

György Lukács, “ Le particulier comme catégorie centrale de l’esthétique ”

György Lukács, Vincent Charbonnier

► **To cite this version:**

György Lukács, Vincent Charbonnier. György Lukács, “ Le particulier comme catégorie centrale de l’esthétique ”. 2015. hal-01232079v2

HAL Id: hal-01232079

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01232079v2>

Submitted on 23 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



György Lukács, *Le particulier comme catégorie centrale de l'esthétique* *

Traduit de l'allemand par Vincent Charbonnier
Université Toulouse-Jean-Jaurès, ERRAPHIS

La découverte de Goethe par l'élaboration de la catégorie du particulier en esthétique ¹ est en apparence anodine : l'immobilité, la fixation, la transformation du mouvement en forme, par lesquels l'artiste reflète la réalité effective ^a objective, dans le particulier, et non – comme dans la connaissance scientifique, en fonction de ses objectifs concrets –, dans l'universel ou dans le singulier. La connaissance liée à la praxis quotidienne se fixe comme toujours selon ses tâches pratiques concrètes. La connaissance scientifique ou bien [*beziehungsweise*] la création artistique (de même que la réception esthétique de la réalité effective, par exemple dans des expériences

* « Das besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik », *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1956, vol. 4, n° 4, p. 407-434. Cet article a ensuite été repris dans la monographie *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* [« Sur la particularité comme catégorie de l'esthétique »] *apud* G. Lukács, *Probleme der Ästhetik (Werke Bd 10)*. Neuwied : Luchterhand, 1969, p. 537-789), dont il constitue le chapitre 5 (*op. cit.*, p. 669-685). Nous avons utilisé cette dernière édition dont nous avons indiqué les pages entre crochets. Il existe une ancienne traduction française de ce texte qui a paru dans *Les Lettres nouvelles* (1964, n° spécial « Écrivains hongrois », p. 76-99) par Georges Kassaï et Gérard Spitzer, qui est parfois assez libre à l'égard du texte original et dont il n'est pas précisé de quelle langue elle a été traduite (hongrois ou allemand). Nous avons également consulté la traduction italienne de ce texte (*Prolegomeni a un'estetica marxista : sulla categoria della particolarità*. Roma : Riuniti, 1957, p. 145-161 : « Il particolare come categoria centrale dell'estetica »). Les notes de Lukács sont appelées par des chiffres arabes les nôtres par des lettres. Comme c'est l'usage nos interventions figurent entre crochets. Pour une présentation générale de ce texte, voir notre « Note éditoriale », *infra*, p. 20-21.

1. Voir le chapitre 4 [« Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe » (« Le problème esthétique du particulier dans les Lumières et chez Goethe »)].

a. *Wirklichkeit*. Nous reprenons à notre compte la proposition de traduction de J. Quétier et G. Fondu dans leur nouvelle traduction de K. Marx, F. Engels et J. Weydemeyer *L'idéologie allemande* (Paris : Éd. Sociales, 2014), qui nous paraît également valable pour Lukács. Dans leur glossaire ils indiquent : « Si dans la langue courant, la *Wirklichkeit* désigne tout simplement la *réalité*, Hegel avait cherché à dégager un sens plus précis du terme *Wirklichkeit* en le distinguant de la *réalité* quelconque (*Realität*). Par *wirklich*, Hegel entend "ce qui peut avoir des effets (*wirken*)" [cf. *Science de la logique*. « La doctrine de l'essence »]. Dans *L'Idéologie allemande* également la *Wirklichkeit* désigne une *réalité effective* et active souvent distincte de la réalité empirique immédiate voire dissimulée par elle. Ainsi pour Marx et Engels, l'appel aux "présuppositions effectives" ne signifie pas un retour à l'empirisme abstrait : il s'agit bien plutôt de considérer la réalité effective non pas comme un simple donné *mais comme un processus*. » (*op. cit.*, p. 472 ; nous soulignons) Voir aussi, M. Vadée, *Marx penseur du possible*. Paris : Méridiens-Klincksieck, 1992, p. 34, n. 27, qui propose et défend la même traduction [*NdT*].

vécues déterminées du beau naturel) se différencient au cours du long développement historique de l'humanité, par les extrêmes ou au centre. Sans un tel processus, la spécialisation proprement dite de ces domaines, leur supériorité par rapport à la praxis immédiate de la vie quotidienne, dont tous deux sont progressivement issus, ne se serait jamais opérée.

L'élaboration de la spécificité [*Eigenart*] de ces champs d'activité des humains devrait donc nécessairement parvenir à des résultats trompeurs, si l'on ne s'en tenait pas fermement au fait que dans tous ces trois cas, c'est la même réalité effective objective qui est reflétée, non pas seulement dans son contenu, mais aussi dans ses formes et dans ses catégories. Naturellement, la longue et réussie spécialisation qui s'est imposée a eu pour résultat que des organes de perception – naturels et artificiellement créés – particulièrement différenciés se déploient, perçoivent les choses, les formes, les rapports, etc., lequel(le)s seraient inaccessibles à la praxis immédiate de la vie quotidienne. En l'occurrence, nous ne pensons pas seulement aux instruments de la connaissance qui sont apparus avec le développement de la production économique, de la technique, et des sciences de la nature, mais aussi au développement des organes naturels de perception de l'homme en raison [*infolge*] des exigences toujours plus différenciées du travail, etc., en raison de la corrélation féconde entre les hommes et les résultats encourageants de la science et de l'art, du travail et de la praxis quotidienne. La différenciation que produit le développement social-historique n'isole donc pas les uns des autres les modes de comportement individuels ; au contraire : plus forte est la spécialisation, et plus forte [670] peut être la corrélation féconde, [plus forte peut être] l'effet mutuellement favorable de ces modes de comportement les uns pour les autres, si la structure sociale n'intervient pas en dérangeant, comme par exemple dans la division capitaliste du travail.

La rupture matérialiste avec la philosophie idéaliste se manifeste précisément dans cet attachement ferme à la priorité de la réalité effective objective commune. L'idéalisme subjectif fait toujours naître des soi-disant *a priori* du rapport correspondant à la réalité effective, des « mondes » totalement propres, incomparables entre eux ; c'est particulièrement prégnant chez Simmel. La conception dialectique au sein du matérialisme consiste donc, d'une part, à faire valoir cette unité, dans le contenu comme dans la forme, du monde reflété, et de l'autre, cette conception souligne le caractère non-mécaniste, non photographique, du reflètement^b, **l'activité qui s'impose au sujet, sous la forme de questions et de**

^b. *Widerspiegelung*; *rispecchiamento* en italien. Comme nous l'avons indiqué par ailleurs – cf. notre communication, *L'idée de reflet dans l'esthétique de Lukács* (Montpellier, oct. 2014) et dans notre traduction de travail de l'étude « Kunst und objektive Wahrheit » (1934/1954) – nous choisissons de traduire ainsi l'allemand *Widerspiegelung* par « reflètement », auquel correspond d'ailleurs assez exactement l'italien *rispecchiamento*,

problèmes socialement conditionnés, produits par le développement des forces productives, modifiés par les changements des rapports de production, dans l'aménagement concret du monde du reflètement.

