

Discussion entre Lucien Goldmann et Theodor Adorno extraite des actes du Deuxième colloque international sur la Sociologie de la Littérature (Royaumont, 12-14 janvier 1968). Première publication dans la *Revue de l'Institut de Sociologie*, n^{os} 3-4 (dossier « Hommage à Lucien Goldmann »), 1973, pp. 525-542.

Th. W. Adorno¹. – Mesdames et Messieurs, je voudrais dire tout d'abord qu'il ne s'agit pas d'un exposé préparé, mais que je viens seulement d'apprendre le thème des tables-rondes. Tout ce que je vous dirai portera donc le cachet de l'improvisation.

Une remarque préliminaire. Un penseur dialectique au sens rigoureux ne doit pas, à vrai dire, parler de méthode, pour la simple raison – qui aujourd'hui a presque entièrement disparu de l'horizon – que la méthode doit être une fonction de l'objet et non l'inverse. C'est une théorie que Hegel a élaborée d'une manière très convaincante, et qui a été tout simplement refoulée par l'esprit positiviste, de telle manière que la surévaluation de la méthode est vraiment un symptôme de la conscience de notre temps, symptôme qui d'ailleurs, sociologiquement parlant, est étroitement lié à la tendance générale de substituer les moyens aux fins. En dernière instance, ceci est lié au caractère de la marchandise, c'est-à-dire au fait que tout ce qui est, est vécu comme fonctionnel, comme un être-pour-un-autre et non plus comme quelque chose qui existe en lui-même.

Malgré cela il est vrai – et c'est encore intéressant pour les difficultés dans lesquelles s'empêtre la pensée dialectique, elle aussi – que les grands textes de la dialectique moderne, donc tout d'abord la *Phénoménologie* de Hegel, mais aussi le *Capital* de Marx, ne peuvent se passer de réflexions méthodologiques. Il reste que la méthode remplit alors une tout autre fonction, à savoir la seule fonction de permettre au penseur de voir clair en lui-même et sur ce qu'il va faire. Cette auto-réflexion doit, au moins dans le cas idéal, s'éteindre dans l'objet, alors que l'idéal du scientisme moderne est la méthode la moins problématique, la plus fermée sur elle-même et qui marche logiquement comme sur des roulettes, une méthode pour laquelle l'objet est de toute façon secondaire.

Mais cela dit, il faut malgré tout dire que la réflexion ne peut pas contourner la méthode, et moi-même, dans mes propres travaux, je me vois toujours de nouveau

contraint à des considérations méthodologiques, ne serait-ce que pour montrer que certains présupposés fondamentaux des anciennes méthodes, comme la succession d'un principe et de ce qui en est dérivé, que toutes les conceptions dérivées de l'idéal d'une *prima philosophia* ne sont plus adéquates à une pensée dialectique. Il faut donc avoir une espèce de méthodologie pour tracer les frontières contre les formes de la pensée traditionnelle.

Les quelques idées que je voudrais énoncer sur la méthode de la sociologie de la littérature n'ont pas le caractère d'une réponse systématique aux différents problèmes que mon ami Goldmann a soulevés ; je ne voudrais contribuer que par quelques notes marginales, et renoncer à parler des choses qu'on peut considérer comme allant plus ou moins de soi.

Tout d'abord, donc, quelques mots sur la *description*. Je crois que dans l'objet littéraire des catégories comme décrire et comprendre ne peuvent nullement être séparées, car chaque texte littéraire est lui-même un ensemble d'éléments qui relève de l'esprit, quel que soit son caractère, et pour être capable de le décrire, il faut qu'on puisse le comprendre. La séparation de la description et de la compréhension a donc quelque chose de tout à fait arbitraire, qu'on ne peut soutenir sérieusement. Mais je voudrais aller encore plus loin, et ajouter quelque chose de provoquant : c'est que je crois qu'il n'est pas seulement impossible de décrire sans comprendre, mais que, contrairement à ce que prétend l'opinion généralement dominante, on ne saurait non plus comprendre sans le moment de la critique. Si quelqu'un a dit un jour que la critique est un moment à l'intérieur de la littérature elle-même, alors cela est vrai aussi pour la méthodologie de la réflexion sur la littérature. Car *comprendre*, cela ne veut dire rien d'autre – si on prend le concept très rigoureusement – que saisir la *cohérence* dans la structure d'une œuvre et, finalement, son *contenu de vérité*. Mais cette cohérence n'est possible que comme une distinction de la cohérence et de l'incohérence, et saisir le contenu de vérité, cela veut toujours dire : pouvoir distinguer le contenu de vérité de ce qui est faux. Je disais donc catégoriquement que la critique est déjà inhérente à ces catégories en apparence fondamentales que sont décrire et comprendre.

