lukàcs était bien contrariante pour les esprits dogmatiques. En effet, un personnage de l'époque, à velléités doctrinaires, se montrait prêt à profiter de la comparaison de Lukàcs pour l'accuser de ne voir les marxistes qu'en écureuils et les bourgeois en éléphants : c'était là un procédé qui trahissait un réflexe agressif propre aux esprits sectaires, incapables de comprendre la véritable essence du marxisme.

Un entretien que j'ai eu avec Georg Lukács est de nature à édifier l'interlocuteur – quel qu'il soit – sur la façon dont la fidélité intransigeante aux principes (dont l'élaboration est toutefois le résultat d'une longue, laborieuse et extrêmement méticuleuse méditation) se mêle dans son esprit à une grande souplesse ainsi qu'à une réceptivité et une liberté d'esprit totales. A l'occasion de cet entretien dans son appartement de Budapest (le philosophe avait accompli au printemps – c'était en 1965 – sa quatre-vingtième année) j'avais essayé de formuler une réserve discrète devant un jugement virulent émis par Lukács sur la formule épique de Faulkner dans son roman *Le bruit et la fureur* ainsi que devant la large estime dont jouissait un écrivain comme Sinclair Lewis : Lukács m'avait alors répondu en souriant qu'il se considérait comme le moins lukacsien de tous ses disciples et qu'il était prêt à accepter toute démonstration convaincante contraire à ses affirmations, à condition – c'était pour lui fondamental – qu'il y eût accord sur *les principes*.

L'évolution intellectuelle de Georg Lukács offre une image singulière de la formation et du devenir d'une personnalité dans les conditions agitées d'un siècle non moins singulier par sa complexité et par le caractère dramatique de son histoire. Lukács a traversé les expériences spirituelles les plus variées et, en apparence, les plus hétérogènes qui soient : sa biographie intellectuelle est à ce point sinueuse et la discontinuité, à première vue, des étapes parcourues si forte, qu'un observateur – et non des plus superficiels – serait tenté de renoncer à tout essai de découvrir une unité dans cette variation et dans cette discontinuité kaléidoscopique. A un certain moment, Lukács lui-même a abjuré si catégoriquement et si sévèrement ses positions antérieures, il a renié si péremptoirement l'orientation philosophique de certaines œuvres qui l'avaient rendu célèbre (*Théorie du Roman* ou *Histoire et conscience de classe*), que toute tentative faite par un chercheur en vue d'établir une identité de pensée dans cette non-identité de positions successives pourrait paraître *a priori* condamnée à l'échec. Non moins digne d'être discutée est également la thèse de ceux qui considèrent que le « véritable Lukács » est celui des œuvres de jeunesse et que la phase de maturité de son œuvre (sa phase rigoureusement marxiste) constituerait une évidente involution. Il est vrai que le plus souvent une pareille thèse a été formulée avant que Lukács ait publié son *Esthétique* (dont les deux premiers volumes ont paru en 1963). Cette œuvre est en effet une synthèse de l'ensemble des conceptions esthétiques du « vieux » Lukács. (La thèse ci-dessus n'est pas soutenue seulement par les adversaires déclarés du philosophe hongrois, comme Adorno, mais elle est également suggérée par un de ses disciples *authentique* : Lucien Goldmann.) La publication du dernier ouvrage de Lukács, point culminant de toute son évolution spirituelle, à côté des deux grandes œuvres de synthèse en préparation : *Ontologie de l'existence sociale* (dont des fragments ont été publiés) et *l'Éthique* permettent de reconstituer sous une lumière nouvelle son évolution intellectuelle, et rendent possible, avec de plus grandes chances de succès, la découverte de motifs communs et d'orientations

analogues tout au long de son activité. Il ne saurait être question de diminuer la signification considérable de toutes les ruptures, de toutes les dislocations, et de toutes les solutions de continuité de son devenir idéologique ; il s'agit de découvrir *l'organicité* de ce processus, sa causalité intime et sa valeur *exemplaire* en tant qu'histoire d'un intellectuel qui, dans son évolution, a synthétisé l'histoire d'un siècle tout entier.

\*

\* \*

Né en 1885 à Budapest, et appartenant à une famille de la bourgeoisie patricienne hongroise, Lukàcs a connu dans ses années de jeunesse des préoccupations assez semblables à celles d'un Thomas Mann. Celui qui portait le nom de Georg von Lukàcs – nom sous lequel ont paru ses premiers livres : *Die Seele und die Formen* (1911), publié une année auparavant à Budapest, en hongrois, et *Die Theorie des Romans* (1920) publié d'abord dans la revue de Max Dessoir (1916) *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1916) – avait manifesté une réceptivité toute particulière aux problèmes posés dans certaines œuvres de Thomas Mann, telle la célèbre nouvelle intitulée *Tonio Kröger*, ainsi que dans l'épilogue de la pièce d'Ibsen : *Lorsque nous, les morts, ressusciterons*.

Son premier livre en hongrois avait pour thème *L'histoire du développement du drame moderne* (écrit en 1908, publié en 1911) et avait remporté un prix littéraire important (des extraits en ont été publiés en 1914, en allemand, dans la célèbre revue *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*). La connaissance des œuvres de G. Simmel, *Soziologie* et, surtout, *Philosophie des Geldes* (parue en 1900) est visible chez Lukàcs dans son *Histoire du développement du drame moderne*. La critique adressée à la vie de plus en plus artificielle de la civilisation capitaliste dans la grande ville moderne, critique que Simmel exerce dans l'esprit d'un romantisme typiquement anticapitaliste dans sa *Philosophie des Geldes*, était utilisée pour définir l'infrastructure sociologique du drame moderne, comparé au drame antique ou à celui de la Renaissance. Reprise et amplifiée par Simmel après Tönnies, l'opposition entre le caractère « organique » de la vie communautaire des époques pré-capitalistes et le caractère « mécanique » ou « abstrait » de l'existence dans le cadre de la civilisation bourgeoise, était utilisée par le jeune Lukàcs pour souligner la différence entre le caractère toujours plus « conflictuel » du drame moderne, et la « naïveté » ou l'« organicité » du drame antique. Les termes de « naïf » et de « problématique » étaient une transcription directe de la fameuse distinction schillérienne entre la poésie naïve et la poésie sentimentale (moderne), distinction utilisée pour la première fois par Lukàcs dans cette œuvre de jeunesse, mais qui allait marquer profondément la problématique esthétique de son œuvre de maturité.

Les fragments de l'*Histoire du développement du drame moderne* traduits en allemand dévoilent les germes de préoccupations que l'œuvre ultérieure amplifiera dans un contexte philosophique tout différent. Le thème du caractère aliénant de la civilisation capitaliste, impropre à inspirer des œuvres dramatiques comparables à celles du théâtre antique ou du théâtre shakespearien, les observations souvent subtiles ayant trait à la dissociation entre le *théâtre* – compris en tant que représentation destinée au succès – et la *littérature dramatique* proprement dite (celle-ci évoluant dans certains cas vers l'intimisme ou l'intellectualisme), tout ceci préfigure le souci qu'aura plus tard Lukács de jeter des ponts entre la dialectique des formes sociales et celle des formes littéraires (en l'espèce, le drame), même si les liaisons établies nous paraissent trop abstraites ou affectées de schématisme. Plus tard, Lukács lui-même reprochera à cette « Literatursoziologie », qu'il aspire à développer dans son œuvre de jeunesse, le caractère abstrait des déterminations sociologiques, caractère qu'il attribue à l'insuffisance – sous l'influence de Simmel – de sa vision de la base économique réelle des phénomènes sociaux. Dans sa phase de maturité – phase totalement marxiste – jamais Lukács ne montre la moindre sympathie envers la « sociologie » constituée comme discipline autonome, séparée de l'économie politique, et il repousse par conséquent l'idée de lois sociologiques « pures », coupées de la réalité économique. Or c'était là, justement, la sociologie de Simmel. D'une manière autocritique, Lukács a signalé lui-même que dans ses premières œuvres se trouvaient des considérations sociologiques épurées de leur contenu historique réel, et a déploré le fait que l'influence de Marx y était filtrée par les lunettes de Simmel et de Max Weber. C'est dans le même esprit autocritique qu'il déplore que dans ses analyses sur l'esthétique les considérations sociologiques restaient extérieures au sujet traité. (G. Lukács, *Mein Weg zu Marx*, texte de 1933, in *G. Lukács zum 70. Geburtstag*, Aufbau-Verlag 1955).

Il nous faut reconnaître qu'en vérité la préface de 1909 aux deux volumes de l'*Histoire du développement du drame moderne* contenait une polémique explicite contre tout « économisme » ou toute prise en considération du seul « contenu » comme interprétations simplificatrices de la littérature. L'art y était défini en premier lieu en tant que « forme », et la forme authentique y était considérée, chez le véritable artiste, comme une réalité *a priori*. Les caractères « simplificateurs » et « abstraits » de sa démarche, déplorés ensuite par Lukács, résultaient sans aucun doute de l'insuffisance d'une méthode qui ne permettait pas d'établir les véritables relations dialectiques entre l'évolution socio-historique et la morphologie des formes artistiques.