C'est d'abord dans ce contexte que la spécificité du reflètement esthétique peut être correctement conçue. Il s'agit également, par la communauté du contenu et de la forme, des catégories de l'unité, de la particularité et de l'universalité. Et certes non pas seulement dans leur cohérence, non pas seulement dans leur enchaînement, mais aussi – dit de manière tout à fait générale –, dans le fait que objectivement ces catégories se trouvent les unes par rapport aux autres dans une relation réciproque dialectique constante, se transforment constamment les unes dans les autres ; subjectivement dans le fait que le mouvement ininterrompu dans le processus de reflètement de la réalité effective conduit d'un extrême à l'autre. Au sein de ce dernier mouvement, c'est désormais la spécificité du reflètement esthétique qui se manifeste. Tandis que justement, dans la connaissance théorique, ce mouvement va vraiment, dans les deux directions, d'un extrême à l'autre et que le centre, la particularité, joue, dans les deux cas, un rôle de médiation, le centre devient dans le reflètement artistique littéralement le centre, le point de rassemblement où les mouvements se centrent. Il y a donc par là un mouvement de la particularité à l'universalité (et retour) comme de la particularité à la singularité (et retour également), de sorte que dans les deux cas, le mouvement vers la particularité est la clôture. Le reflètement esthétique va, de la même façon que le reflètement scientifique, appréhender [*erfassen*] la totalité de la réalité effective dans sa richesse de contenu et de forme développée, la découvrir et la reproduire avec ses moyens spécifiques. [671] Mais en modifiant résolument la démarche subjective de la manière que nous venons

« reflet » étant quant à lui traduit par *rispecchiò*. Le mot « reflètement » est dûment attesté par le lexicographe et désigne, de « manière littéraire et rare » précise-t-il, « le fait de refléter, de se refléter ». Il est dérivé du verbe *refléter*, qui est issu de *reflet*, lequel est la traduction, de l'italien médiéval *riflesso* en s'appuyant sur le bas latin *reflexus*. Ce choix obéit à une d'abord à une exigence d'harmonisation lexicale des termes entre le verbe, *refléter*, et ses dérivés nominaux comme *reflètement* mais aussi *reflet*. Il permet en outre de « mettre de côté » le terme *réflexion* qui provient d'une autre lignée sémantique (du verbe *fléchir*, à partir duquel *réfléchir* a été construit), un terme qui est d'autre part redoutablement ambigu, désignant à la fois une réalité matérielle, comme la réflexion de la lumière par exemple et une réalité figurée de caractère intellectuel ou psychique. Il obéit ensuite à une exigence théorique qui s'appuie sur ce qui précède et qui se subdivise en deux points. 1/ Soustraire le terme *reflet* à sa connotation optique qui, à la fois essentielle et péjorative, en parasite la compréhension. Autrement réserver l'idée du reflet(ement) à sa dimension psychique et donc figurée par rapport au sens premier, de la réflexion comme phénomène optique-physique et de l'ouvrir au sens artistique du terme de figuration. 2/ Insister du coup sur le caractère de mouvement et de procès dialectiques, qui ne sont pas unilinéaires ni résolutoires. Ce choix permet de supprimer le doublet de traduction reflet/réflexion qui a le malheur d'entretenir une confusion dommageable, en même temps qu'il est aussi le signe de ce qui est en débat dans la pensée occidentale depuis des siècles : que la vision (*theôria*) est le premier « pas » de tout réflexion, que la théorie s'enracine dans la pratique [NdT].

d'évoquer, elle provoque dans le reflet ^c du monde des changements qualitatifs. La particularité revêt une fixité désormais inamovible : sur elle s'édifie le monde des formes des œuvres d'art. La transformation réciproque et l'interpénétration des catégories change : aussi bien la singularité qu'également l'universalité apparaissent toujours comme dépassées dans la particularité.

Assurément, on doit à nouveau ici souligner une restriction concernant le caractère unitaire de tous les modes de reflètement : la tendance que nous avons mise en évidence dans l'analyse de la connaissance, que le processus repousse toujours plus loin les limites de l'universalité ainsi que de la singularité, est également à l'œuvre dans le reflètement esthétique. Il n'y aurait pas d'histoire des arts s'il ne se produisait pas aussi dans l'art, avec le changement de la vie, un repoussement des limites du monde connu, un développement des instruments qui le rendent connaissable. Mais tandis que dans le reflètement cognoscible/gnoséologique [*erkenntnismäßigen*] se met en place un développement continu et sans cesse prolongé, le dépassement de l'universalité et de la singularité dans la particularité (finalement sans réciprocité, bien que dans le processus préparatoire de la figuration [*Gestaltung*], elle est évidemment possible et nécessaire) fixe l'étape considérée du développement de l'humanité pour la conscience humaine. Un développement supérieur est en soi évidemment possible et nécessaire. Pourtant, une véritable figuration artistique, la particularité élaborée, figurée de manière optimale d'une étape de développement assure sa validité – artistique –, même si l'ensemble des éléments d'édification dans la mise en forme [*Formgebung*] et la technique de l'art sont depuis longtemps dépassés [*überholt*] par l'évolution. Le procès de rapprochement reçoit ici une accentuation spécifique : l'étape supérieure ne doit pas toujours succéder immédiatement à la précédente, comme c'est le cas de la règle selon la science, mais commence à chaque fois en avance dans un sens déterminé – en exploitant toutes les expériences accumulées dans les œuvres, dans les processus de création. Cette spécificité du reflètement esthétique de la réalité a été utilisée par les philosophes de la réaction pour mystifier l'art de manière irrationaliste. Nos considérations montrent que toute propriété spécifique de la production et de l'existence de l'art peut être déduite de manière complètement rationnelle – bien sur *dialectique*-rationnelle – du procès de reflètement.

En ce qui concerne maintenant le dépassement des deux extrêmes, de l'universalité et de la singularité dans la particularité, la théorie du reflètement conçue de manière correcte montre à nouveau combien sont fondamentalement fausses [672] toutes les théories de l'art irrationalistes, ennemies de la raison. Avant tout ce dépassement

c. *Spiegelbild*. Littéralement l'image spéculaire (du miroir).

[*Aufheben*] ne signifie jamais une disparition, mais toujours aussi une préservation. Ceci doit tout particulièrement être souligné, avant tout en considérant le rôle que joue l'universalité dans le reflètement esthétique. Tout art important se confronte intensément avec tous les grands problèmes de son époque ; ce n'est que dans les périodes de décadence qu'il y a un évitement face à ces questions, qui s'exprime, en partie comme absence/manque de véritable universalité dans les œuvres, en partie l'énonciation brute d'universalités artistiquement non dépassées – intrinsèquement fausses et distordues.