En ce qui concerne le concept de *compréhension*, il me semble que la compréhension s'accomplit, en matière de littérature – et je suis conscient que cela rappelle une vieille terminologie théologique – par niveaux. Or, si l'on veut comprendre une pièce, par exemple, alors il faut d'abord comprendre ce qui y est le cas. Il faut donc – s'il s'agit, disons, du *Canard Sauvage* d'Ibsen – comprendre d'abord les éléments de l'action, la

motivation qui, ici et là, pousse les différents personnages dans leur comportement, et toutes ces choses qui se situent plus ou moins au niveau factuel mais qui, dans une telle pièce, n'apparaissent pas toujours immédiatement de manière factuelle, qui ne sont exprimées que sémantiquement et qu'il faut donc, pour ainsi dire, déduire.

Le deuxième niveau serait alors celui de ce qui est *signifié*, c'est-à-dire, dans le cas d'un drame psychologique comme *Le Canard Sauvage*, il faut pouvoir comprendre, par exemple, quelle est l'intention du poète en faisant dire certaines choses à ses personnages. Il faut donc comprendre que, lorsque par exemple Hjalmar Ekdal promet à sa fille, qui n'est pas sa fille, de ramener à la maison le menu du grand souper, et lorsqu'il oublie de lui ramener ce misérable menu, cet acte manqué signifie le caractère autiste et au fond incapable d'amour de M. Ekdal ; et il y a d'innombrables éléments semblables dans cette pièce très complexe.

Le troisième niveau de la compréhension serait – si vous me permettez de poursuivre avec cette pièce – d'en saisir *l'idée*. Et celle-ci consiste de nouveau en plusieurs moments. D'une part, il s'agit de développer concrètement le concept du « mensonge » (*Lebenslüge*) qui seul permet aux hommes d'exister. D'autre part, en allant plus loin – et c'est alors déjà l'idée dialectique de la pièce – l'homme qui essaie d'éliminer le mensonge et de fonder la vie sur la véracité et la conscience de la réalité, n'arrive par là même qu'à causer le plus grand malheur et, finalement, la seule personne humaine dans toute cette pièce qui ne soit pas à proprement parler empêtrée dans ce nœud de culpabilité des personnages participants, en devient une victime précisément par sa tentative d'éliminer le mensonge.

Mais tout cela – et la critique littéraire traditionnelle se contente d'habitude de tels moments – est au fond encore quelque chose de provisoire. C'est ce qui me semble être une des erreurs principales de la critique littéraire courante, académique, à côté de beaucoup d'autres erreurs : le fait qu'elle ne repêche dans les œuvres dont elle fait l'analyse que ce que l'auteur y a pompé. Et, précisément, cela est au fond une réification des faits qui a quelque chose de presque tautologique. Au fond, on traite les grandes œuvres d'art comme ces films commerciaux qui ne sont vraiment rien de plus que la quintessence de toutes les motivations et – pour employer une belle expression – de tous les « messages » que ces messieurs malins, qui fabriquent ce fatras dans leurs bureaux, y ont investis.

Au sujet de Thomas Mann, qui est un objet particulièrement favori de ce type de

critique littéraire, j'ai une fois caractérisé ce procédé en disant que l'essentiel, chez lui, c'était de comprendre « ce qui ne se trouve pas dans le Guide Bleu », c'est-à-dire ce qui n'est pas idée, ce qui n'est pas investi. Et c'est de cela, de ce niveau décisif que je voudrais parler maintenant.

