

Relire le jeune Lukacs

André Belleau

Volume 23, numéro 6 (138), novembre–décembre 1981

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/60331ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Belleau, A. (1981). Relire le jeune Lukacs. *Liberté*, 23(6), 105–115.

Essai

ANDRÉ BELLEAU

Relire le jeune Lukács

à Marc Angenot

Je voudrais par ces quelques remarques contribuer à modifier la manière dont nous lisons deux des livres les plus importants de Georges Lukács : *l'Âme et les formes* ainsi que *la Théorie du roman* (1). Voilà des textes pourtant difficiles qui vivement, dès la première lecture, impriment une marque profonde dans notre esprit ; et longtemps par la suite, les idées et les réflexions qu'ils renferment, toujours agissantes, nourrissent plus ou moins consciemment nos travaux, continuent d'accompagner nos tâches concrètes de littératurologues (j'entends par là les spécialistes du discours littéraire). Je me suis donc parfois interrogé sur l'effet spécifique que produisent encore les deux œuvres de jeunesse de Lukács. Cette curiosité peut prendre des allures naïvement polémiques : comment se fait-il, me suis-je déjà demandé, que je garde, après tant d'années, des impressions si vivantes et si nettes de *la Théorie du roman* alors que je n'ai jamais réussi, pour donner un exemple, à me souvenir d'un mot, encore moins d'une idée, de *Pour une théorie de la production littéraire* de Pierre Macherey ? Il s'agit quand même d'un ouvrage abondant des problèmes analogues et qui, au surplus, me concerne puisque, semble-t-il, selon mes collègues, je travaille dans le champ de la sociocritique. On aura malgré tout deviné que ce dont je cherche à me rapprocher (sur un mode un peu trop personnel, je le concède), ce sont de questions ayant trait d'abord au statut des deux livres du jeune Lukács en tant que discours, ensuite à la façon de les lire — car il existe une tradition de lecture à laquelle nous sommes toujours assujettis — et enfin à leur actualité, c'est-à-dire à leur caractère opérant pour quiconque se préoccupe de la socialité des textes. Puisque je suis amené à parler du jeune Lukács, autant dire d'entrée de jeu que je n'ai ni la prétention ni d'ailleurs les moyens de sacrifier à la mode qui tend à

insister sur le jeune Marx ou le jeune Hegel et auxquels se joint désormais le jeune Lukács. Ce sont les circonstances qui ont fait que je me suis intéressé davantage à *l'Âme et les formes* et à *la Théorie du roman* qu'aux œuvres ultérieures.

Il convient de suivre le conseil de Susan Sontag et de « prendre Lukács au mot » (2). Mais la première chose à faire pour cela, c'est de commencer à prendre son discours pour ce qu'il est et le lire en conséquence. On se rappellera que le premier chapitre de *l'Âme et les formes* propose une réflexion demeurée célèbre sur « *la critique, l'essai [...] comme œuvre d'art, comme genre artistique* » (3). Et c'est dans le dernier chapitre, « *La métaphysique de la tragédie* », que se trouve l'affirmation programmatique fameuse : « Seul le singulier, le singulier poussé jusqu'aux limites extrêmes, est adéquat à son idée, est réellement » (4). Je ne veux pas procéder ici à un examen des vues de Lukács sur l'essai — cela pourrait faire l'objet d'un article distinct. Je me contenterai plus loin de faire ressortir le caractère éminemment dialogique de sa conception et de sa pratique. Ce sur quoi il faut dès l'abord insister, c'est un double fait que tout le monde, j'imagine, a observé mais dont on n'a pas mesuré toutes les conséquences à cause d'une tradition de lecture avant tout systématiquement philosophique : non seulement Lukács réfléchit explicitement sur l'essai voulu comme discours artistique presque à chaque page de *l'Âme et les formes* (et de manière implicite mais non moins réelle dans *la Théorie du roman*), mais ce faisant, il se choisit et se désire lui-même écrivain, et les deux livres devraient être reçus beaucoup moins comme des systèmes d'esthétique philosophique que comme des textes d'écriture, chacun dans sa totalité et sa singularité. Remarquons que cela est assez manifeste à la lecture, même en traduction : le mouvement du discours, ses montées lyriques, les exclamations, les questions, les répétitions à valeur anaphorique, la recherche de la formule, tous ces traits ne trompent pas. Il ne s'ensuit pas bien entendu que l'on doive accorder moins d'attention aux concepts. Ils constituent un des matériaux essentiels de tout essai littéraire. Mais il importe de faire valoir pour les deux premiers livres de Lukács le principe analytique recevable pour tous les textes d'écriture : leur conversion en systèmes conceptuels ne leur rend pas justice et les réduit à une fâcheuse monosémie. « Le contenu de vérité des œuvres, assurait Adorno, doit être

strictement distingué de toute philosophie investie en elles soit par l'auteur, soit par le théoricien » (5).