Toutefois, et cela nous mène au-delà du cadre de nos considérations actuelles, ce dépassement de l'universalité dans la particularité artistique a, selon la période, le genre, la personnalité de l'artiste, les formes les plus diverses. Il peut prendre la forme lyrique de l'expérience vécue subjective, pathétique, il peut d'un autre côté, comme dans le drame, être complètement absorbé en s'objectivant dans des personnages et des situations. La seule chose qui est sûre, c'est que la source la plus profonde d'une telle universalisation artistique est finalement la généralisation objective de la vie elle-même, des phénomènes concrets de la vie. Naturellement, chez beaucoup d'artistes significatifs, l'aide qu'ils reçoivent de la part de la science et de la philosophie joue un rôle important. Elle n'est cependant véritablement féconde que si elle n'apparaît pas comme une théorie achevée, prête à l'emploi, mais comme un instrument pour appréhender les phénomènes de la vie de manière plus profonde, plus riche, plus diversifiée. Dobrolioubov, auquel vraisemblablement personne ne peut reprocher d'avoir surestimé l'autonomie de l'art dit à ce sujet : « Des écrivains de génie ont réussi à saisir dans la vie et à représenter dans l'action des vérités que les philosophes pressentaient seulement en théorie. Ainsi, dignes représentants des sommets de la conscience humaine à une époque donnée, ils ont observé de cette hauteur la vie des hommes et de la nature [...] Au reste, il est rare que l'homme de lettres emprunte au philosophe ses idées pour les traiter dans ses œuvres. Non, tous deux agissent indépendamment, tout deux partent du même principe : la vie réelle, mais ils ne s'y prennent pas de la même manière. ² » Cela signifie que le grand art peut très bien atteindre le niveau le plus progressiste, le plus résolument orienté vers l'avenir dans son contenu idéal, sans perdre quelque chose de sa spécificité artistique et de son autonomie.

[673] La relation de la particularité à la singularité est un éternel procès de dépassement [*Aufhebung*], avec dans un certain sens une accentuation encore plus

2. N. A. Dobrolioubov, « Un rayon de lumière au royaume de l'obscurité (*L'Orage*, drame en cinq actes de A. Ostrovski, Saint-Petersbourg, 1860) » (1860). In *Textes philosophiques choisis*. Moscou : Éd. en Langues étrangères, 1956, p. 632-633.

forte du moment de la préservation. Engels aborde cette question dans sa critique épistolaire à Minna Kautsky : « Chacun constitue un type, mais aussi en même temps un individu bien précis, un “celui-ci”, comme disait le vieil Hegel, et il doit en être ainsi. ³ » La nécessité de cette exigence de préserver en la dépassant la singularité dans le particulier est proprement déjà contenue dans nos discussions ci-dessus : si n’importe quel phénomène, quel qu’il soit, doit exprimer directement l’essence qui lui est sous-jacente, alors c’est impossible dans une préservation de la singularité. Mais il nous apparaît malgré tout comme indispensable d’éclairer cela d’un peu plus près, le caractère dépassé de ces singularités. Il est en effet indubitable que les traits constamment changeant aussi bien que les traits permanents de la singularité d’un côté sont équivalents dans leur immédiateté, mais d’un autre côté, se comportent de manière extraordinairement diverse par rapport aux médiations qui leur sont sous-jacentes, et par lesquelles chaque singularité est en relation à la particularité et à l’universalité. Le singulier doit donc s’exprimer dans sa vérité, ces médiations souvent très ramifiées doivent faire valoir leur droit, être mises en valeur selon leur poids intrinsèque. Un tel déplacement structurel au sein de la singularité signifie cependant en même temps son dépassement, son élévation au particulier (le déterminé, le typique). Plus la connaissance des hommes et du monde par l’artiste est grande, plus il découvre de telles médiations, et si nécessaire, les poursuit jusqu’à l’universalité la plus manifeste, et plus ce dépassement est énergique. Plus sa capacité de figuration est grande, et plus il rapportera de manière évidente les médiations découvertes à une immédiateté nouvelle, il les centrera organiquement en elle : former un particulier de la singularité.

Ici aussi, l’évolution de l’art montre que cette dialectique correcte exigée dans ces circonstances se manifeste historiquement de manière très diversifiée. Déjà Aristote constate une évolution des poètes iambiques vers la comédie, qui se manifeste dans le fait que ce ne sont plus des individus, mais des propriétés typiques qui deviennent l’objet de la satire. Ce concept de singularité – selon la terminologie aristotélicienne de la « dénomination », des personnalités du mythe, de la légende, de l’histoire, etc. –, joue encore un grand rôle dans la *Dramaturgie de Hambourg* [de Lessing] ^d. En l’occurrence, cela ne dépend évidemment pas de la dénomination : c’est une [674] figuration satirique d’un individu déterminé [tout à fait] possible avec tous les traits de sa singularité, par laquelle le dépassement de la singularité sera accompli dans le particulier (le typique), et la désignation typique ne garantit en elle-même

3. Lettre de F. Engels à Minna Kautsky du 26 novembre 1885. In G. Lukács, *Écrits de Moscou*, trad. C. Prévost. Paris : Éd. Sociales, 1974, p. 283.

d. G. E. Lessing, *La dramaturgie de Hambourg* [1767-1768], trad. J.-M. Valentin. Paris : Klincksieck, 2010 [NdT].

aucunement un véritable dépassement dans la particularité. Là aussi, le mouvement dans le contenu du singulier est décisif, dans la mesure où ces déterminations, qui au travers des relations réciproques objectives avec le monde, le lient à la société, en préservant ce caractère de médiation reprise dans la nouvelle particularité, vont être dépassés en elle. À nouveau, ce sont les époques de décadence en lesquelles la plus riche détermination de l'individualité [*Individidualität*] se perd. Théorie et praxis de la décadence accentuent toutefois toujours la singularité, qui sera toujours fétichisée comme unicité, non-répétabilité, insolubilité, etc. En réalité, il s'agit de ce que les organes du reflètement de la réalité effective sont privés, selon les mots de Gorki, de leur « amalgame social » et c'est pourquoi [*darum*] ils surestiment la simple singularité immédiate, parce que les artistes concernés ont perdu la capacité de dépasser et de parvenir à une vraie concrétude à ce propos [*darüber*].

Guy de Maupassant raconte de façon très intéressante comment Flaubert l'a éduqué à l'écriture [*zum Schriftsteller*]. Le maître disait entre autres : « Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne [...] Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu [...] "faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précédent." ⁴ » Ces considérations sont intéressantes à double titre. Premièrement, elles montrent que même chez des artistes significatifs et qui pensent, la théorie demeure souvent bien en deçà de la praxis. Si Flaubert avait vraiment écrit ainsi, si Maupassant n'avait appris que cela de lui, alors l'un et l'autre seraient des naturalistes oubliés depuis bien longtemps. Cela mis à part, ces considérations sont toutefois – deuxièmement – intéressantes parce qu'elles montrent dans quelle impasse l'esthétique est conduite par l'insistance sur la singularité. Car il est clair que Flaubert exige précisément de l'originalité de l'écrivain, qu'il examine à la loupe la singularité immédiate isolée. Sa liaison et son interaction avec l'environnement (la société et la nature) doivent disparaître afin que l'on puisse obtenir le spécifiquement caractéristique [675] de la singularité isolée. D'un côté, c'est

4. G. de Maupassant, « Le roman » (1887). In *Romans*, éd. L. Forestier. Paris : Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1987, p. 713-714. [La référence au texte cité de Maupassant renvoyant à l'édition de ses œuvres complètes en français dans l'édition de 1935, nous présumons que c'est Lukács qui l'a traduit. En voici le texte : « *Es kommt darauf an, das, was man ausdrücken will, lange genug, genügend aufmerksam zu betrachten, um einen Aspekt zu entdecken, den noch niemand gesehen und ausgesprochen hat ... Um eine Flamme, um einen Baum in einer Ebene zu beschreiben, müssen wir diese Flamme, diesen Baum so lange beobachten, bis sie für uns keiner anderen Flamme, keinem anderen Baum mehr gleichen ... Man muß, mit einem Wort, aufzeigen, worin ein Fiakerpferd den fünfzig andern, die ihm vorangehen oder folgen, nicht gleicht.* ». Observons que, dans la dernière phrase de la citation, Lukács omet de marquer la citation directe du propos de Flaubert par Maupassant.]

un travail de Sisyphe, parce que tout intérêt artistique serait anéanti par l'atteinte de cet objectif. Un arbre, ou une haridelle de fiacre (et même un homme) ne vont être dignes d'intérêt que dans leurs interactions avec leur entourage. La performance artistique se dépasse pourtant d'elle-même dans la littérature d'un autre côté ; Hegel a tout à fait raison [de penser] que le simple mot recèle déjà en lui une généralisation par rapport à l'objet singulier : il le subsume au moins sous une représentation, il construit des relations, etc. L'énergie avancée de Flaubert en direction de la singularité montre donc – contrairement à ses intentions – que l'art ne peut toutefois jamais passer de la singularité, qu'il doit sans cesse lutter pour sa saisie [*ihr Erfassen*], mais qu'il n'a toutefois la permission de véritablement la détenir que sous la forme d'un être-dépassé [*Aufgehobenseins*] dans le particulier.