Ce dont il s'agit ici, c'est ce que j'appellerai le *contenu de vérité* d'une œuvre. Si je voulais illustrer ceci tout simplement par *Le Canard Sauvage*, nous aurions d'énormes difficultés. Mais je crois en effet que ce qui décide de la qualité esthétique d'une œuvre, c'est la question de savoir si oui ou non elle a un contenu de vérité ; et je crois aussi que le contenu de vérité, et lui seul, est ce en quoi le contenu des œuvres d'art communique avec la philosophie, mais de telle manière que ce contenu de vérité ne se trouve pas suspendu comme une abstraction au-delà des œuvres d'art. Il n'existe, au contraire, qu'indirectement, c'est-à-dire qu'il n'existe nullement sans la configuration concrète des moments pragmatiques dont j'ai parlé auparavant.

Si je disais par exemple – rien que pour vous donner une idée de ce que je veux dire, et sans prétendre déterminer adéquatement le contenu de vérité de cette pièce magistrale d'Ibsen – que le contenu de vérité de cette pièce est la représentation du monde bourgeois comme un monde toujours mythique, et cela en raison du nœud de culpabilité que constituent les rapports de la société bourgeoise ; qu'il s'agit au fond toujours du destin aveugle qui régnait dans le sombre monde primitif et d'où ne s'élève, en quelque sorte éphémère et faible, que la figure de cette enfant qui – encore au sens du mythe – devient la victime de ce nœud de culpabilité, j'aurais peut-être désigné le niveau qu'on pourrait appeler le contenu de vérité. S'il est lié à des concepts philosophiques tels que destin, mythe, culpabilité, réconciliation, cela ne veut pas dire que ces concepts sont exprimés abstraitement ; ils ne le sont que par la configuration des éléments dans cette pièce particulière. Je ne dis cela sous cette forme que pour vous donner une idée de ce que j'entends en général par contenu de vérité.

Pour ce qui est du concept *d'explication*, je dirai qu'il est tout simplement la quintessence ou le développement des moments dont j'ai essayé de vous donner une idée, si peu développée soit-elle. Un tel concept d'explication comprendrait tout aussi bien le moment qu'on appelait autrefois commentaire, que le moment de la critique. L'explication d'une œuvre, ce serait, en effet, la forme du commentaire, mais poussée à sa propre conscience de soi, de telle manière que tous les niveaux que je vous ai énoncés de manière quelque peu arbitraire et que j'ai distingués les uns des autres, y

entreraient.

Je voudrais encore, si vous me le permettez, me prononcer brièvement sur le rapport d'un tel programme avec la controverse sur ce qu'on appelle « analyse immanente » (*werkimmanente Betrachtung*). Sans aucun doute, l'analyse immanente est un énorme progrès sur ces analyses philologiques qui croyaient dire quelque chose d'essentiel *sur* les œuvres et leur contenu de vérité à partir de leur *genèse*. Et je crois que vous avez remarqué que toutes les déterminations que je vous ai données étaient orientées d'abord par le concept d'une analyse immanente.

Il faut cependant y apporter quelques précisions. D'abord – si on prend au sérieux les concepts de description et de compréhension – on ne peut pas partir de la présupposition que celui qui comprend serait une sorte de table rase. Il apporte lui-même aux œuvres une infinité de présupposés, une masse infinie de conscience, et la tâche ne consiste pas à ce qu'il oublie tout simplement tout ce qu'il apporte et fasse la bête devant l'œuvre, mais qu'il mobilise en quelque sorte tout le savoir transcendant qu'il apporte à l'œuvre, et qu'il le fasse disparaître dans l'expérience de la chose même pendant l'analyse immanente.

Permettez-moi de vous expliquer ce que je veux dire d'une manière très frappante, par une expérience personnelle. J'ai vu, il y a de nombreuses années à Los Angeles, une représentation de *La Chauve-Souris* de Johann Strauss que, en Europe, j'avais beaucoup aimée pour sa musique. Or une telle pièce est liée – non seulement en ce qui concerne les récepteurs, mais aussi en ce qui concerne sa propre forme – à tant de conventions et de traditions que lorsque tout à coup on la voit, détachée de tout cela, à Los Angeles, où personne n'en sait ni ne soupçonne le moindre « contexte » – et cela se communique, bien entendu, aussi à la pièce elle-même –, cette œuvre passe sur la scène appauvrie, dans toute sa faillibilité et sa faiblesse, un peu pitoyable et froide, et on ne sait quoi faire avec elle, tout en s'imaginant être confronté avec la chose elle-même. Cela devrait nous montrer que l'analyse immanente a une limite inhérente qu'elle doit transgresser nécessairement. Si je n'apporte pas, de l'extérieur, toutes ces présuppositions à *La Chauve-Souris*, je ne peux la comprendre purement en elle-même – et Dieu sait que ce n'est pas un chef-d'œuvre difficile.