Ce sont les propriétés discursives de ces « poèmes intellectuels » (l'expression est de Lukács (6)), qui rendent compte, à mon avis, du genre de traces qu'ils laissent dans notre mémoire. Que retenons-nous en effet ? Non pas une architecture ou des cadres idéels, encore moins des typologies, mais des aperçus très concrets qui jouent vraiment le rôle de scènes ou de tableaux dans une narration : Théodor Storm et la bourgeoisie, la tragédie dans sa hauteur drapée, *Don Quichotte* contre le monde, *l'Éducation sentimentale*, forme brisée, le héros problématique, etc. Certes, personne n'aura la sottise de tenir pour négligeable la reprise en texte de Kant, de Hegel, de la Lebensphilosophie. Le problème, c'est son statut opérant dans l'essai lukaczien, plus généralement encore celui des rapports entre le discours philosophique et le discours littéraire dans la littérature allemande depuis au moins Schiller. Cette inter-discursivité n'empêche nullement Lukács de s'interroger non seulement sur son propre style, mais de le faire en termes musicaux et littéraires : « [dans] une lettre à Paul Ernst, rapporte Nicolas Tertulian, [...] il se plaint de la difficulté de retrouver dans le travail entrepris (*la Théorie du roman*) la belle concision de son ancien style, et d'acquérir la structure stylistique « symphonique » et « épico-essayistique » [...] » (7).

Ces considérations m'amènent à convoquer le contexte d'énonciation. Un sujet se donnant comme pessimiste et angoissé dans *l'Âme et les formes*, désespéré par la situation politique et sociale dans *la Théorie du roman* cherche à se retrouver et à se reconnaître dans les formes par la forme même. Mais ce sujet ne nous est pas présenté comme une personne, un individu. Il est relayé par une instance plus générale : l'âme, l'essence, l'homme, l'intériorité, le personnage problématique. Ce qui se joue entre lui et les formes ou bien entre lui et le monde n'implique pas le développement ordonné de concepts et la mise en place d'articulations entre eux mais bien plutôt un système complexe de compatibilités et d'incompatibilités formelles réglé, en toute dernière analyse, selon les fantasmes, les intensités, les aspirations de ce sujet de l'aventure de l'essai. Parlons donc ici, à la façon de Bakhtine, d'un « personnalisme sémantique ». Dans ce sens, tout comme Flaubert à l'endroit d'Emma Bovary, Lukács aurait

pu avouer : le héros problématique, Theodor Storm, Stefan George, Frédéric Moreau, c'est moi. « La forme, dit Lukács, est la réalité avec laquelle le critique pose ses questions à la vie » (8). Ou encore : le moi critique, non pas le moi empirique, pour reprendre la distinction proustienne, « ne peut vivre sa propre vie qu'à travers les œuvres des autres » (9).

Pierre Zima se trompe allègrement lorsqu'il soutient dans *Pour une sociologie du texte littéraire* : « Une attitude très différente à l'égard du singulier de l'œuvre d'art sépare le second livre de Lukács du premier ; car dans *la Théorie du roman* il s'agit d'appliquer les principes de l'esthétique hégélienne à l'évolution de la littérature romanesque [...] Les romans sont déduits, en tant que structures de conscience typiques, du discours conceptuel sur l'histoire. C'est en vain que le lecteur chercherait, dans *la Théorie du roman*, une analyse du texte et de ses particularités » (10). Les idées hégéliennes ont beau saturer le texte, j'estime pour ma part que le modèle déductif y joue tel un leurre, une sorte de faux-semblant de la narrativité essayistique. Je suis beaucoup plus enclin à croire que le jeune Lukács a généralisé jusqu'à la typologie des lectures préalables de Cervantès et de Flaubert. Son discours sur *Don Quichotte* et sur *l'Éducation sentimentale* a une telle force expressive qu'il ne m'apparaît pas simplement la description énumérative de traits obtenus par voie déductive. Ce n'est pas ainsi qu'aurait procédé un critique qui était simultanément, au début de sa carrière, un grand écrivain. Quant à l'absence d'analyses textuelles dans *la Théorie du roman*, je me demande bien à quoi visent, entre autres, les pages éblouissantes sur *l'Éducation sentimentale*. Là-dessus, Pierre Zima est contredit par Adorno, pourtant peu susceptible de complaisance envers Lukács : « [...] des conceptions importantes ont abandonné les prétendues questions de principe [de l'esthétique] et se sont plongées dans des problèmes spécifiques de forme et de matériaux », note-t-il en parlant de *la Théorie du roman* (11). Nicolas Tertulian lui fait écho : « Mais les analyses concrètes des romans [y] sont souvent d'une rare pénétration » (12).