En ce qui concerne maintenant la particularité elle-même, nous devons penser au fait que les deux extrêmes (universalité et singularité), sont des points que l'on peut toujours repousser plus loin, mais que ce sont des points, tandis que le particulier, en tant que centre, est davantage une zone intermédiaire, un espace de jeu, un champ. Cela doit radicalement se modifier dans le reflètement esthétique, où le centre se fixe comme point central du mouvement. Cependant, pour la théorie du reflètement esthétique, il semble que surgit là une difficulté insoluble : à savoir déterminer exactement la place de ce point central. Si nous pensons à la structure du reflètement théorique, cela apparaît d'emblée comme une tâche insoluble, car tout choix – en général envisagé du point de vue du reflètement esthétique – doit apparaître comme arbitraire ; il n'est aucun critère universel pensable qui autorise ici une décision.

Cette difficulté devait être fortement soulignée, afin de mettre clairement en lumière la séparation entre reflètement théorique et reflètement artistique. Dans les faits, il n'y a aucun critère théorique, et le critère artistique englobe (abstraitement considéré) tout l'espace de jeu du particulier ; la fixation du point central peut, dit généralement, au sein de cet espace de jeu avoir lieu en soi n'importe où [*wo auch immer*]. On dirait désormais peut-être que la difficulté a seulement été éludée, déplacée dans l'irrationnel et dans l'arbitraire, mais pourtant aucunement résolue [de manière] satisfaisante. Et en réalité : dans le cercle de nos considérations présentes qui ne prétendent nullement se donner comme une quelconque analyse gnoséologique du reflètement esthétique, aucun critère concret n'a pu être trouvé. C'est pourquoi, cependant, cela n'exigera ni une irrationalité ni un [676] arbitraire, et la nécessité de cette pure détermination abstraite, associée à une complète suspension de jugement [*Urteilsenthaltung*] provisoire dans le concret, doit encore spécialement prouver son droit/sa justice et sa fécondité pour l'esthétique.

Nous avons déjà indiqué que seule la théorie dialectique du reflètement peut fonder l'objectivité du reflètement [*Widerschein*] esthétique de la réalité, sans

instituer un rapport hiérarchique de subordination par rapport au théorique, et donc sans faire de l'art un savoir imparfait, un stade préliminaire de la connaissance. La difficulté apparente qui vient de surgir, devoir accepter dans le particulier un point central structurant pour le mouvement de reflètement de la réalité effective sans pouvoir le déterminer, est la base gnoséologique de la multiplicité du monde représentable esthétiquement, pour la multiplicité des arts, des genres, des styles. Mais la théorie de la connaissance de l'esthétique doit se contenter de rejeter sa propre compétence à trouver ici, à un moment donné, un critère concret. Elle affirme assurément par là, en même temps, qu'avec la relativité du particulier généralement posée, en ce qui concerne l'universel comme le singulier, cette relativité en soi peut prévaloir à partir de tout point ; c'est-à-dire que le champ de la particularité au dessus ou en dessous du point central choisi peut, vu de là, se transformer sans contradiction en universel, ou singulier ou, mieux dit encore, constituer le chemin vers l'universalité ou vers la singularité.

Ce serait pire que superficiel de voir ici des possibilités de combinaisons purement formelles. Bien que maintenant, nous traitions nécessairement la question selon une abstraction gnoséologique, il doit être clair que son véritable contenu est la position de l'œuvre d'art par rapport à la réalité effective, la manière, la largeur, la profondeur, etc., avec laquelle une œuvre d'art offre à la contemplation une réalité effective *sui generis*. Ce sont précisément ceux qui ne considèrent pas les œuvres d'art de façon formaliste, mais du point de vue de la vie, qui doivent le comprendre : ici, justement, dans le choix du point central dans le champ de la particularité, se tranchent les questions les plus importantes du contenu idéal comme de la véritable figuration. Le fait donc que du principe le plus général, le plus abstrait de la théorie du reflètement, on ne puisse en aucune façon déduire, directement, des principes esthétiques, n'est un désavantage que du point de vue d'un dogmatisme qui voudrait prescrire des règles strictes et déductibles formellement. Le fait historique de la multiplicité des arts ou, au sein d'un art, des styles, prend justement pas là – ou surtout par là – un fondement gnoséologique/cognoscible.

[677] Il est naturellement en dehors du cadre de ces considérations que de vouloir systématiser, ne serait-ce que sous forme d'esquisse, cette multiplicité de l'art que nous venons d'évoquer. C'est là la tâche des parties concrètes de l'esthétique du système des arts, de l'analyse esthétique des styles, etc. Seules sont possibles ici, pour illustrer par des exemples, quelques indications qui peuvent éclairer la corrélation de pur principe. Pensons à la différence entre le drame d'un côté et l'épopée (tout particulièrement sous sa forme du roman moderne) de l'autre. Sans aller plus loin, il est évident que le drame conçoit ses personnages et ses situations de façon largement plus universelle que l'épopée ; que des traits de singularité y apparaissent de manière

beaucoup plus succincte, beaucoup moins détaillée. Chaque détail individuel prend dans le drame un accent de symptôme symbolique, qu'il ne peut et ne doit posséder dans l'épopée que dans une mesure beaucoup plus restreinte. Et il est également évident qu'il ne s'agit là aucunement d'une quelconque « lacune » d'un de ces genres. Naturellement, il y aura toujours des dogmatiques pour défendre de telles conceptions. Mais si on y regarde de plus près, on voit pourtant que dans de tels cas, on pose soit des exigences naturalistes au drame, soit des exigences formalistes à l'art du récit ; qu'en l'occurrence, cela ne donne pas lieu à un approfondissement esthétique ou un approfondissement de l'essence du drame ou de l'épopée, mais que sont à l'œuvre des tendances à figer ou à dissoudre leurs formes spécifiques. **Cela signifie, en résumé, que le drame a généralement tendance à définir dans la particularité ce point central de cristallisation plus près de l'universalité, cependant que ce point central semble pour l'épopée davantage déplacé en direction de la singularité.** On peut également constater une différence de ce genre entre la nouvelle classique et le roman, dans la mesure où celle là concentre d'habitude son image de la réalité dans une certaine analogie avec le drame, en direction d'une plus grande généralisation.