Or le paradoxe est que, pour comprendre une chose purement par elle-même, de façon immanente, il faut toujours déjà savoir et avoir vécu quelque chose de plus que ce qui ressort de la chose elle-même. Mais ceci est vrai, à plus forte raison, pour ce

que j'ai essayé d'esquisser de manière peut-être maladroite et insuffisante par le concept de contenu de vérité. Car le contenu de vérité, c'est réellement ce qui transcende l'œuvre. Dans mon exemple, j'ai utilisé des concepts tels que mythe, société d'échange, nœud de culpabilité, victime, toutes catégories qui dans l'œuvre, bien entendu, n'apparaissent pas sous cette forme catégoriale. Et je veux donc dire que pour saisir le contenu de vérité, c'est-à-dire au plus haut niveau de la compréhension, il faut de nouveau transgresser la pure immanence de l'œuvre d'art, comme au début il fallait apporter le savoir pré-immanent dans l'immanence pour s'en rendre maître.

Et ceci, Mesdames et Messieurs – et je conclus là-dessus –, me semble être lié à la détermination de l'œuvre d'art ; car l'œuvre d'art a un double caractère. Elle est à la fois un « fait social » et d'autre part – et c'est précisément ce qui en fait un fait social – quelque chose d'autre par rapport à la réalité, de fermé envers elle et, en quelque sorte, autonome. Cette ambiguïté de l'art, en tant qu'il appartient à la société et en tant qu'il en est différent, fait que le plus haut niveau de l'art, son contenu de vérité et ce qui, en fin de compte, décide du rang d'une œuvre d'art, ne peut être, de son côté, un fait purement esthétique. Le contenu de vérité lui-même, au contraire – et c'est pourquoi j'ai dit qu'au fond seule la philosophie peut le saisir – mène au-delà des œuvres, justement parce qu'il caractérise ce moment de l'art par lequel l'art, dans sa vérité, est plus que de l'art. Et je crois que rendre visible cette dialectique, la concrétiser dans l'expérience esthétique particulière, ce serait au fond quelque chose comme le programme d'une méthode de critique littéraire digne de l'homme ; et le moment social, le moment de cette transcendance de l'art au-delà de sa fermeture, devrait tomber, tel un fruit mûr, dans les mains d'une telle critique.

L. Goldmann. – Je crois que je vais renoncer à mon exposé pour me situer par rapport à ce que vient de dire Adorno.

Hier, devant Agnès Heller², j'ai presque tout le temps défendu les positions d'Adorno qui s'opposait à la thèse lukácsienne du réalisme de l'œuvre et de la nécessité d'être dans le sens de l'histoire. Mais je crois qu'aujourd'hui je ferai l'inverse, et je vais fixer exactement les quelques points sur lesquels je suis lukácsien par rapport à Adorno.

Premier point sur lequel je suis parfaitement d'accord avec lui : la méthode n'est pas

un but en soi, présenter la méthode comme autonome c'est du positivisme dans le pire des sens ; nous discutons de la méthode simplement dans la mesure où elle est subordonnée à la chose, à la nécessité de comprendre les faits ; mais dans la discussion avec les autres idéologies, il faut poser les problèmes méthodologiques par rapport à notre propre manière de comprendre les faits.

Ici se situe peut-être la première différence centrale, un malentendu qui n'est pas un pur accident, entre les positions du premier Lukács et celles d'Adorno. Je suis d'accord avec Adorno premièrement sur le fait que la véritable description, la seule description scientifiquement valable est une description compréhensive. La description n'est intéressante, n'est valable, n'est un instrument de recherche que dans la mesure où elle nous permet de comprendre. Mais lorsque, sur le plan extérieur, j'ai séparé la description de la compréhension, c'est parce que nous avons aujourd'hui toute l'école structuraliste qui représente un type d'accès à l'œuvre qui est d'ordre descriptif mais renonce à la compréhension.