Il y a dans le langage de Lukács sur Theodor Storm, Kierkegaard, Stefan George, Laurence Sterne, Cervantès comme une sorte de lucidité à la fois pathétique et grandiose qu'on devrait considérer en premier lieu comme un effet particulier de dis-

cours. Lucien Goldmann ne s'en est guère avisé qui dans sa postface à l'édition française trouve plutôt dans *la Théorie du roman* précisément ce qu'il y met. Or Lukács n'utilise jamais les termes de « structure significative ». Bien plus, la société réelle, extra-textuelle, disons la bourgeoisie dont faisaient partie Theodor Storm et plus tard Flaubert, ne sont nullement données par Lukács, contrairement à ce que prétend Goldmann, comme des structures englobantes explicatives des œuvres, liées à celles-ci par des relations de détermination causale. Certes, il est vrai que Lukács utilise en gros le même langage pour décrire la position de la conscience de l'homme dans la société réelle et celle de la conscience du héros dans la société fictive. Cette homogénéisation apparente pourrait sembler gênante pour une démarche socio-critique actuelle. Mais encore une fois, il convient de revenir à sa position discursive. Ce que nous avons ici, c'est un sujet liseur en relation avec des textes et qui, pour reprendre le langage de Bakhtine, leur crée un contexte personnel où se réalise et s'achève sa propre lecture et sa propre pensée (13). On peut aller plus loin et soutenir que la critique du jeune Lukács prolonge et clot le texte dans le contexte. Le texte et le contexte composent une unité perceptive harmonique. Lorsque Lukács met en rapport certaines propriétés du discours des poèmes et des nouvelles de Theodor Storm avec le savoir-faire artisanal d'une première bourgeoisie dont les valeurs lui apparaissent encore réelles et intactes, il procède à une seule et même saisie, une seule et même lecture, les deux aspects lui sont donnés simultanément. Tertulian a bien vu ce phénomène mais il n'en tire pas tout le parti qu'il devrait : « [...] dans les études de Lukács, note-t-il, les conclusions esthétiques acquièrent spontanément un fondement social et historique » (14). J'insiste sur l'adverbe *spontanément*. Il suggère l'absence de médiations apparentes entre le hors-texte et le texte. Mais il est loisible de dire ici de Lukács ce qu'il affirme lui-même d'un autre : « une [de ses] forces principales réside dans le nombre de choses qu'il ne voit pas » (15). Quand on compare entre elles l'analyse des œuvres de Storm, celle du geste de Kierkegaard rompant ses fiançailles, et les remarques sur *l'Éducation sentimentale*, on se rend compte d'une part que la matière signifiante chez Lukács ne se limite pas au texte verbal — le comportement est en effet traité comme un texte à l'instar de la position de l'auteur, son genre de vie, certains faits sociaux — et