La différenciation ici esquissée est évidemment encore extraordinairement abstraite. Elle met en évidence au plus haut point une orientation de mouvement tendancielle au sein de l'espace de jeu de la particularité, sans cependant pouvoir donner déjà un critère pour la place du point central. Et de fait, si nous comparons par exemple le drame de Shakespeare avec celui de Racine, la tragédie grecque avec le drame bourgeois moderne, nous trouvons – au sein de la différence générale des orientations de mouvement constatée par la théorie des genres – des tendances également différentes : Racine déplace son point de centralisation beaucoup plus près de l'universel que Shakespeare, tandis que le drame bourgeois moderne retourne vigoureusement vers la singularité. Pourtant, même avec cette constatation, nous nous trouvons encore, par une trop forte généralisation, éloignés de la véritable concrétude des œuvres d'art. Les constatations ci-dessus ne sont en effet que des tendances – socio-historiquement conditionnées ; le même écrivain, dans le même genre, peut définir ce point central de manière différente dans ses différentes œuvres – désormais non seulement au sein de l'espace de jeu en général, mais aussi au sein des tendances historiques générales et au sein de sa propre spécificité dans la maîtrise d'un genre : il suffit de comparer par exemple l'*Iphigénie* de Goethe à sa *Fille naturelle*, sans même parler de contrastes aussi criards que le *Götz von Berlichingen*.

Nous avons donc une série : les légalités générales de l'esthétique absolument, les lois particulières concrètes du genre, la différenciation historique dans l'évolution du genre, la figuration individuelle des œuvres d'art singulières – et ce n'est qu'à la

dernière étape que peut se produire la détermination concrète du point central. Par là, on n'institue aucun relativisme individualisant. La série placée devant nous, absolument pas exhaustive, mettant en évidence les étapes de principe, est en effet vraiment une série, dans la mesure où elle met en évidence les déterminations à l'œuvre de manière toujours plus précise et concrète qui ne peuvent trouver leur véritable fin que dans l'œuvre individuelle, si l'esthétique ne doit pas dégénérer en un pseudo-système de prescriptions abstraites et de règles mécanistes. Mais elle est aussi une véritable série dans la mesure où les mêmes dominantes y sont à l'œuvre, non pas pour se réaliser en opposition aux dominantes précédentes plus abstraites, mais pour se réaliser vraiment dans leur matérialisation dans l'œuvre d'art individuelle.

On soulève là une vieille question piège de l'esthétique : celle de l'inconciliabilité – apparente – entre le fait que chaque véritable œuvre d'art est quelque chose d'unique, d'incomparable, d'individuel, et en même temps ne peut devenir une œuvre d'art authentique que dans le respect de ses lois internes, qui sont un aspect des lois esthétiques générales. Bien que la question soit très ancienne, ce n'est que chez Kant qu'elle a reçu sa forme importante pour la théorie esthétique bourgeoise récente. Kant dit : « En effet, tout art suppose des règles, et c'est d'abord sur le fondement qu'elles constituent une production, si elle doit être artistique, sera représentée comme possible. Mais le concept des beaux-arts ne permet pas de déduire le jugement portant sur la beauté de leur productions d'une quelconque règle qui ait un *concept* comme principe déterminant, par conséquent se fonde sur un concept de la manière dont ces productions sont possibles. Donc, les beaux-arts ne peuvent eux-mêmes concevoir la règle à laquelle devra obéir la réalisation de leur production. Or, puisque, sans règle préalable, aucune production ne peut jamais être qualifiée d'art, il faut que la nature donne à l'art ses règles dans le sujet (à travers l'accord de ses facultés) ; autrement dit, les beaux-arts ne sont possibles qu'en tant que productions du génie. ⁵ »

Ici, on doit distinguer dans la problématique de Kant l'élément justifié de la tendance irrationaliste qui naît chez lui, là aussi, par suite de son hésitation entre pensée métaphysique et pensée dialectique. L'irrationalisme est inclus dans sa doctrine qui nous est déjà connue, selon laquelle les jugements sur la beauté se trouvent en dehors du monde du concept. Lorsqu'il ordonne donc « que la nature donne à l'art sa règle » ce qui n'est que la conséquence de la conception de l'art comme l'œuvre du génie, il dissout la question métaphysiquement insoluble dans une

5. I. Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46. In *Œuvres philosophiques*. Paris : Gallimard, 1989, t. 2, p. 1089-1090. [Par contraposition, dans le texte de Maupassant que Lukács évoque plus tôt, le premier rapporte un mot de Buffon souvent cité par Flaubert : « Le génie n'est qu'une plus grande aptitude à la patience » (G. de Maupassant, *op. cit.*, p. 1512).]

réponse en trompe-l'œil scintillant dans l'irrationnel. Même l'esthétique bourgeoise moderne n'est jamais allée plus loin ; pensons à Croce et Simmel.

Malgré tout, il y a un véritable problème caché dans la problématique de Kant relative au rapport entre lois esthétiques et œuvre d'art singulière. Certes, Kant se ferme aussi la voie vers une solution raisonnable en définissant les lois esthétiques comme des « règles », exprimant ainsi non seulement sa pensée métaphysique, mais aussi une certaine partialité esthétique en faveur des doctrines des cours féodales des XVII^e et XVIII^e siècles. Le problème du respect des lois esthétiques par les œuvres d'art reste cependant un problème réel, parce qu'un tel respect, s'il en est véritablement un, ne peut être atteint que si la loi, tout en étant respectée est refondée, étendue, matérialisée ; une simple « application » de lois esthétiques à l'art signifierait la destruction de l'essence esthétique des œuvres. Sur cette question elle-même, nous ne pourrions nous exprimer que dans d'autres contextes, à un niveau plus concret de nos recherches esthétiques. Toujours est-il que le chemin que nous venons d'indiquer définit la démarche méthodologique vers la solution. Là aussi est valable – contre tout irrationalisme, qui dans sa méthode, oppose toujours, directement, une loi abstraite à la singularité de ce qui est individuel – le mot de Marx formulé en ce qui concerne la reconnaissance de l'évolution de l'art : « Il n'y a de difficulté qu'à saisir ces contradictions de manière générale. Dès qu'elles sont spécifiées, elles sont par là même expliquées. ⁶ » L'expression « spécifier » est très importante ici, précisément dans son opposition à l'universalité. Elle montre que la concrétisation que nous avons indiquée ne doit pas aller de l'universel abstrait (la règle) [680] au singulier pur et de ce fait indéfinissable (le génie), mais que nous avons plutôt à nous fixer pour but la concrétisation constante de la particularité, avec des médiations concrètes aussi nombreuses que possible. Le matérialisme dialectique donne aussi pour l'approche théorique esthétique une méthode de ce genre sur la base de laquelle, avec l'application de laquelle ces problèmes peuvent et doivent être traités.