Cependant c'est le recueil d'essais *Die Seele und die Formen* (paru en 1911, en allemand) qui a imposé Lukács à l'attention de divers membres de l'élite européenne. Lukács n'avait alors que vingt-six ans et la plupart des essais avaient été rédigés de 1908 à 1910. Dans son ouvrage célèbre : *Les considérations d'un apolitique* (1919), Thomas Mann en fait l'éloge, au chapitre *Bürgerlichkeit*. Le dernier essai du livre *Die Seele und die Formen* – que beaucoup de commentateurs considèrent comme le texte capital de ce

recueil — est consacré à l'apologie de la tragédie. Aux yeux du jeune Lukàcs, la tragédie apparaissait comme l'incarnation superlative de la vie essentialisée, comme le mode suprême d'articulation de cette *forme* vers laquelle tendaient toutes ses aspirations et dans laquelle il voyait la condition inaliénable de l'art véritable. Plus tard, Lukàcs a avoué que la problématique illustrée par des héros comme le Tonio Kröger de Thomas Mann ou comme le professeur Rubek de la dernière pièce d'Ibsen, a déterminé chez lui, d'une manière décisive, toute la production intellectuelle de ses années de jeunesse. Ne nous est-il pas permis de déchiffrer dans l'ardente tendance lukacsienne à dépasser la vie empirique par le culte quasi-mystique de *la forme*, la tension entre la platitude de la vie quotidienne et l'aspiration au salut au moyen de l'art qui domine les héros d'Ibsen et de Thomas Mann ? Le tragique était célébré par Lukàcs comme la forme au moyen de laquelle l'existence courante, caractérisée par la relativité, le compromis, les possibilités infinies d'adaptation, est définitivement supprimée et l'être humain contraint d'exister au niveau de ses possibilités extrêmes, là où tout devient univoque, stable et exemplaire. Il semblait bien qu'un *hiatus* irrémédiable séparât, dans la vision du jeune Lukàcs, l'existence empirique de l'existence essentielle, la vie courante de « la vie véritable ». L'auteur de l'essai intitulé *La Métaphysique de la tragédie* (consacré aux drames de Paul Ernst) soulignait avec délectation la façon dont les actes du héros tragique dépassent la zone des motivations empiriques, pour s'arrêter dans la zone privilégiée de certaines motivations essentielles, au-delà de l'espace et du temps habituels et acquérir de la sorte le sceau univoque d'actes déterminés par le destin. « La tragédie n'a qu'une seule dimension : celle de l'altitude. Elle intervient au moment où des énergies mystérieuses extraient de l'homme son essence, le contraignent à ce qui est essentiel... »

Dans cet essai se fait jour l'idée d'une hiérarchie des possibilités essentielles, et l'éloge apporté à l'existence tragique s'explique par la conviction qu'elle exprimerait de la façon la plus complète l'ordre des essences dans le champ de l'existence humaine. D'ailleurs l'étude s'ouvrait par un *motto* du mystique allemand Maître Eckhart, destiné peut-être à exprimer l'opposition entre l'*évolutionnisme* de l'existence courante et la *fixité* de l'ordre tragique. « La Nature fait l'homme de l'enfant et la poule de l'œuf, Dieu fait l'homme avant l'enfant et la poule avant l'œuf ». *La métaphysique de la tragédie* contenait une formule révélatrice de la séparation nette que faisait le jeune philosophe entre l'existence phénoménale et l'existence essentielle : « Le style interne du drame est réaliste dans le sens scolastique médiéval, qui exclut, de ce fait, tout réalisme moderne ». Les accents polémiques contre « la rationalité aride » de l'existence commune ou contre les aspirations à la « sécurité » (considérées comme des formes visant à éluder la véritable dimension existentielle) et l'éloge du tragique en tant que manifestation d'un mode d'existence authentique, révélant les limites inexorables de l'existence humaine, préfigurent l'existentialisme heideggérien, Lucien Goldmann n'hésite pas à considérer *Die Seele und die Formen* comme « le

premier ouvrage existentialiste » (voir *Kierkegaard vivant*, N.R.F. p. 130). Mais le but ultime de l'éloge de la tragédie par Lukàcs était déterminé par le fait que la tragédie personnifiait de la façon la plus pure un moment de l'existence dépouillé de toute inessentialité. Dans la représentation de Lukàcs, une pareille purification de l'existence était la condition fondamentale de la genèse de la *forme*. La ferveur qu'il manifeste devant l'idée de forme, considérée comme l'expression d'une existence où tous les mouvements acquièrent un sens symbolique et nécessaire, illustre clairement le *kantisme* du jeune Lukàcs. L'opposition entre la vie empirique et la vie « authentique » atteint son point culminant dans l'éloge de la forme artistique (à laquelle le philosophe attribuait en outre une signification éthique, en la désignant comme le symbole d'un ordre idéal, au-dessus du chaos empirique) : mais la forme en tant que produit d'une subjectivité idéale, purifiée, est typiquement kantienne.

Dans le texte par lequel s'ouvrait *Die Seele und die Formen* et qui avait pour titre : *L'Essence et la forme de l'essai*, se trouvait une intéressante tentative de définir l'essai (et la critique, en général) comme une forme intermédiaire entre l'œuvre d'art – image pure – et l'ordre systématique des concepts dans le cadre d'un système philosophique. Pour le jeune Lukàcs, la critique était l'équivalent d'un acte artistique mais différant structurellement de la création artistique proprement dite (plus tard, il allait abandonner totalement ce point de vue et s'élever contre la conception d'Oscar Wilde ou d'Alfred Kerr sur la critique comme forme d'art). La critique serait destinée à rendre sensible *la transparence* des images qui composent l'œuvre d'art, à découvrir *la signification* de ces images, à fixer ce qui est *Weltanschauung* dans la forme. Dans la conception de Lukàcs, l'essai était on ne peut plus opposé à un simple décalque de l'œuvre. C'était, au contraire, une espèce de dialogue existentiel entre l'œuvre donnée et le point de vue du critique. Celui-ci était assimilé par le jeune Lukàcs, dans son essai consacré à Rudolf Kassner (inclus dans le même volume), au type « platonique », à celui qui est appelé à découvrir *l'idée* dont la réminiscence serait l'image artistique. L'auteur du texte *L'Essence et la forme de l'essai* se montre moins intéressé par la reproduction *objective* du sens de l'œuvre, que par la façon dont l'intériorisation de ce sens dans la conscience du critique est liée à l'expression nécessaire de la personnalité de celui-ci. Tout essayiste authentique imprime à l'œuvre qu'il analyse son propre « esprit vital » et les essais dédiés à Goethe par Herman Grimm, Schlegel ou Dilthey conservent leur valeur autonome, sans s'annuler réciproquement le moins du monde. Sans doute pourrait-on considérer un pareil relativisme esthétique comme un écho direct du relativisme philosophique professé à l'époque par Georg Simmel. A Berlin, Lukàcs avait été l'élève de ce dernier et avait assisté à ses cours en 1909 et 1910. Le jeune Lukàcs se déclarait prêt à considérer comme possible une *Dramaturgie* qui ferait l'éloge de Corneille contre l'apologie de Shakespeare faite par Lessing dans la *Dramaturgie de Hambourg* (sans diminuer pour autant la valeur de celle-ci) et il affirmait, dans le même esprit, que tout ce