d'autre part que le discours critique saisit et traverse cette matière non homogène mais unifiée d'un seul mouvement, d'un unique trait vers la signification. C'est donc a posteriori, contrairement à ce que croyait Goldmann, qu'il faudrait décomposer ce procès global de la signification et situer et articuler entre elles les médiations. La tâche n'est pas facile. Je défie quiconque d'exposer brièvement la méthode concrète d'analyse concrète de Lukács, non pas ses postulats hégéliens ou kantien ! Si nous relisons dans cet esprit les pages fameuses de *la Théorie du roman sur l'Éducation sentimentale*, nous verrions que l'insistance manifeste mise sur le discours du récit, disons les structures énonciatives, par rapport à la substance narrative et idéologique passée à peu près sous silence, nous amène à imaginer chez Lukács une première médiation qui serait d'abord intra-textuelle. Adorno, rappelons-le, concevait aussi la forme comme un « élément [...] médiateur » (16). Entre Frédéric Moreau, « héros problématique » dans un monde fictif sans idéaux, et la société bourgeoise historique qui fut celle de Flaubert, il y a ceci d'essentiel que décrit Lukács sans lequel le non-sens qui forme le noyau même du sens de l'œuvre n'aurait aucun sens : une narration fragmentée, des ellipses, la non-motivation des acteurs, des anisochronies, un traitement tout à fait particulier de la temporalité*. Voilà ce que *dit* effectivement Lukács à travers un *vouloir-dire* suggéré à la lecture par les signaux de la conceptualisation philosophique. À moins que je ne m'abuse, le caractère devenu ainsi iconique, véritablement mimétique de *l'Éducation sentimentale*, porteur de la socialité, dépend de la situation du sujet de l'énonciation vis-à-vis des sujets de l'énoncé. Or je reconnais ici, agissant dans la vision lukacsienne, le principe dialogique dont on sait le rôle primordial chez Bakhtine.

Avant d'aborder cet aspect important qui permet de mieux voir la nature et la visée des essais littéraires de Lukács, faisons un constat de portée générale : il est aisé de repérer dans Lukács, Adorno, Auerbach, Bakhtine un stock d'idées partagées qui ont toutes germé, autrefois, j'imagine, dans le sol commun des Geisteswissenschaften. Bakhtine, doit-on le souligner, a reconnu sa dette envers Dilthey dans *le Marxisme et philosophie du langage* (17). Aussi ne faut-il pas se surprendre de retrouver, développée chez Auerbach, qui parle alors du « réalisme figuratif » dans Dante (18), telle remarque concise de Lukács sur « le Jugement

dernier devenu réalité présente » (19). De même, les paroles d'Adorno sur le *Don Quichotte*, « expression finalement métaphysique et authentique de la crise du sens immanent dans le monde désenchanté » (20), pourraient s'insérer à peu près inchangées dans un des développements de *la Théorie du roman*.

Mais les rapprochements avec Bakhtine sont bien plus profonds et de plus de conséquence. On sait déjà que pour Bakhtine, et je cite ici Todorov, « le caractère le plus important de l'énoncé [...] est son dialogisme [...] Chaque discours entre en dialogue avec les discours antérieurs [...] La voix individuelle ne peut se faire entendre qu'en s'intégrant au chœur des autres voix déjà présentes » (21). C'est la raison par exemple, pour laquelle Bakhtine, dans ses études sur le roman, emploie sans cesse les mots « inachèvement », « devenir », « dialogue » (22). Mais cela sans doute demeure-t-il encore un peu trop général. Bakhtine devient plus spécifique quand il assure, toujours par le truchement de Todorov, que « l'auteur n'est pas le seul responsable du contenu du discours qu'il produit ; le destinataire y participe également [...] » (23). Et c'est Bakhtine lui-même qui écrit : « En réalité, *l'artistique* dans sa totalité ne réside pas dans la chose, ni dans le psychisme du créateur pris isolément, ni dans celui du contemplateur : *l'artistique* englobe ces trois aspects ensemble. Il est une *forme particulière de la relation entre créateur et contemplateur, fixée dans l'œuvre artistique* » (24). Dans un autre texte, il avance que « toute compréhension [de cet ensemble] est dialogique. La compréhension s'oppose à l'énoncé comme une réplique s'oppose à l'autre, au sein d'un dialogue » (25). Grâce à Bakhtine, nous sommes en mesure de constater la nature profondément dialogique des essais de jeunesse de Lukács. Dans les deux ouvrages qui nous concernent, le discours lukacsien ne se pose pas devant les textes comme devant des objets car les expériences dont il s'occupe « ne peuvent venir à l'expression, selon l'excellente formulation de Guy Haarscher, que dans la collaboration de la littérature et de l'essai » (26). L'essai, précise Guy Haarscher, « vient délivrer la poésie [...] et accomplit la forme » (27). Une œuvre n'est pas terminée tant que le travail du critique ne lui permet pas « d'accéder » à ce que Lukács nomme « une réordonnance intelligible » (28). Guy Haarscher est tout à fait justifié de prétendre que « *la Théorie du roman* parachève l'action des grands romanciers » (28). Le bon Tertulion, comme

d'habitude, a observé la chose mais, comme d'habitude aussi, reste aveugle à ses implications : « Dans la conception de Lukács, note-t-il, 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 » (29). Il se contente de signaler que plus tard, Lukács renoncera au point de vue selon lequel la critique, ainsi qu'il le dit, est « l'équivalent d'un acte artistique [...] » (30).