Aussi complexes que ces problèmes puissent apparaître à première vue, il y a cependant en eux une abstraction simplificatrice sous-jacente, qui doit également être transposée dans le concret si nous voulons bien comprendre la signification de la particularité comme catégorie centrale de l'esthétique, pour ainsi dire comme « catégorie régionale » de l'esthétique. Il était nécessaire, pour la compréhension de la différence décisive entre reflètements scientifique et esthétique, de souligner que le particulier, qui figure dans le premier comme « champ » de médiation, doit devenir dans le dernier le point central organisateur. Cette opposition éclaire dans les faits, y compris dans sa première formulation, abruptement abstraite, la différence

6. K. Marx, *Manuscrits de 1857-1858* (« *Grundrisse* »). Paris : Éd. Sociales, 1980, p. 67.

fondamentale. Ce n'est pourtant pour l'esthétique qu'une abstraction provisoire, facilitatrice de la véritable compréhension, et donc préparatoire, pour bien concevoir la particularité comme point central organisateur. Plus précisément examiné, il s'agit cependant moins d'un point au sens strict, que, plutôt, du point central d'un espace de jeu mouvant/en mouvement. Cela ne modifiera nos considérations précédentes en leur noyau, car avant comme après, il demeure que le type de figuration d'une œuvre dépend d'où ce point central va être choisi dans le rapport à l'universalité et à la singularité. La modification concrétisante qui sera maintenant introduite, consiste simplement en ceci, que les choix d'un tel centre, déterminant la spécificité artistique, comporte en même temps un mouvement autour de ce centre dans le secteur/la zone du particulier. Cette affirmation énonce donc un fait esthétique généralement connu et reconnu, à savoir que le style, le ton, l'atmosphère, etc., d'une œuvre peuvent, au sens artistique, rester complètement unitaires, mais si au sein de cette unité il règne un puissant va-et-vient, si certains éléments de l'œuvre s'approchent plus que les autres de l'universalité, d'autres à leur tour plus de la singularité, à condition assurément que ses mouvements aient lieu au sein de la même sphère de la particularité, qu'ils se rapportent tous strictement, idéellement et formellement, les uns aux autres.

Pour éviter des mécompréhensions tentantes, soulignons ici qu'avec cette définition que nous donnons, on ne doit en aucune façon caractériser de manière exhaustive les systèmes des mouvements au sein d'une œuvre d'art. Au [681] contraire. Nous parlons ici, exclusivement, des mouvements *au sein* de la particularité, à savoir aussi bien en direction de l'universalité qu'en direction de la singularité. Le très important mouvement des passions, dans une œuvre poétique par exemple, son va-et-vient souvent tumultueux appartient tout aussi peu à la sphère de nos considérations actuelles que les tensions du tourment chez Michel-Ange – ainsi étroitement liées. De telles tensions peuvent totalement se trouver au même niveau de particularité, mais ce n'est assurément pas obligatoire.

Il n'est pas besoin d'aller chercher bien loin pour trouver ces constatations abstraites confirmées par la pratique de l'art. Il serait cependant superficiel qu'ayant défini ici l'espace de jeu plus ou moins grand du mouvement, nous considérions simplement qu'une plus grande proximité du point central de l'universalité aurait pour conséquence un espace de jeu plus restreint, une moindre proximité de la singularité, tandis qu'un penchant vers elle entraînerait un espace de jeu plus grand. Il y a aussi, naturellement, des cas semblables. Il suffit de penser à l'opposition mentionnée entre Racine et Shakespeare. Mais Dante, dont la proximité avec l'universalité ne sera contestée par personne, a dans sa composition englobé un des plus grands espaces de mouvement de la littérature mondiale, tandis qu'une très

grande part des romans réalistes modernes, qui cherchent leur point central davantage en direction de la singularité que de l'universalité, travaille avec un espace de jeu relativement bien plus restreint. (Évidemment, il y a là aussi des exceptions importantes avec Balzac et Dickens.) Nous trouvons le même tableau si nous pensons, d'un côté au Titien ou à Breughel, de l'autre aux impressionnistes. Toute schématisation serait donc, là aussi, tout aussi dangereuse et inadmissible que dans nos analyses précédentes, où le point central maintenant concrétisé était encore conçu – dans une abstraction préparatoire – comme un milieu organisateur, comme un point. *On s'approche essentiellement, dans une pensée concrète, de l'essence de l'art, quand on conçoit désormais l'organisation artistique d'un « monde » comme un système de mouvements, comme un système de leurs tensions et contrastes. La manière dont se produit ce rapport des uns aux autres, des éléments et moments dynamiques est naturellement, là aussi, conditionné par la société et l'histoire, par le genre et la personnalité de l'artiste.* La théorie du reflètement peut et doit ici affirmer – pour ne succomber à aucun dogmatisme – la structure la plus générale.

De plus, il faut naturellement remarquer que chacun de ces espaces de jeu, chacun de ces champs de mouvement doit être strictement fondé dans l'unité artistique idéale de l'œuvre d'art considérée. Un aussi fort écart vers [682] le haut ou le bas, quand il s'agit d'une véritable œuvre d'art, n'a rien à voir avec une rhétorique visant à l'universalité ou avec une plongée naturaliste dans le singulier. Quand Dickens, par exemple, dans certains de ses romans, caractérise le « haut » social par des généralisations satiriques, ou le « bas » par une tendre débauche de petits détails de la vie quotidienne, quand dans quelques grandes compositions du Titien, on trouve des détails qui, pris isolément, auraient un effet selon leur genre (*genremäßig*) etc., il s'agit toujours là d'un vaste éventail, fondé sur une conception du monde, de représentation de ce monde, dont la diversité et les contradictions sont strictement en rapport les unes aux autres, idéellement et artistiquement, et qui précisément se renforcent réciproquement les unes les autres dans ces effets de contraste qui donc élargissent le contenu de l'unité de l'œuvre, mais ne la mettent jamais en danger par une abolition de leur particularité spécifique dans l'universel ou le singulier.

Cet espace de jeu peut, comme nous l'avons vu, être plus grand ou plus petit. Une certaine marge est cependant aussi à trouver dans les œuvres le plus rigoureusement déterminées par un ton. C'est pourquoi nous avons qualifié notre précédent/e point/détermination d'abstraction préparatoire, introductrice. Car même dans ce cas, les formes du reflètement façonnent [*bilden*] les généralisations les plus élevées du contenu reflété. *Même si la particularité joue un rôle autre dans le système des catégories du reflètement esthétique que dans [celui du reflètement] scientifique, elle préserve ce faisant pourtant ce caractère spécifique qui est le sien, que nous avons*

constaté dans le traitement du reflètement scientifique de la réalité effective : être un « champ » de médiation entre universel et singulier. Son importance et sa fonction, en accord avec la spécificité du reflètement esthétique, s'est modifiée, mais sa place essentielle, sa structure est cependant restée la même. En cela se manifeste aussi, sous un nouvel angle, le fait fondamental de la théorie du reflet, à savoir que la reproduction scientifique et la reproduction esthétique de la réalité effective sont des reproductions de la même réalité objective, et qu'en conséquence – malgré toutes les modifications nécessaires – les structures fondamentales doivent correspondre l'une à l'autre d'une manière ou d'une autre.

À ce complexe de questions également appartient le constat ensuite que, d'une part la réalité effective objective, indépendante de la conscience, contient en soi, objectivement, toutes ces trois catégories (singularité, particularité, universalité), que donc le dépassement [*Hinausgehen*] du reflètement de la singularité immédiate n'est aucun abandon de l'objectivité, aucune « économie de pensée »^e, aucune « création souveraine » du moi connaissant [*i. e.* scientifique] et artiste, mais que d'autre part les catégories de la généralisation (et par conséquent aussi la particularité) [683] ne possèdent elles-mêmes aucune figuration autonome dans la réalité effective, mais qu'elles sont plutôt inhérentes à celle-ci comme déterminations nécessairement récurrentes, que donc leur isolation, leur exagération en des figures dotées d'une existence reposant prétendument sur elle-même constitue une falsification – idéaliste – de l'essence et de la structure de la réalité effective objective. Cela, Aristote l'a déjà clairement vu dans sa polémique contre la théorie platonicienne des idées.