qu'ont écrit Burckhardt et Pater Rhode ou Nietzsche sur l'antiquité ne saurait altérer la valeur des visions helléniques d'un Winckelmann. Le paradoxe de l'essai critique serait analogue à celui « du portrait » en peinture : celui-ci offre une « ressemblance » sans qu'il soit nécessaire pour celui qui le regarde de chercher à vérifier l'identité du modèle et du portrait. Ainsi donc, le problème de « la vérité » ne se poserait pas dans la critique et dans l'essai, comme c'est le cas dans le domaine des sciences positives : pour le Lukàcs de *Die Seele und die Formen* l'aspiration fondamentale du critique doit être la création d'un « monde » autonome, superposé aux œuvres d'art existantes et qui, par sa cohérence et sa vitalité, acquiert une existence indépendante. L'idée que le but de l'essai critique doit être de créer de *la vie* et non pas d'offrir des « vérités » (on ne saurait mesurer d'après un Goethe « véritable » l'évocation différente qu'en font Grimm, Dilthey ou Schlegel) montre combien les considérations du jeune Lukàcs étaient influencées par le relativisme et l'esthétisme de *la philosophie du vécu (Lebensphilosophie)* qui régnaient sur la pensée allemande du début du siècle. Il semble pourtant que le noyau de l'argumentation de Lukàcs doive être cherché autre part. Pour le Lukàcs de cette époque, la critique véritable ne demeure jamais prisonnière de l'œuvre analysée, elle tend perpétuellement, au contraire, à la confrontation de celle-ci avec « l'idée » qu'elle incorpore. Lukàcs pensait pouvoir découvrir dans tout discours critique véritable l'existence d'une certaine « ironie », et d'un « humour » secret : il semble que le critique ne parle que de l'œuvre, mais au fond ce sont les grands problèmes de l'existence qu'il place sous les feux de la discussion. Ainsi donc l'essayiste se meut dans une espèce d'*intermundium* : il cherche à garder le contact avec la matière concrète de l'œuvre, sans perdre de vue « l'idée » que l'œuvre d'art exprime. De la sorte, Lukàcs développait la thèse ingénieuse selon laquelle l'essai critique se situerait dans une zone intermédiaire, entre la création artistique proprement dite et la spéculation philosophique systématique. « L'idée » (dans le sens platonicien du terme) n'apparaît pas séparée du mode concret dans lequel l'incarne l'œuvre : « L'essayiste est un Schopenhauer qui écrit ses « parerga » en attendant la venue « du monde comme volonté ou représentation » (l'allusion s'adressait à l'œuvre d'aphorismes ou de pensées de Schopenhauer *Parerga et Paralipomena*, comparée à son œuvre systématique fondamentale). Ce point de vue est encore celui de Lukàcs de la maturité (intégré, bien sûr, dans de tout autres articulations philosophiques), et il serait intéressant d'en établir la continuité dans un texte comme *Schriftsteller und Kritiker* (Ecrivain et critique) écrit en 1939.

\*

\* \*

Rien n'illustre plus éloquemment le paradoxe du « cas Lukàcs » que le destin des œuvres qui lui ont valu un prestige et un renom définitifs parmi les intellectuels européens des dernières décennies : *Die Theorie des Romans* (La

Théorie du Roman) écrite durant l'hiver 1914-1915, publiée pour la première fois en 1920, rééditée depuis peu avec une préface critique de l'auteur et *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Histoire et conscience de classe) publiée en 1923 et récemment rééditée, avec une étude critique de Lukàcs, en mars 1967. Ses adversaires s'obstinent à affirmer que ces œuvres-là représenteraient le véritable Lukàcs et ils n'épargnent pas leurs éloges à l'adresse du « génial hégélien » qui a écrit *La Théorie du Roman* et *Histoire et conscience de classe*. C'est par un éloge inconditionnel des œuvres de jeunesse de Lukàcs que Theodor W. Adorno inaugurerait l'article polémique, d'une rare agressivité, publié contre Lukàcs en 1958. Pour Adorno, *La Théorie du Roman* est une œuvre qui, « par la profondeur et l'élan de la conception ainsi que par la densité et l'intensité de l'exposé... a constitué un modèle d'esthétique philosophique, dont la valeur n'est pas périmée » (Adorno, *Erpresste Versöhnung*, dans *Noten zur Literatur*, vol. II, p. 152). Dans les années quarante, Ernst Bloch, devenu à son tour une personnalité éminente de la pensée marxiste, s'est opposé à Lukàcs, au sujet de ses thèses relatives à l'expressionnisme, en s'appuyant justement sur *La Théorie du Roman*. Avec une confiance inébranlable dans la solidité de ses convictions ultérieures à *La Théorie du Roman* ou à *Histoire et conscience de classe*, Lukàcs a patiemment expliqué, dans un esprit de parfaite compréhension historique, les mobiles de son évolution, les raisons objectives et subjectives qui ont déterminé ses œuvres de jeunesse ainsi que le sens profond du déplacement de sa pensée vers l'orientation marxiste de son œuvre de maturité. L'image d'un penseur qui se démarque avec ténacité des nombreux admirateurs de ses œuvres de jeunesse, qui admoneste parfois violemment (comme dans le cas Merleau-Ponty), parfois aussi avec un humour plein de détachement (comme dans le cas Lucien Goldmann) ceux qui l'acclament en termes superlatifs, offre l'un des aspects les plus paradoxaux du « cas Lukàcs ». Où découvrons-nous donc le « véritable » Lukàcs ?

*La Théorie du Roman* désigne, dans l'évolution de Lukàcs, le moment de transition de Kant à Hegel. A chaque conception philosophique correspond, dans le devenir intellectuel du penseur, une attitude déterminée devant les réalités sociales et historiques et il existe peu de trajectoires idéologiques auxquelles on puisse mieux appliquer l'expression « d'idées vécues ». L'état d'esprit dans lequel *La Théorie du Roman* a été écrit — par celui qui jusque-là avait mené l'existence d'un intellectuel purement académique, disciple de Georg Simmel, influencé par l'école des néo-kantiens de Baden (Rickert et Windelband), faisant partie du groupe des familiers de Max Weber à Heidelberg — était celui d'un violent désespoir déclenché par la première guerre mondiale. L'époque historique dont l'auteur de *La Théorie du Roman* était le contemporain bouleversé jusqu'au plus profond de lui-même, se trouve définie dans les dernières pages du livre, par l'expression « d'époque de totale culpabilité », empruntée à Fichte. Avec ses distorsions et ses contradictions, l'histoire allait faire une irruption brutale dans la pensée de celui qui signait encore à cette époque Georg von Lukàcs. Dans le recueil d'essais *Die*

*Seele und die Formen*, apparaît une tension entre la vie quotidienne, non-authentique, et la vie essentialisée, incorporée dans l'absolu des formes artistiques, entre le « moi empirique » de la vie prosaïque et le « moi intelligible » exprimé par l'œuvre d'art véritable. (Ce sont-là les termes purement kantien qu'utilise Lukàcs lorsque, dans l'œuvre précitée, il analyse *La vie et les opinions de Tristram Shandy*, le roman de Sterne.) Sa problématique s'y apparente directement à celle des héros des premières nouvelles de Thomas Mann, à la tension dévorante dont Tonio Kröger ou Gustav von Aschenbach sont la proie, déchirés entre la platitude de la vie bourgeoise courante et le désir de se réfugier dans l'absolu de l'art. Dans *La Théorie du Roman* se dévoile une conscience esthétique devenue beaucoup plus sensible à la dialectique de l'histoire. Sous l'apparence d'un écrit de pure spéculation esthétique, l'œil attentif découvre l'infrastructure sociale et historique des thèses : c'est ce que Lukàcs lui-même montre clairement dans la préface à l'édition de 1962. Pour l'auteur, l'épopée représenterait l'expression artistique idéale des époques de parfaite organicité de la vie sociale et historique, alors que le roman serait l'expression nécessaire d'une époque historique devenue conflictuelle. Lorsqu'il évoque le monde antique, générateur des épopées homériques, le ton du penseur a des accents pathétiques et d'une inspiration presque sublime. Le monde de l'épopée est celui d'une parfaite harmonie entre objectivité et subjectivité, c'est un monde dans lequel les buts de l'individu se trouvent en un rapport de concordance totale avec ceux de la collectivité. Les actes du héros expriment sans faille ses exigences intérieures les plus profondes, l'extériorité et l'intériorité se trouvent en une heureuse osmose. Ce n'est pas un destin individuel qu'incarne le héros de l'épopée, c'est le destin d'une collectivité. En contrepartie, le roman paraît là où s'est produite une irrémédiable scission entre le monde objectif et les aspirations individuelles, là où n'existe plus cette harmonie spontanée de l'existence dans sa totalité. Le monde des rapports sociaux objectifs ne se présente plus comme le réceptacle naturel des aspirations d'une intériorité débordante. Pour utiliser les expressions typiquement hégéliennes de Lukàcs, le « lieu transcendantal » du roman, « l'espace historico-philosophique » qui rendrait nécessaire son apparition, est celui d'un monde disloqué, que caractérise une hétérogénéité radicale entre extériorité et intériorité. Le moment où le monde objectif perd sa substantialité n'apparaît plus comme une concentration spontanée des aspirations de l'âme individuelle. Il devient froid, conventionnel, pétrifié, attire avec soi le repliement de l'individu dans le monde de l'intériorité ; il le détermine à chercher un refuge dans « les idéaux », et crée une rupture entre l'action et l'intériorité. C'est au type démoniaque qu'appartient le héros du roman, qui se trouve dans une recherche incessante déterminée par l'inadéquation perpétuelle entre les actes auxquels le contraignent le contact avec un monde prosaïque et ses aspirations intimes. Devenue conflictuelle, la réalité aurait déterminé par conséquent la substitution de la forme du roman à celle de l'épopée. Une pareille historicisation des catégories esthétiques fondamentales représente une remar-

quable tentative de résurrection de l'hégélianisme à notre époque, et la liaison établie par Lukàcs entre l'existence d'une catégorie esthétique et le devenir historique (plus organique que chez Hegel) constitue l'une des contributions les plus originales de *La Théorie du Roman* aux sciences de l'esprit.