Que conclure ? S'il paraît fondé de reconnaître chez Lukács, dix ans avant les premiers travaux de Bakhtine, la conception théorique et la pratique critique du dialogisme, ce serait dans sa démarche même d'essayiste et de critique qu'elles s'observeraient le mieux. Je résiste pour ma part à la tentation de voir chez le héros de roman tel que le propose Lukács une sorte de répondant au dialogisme car s'il est vrai que son caractère problématique empêche l'auteur d'imposer explicitement une idéologie, cette limite ne favorise pas pour autant le grand concert de voix distinctes qui donne aux romans de Dostoïevski leur caractère polyphonique. Mais lorsque Lukács déclare dans *l'Âme et les formes* : « Toute parole a une tête de Janus, celui qui l'énonce en voit toujours une face, tandis que celui qui l'entend voit toujours l'autre » (31), il inscrit, du moins théoriquement, le principe dialogique au cœur même de tout énoncé. Et c'est la conscience de cette pluralité qui lui fait admettre : « Chaque siècle a besoin d'autres Grecs, d'un autre Moyen Âge et d'une autre Renaissance » (32). L'un des chapitres les plus éclairants et profonds de *l'Âme et les formes* est précisément un dialogue sur Laurence Sterne dont les voix, pour le lecteur, ont une force persuasive égale. Enfin, il y aurait lieu d'insister, en relevant les occurrences, sur la fréquente prise en considération du destinataire, notamment dans *l'Âme et les formes*. Voici un court exemple parmi plusieurs : « La froideur de [Stefan] George consiste [...] en l'incapacité de lire du lecteur contemporain » (33). Il est clair au surplus que le sentiment intense du dialogisme chez le jeune Lukács est inséparable du rôle capital pour lui du contexte social et culturel d'énonciation, non seulement celui de son propre texte mais celui des textes dont il parle. Or la fonction de ce contexte dans ce que Todorov (ou Bakhtine ?) appelle « la détermination du sens global de l'énoncé » (34), ne saurait être décrite selon les termes mécanistes d'une quelconque théorie du re-

flet ou en adoptant la série de boîtes gigognes compréhension-explication chère à Goldmann. Ainsi, la façon de vivre de Theodor Storm, son milieu bourgeois, son éloignement géographique constituent pour Lukács le contexte énonciatif de ses œuvres. Il ajoute au sens de l'énoncé ce qui permet justement de parler de la signification. Rien ne nous autorise à l'envisager comme un ensemble explicatif, causal (35).

Rappelons, pour terminer, un peu hâtivement, cette lettre où Lukács entend trouver un style « épico-essayistique » approprié à cet essai sur les formes épiques de la littérature qu'est *la Théorie du roman*. C'était également le souci d'Albert Béguin dans *l'Âme romantique et le rêve*. On ne peut, disait-il, parler du romantisme que romantiquement. La coupure dans la vie et l'œuvre de Lukács, elle est là, dans l'abandon de ce souci, dans le renoncement à un type de discours qu'effectivement on ne retrouvera plus. L'important, je l'ai toujours pensé, ce n'est pas que Lukács ait changé d'idéologie, c'est qu'il ait changé de discours. Vouloir à tout prix recoudre le propos et rattacher de force les textes de jeunesse à ceux de la maturité, m'apparaît relever d'une illusion substantialiste. En se dessaisissant de l'écriture, par son choix donc de ne plus être un écrivain, Lukács s'obligeait d'avance à dire désormais autre chose. C'est cette décision, à mon avis, qui constitue la véritable rupture. L'adhésion au marxisme et au soviétisme jamais remise en question relève d'une psychologie de la conversion. Or, c'est bien connu, les écrivains convertis ne cessent pas d'être des écrivains.

Notes

(1) *L'Âme et les formes*, traduit de l'allemand par Guy Haarscher, Gallimard, Bibliothèque de philosophie, 1974 ; *la Théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye, Gonthier, Bibliothèque médiations, 1963.

(2) Susan Sontag, *Against Interpretation*, Delta Book, 1961, p. 87.