Th. W. Adorno. - C'est très durkheimien.

L. Goldmann. -C'est plus que durkheimien ; c'est une description qui nous donne des structures où il y a simplement des renversements, des relations, des combinatoires qui n'ont pas besoin de signification. C'est par rapport à elle que nous devons nous situer, et lorsque j'ai parlé d'explication - et je crois que c'est ici que se situe le malentendu immédiat - j'avais mis « explication » par rapport précisément à ce qui transcende le texte. Adorno a compris explication dans le sens où on dit « expliquer un texte », « le commenter », etc., et a abordé le problème de la transcendance après. Et c'est sur ce problème de la transcendance, et à partir de notre divergence ici, que tout découle. Car lorsque Adorno nous a dit : « Il faut transcender le texte », il a vu la transcendance absolue seulement dans l'esprit critique. On transcende le texte à partir de ses éléments de culture, on le comprend par rapport à la critique, et l'élément le plus important de la valeur de l'art est de l'ordre du *Wahrheitsgehalt*(contenu de vérité), d'un savoir qui n'est pas esthétique, qui dépasse l'art en tant qu'art, et qui se situe au niveau de la structure générale du critique. Un mot n'a pas été employé par Adorno : c'est le mot « système », et c'est toute la

différence entre nous. Adorno a même dit, cela va dans le même sens, que le retour à l'immanence de l'œuvre par rapport à l'étude génétique était un incontestable progrès. Or cela me semble, personnellement ainsi qu'à Lukács et à tous les marxistes traditionnels, profondément contestable. Au fond c'est la vieille discussion, reprise au niveau actuel, entre la critique de Marx et la *Kritische Kritik* de Bauer. Bien entendu Adorno pose les questions d'une manière beaucoup plus fine et plus nuancée, mais systématiquement et philosophiquement c'est à ce niveau que se pose la question.

C'est à partir de là que je voudrais aborder le problème du statut de l'œuvre d'art. Adorno nous dit qu'il faut dépasser l'œuvre d'art pour la comprendre, mais qu'il faut la dépasser dans le sens de la philosophie, de la culture philosophique et du savoir critique. Ma position est exactement inverse ; je dirais qu'il y a entre l'œuvre d'art et la philosophie une relation étroite et une différence : c'est que l'œuvre d'art n'est pas philosophique ; l'œuvre d'art est un univers de couleurs, de sons, de mots et de personnages concrets ; il n'y a pas la mort, il y a Phèdre mourante, il y a telle couleur sur un tableau ; mais lorsque le critique parle de cette œuvre d'art, il doit utiliser des concepts. Alors – et c'est par là que je voudrais commencer mon exposé – puisque toute critique, quelle qu'elle soit, parle en concepts d'une œuvre qui n'est pas conceptuelle et la traduit, il n'y a qu'une traduction valable : c'est celle en système philosophique. L'œuvre d'art est un univers total, et cet univers total qui valorise, qui prend position, qui décrit, qui affirme l'existence de certaines choses a pour corollaire, lorsqu'on le traduit, un système philosophique. Ce n'est pas une culture philosophique qui transcende l'œuvre d'art, c'est la philosophie qui est sur le même plan ; et la philosophie, pour être sur le plan de l'œuvre d'art, doit prendre une forme systématique.