Dans *La Théorie du Roman*, la typologie des romans était élaborée à partir d'un schéma abstrait : le type du roman où la conscience du héros est plus étroite que la zone de la réalité objective, engendrant l'attitude de « l'idéalisme abstrait » (*Don Quichotte*) et celui du roman où la conscience du héros, par sa richesse intérieure, dépasse la réalité (le roman de la désillusion, illustré entre autres par *l'Éducation sentimentale* de Flaubert). Plus tard, Lukàcs lui-même a dénoncé les insuffisances d'un pareil schéma. Il a considéré qu'elles étaient dues à l'influence de la méthode schématique de synthétisation rapide de certaines réalités spirituelles disparates, méthode développée par Dilthey et Simmel dans le domaine des sciences de l'esprit (*Geistesgeschichte*). Mais les analyses concrètes des romans sont souvent d'une rare pénétration. Ce que nous voudrions souligner ici, c'est le rôle particulier attribué par Lukàcs à l'*ironie* dans la structure du roman (le terme d'*ironie* étant explicitement pris dans l'acception donnée par les grands théoriciens du romantisme tels Schlegel et Solger). Il apparaît aujourd'hui évident que la description que faisait Lukàcs du caractère *conflictuel* de la réalité moderne, avec sa scission typique entre la conventionnalité toujours plus prononcée de la réalité objective et les aspirations toujours plus dénuées d'espérance de la conscience individuelle, était un reflet direct de la situation historique particulière où se trouvait la conscience même de l'auteur lorsqu'il rédigeait sa *Théorie du Roman*. Sa sensibilité et sa conscience se trouvaient profondément meurtries par l'irréductibilité du divorce entre l'aridité du monde « objectif » (image à peine sublimée de la civilisation capitaliste contemporaine) et l'intériorité « sans patrie » de l'âme individuelle. La discontinuité des deux sphères, condamnées à un rapport d'hétérogénéité, menacerait l'équilibre intérieur de la forme épique et rendrait incertaine l'exigence envers « l'immanence du sens » qui caractérise toute œuvre d'art digne de ce nom. Pour Lukàcs, la distanciation ironique du romancier, dénonçant symétriquement le prosaïsme de la réalité « objective » et le solipsisme sans issue de la conscience enfermée dans sa propre intériorité (v. l'exemple de *Don Quichotte*) apparaissait comme un facteur unificateur possible, pour sauvegarder la cohérence de la forme épique.

Une pareille dialectique esthétique cachait en soi l'aspiration secrète la plus profonde de Lukàcs : la soif de *totalité*. Dans son ensemble, l'œuvre de Lukàcs pourrait être définie comme une véritable théodicée de l'idée de *totalité*. *La Théorie du Roman* laisse entrevoir combien puissante était son aspiration à faire cesser l'exil de la conscience individuelle devant une réalité devenue aride ou dénuée de substance et à recouvrer cet équilibre harmonieux entre subjectivité et objectivité qui caractérise les époques organiques de l'humanité. La crise de la civilisation bourgeoise de l'époque, atteignant son point culminant lors du déclenchement de la première guerre mondiale,

avait engendré dans la conscience du philosophe un état d'esprit typiquement kierkegaardien : le « moi » se trouvant dans une relation de tension sans issue avec la réalité objective. Récemment, Lukàcs avouait s'être consacré durant cette période à la rédaction d'une étude sur Kierkegaard et sur la critique kierkegaardienne de l'hégélianisme (étude inachevée). Dans la dernière partie de *la Théorie du Roman*, nous l'avons vu, l'époque était définie comme « époque de totale culpabilité », selon l'expression fichtéenne, mais dans sa préface récente Lukàcs montre qu'une pareille formule représente en réalité une « manière de kierkegaardiser la philosophie hégélienne de l'histoire ». De la sorte Lukàcs anticipait sur l'état d'esprit qui allait donner une large audience à Kierkegaard après la première guerre mondiale, et qui devait culminer avec l'apparition de l'existentialisme de Heidegger et de Jaspers. Dans les premières pages de *La Théorie du Roman*, Lukàcs déplorait que l'époque de crise qu'il dénonçait ne connût plus une « totalité spontanée de l'existence » (Lukàcs découvre aujourd'hui une analogie entre cette constatation pessimiste et l'état d'esprit *découlant* du point de vue de l'expressionniste Gottfried Benn ; il écrivait plus tard : « Il n'y a plus de réalité, il n'y a tout au plus que sa caricature »). Le roman serait l'expression d'un même déplacement du rapport harmonieux de la conscience et de la réalité, de la subjectivité et de l'objectivité. Le rétablissement de l'équilibre auquel aspirait si intensément l'auteur de *La Théorie du Roman* ne relevait pas de l'esthétique, mais était un problème de caractère social et historique. En vérité Lukàcs rêvait de voir les formes épiques acquérir à nouveau, à un degré plus élevé, cette totalité « naïve » qu'elles avaient connue à leurs époques heureuses (idée que nous retrouverons plus tard dans les études dédiées à Thomas Mann). Cependant cette tendance prenait, sur le plan socio-historique, une forme purement *utopique*. Au désespoir causé par le présent se joignait, dans la conscience de Lukàcs, une aspiration à un monde où « l'homme se présente comme homme » et non pas comme « un être social » ou comme une « intériorité isolée et incomparable, pure et par cela abstraite... » (*Die Theorie des Romans*, Luchterhand Verlag, p. 157). Les pressentiments d'un tel « monde nouveau » pouvaient être déchiffrés, lui semblait-il, dans les romans de Tolstoï (qui n'opposaient cependant au monde *conventionnel* que l'idée-limite d'une nature éternelle) ou surtout dans les œuvres de Dostoïevski (bien que, pour cette raison, ce dernier « n'aurait pas écrit des romans »). Le caractère utopique du désir de Lukàcs était démontré par le fait que son refus polémique de la civilisation capitaliste se traduisait par une répudiation du monde tout entier, du « social » et de « l'économique » auquel l'auteur de *La Théorie du Roman* opposait le rêve d'une humanité pure, délivrée des servitudes des catégories « économiques » et « sociales ». D'ailleurs, le dernier chapitre du livre portait un titre significatif : *Tolstoï et le dépassement des formes sociales de la vie*. Si évident que soit le caractère naïf d'un tel utopisme, celui-ci exprime, sous une forme abstraite, cette aspiration fervente à une existence totale, organique et harmonieuse, dont toute l'œuvre de Georg Lukàcs est traversée.

C'est à la grande Révolution Russe qu'est dû le dénouement décisif de la crise spirituelle aiguë que Lukàcs traversait à l'époque de la *Théorie du Roman*. « A la fin des fins », comme il s'est exclamé plus tard, cette crise trouvait une solution. La Révolution Socialiste d'Octobre promettait de mettre définitivement un terme à la guerre et à un type de civilisation dont Lukàcs avait si vigoureusement incriminé les effets aliénants. Depuis 1915, Lukàcs se trouvait de retour en Hongrie après les études fécondes faites, des années durant, à Heidelberg. C'est vers la fin de 1918, après toute une série de contacts avec Béla Kún, futur leader de la révolution hongroise, que Lukàcs adhéra au Parti Communiste Hongrois. Devenu membre du Comité Central en 1919, il prenait une part active à la révolution hongroise de cette époque, étant tour à tour Commissaire du Peuple à l'Instruction publique de la république hongroise, Commissaire politique de l'Armée Rouge Hongroise sur le front, puis militant illégal marquant, à Budapest, après que la révolution eût été étouffée. Il ne nous est pas possible de décrire ici tous les avatars de la trajectoire politique compliquée qu'allait connaître Lukàcs au cours de la décennie qui va de son adhésion au mouvement révolutionnaire à l'élaboration des fameuses thèses « Blum » (thèses du programme politique rédigé par Lukàcs, sous ce pseudonyme, en 1929, et anathémisées par l'Internationale communiste). Mais le devenir intellectuel de Lukàcs présente un intérêt unique, ayant valeur de paradigme pour le destin de l'intellectualité européenne du XXème siècle.