La question se pose donc : n'y a-t-il pas, dans notre conception de la signification centrale de la particularité dans le système des catégories esthétique, le danger de déchoir dans une variété d'idéalisme platonicien ? Nous croyons : l'opposé est exactement le cas. Un bref éclairage de cette possible mécompréhension peut cependant servir à mettre en lumière de manière plus explicite le caractère spécifique du reflètement esthétique. Avant tout, la figure autonome sous laquelle la particularité apparaît dans l'art n'est pas une idée qui surgit avec la prétention d'être à la fois pensée (idée) et réalité objective la plus authentique, comme c'est le cas dans la théorie des idées de Platon, dans le réalisme conceptuel médiéval, dans l'« esprit du monde » de Hegel. La « figure autonome » de la particularité, l'œuvre d'art, est au contraire, premièrement, quelque chose de créé par l'homme qui n'a jamais la

^e. Lukács nous semble ici faire allusion au positivisme logique, dont le « principe d'économie de pensée » est un « instrument d'évaluation d'éclaircissement et d'évaluation des théories scientifiques ». Au-delà, il doit aussi songer à R. Avenarius et E. Mach qui ont forgé ce concept et qui ont inspiré « l'empiriomonisme » de A. Bogdanov, vivement combattu par Lénine dans *Matérialisme et empiriocriticisme* (1908). Paris : Éd. Sociales, 1973 [NdT].

prétention d'avoir une réalité effective [*Wirklichkeit*], au sens où la réalité [*Realität*] objective est réelle-effective [*wirklich*]; deuxièmement, nous sommes assurément confrontés à l'œuvre d'art en tant que « réalité effective », c'est-à-dire que nos idées, souhaits, etc., ne peuvent en rien modifier son existence [*dasein*] et son être-ainsi [*sosein*], nous devons l'accepter comme elle est, nous ne pouvons que – subjectivement – l'approuver ou la rejeter. Troisièmement pourtant, la « réalité effective » de l'œuvre d'art est une réalité sensible; le dépassement [*Aufhebung*] de la singularité immédiate dans le reflètement artistique est – au contraire du reflètement scientifique – toujours en même temps une préservation, et cela même au sens le plus littéral; la particularité maintient une figure autonome à l'égard de la singularité tout aussi peu que l'universel dans la réalité effective objective elle-même, elle est manifestement présente dans toutes les formes phénoménales de la singularité immédiate, mais elle n'en est jamais dissociable. Il s'ensuit, quatrièmement que l'élévation de chaque singularité au niveau du particulier ne peut réussir que par une accentuation de son évidence [*Sinnfälligkeit*] immédiate; que par là, l'inhérence manifeste du particulier à chaque singularité ainsi qu'à sa totalité, à son système, ne peut se concrétiser que dans l'œuvre, et que seulement l'œuvre dans son ensemble peut incarner et faire ressentir [*erlebbar machen*] la particularité d'un « monde » figuré. La figure autonome de l'œuvre est donc un reflètement de rapports et de formes phénoménales essentielles de la réalité effective elle-même. L'œuvre peut [684] justement de ce fait, et de ce fait seulement, nous apparaître comme figure autonome, parce qu'elle reflète fidèlement, dans cette perspective, la structure de la réalité effective objective. Ceci exprime une opposition diamétrale à la théorie platonicienne des idées, et Platon fut lui-même, dans son rejet des produits de l'art, beaucoup plus conséquent que ces penseurs postérieurs, comme Plotin ou Schelling, qui ont voulu déduire le contenu de vérité et le système formel de l'œuvre d'art du monde des idées. La vérité de la forme artistique s'exprime justement avec le plus de relief [*am plastichsten*] dans cette tendance anti-platonicienne.

Le matérialisme dialectique a établi la propriété structurelle la plus générale de la théorie du reflètement dans le domaine de l'esthétique, il importe alors [*darauf*] d'élucider concrètement, au moyen du matérialisme historique, le décours historique, la détermination sociale de l'art. C'est donc la même méthode, mais toujours plus concrète, qui détermine ici, avant tout, la nécessité des genres, dont les formes reflètent des relations tout à fait générales, et de ce fait constamment récurrentes, des hommes à la société, et par la médiation de celle-ci, à la nature. Elles sont sujettes, au cours de l'histoire, à de grands changements dont la détermination des causes sociales et des modes d'apparition esthétiques est à nouveau la tâche du matérialisme historique. La question ainsi posée, il est alors clair que l'examen individuel des

œuvres d'art particulières n'est que le prolongement concret de la même méthode ; que l'étude générale (du genre et de l'évolution) n'est pas opposée à l'analyse des œuvres individuelles, comme c'est si souvent le cas dans l'esthétique bourgeoise. Naturellement, avec le constat du point central adopté dans l'œuvre d'art individuelle, ou mieux dit, de l'espace de jeu créé autour de lui, des mouvements rapportés les uns aux autres dans la sphère de la particularité, l'analyse esthétique n'est en aucune façon achevée. Au contraire : elle se déploie véritablement seulement [*eigentlich erst*] ici. La démonstration des tâches et des principes en résultant ne peut évidemment [*natürlich*] pas trouver sa place dans ce contexte. Nous pouvons seulement brièvement indiquer que c'est la tâche de l'esthétique, d'examiner concrètement dans chaque cas concret, si le choix effectué par l'artiste du point central dans le particulier correspond au contenu idéal, au matériau, au thème, etc., de l'œuvre, s'il n'a pas été saisi trop haut ou trop bas du point de vue de son expression adéquate. La question de la forme, la relation aux lois du genre considéré se tient en étroite connexion avec cette question de contenu, et en l'occurrence, une énumération encore ainsi cursive des tâches essentielles, ne doit pas ne pas mentionner [*unerwähnt lassen*] le fait qu'il ne s'agit pas d'une [685] simple comparaison à des lois « atemporelles », concernant une œuvre isolée (comme dans l'esthétique dogmatique), mais de questions comme de savoir, par exemple, si l'œuvre considérée a réalisé une extension justifiée de ces lois, etc. Et finalement, on doit encore examiner, pour chaque œuvre d'art isolée en tant que telle, comment le choix du point central au sens étendu que nous avons énoncé, détermine et influence la vivacité esthétique de la composition, des personnages, des détails, etc., comment la conséquence de la réalisation (éventuellement une déviation apparente par rapport à cette conséquence) favorise ou empêche l'unité esthétique et la caractère vivant/la vivacité [de l'œuvre].