(3) *L'Âme et les formes*, p. 12. Ce sont les termes de Lukács.

(4) *Ibid.*, p. 259.

(5) T.W. Adorno, *Autour de la Théorie esthétique, paralinguistique et introduction première*, Klincksieck, 1976, p. 121.

(6) *L'Âme et les formes*, p. 33.

(7) Nicolas Tertulian, *Georges Lukacs*, Le Sycomore, 1980, p. 98. — André Gisselbrecht a mis en rapport, *en passant*, le Lukács « un moment écrivain » et « l'époque précisément où il développe une problématique commune avec Tho-

mas Mann » (Voir « Une étrange histoire d'amour : Lukacs et Thomas Mann », dans *Europe*, no 600, avril 1979, p. 173-174).

(8) *L'Âme et les formes*, p. 21.

(9) *Ibid.*, p. 42.

(10) Pierre Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, 10/18, 1978, p. 178-179.

(11) *Autour de la Théorie esthétique*, op. cit., p. 110.

(12) *Georges Lukacs*, op. cit., p. 22.

(13) Voir T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, 1981, p. 40. Cf. plus loin la note 21.

(14) *Georges Lukacs*, op. cit., p. 36.

(15) *L'Âme et les formes*, p. 40.

(16) T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1974, p. 191.

* On remarquera que Lukacs prend effectivement en charge le type de discours alors que Goldmann, qui prétendait être son disciple, n'a réussi tout au plus dans *le Dieu caché* qu'à tenir compte d'une certaine structuration des contenus.

(17) Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), *le Marxisme et la philosophie du langage*, Minuit, 1977, p. 47sq.

(18) Erich Auerbach, *Mimésis*, Gallimard, 1968, p. 205.

(19) *La Théorie du roman*, op. cit., p. 29.

(20) *Théorie esthétique*, op. cit., p. 327.

(21) *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, op. cit., p. 8. — Cet ouvrage est le premier exposé systématique que nous ayons des théories littéraires de Bakhtine. Il renferme de nombreux extraits de ses œuvres et un commentaire de Todorov. Celui-ci déclare dans l'introduction : « Je ne puis affirmer que le présent texte soit vraiment de moi [...] je pense que mon nom pourrait être considéré comme l'un des pseudonymes [...] utilisés par Bakhtine » (p. 12).

(22) *Ibid.*, p. 22.

(23) *Ibid.*, p. 23.

(24) *Ibid.*, p. 37 (Il s'agit ici d'un texte de Bakhtine).

(25) *Ibid.*, p. 39.

(26) Dans la postface à *L'Âme et les formes*, op. cit., p. 283.

(27) *Ibid.*, p. 283.

(28) *L'Âme et les formes*, op. cit., p. 12.

(28) Dans la postface à *L'Âme et les formes*, op. cit., p. 296.

(29) *Georges Lukacs*, op. cit., p. 17.

(30) *Ibid.*, p. 17.

(31) *L'Âme et les formes*, op. cit., p. 264.

(32) *Ibid.*, p. 26.

(33) *Ibid.*, p. 135. Cet autre exemple est également très adornien : « Le lyrisme plus ancien était destiné à un lecteur très général, peu informé » (p. 140). Cela s'appelle tenir compte des conditions d'écoute.

(34) *Mikhaël Bakhtine, le principe dialogique*, op. cit., p. 44. — Il faudrait insister sur l'attention que prête Lukács aux mots, à ce que nous appelons aujourd'hui la matérialité textuelle ou le signifiant. Par exemple, on examinera de près dans *l'Âme et les formes* ses remarques sur le « nouveau lyrisme » décrit en termes de « combinaisons de voyelles et de consonnes », de « voix », « d'accompagnement », « d'intonation » (p. 141-142).

(35) Il y aurait sans doute une étude à faire des nombreuses conceptions communes au jeune Lukács et à Bakhtine. Les deux considèrent le roman comme processus, devenir, forme inachevée. L'opposition lukácsienne roman/épopée correspond à la distinction établie par Bakhtine entre roman et mythe. Le premier parle de « héros problématique », le second « d'individualisme relativiste ». On observe chez les deux la même préférence pour Dostoïevski et la même affirmation, en termes différents, du monologisme de Tolstoï (tous les deux changeront plus tard d'avis là-dessus). Enfin, aussi bien Bakhtine que le Lukács de la jeunesse ont tendance à accorder une valeur textuelle au comportement humain.