Celui qui avait adhéré avec enthousiasme à la révolution socialiste a dû parcourir un chemin relativement long avant de parvenir à assimiler et à approfondir la théorie de Marx jusqu'à ses ultimes conséquences. Rappelons ici que, dans les dernières années de la guerre, la revue allemande de philosophie *Logos* avait publié un texte d'une grande densité : *Die Subjekt-Objekt-Beziehung in der Aesthetik*. (La relation sujet-objet en esthétique.) Hegel, Kant et Husserl étaient les principales références d'une argumentation qui comprenait *in nuce* toute l'esthétique ultérieure. A la mort de Georg Simmel (octobre 1918), Lukàcs écrivait dans la *Pester Lloyd* une nécrologie où avec respect et déférence il rendait hommage à celui qui avait été l'un des maîtres à penser de sa jeunesse. Il apparaît intéressant aujourd'hui de constater qu'il y caractérisait Simmel comme étant « le philosophe le plus marquant d'une époque de transition » et comme « le véritable philosophe de l'impressionnisme », précurseur d'un nouveau « classicisme ». Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas l'exactitude de cette caractérisation, mais plutôt l'aspiration qu'elle laisse deviner : le dépassement de l'impressionnisme kaléidoscopique vers une nouvelle forme de pensée et de culture, caractérisée par une tendance à embrasser la richesse multiple de la vie sous des formes rigoureuses et strictement articulées. Il n'y a pas longtemps, Ernst Bloch avouait à l'auteur de ces lignes, au cours d'une conversation, qu'à cette époque de décomposition de toutes les formes anciennes et d'intense effervescence des recherches, sa sympathie allait vers la nouvelle peinture expressionniste de Franz Marc et du groupe *Der Blaue Reiter*, tandis que

Lukàcs montrait une nette préférence pour la grande rigueur formelle de la peinture de Cézanne. Lorsque, dans la nécrologie de Simmel, Lukàcs écrivait : « C'était un Monet de la philosophie que, jusqu'ici, n'a suivi aucun Cézanne », n'avons-nous pas le droit d'y voir une anticipation claire de la direction qu'allait prendre sa propre pensée philosophique ? (Le texte dédié à Simmel en 1918 a été publié dans le livre intitulé *Buch des Dankes an Georg Simmel*, Berlin, 1958.) L'adhésion de Georg Lukàcs à la cause de la révolution communiste était par conséquent celle d'un intellectuel de formation complexe, nourri à satiété, dans toute sa structure intellectuelle, de la grande philosophie allemande, d'un intellectuel ayant traversé l'école sociologique de Max Weber et de Georg Simmel, d'un intellectuel dévoré par la problématique éthique des œuvres de Dostoïevski, de Kierkegaard et des mystiques allemands (Maître Eckhart en premier lieu), d'un intellectuel adepte même, à un moment donné, de la philosophie syndicaliste professée par Georges Sorel (sous l'influence d'Ervin Szabö, le théoricien bien connu du « socialisme de gauche »). A l'époque de la révolution hongroise et au cours des années qui l'ont suivie, les écrits de Lukàcs manifestent les tendances contradictoires qui se combattaient dans sa pensée. Qu'elle était compliquée, la dialectique spirituelle qui traduisait les antinomies de l'époque et la position contradictoire de la génération d'intellectuels à laquelle appartenait Georg Lukàcs ! La frénésie de l'enthousiasme révolutionnaire et les exigences du réalisme politique, dictées par les impératifs pratiques de la révolution, trouvaient un reflet original dans les écrits doctrinaires du « révolutionnaire néophyte ». Il y a même eu, il est vrai, un moment d'hésitation : en 1918, Lukàcs a oscillé entre les idées de « dictature » et de « démocratie », et s'est posé le problème de la légitimité des *moyens* dictatoriaux pour réaliser *la fin* désirée, c'est-à-dire une démocratie intégrale. C'est ce que l'on constate à la lecture de l'article intitulé : *Le Bolchevisme comme problème moral*. En 1919, dans *Tactique et éthique*, le problème est repris sous un angle nouveau, et les moyens de lutte révolutionnaire voient leur légitimité affirmée s'ils sont subordonnés au but final, celui de la révolution mondiale. Le diagramme des convictions philosophiques de Lukàcs suivait fidèlement l'évolution de sa position devant les problèmes cruciaux, sociaux et historiques de l'époque. A côté d'une recrudescence des tendances inspirées par le syndicalisme « révolutionnaire » de Georges Sorel, la fièvre et le messianisme révolutionnaire qui caractérisaient l'attitude de Lukàcs à cette époque déterminaient en lui non seulement l'adoption fervente de la doctrine marxiste, mais aussi une accentuation des influences de l'idéalisme allemand. Les antinomies éthiques devant lesquelles peut se trouver le révolutionnaire de profession, et qui sont présentes dans la pensée de Lukàcs sous l'influence de la problématique de Dostoïevski ou des écrits de certains défenseurs du terrorisme russe, comme Savinkov, trouvaient alors leur solution dans une apologie révélatrice du *sacrifice* : les scrupules du « moi » individuel (« le moi » mineur du révolutionnaire) devaient être immolés sur l'autel de « l'idée » incorporée dans la cause historico-mondiale de la révolution

(v. *Taktik und Ethik*, dans *Schriften zur Ideologie und Politik* pp. 10-11). C'est dans la répulsion que l'intransigeance de Lukàcs nourrissait devant l'idée de tout compromis ou de toute « Real-politik » que se trouvait exprimé son moralisme. Plus tard Lukàcs a expliqué le caractère néophyte de son attitude à cette époque par l'absence de contacts avec les œuvres de Lénine qu'il n'a connues que lors de son émigration viennoise. Mais dans la pensée du philosophe, la ferveur révolutionnaire, avec ses accents de type messianique, avait des effets extrêmement féconds, non dépourvus d'aspects paradoxaux, par exemple l'utilisation massive et la résurrection vigoureuse, dans ses écrits de l'époque, de la *dialectique* de la philosophie classique allemande, méthode que le révolutionnaire frénétique Lukàcs utilisait dans sa polémique contre « l'économisme » ou l'opportunisme de marxistes tels que Kautsky. Le fait est notoire que les réformistes de la II<sup>ème</sup> Internationale — que ce soit Kautsky ou, dans un autre domaine, Plekhanov — avaient invoqué contre la révolution soviétique la thèse selon laquelle les « faits » économiques n'autorisaient pas une solution révolutionnaire de la crise conforme à celle que Lénine concevait. Contre ce culte des « faits » de type scientifique ou positiviste, Lukàcs démontrait la légitimité de la révolution, en mettant au premier plan les catégories dialectiques hégéliennes du devenir conçu comme un processus, du saut qualitatif et surtout celle de la *totalité*. Rappelons au passage, en tant qu'épisode révélateur, que dans la phase de début de ses écrits doctrinaux Lukàcs n'hésitait nullement à faire de la célèbre exclamation de Fichte : « Tant pis pour les faits » un étendard du marxisme véritable. Au moyen de cette formule paradoxale, Fichte accentuait l'idéalisme extrême de l'opposition entre la réalité empirique (celle des faits) et la réalité absolue (celle de « l'idée »). La prééminence, dans la philosophie allemande classique de « l'idée absolue » sur les faits empiriques, subissait de la sorte une conversion unique, que l'on trouve dans la polémique engagée par le marxisme juvénile de Georg Lukàcs contre le culte « des faits », professé par les marxistes réformistes. Celui qui s'applique à la recherche de l'évolution spirituelle de Lukàcs a la surprise de constater que la soif de certitudes essentielles et absolues, épurées de la contingence et de l'instabilité de la réalité empirique, que le kantien Lukàcs de *Die Seele und die Formen* découvrait dans la réalité essentielle de la tragédie, apparaît maintenant projetée par le révolutionnaire Lukàcs dans le concept hégéliano-marxiste de la « véritable réalité ». Pour le messianique révolutionnaire Lukàcs de l'écrit de 1919, *Taktik und Ethik*, cette *wahre Wirklichkeit* était l'irrésistible vocation transformatrice du prolétariat mondial, incarnée par la révolution soviétique russe ou hongroise, mais non la réalité contingente et empirique des « faits » isolés, invoqués par le réalisme opportuniste. Pour Lukàcs, le prolétariat et sa mission historique universelle définie par Marx étaient équivalents au devenir de « l'esprit » hégélien, allant de l'état de conscience larvaire à celui d'autoconscience plénière. Le kantisme de *La Métaphysique de la tragédie*, œuvre de jeunesse, s'était définitivement métamorphosé en un ardent messianisme révolutionnaire, s'appuyant sur le maniement enthousiaste de la dialectique de Hegel et de Marx.