Avec tout cela, nous nous sommes quelque peu éloignés de notre question proprement dite, qui en soi ne comprend que l'étude matérialiste-dialectique des traits spécifiques du reflètement esthétique. Mais nous devons cependant au moins énumérer les problèmes résultant ici afin que l'on voie que le point apparemment laissé indéfinissable, et l'espace de jeu l'entourant dans la sphère de la particularité n'est pas un trou dans la théorie matérialiste du reflet, mais, au contraire, précisément le point d'accrochage pour une analyse concrète, mais aussi non dogmatique, de la ramification de la pratique de l'art dans son déploiement historique, jusqu'à l'étude tout à fait concrète de la réussite ou de l'échec d'une œuvre individuelle. Sans une telle action combinée de la méthode matérialiste dialectique et de la méthode matérialiste historique, des questions aussi complexes que celles de l'esthétique sont insolubles. C'est pourquoi nos considérations devaient tout au moins énoncer le schéma sommaire de ces rapports. Il faut de plus encore remarquer que

premièrement nous n'avons éclairé l'examen matérialiste dialectique du reflètement esthétique que sous un aspect, certes extrêmement important, mais que nous n'avons pas entrepris la tentative d'être exhaustifs, ce qui serait donc la tâche d'un système de l'esthétique, également du point de vue du matérialisme historique ; que deuxièmement, nous n'avons jusqu'ici, même sur la question de la particularité comme catégorie du reflètement esthétique, fait que mettre le problème en évidence. Car sa concrétisation doit en effet, également dans le domaine du matérialisme dialectique, aller bien au-delà de ce que nous avons dit jusqu'ici, elle ne doit pas seulement découvrir les catégories du reflètement esthétique, mais aussi, partant de là, élucider la structure générale des œuvres d'art et les types principaux de comportement esthétique concret. C'est la tâche d'études ultérieures.

Le texte que nous avons (re)traduit est d'abord un article publié dans le *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* (« Journal allemand de philosophie », publié en République démocratique allemande, « Allemagne de l'Est ») en 1956. Il est en fait le troisième d'une série de quatre publiés dans cette même revue en 1954, 1955 et 1956, lesquels ont été par la suite rassemblés et, pour certains, légèrement remaniés dans un ouvrage intitulé *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik* qui devait paraître en allemand mais qui n'a été en fait et d'abord publié qu'en traduction – en hongrois (1957) et en croate (1960) – et surtout en italien en 1957 aux éditions Riuniti par les soins de Fausto Codino et Mazzino Montinari, sous l'intitulé de *Prolegomeni a un'estetica marxista : sulla categoria della particolarità*.

La version allemande de cette monographie a d'abord paru, accompagnée d'une postface rédigée en janvier 1967, cette même année aux éditions Luchterhand avant d'être reprise dans le tome 10 des *Georg Lukács Werke : Probleme der Ästhetik* (Neuwied : Luchterhand, 1969, p. 537-789). Elle a donc une première fois par en allemand dix ans après la version italienne et surtout six ans après la publication du premier tome de la « grande » esthétique (*Die Eigenart des Ästhetischen*) en 1963, qui a inauguré la publication de ses œuvres complètes aux éditions Luchterhand. Cette version originale publiée 1967 diffère légèrement de celle publiée dix ans plus tôt par deux choses : 1) le retranchement de quelques notes, contenant des références « obligées » à Staline, qui marquent les temps durant lesquels l'ouvrage a été rédigé ; 2) par un léger remaniement de la préface de l'ouvrage datée de décembre 1956 à Bucarest – c'est-à-dire pendant sa déportation après l'écrasement de l'« Automne hongrois » de 1956 et du gouvernement Nagy que Lukács a soutenu en y participant comme ministre de la Culture, préface qui figure dorénavant comme postface de l'édition allemande de 1967 (*op. cit.*, p. 787-788). Une traduction française du texte était annoncée comme étant en préparation aux éditions F. Maspéro en 1969 mais n'a, à notre connaissance, jamais été publiée ; et nous ne savons pas non plus si elle a été effectivement réalisée.

Cette monographie sur « la particularité comme catégorie centrale de l'esthétique » a d'abord été envisagée comme une partie de l'*Esthétique* projetée par Lukács et dont seule la première des trois parties initialement prévues a été rédigée et publiée en deux volumes sous l'intitulé de *Die Eigenart des Ästhetischen*. Neuwied : Luchterhand, 1963 (« La spécificité de l'esthétique »). Lukács a finalement renoncé à publier la version allemande en autorisant cependant les traductions, et décidé de remanier son propos lequel constitue le chapitre 12 de *Die Eigenart des Ästhetischen* (*op. cit.*, vol. 2, p. 193-266) sous le titre : « Die Kategorie der Besonderheit » et subdivisé en deux sections : « Besonderheit, Vermittlung und Mitte » (p. 193-226) et « Die Besonderheit als ästhetische Kategorie » (p. 226-266). Dans l'introduction à ce chapitre (p. 193), Lukács renvoie d'ailleurs le lecteur aux quatre premiers chapitres de l'édition italienne de son ouvrage.

Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, dont nous indiquons la table des matières ci-dessous, est un ouvrage composite essentiellement constitué de textes antérieurement parus et très légèrement remaniés en vue de rassemblement en un volume organique. Ont ainsi d'abord paru, dans le *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, les chapitres 1 et 2 sous la forme d'un seul texte, intitulé « Die Frage die Besonderheit in der deutsche klassischen Philosophie » (1954, vol. 2, n° 4, p. 764-807) ; le chapitre 3, « Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus » (1955, vol. 3, n° 2, p. 157-189), le chapitre 5, « Das besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik » (1956, vol. 4, n° 4, p. 407-434) et les six premières sections du chapitre 6, « Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Ästhetik » (1956, vol. 4, n° 4, p. 407-434 *). Le chapitre 4, « Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe » a été publié dans *Ernst Bloch : zum 70. Geburtstag*, hrg. von R. O. Gropp. Berlin : VEB, 1955, p. 201-207). La section 12 (« Die Kunst als Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung ») du chapitre 6, a été pour sa part publié en 1966, dans la revue autrichienne *Neues Forum*.

Il s'agit d'un texte central, pour plusieurs raisons. Outre sa position médiane du point de vue de l'importance matérielle de l'ouvrage dans lequel il a été repris, il assure également la *médiation* intellectuelle entre les quatre premiers chapitres et le sixième lui-même subdivisé en douze sections. Surtout il en donne le *motto* : l'idée que le particulier est l'incarnation dialectique de l'universel du singulier, de l'un dans l'autre. Ce texte est un texte-charnière entre les écrits esthétiques des années 1930 et le premier des trois tomes de sa « grande Esthétique », *Die Eigenart des Ästhetischen* (*op. cit.*), publiée en 1963, qui sera un premier accomplissement de la pensée de Lukács. Nous revenons plus complètement sur ce texte dans le cadre de notre travail doctoral en cours de rédaction.

Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik : plan de l'ouvrage

- I Die Frage die Besonderheit bei Kant und Schelling
- II Hegels Lösungsversuch
- III Das Besondere im Lichte des dialektischen Materialismus
- IV Das ästhetische Problem des Besonderen in der Aufklärung und bei Goethe
- V Das besondere als zentrale Kategorie der Ästhetik
- VI Zur Konkretisierung der Besonderheit als Kategorie der Ästhetik
 - 1. Das allgemeinste Merkmal der künstlerischen Form
 - 2. Manier und Stil
 - 3. Technik und Form
 - 4. Die ästhetische Subjectivität und die Kategorie der Besonderheit
 - 5. Künstlerische Originalität und Widerspiegelung der Wirklichkeit
 - 6. Parteilichkeit
 - 7. Wesen und Erscheinung

* À la toute fin de l'article (p. 434), il est indiqué que la suite est à venir.

8. Dauerwirkung und Besonderheit
9. Werkindividualität und Besonderheit
10. Das Typische : Probleme des Inhalts
11. Das Typische : Probleme der Form
12. Die Kunst als Selbstbewußtsein der Menschheitsentwicklung

Nachwort