Enfin, son passage *définitif* de l'hégélianisme au marxisme, de l'idéalisme abstrait violemment teinté de moralisme à une dialectique révolutionnaire rigoureusement matérialiste, est dû à une dramatique évolution politique et spirituelle. Dans les premières années d'après la révolution, l'optimisme révolutionnaire va dominer la mentalité du philosophe et le déterminer à adopter, devant les perspectives du mouvement révolutionnaire international, une attitude d'extrême-gauche. Lénine, dans la revue théorique *Kommunismus* (1920) a sévèrement critiqué un article de Lukàcs relatif au problème parlementaire, en lui reprochant sa façon abstraite de traiter le problème. Avec son sectarisme impatient, Lukàcs considérait que le parlementarisme étant dépassé, en tant que forme historique, par l'apparition de la démocratie directe des conseils révolutionnaires, il était superflu pour les communistes de participer à l'activité parlementaire. Dans son article, Lénine démontrait que l'importance historique de l'apparition des conseils ne rendait nullement inutile, sous le rapport *tactique*, la participation des communistes à la lutte sur le terrain parlementaire. Lorsque, une année plus tard, Lukàcs se range parmi les partisans déclarés du mouvement du prolétariat allemand pour la conquête du pouvoir, mouvement connu sous le nom de « l'action de mars » (1921), Lénine soumet de nouveau aux feux de la critique le caractère intempestif de cette action et l'erreur sectaire de ses promoteurs. Thomas Mann, qui se situait à cette époque sur les positions conservatrices de son livre *Les considérations d'un apolitique*, a laissé un témoignage intéressant de l'impression faite sur lui par les convictions abstraites et sectaires du révolutionnaire Lukàcs. « Je le connais personnellement – écrivait-il en 1919 à Seipel, chancelier d'Autriche. A Vienne, il m'a exposé, une heure durant, ses théories. Aussi longtemps qu'il parlait, il avait raison. Mais ensuite il ne restait de tout cela que l'impression d'une abstraction terrible... » Dans sa lettre au chancelier Seipel, Thomas Mann insistait pour que Lukàcs, arrêté par les Autrichiens et menacé d'extradition, échappe aux griffes du gouvernement contre-révolutionnaire de Horthy. Les critiques de Lénine, d'une justesse intégrale confirmée par la logique de l'histoire, à côté de la propre expérience acquise par Lukàcs dans la lutte illégale du parti communiste hongrois, ont peu à peu neutralisé le sectarisme et le rigorisme abstrait de la pensée du philosophe. Son messianisme initial était tempéré par les implacables exigences de l'évidence historique (sa croyance frénétique en l'imminence de la révolution mondiale a fait graduellement place à la lutte, dans les conditions qui étaient celles du reflux révolutionnaire et de la stabilisation relative du capitalisme) et Lukàcs, sous l'empire de l'expérience, a de mieux en mieux compris que l'objectif final de la révolution socialiste ne peut être atteint sans qu'il soit intégralement tenu compte de la complexité des *médiations* de la réalité et des « ruses de l'histoire ».

La coexistence, dans la façon de juger les phénomènes historiques, d'un extrémisme et d'un volontarisme révolutionnaires à traits messianiques, à côté d'un réalisme lucide arrivé à maturité a trouvé son expression théorique suprême dans cette coexistence sui generis de la dialectique hégélienne et de

la dialectique marxiste, dans le livre qui a fasciné tant de générations d'intellectuels : *Histoire et conscience de classe*, édité à Vienne en 1923. On y trouvait réunies toute une série d'études, publiées par Lukàcs de 1919 à 1922, ainsi que deux grands textes inédits, parmi lesquels l'étude, devenue célèbre : *Réification et conscience de classe du prolétariat*. Nous ne pouvons entrer ici dans une discussion ample des thèses exposées par Lukàcs. L'auteur lui-même a analysé avec une extrême exigence et une magistrale clarté les erreurs et les mérites de l'ouvrage, dans une préface écrite depuis peu, à partir des positions d'un marxisme arrivé à maturité, caractérisant la phase définitive de son évolution. Longtemps, une équivoque terrible, toute chargée de significations profondes, a plané sur ce livre. Lukàcs l'a renié, en des termes énergiques, dans une série de textes écrits entre 1930 et 1940. Des admirateurs zélés d'une œuvre qu'ils considéraient comme capitale pour le marxisme de notre siècle ont continué à lui vouer un culte, en attribuant son désaveu par l'auteur même à une coercition qu'aurait subie Lukàcs. (L'ouvrage de Lukàcs, à côté de ceux de Karl Korsch, un autre marxiste illustre de l'époque, avait été dénoncé par Zinoviev devant le Vème Congrès de l'Internationale Communiste de 1924 comme hérétique et révisionniste en raison de ses tendances « d'extrême-gauche » : en même temps Kautsky, dans sa revue *Die Gesellschaft*, et les sociaux-démocrates néo-kantiens critiquaient Korsch et Lukàcs d'un tout autre point de vue.) Il n'est pas inutile de souligner nettement l'opposition radicale entre le « sectarisme » messiano-utopique de certaines idées de Lukàcs à cette époque et le sectarisme bureaucratique et conservateur. Dès 1922, comme nous le montrent les textes réunis dans le récent recueil de Peter Ludz : *Schriften zur Ideologie und Politik*, Lukàcs soumettait lucidement à la critique les méthodes démagogiques et bureaucratiques instaurées dans la pratique de la lutte politique et plaidait la cause d'une liaison organique entre les aspirations véritables des travailleurs et les méthodes de direction du parti. (Lukàcs a appartenu tout le temps à la fraction que conduisait Eugen Landler, adversaire de Béla Kún.) L'orientation révolutionnaire à inclinations messianiques de l'auteur de *Histoire et conscience de classe* s'accompagnait d'une noble inimitié contre le « scientisme » social-démocrate. C'est cette attitude fondamentale qui nous explique pourquoi Lukàcs plaçait au premier plan, dans les textes de son livre, le dynamisme du devenir et la frénésie de « la pratique » et dénonçait avec vigueur l'attitude contemplative et passive face à la réalité. De la sorte, après des décennies de funeste éclipse, les grandes traditions hégéliennes du marxisme faisaient irruption à l'intérieur de la littérature marxiste et les œuvres de jeunesse de Marx étaient pour la première fois valorisées. La catégorie hégélienne de totalité, opposée à la vision parcellaire scientiste et la catégorie marxiste d'aliénation étaient entièrement réhabilitées et se trouvaient développées avec une dialectique d'une extraordinaire intensité. Due au dynamisme révolutionnaire effervescent qui dominait la conscience de Lukàcs, l'accentuation féconde mais sans mesure du rôle de « la pratique » dans la connaissance avait des conséquences divergentes dans la structure du

livre. De la prééminence de la catégorie de la totalité, permettant la vision totale et dynamique qui n'a jamais cessé d'être celle de Lukàcs, on arrivait pourtant au concept hégélien d'une chimérique *identité du sujet et de l'objet* (que devait incarner la conscience de classe du prolétariat). Dans l'ouvrage de Lukàcs, le culte de « la pratique » était significativement accompagné d'une sous-estimation certaine des facteurs *objectifs*, d'une appréciation insuffisante de l'inexorabilité du rôle joué par l'économie dans l'ensemble des fonctions sociales. La priorité de l'objet dans la relation sujet—objet se trouvait ainsi inévitablement négligée. En vérité, dans *Histoire et conscience de classe*, Lukàcs soumettait pour la première fois le phénomène d'aliénation (et surtout celui de réification) à une analyse philosophique d'une valeur exceptionnelle. Les exégètes récents ont même eu une tendance à déchiffrer les échos sublimés des analyses lukaciennes dans l'ouvrage célèbre de Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (paru quatre ans plus tard). L'on peut affirmer avec certitude que l'existentialisme français de Sartre et certaines œuvres de Merleau-Ponty ont été sensiblement influencées, dans leurs analyses consacrées au processus d'aliénation, par la résurrection de ce problème dans l'œuvre de jeunesse de Lukàcs. Cependant, la tendance à hypertrophier le rôle de la subjectivité avait déterminé Lukàcs, en dernière analyse, à identifier l'aliénation d'une manière erronée et — à la suite de Hegel — à tout processus d'« objectivisation » ; rétablissant plus tard la vérité, Lukàcs a fait malicieusement observer que c'est justement cette erreur qui, pour de nombreux admirateurs, a constitué le point d'attraction de l'œuvre.

Les écrits philosophiques des années d'après la publication de *Histoire et conscience de classe* ont démontré la conscience sans cesse plus mûre de l'importance des facteurs objectifs pour le devenir historique et celle des proportions exactes de la relation entre subjectivité et objectivité. Le texte de 1926, *Moses Hess et la dialectique idéaliste*, comprend l'intuition des rapports nécessaires entre dialectique et économie que Lukàcs allait analyser plus largement dans son œuvre ultérieure dédiée au *jeune Hegel* (écrite en U.R.S.S. en 1938, mais qui en raison de l'ostracisme aberrant sur l'œuvre hégélienne alentour de la deuxième guerre mondiale n'a été publiée qu'en 1948, à Zurich et à Vienne). Rédigées en 1929 par Lukàcs, les « Thèses Blum » — nom sous lequel a circulé son programme politique — ont constitué le terme *ad quem* de toute son évolution durant la période allant de 1918 à 1929. Leur idée centrale était que l'objectivité stratégique de la révolution en Hongrie aurait dû être, non pas l'instauration d'une dictature prolétarienne des soviets (que Lukàcs considérait impossible), mais celle d'une république démocratique des ouvriers et des paysans, assise sur la coalition de toutes les forces de gauche. Il suffit de l'énoncé des idées pour démontrer que l'ancien dualisme entre le révolutionnarisme aux accents d'extrême-gauche et les exigences réalistes de la lutte politique était définitivement dépassé : Lukàcs avait enfin découvert un *tertium datur* sous lequel allait dès lors se dérouler toute son activité. Il ne s'agit pas, dans le cadre des notes ici présentées, de discuter du fond du problème, c'est-à-dire de la justesse des thèses de Lukàcs.

A l'époque où elles furent soutenues, elles suscitèrent, semble-t-il, un immense scandale. Menacé d'être exclu des rangs du mouvement communiste, mais désireux de demeurer à tout prix au sein du mouvement révolutionnaire au moment où le fascisme s'avérait de plus en plus puissant, Lukàcs publie une « autocritique » formelle et renonce définitivement à l'activité politique militante pour se consacrer à une œuvre vaste d'esthéticien, de critique et d'historien littéraire. Ce qu'il nous paraît intéressant de souligner ici, c'est que la découverte d'un pareil *tertium datur*, préconisant une voie démocratique pour la réalisation de la révolution, équivalait à l'adéquation *du but* à toute la complexité des médiations du réel. Dans ces thèses se trouvaient en germe l'intolérance qu'allait manifester désormais Lukàcs devant tout dogmatisme ou tout sectarisme (y compris devant le programme d'une culture « purement prolétarienne ») et sa volonté de jeter un pont durable entre la culture du passé et la culture authentiquement démocratique ou socialiste du présent.

\*  
\* \*

Etudiée dans son devenir, la personnalité de Lukàcs offre l'image d'un *creuset* inhabituel où diverses substances ont subi un extraordinaire processus d'assimilation, de combustion et de métamorphose avant qu'on obtienne la formation spirituelle définitive d'une œuvre aboutie. On pourrait, par exemple, considérer le contact avec l'œuvre des néo-kantiens Windelband et Rickert comme simple épisode de jeunesse. Cependant nous ne pensons pas nous tromper en découvrant dans la critique sévère formulée par Lukàcs à l'adresse d'un certain « scientisme » comme celui qui caractérisait le *Manuel de matérialisme historique* de Boukharine, la perpétuation, sous une forme radicalement modifiée, de certains éléments de la distinction faite avec insistance par Rickert entre les méthodes des sciences de la nature et celles des sciences de l'esprit. (Le texte de Lukàcs date de 1925 et s'attaque, entre autres, à la tendance du théoricien russe à traiter le matérialisme historique comme une science ayant des lois du genre de celles des « sciences de la nature ».) Quant à l'influence de Simmel ou de Max Weber, elle n'apparaît pas directement visible dans la structure définitive de l'œuvre de Lukàcs. Lors d'un entretien assez récent, Lukàcs confessait qu'il était loin de regretter son initiation aux sciences sociales à l'école de Simmel ou de Max Weber plutôt qu'à celle de Kautsky, considérant la première comme un facteur positif de son évolution (*Gespräche mit Georg Lukàcs*, Rowohlt Verlag, 1967, p. 80). Pareil aveu, en apparence plutôt hétérodoxe chez un marxiste rigoureux, n'est cependant pas pour nous surprendre : le romantisme de Georg Simmel dans sa critique du capitalisme en tant qu'élément ayant apporté la mécanisation et l'uniformisation de l'existence humaine dans le cadre de la civilisation moderne, n'est pas resté sans suites pour la réceptivité toute particulière de Lukàcs à la problématique de l'aliénation chez Marx. Les

thèses originales formulées par lui, en ce qui concerne la nature de l'esthétique, dans l'article de la revue *Logos : La relation sujet—objet en esthétique* (1917-1918), thèses s'inscrivant alors dans un contexte kantien et hégélien, ont disparu dans ses écrits ultérieurs de 1930 à 1953. Il est indéniable que dans les conditions défavorables provoquées par la domination croissante du dogmatisme, il a fallu que Lukàcs mène une sorte de *guérilla* pour défendre ses convictions fondamentales (en faisant ça et là des concessions destinées à sauver la substance) et qu'il applique souvent une réduction volontaire de l'horizon de ses propres écrits. Mais voilà que les thèses de l'étude publiée dans *Logos* font leur réapparition après quelques décennies d'existence latente, dans la grande *Esthétique* de 1963, s'articulant tout autrement sans doute, dans un contexte philosophique différent. En formulant la synthèse théorique de sa vaste activité de critique et d'historien littéraire entre les décennies 30 et 60 de notre siècle, mais en marquant aussi la libération de toute trace d'inhibition ou de coercition, l'*Esthétique* représente un acte de véritable *décompression* de tout l'univers intellectuel de Lukàcs. Les œuvres de jeunesse de celui-ci (en particulier *La Théorie du Roman*) contenaient *in nuce* son idée centrale, à savoir que l'art implique l'image d'un équilibre possible entre subjectivité et objectivité, dans un rapport de conformité aux aspirations fondamentales de l'humanité (afin d'utiliser la formule de Lukàcs dans l'*Esthétique*). Même lorsque l'objet du reflet est un monde disloqué, caractérisé par une distorsion aiguë entre une « objectivité » morte et une subjectivité sans racines, l'art véritable implique la *relativisation* de cette situation et la possibilité de recomposer l'équilibre entre subjectivité et objectivité. Sous le rapport socio-historique, *La Théorie du Roman* exprimait cette aspiration au moyen d'une forme *utopique*. Par l'analyse rigoureuse du monde capitaliste et par les perspectives du passage au socialisme, le marxisme permettait à Lukàcs de découvrir, dans l'immanence de la réalité, les *médiations* qui rendent possible la neutralisation de l'état « d'aliénation » et l'obtention, par un processus social et historique compliqué, d'un état d'équilibre harmonieux entre les aspirations subjectives et les exigences objectives, entre l'essence humaine et son type d'existence réelle. Dans la pensée esthétique de Lukàcs, le concept fondamental du *réalisme* exprime cette exigence : c'est que l'art reflète ce processus de « défétichisation » de l'existence dans toute sa complexité.

\*

\* \*

Ce qui fait l'originalité de la méthode d'analyse littéraire de Georg Lukàcs, c'est la parfaite fusion du point de vue socio-historique et du point de vue strictement esthétique. La fascination exercée par les essais de Lukàcs sur plusieurs générations de critiques et d'intellectuels se rattache à la façon toute naturelle dont le critique réalise le passage de l'analyse de problèmes purement formels, ou apparemment purement « techniques », à leurs racines

dans la conception esthétique et dans la *Weltanschauung* de l'auteur. Le remarquable essai de 1936, *Narration ou description ?* commençait par la comparaison d'événements en apparence secondaires dans deux romans, l'un de Tolstoï, l'autre de Zola : la description différente d'une course de chevaux dans *Nana* de Zola et dans *Anna Karenina* de Tolstoï. Lukàcs y démontre que Zola utilise la description pour en faire avec une incontestable virtuosité une véritable petite monographie du turf parisien, mais que son lien avec la substance de l'action est extrêmement ténu, tandis que l'évocation de la course dans le roman de Tolstoï est le point de convergence de moments extrêmement dramatiques de la vie des héros, ce qui confère à la scène un grand intérêt épique. Zola offre une succession d'images d'une impressionnante précision documentaire ; Tolstoï se sert de l'épisode pour fixer un moment crucial de l'évolution de ses personnages. Dans la conclusion de son analyse, Lukàcs observe avec finesse que la description de Zola est faite du point de vue de *l'observateur*, alors que la narration de Tolstoï l'est de celui *du participant*. Partant d'une investigation en apparence microscopique, Lukàcs, par un étonnant acte d'induction, en arrive à établir l'opposition de deux modalités fondamentales de la prose : celle de *la narration* épique authentique (éloquentement illustrée par des exemples pris dans Tolstoï ou dans Balzac) et celle de *la description* (cultivée par Zola et toute l'école naturaliste). Mais dans les études de Lukàcs, les conclusions esthétiques acquièrent spontanément un fondement social et historique. La condition sociale d'un grand écrivain réaliste, tel Balzac, Stendhal ou Tolstoï, est celle d'une personnalité engagée, sous de multiples formes, dans la vie historique de son temps, *en participant* souvent directement à ses événements décisifs (pareille en cela aux grandes figures de la Renaissance ou du Siècle des Lumières), alors que la condition sociale d'un écrivain comme Zola, dans la répugnante société bourgeoise d'après 1848, est toujours davantage celle d'un *observateur*, de moins en moins capable de dominer la vie historique de son temps par une participation active. Goethe ou Tolstoï pouvaient voir encore leur époque dans une perspective de domination seigneuriale ; Zola, lui, est toujours un peu plus poussé, par le jeu des conditions objectives, à devenir un « littérateur » strictement spécialisé dans sa profession. La narration épique implique une perspective hiérarchisante des événements, en état d'imprimer à ceux-ci un dynamisme intérieur ; à l'écrivain résigné au rôle d'observateur il ne reste le plus souvent que le culte du détail quotidien et l'hypertrophie des *descriptions*.

Ce qui frappe chez Lukàcs, c'est la façon dont les concepts esthétiques fondamentaux se fondent sur toute une philosophie de l'histoire et sur toute une dialectique philosophique du rapport subjectivité—objectivité. La morphologie des formes littéraires apparaît toujours rigoureusement liée à la dialectique des processus socio-historiques. Le *Roman historique* est le livre qui a constitué une première application complexe de la méthode. Nombreux sont ceux qui sont enclins à voir dans l'attitude polémique de Lukàcs à l'égard des œuvres d'écrivains de la taille d'un Joyce ou d'un Dos Passos, de même

que dans sa constante sympathie devant l'œuvre de Thomas Mann, le signe d'un pur conservatisme du goût. De toute évidence, les raisons de Lukàcs sont beaucoup plus profondes. La critique s'est toujours efforcée de mettre en valeur la causalité des modalités littéraires qui cultivaient la discontinuité et l'incohérence voulue du monologue intérieur, le « montage » ou le simultanésisme de la description extérieure. En premier lieu, Lukàcs s'est intéressé à *la vision de la réalité* qui déterminait nécessairement l'apparition des formes littéraires susmentionnées. Le critique a persisté avec esprit de suite dans l'idée que la décomposition des formes du type de la narration épique dans la prose réaliste ne saurait être dissociée de la nouvelle condition socio-historique de l'écrivain moderne. Une existence fragmentaire, pulvérisée, dévorée par le sentiment d'incommunicabilité et, de là, l'état essentiel défini par Heidegger au moyen du terme expressif de *Geworfenheit* (d'être-jeté-dans-le-monde...), serait l'origine véritable de la métamorphose à laquelle la littérature « d'avant-garde » a soumis les formes littéraires traditionnelles. Mais Lukàcs est tenace dans son refus d'accepter la perte de contact avec la totalité de l'existence, la fragmentation et la dissolution de la perspective unitaire du monde en tant que fatalité irréversible. Loin d'être une simple « technique », la narration réaliste avec ses attributs fondamentaux constitue en réalité – il en est fermement convaincu – la résultante nécessaire d'une perspective déterminée du monde : les relations compliquées des héros avec la réalité, et leur articulation dans une action qui se déroule d'une manière cohérente, ne peuvent être évoquées qu'à partir de la perspective englobant la totalité de l'existence et capable de hiérarchiser les aspects contingents et les aspects essentiels. Avec une obstination et un esprit de suite intraitables, Lukàcs n'a jamais cessé de soutenir, dans la littérature contemporaine, la perpétuation des grandes traditions de la prose réaliste et d'opposer Sinclair Lewis à Dos Passos, Thomas Mann à Joyce, O'Neill ou Brecht – dans leur dernière phase – à Beckett ou à Ionesco. La résistance opposée à une pareille position, délibérément située « à contre-courant », a été des plus violentes. Dans les dernières années de la troisième décennie de notre siècle, la polémique Ernst Bloch–Georg Lukàcs, sur le thème de l'expressionnisme et du réalisme, a offert l'un des épisodes les plus éloquents de la querelle entre un théoricien convaincu de l'avant-garde et un partisan du « grand réalisme ». Bertolt Brecht lui-même, tout en reconnaissant la qualité supérieure des essais de Lukàcs sur le problème du réalisme, s'est montré à cette époque extrêmement récalcitrant devant les thèses de celui-ci. (De nombreux textes, souvent inédits, consacrés par le grand dramaturge en 1938 au problème *du réalisme* et dans lesquels il se montre littéralement obsédé par le besoin de contester la position de Lukàcs, ont récemment été publiés dans l'édition complète des œuvres de Brecht parues au Suhrkamp-Verlag.)

Cela peut paraître curieux, mais celui-ci était souvent irrité par la prédominance des problèmes de la « forme » dans la conception lukacsienne du réalisme. Brecht avait sans cesse le sentiment qu'un attachement d'ordre surtout *littéraire* aux formes de narration épique du grand roman réaliste du

XIX<sup>ème</sup> siècle résidait à la base de l'opposition du critique à la technique moderne du montage, de « l'effet de distanciation » ou des associations discontinues. Il n'hésitait pas à voir dans la conception de Lukàcs du réalisme, le danger d'un « formalisme ». Le dramaturge révolutionnaire partageait entièrement l'idée fondamentale du critique selon laquelle la véritable littérature ne peut se limiter à transcrire et à fétichiser la condition de la personnalité humaine dans la période avancée du capitalisme : son émiettement et sa désagrégation progressive. Mais Brecht paraissait profondément convaincu de ce que le processus de réhumanisation des êtres soumis par le régime bourgeois à une terrible pression déshumanisante ne pouvait être évoqué par les seuls moyens employés naguère par Balzac ou par Tolstoï, et en faisant abstraction de la technique de Joyce, Dos Passos ou Döblin. Cette technique lui semblait être le complément nécessaire à l'évocation de la condition humaine à une époque de désagrégation des anciennes valeurs et de cristallisation ardue des nouvelles. Brecht reprochait à Lukàcs sa tendance à identifier réalisme et « sensualisme » et d'absolutiser une certaine modalité formelle du réalisme (*die Gestaltung*, la configuration de type organique des personnages et les rapports de ceux-ci entre eux), en revendiquant pour lui le droit d'utiliser aussi « l'abstraction » ou « l'effet de distanciation ». Ernst Bloch et Bertolt Brecht avaient la même conviction que l'époque historique qu'ils vivaient était caractérisée par tant de distorsions et de fragmentations, par tant de ruptures d'équilibre et de dissolutions des anciens rapports interhumains (de là leur commune sympathie pour la technique « du montage » ou pour les associations discontinues) que le culte de Lukàcs pour une littérature réaliste — fondée sur une compréhension organique et *totale* de la réalité, sur le respect de ses médiations complexes et sur une patiente typisation fondée aussi sur la construction de personnages « pleins » et rigoureusement caractérisés — leur semblait tout simplement une aspiration utopique et idéaliste vers le classicisme. A l'apologie de l'expressionnisme faite par Ernst Bloch, Lukàcs a répondu par son essai *Es geht um den Realismus* (1938) et quant aux théories esthétiques de Brecht, elles ont été soumises à une analyse critique nuancée dans son *Esthétique*. Au sujet de Brecht, le noyau de l'argumentation de Lukàcs est formé par l'idée que l'attitude de distanciation ou de critique de l'auteur à l'égard de ses personnages et du monde qu'il évoque est une qualité immanente de nombre d'œuvres dramatiques du passé, réalisées pourtant par les moyens rigoureusement réalistes de la « configuration » (*Gestaltung*) et par l'effet aristotélique de la « catharsis ». Lukàcs trouve entièrement justifiée la polémique de Brecht contre l'« intropathie » (*Einfühlung*) dans l'art : mais analysant, dans le cas des personnages de Tchekhov, le mode de confrontation des intentions subjectives avec leur signification objective, le critique démontre que tout le drame de l'écrivain russe est un « effet de distanciation », réalisé par le jeu immanent de l'action et sans que soit fait le moins du monde appel à « l'effet d'aliénation » préconisé par Brecht. Lorsque Lukàcs consacre une analyse à la phase finale de la dramaturgie de Brecht, c'est pour démontrer

que les effets dramatiques profonds des pièces de celui-ci sont plus proches du traumatisme des consciences dans le sens « traditionnel » que du fameux « effet de distanciation » : l'abandon de la formule abstracto-didactique des paraboles contenues dans les premières phases du théâtre de Brecht (formule que Lukàcs a désapprouvée) et la maturation de la dramaturgie brechtienne se sont de la sorte effectués au-delà du propre programme esthétique du dramaturge allemand, dans un sens proche du réalisme supérieur des grands dramaturges révolutionnaires du type shakespearien (*Aesthetik*, vol. II, pp. 185-186). Ce n'est pas la justesse, relative ou absolue, de la position de Lukàcs dans son désaccord avec Brecht qui importe ici. La conséquence et la fidélité de Lukàcs à l'égard de sa position fondamentale sur le problème du réalisme, depuis ses écrits de la troisième à la quatrième décennie de ce siècle et jusqu'à sa grande *Esthétique*, voilà ce que nous désirerions souligner. Lukàcs a expérimenté la méthode d'analyse du devenir des formes artistiques au cours d'une vaste activité de critique et d'historien littéraire, consacrée à quelques-unes des grandes littératures du monde. *Balzac et le réalisme français*, *Le réalisme russe dans la littérature universelle*, *Goethe et son époque*, *Réalistes allemands du XIXème siècle*, *Brève histoire du développement littéraire allemand moderne*, *Thomas Mann*, *Contribution à l'histoire de l'esthétique*, *Essais sur le réalisme et contre le réalisme mal compris*, ce sont là les titres des principaux ouvrages dans ce sens.

L'analyse de la littérature et celle des grands courants de pensée du monde moderne ont toujours été étroitement liées chez Georg Lukàcs. Les ouvrages consacrés au *Jeune Hegel* ou à la *Destruction de la raison* (vaste critique de tout l'irrationalisme moderne) comptent parmi les travaux fondamentaux de la littérature philosophique de notre temps.

*Université de Bucarest*