Je dirais peut-être que la différence la plus grande entre Theodor Adorno et moi c'est que j'ai toujours insisté sur la nécessité de tenir compte des deux éléments parallèles que sont le dogmatisme et la critique, et du danger qu'il y a à négliger l'un d'eux. J'ai expliqué qu'il n'est pas possible, même sur le plan de la pensée scientifique, de se passer de la création d'objets. Mettre en relation des sensations en créant l'objet et, à partir de là, créer des visions du monde, créer des systèmes, c'est de l'ordre du dogmatisme, introduit par l'esprit pour s'orienter. L'esprit critique, en revanche, poussé à l'extrême limite, nie l'existence même de l'objet, de cette assiette par exemple. Il y a donc un danger évident du dogmatisme, celui de vouloir à tout prix conserver des systèmes qui ne s'adaptent plus à la réalité, mais aussi le danger de ne pas garder devant chaque système un esprit critique, de ne pas mettre en discussion

le fait que ce système est adapté à la réalité immédiate mais qu'on garde la possibilité de le dépasser, car en tant que « dogme », en tant que création de l'esprit, en tant que vision du monde, il n'a qu'un caractère provisoire. Mais les deux éléments sont toujours là. Et si on peut bien reprocher à Lukács - au Lukács d'aujourd'hui, pas à l'ancien - l'acceptation de l'un, on peut évidemment poser aussi le problème de l'excès d'esprit critique, le refus du système, qui est peut-être très utile sur le moment, mais qui ne peut pas être purement défendu sur le plan philosophique.

L'œuvre d'art et la philosophie sont sur le même plan, et je dirais que le reproche - peut-être qu'ici Adorno sera d'accord avec moi - que je ferais à toute la critique universitaire sous ses différentes formes, à toutes les formes de positivisme, de psychologisme, d'explication par l'individu, à la thématique, c'est de désamorcer ce que l'œuvre d'art a de critique et d'offensif en la réduisant, en la traduisant en concepts au niveau de la psychologie ou au niveau de la connaissance scientifique. Lorsqu'on dit : ce qui est la valeur, ce qui est la traduction conceptuelle disons, d'un roman, c'est la psychologie des personnages ; ou si l'on dit : ce qui est valable, ce qui est la traduction conceptuelle d'un roman, c'est la description sociale, ou l'ensemble des thèmes, on élimine précisément ce que cette œuvre possède comme vision du monde, c'est-à-dire comme mise en question, comme problématique de la vie humaine, bref, on la désamorce. Le principe fondamental de toute la critique universitaire est précisément de désamorcer la fonction sociale, humaine, spirituelle, critique mais aussi dogmatique (au sens où le dogmatisme est l'affirmation, à l'intérieur de chaque œuvre d'art, d'un idéal humain, non seulement du *non* mais aussi du *oui*, des possibilités virtuelles d'unité de la vie humaine). Le rapport de cette critique à l'œuvre elle-même est précisément de l'ordre de la science, qui apporte beaucoup de vérités capitales, importantes, partielles, alors que la vision du monde ne fait pas que constater mais qu'elle est précisément une réflexion, une mise en question de l'univers tout entier.

A partir de là, je serai beaucoup plus d'accord avec Adorno, avec une légère différence néanmoins par rapport à tout ce qu'il a dit sur la compréhension. J'accepte volontiers tout ce qu'il a exprimé sur les différents niveaux ; mais à condition d'ajouter que les premières étapes - d'ailleurs Adorno l'a dit lui-même à la fin - sont des étapes *partielles* et, comme telles, désamorçantes et fausses, dans la mesure où tout ce qui est partiel est faux. Comprendre simplement le personnage, l'intention de l'auteur, tous ces éléments-là, c'est désamorcer et faussement comprendre l'œuvre ; ce n'est que dans la compréhension globale de sa signification en tant qu'œuvre entière que

nous pouvons intégrer tous les autres niveaux. Mais alors il n'est pas question - car c'est de cela qu'il s'agit pour Adorno - de juger l'œuvre seulement au niveau du contenu de vérité. L'art est art, la littérature est littérature, elle n'est pas plus. Elle ne correspond à la philosophie qu'au niveau de la vision du monde. Même si je considère une philosophie comme entièrement erronée - par exemple, si je refuse entièrement la philosophie de Bergson ou de Schelling - cela n'empêche pas qu'elle soit une des possibilités fondamentales, et je ne la juge pas au même niveau que la théorie de Darwin. Je peux dire que la physique d'Aristote est dépassée, mais je ne peux pas dire simplement que son système est dépassé et ne nous intéresse plus. L'œuvre philosophique, comme l'œuvre artistique, avec deux langages différents mais sur le même plan, comme la praxis d'ailleurs, affirment des possibilités humaines fondamentales dans lesquelles il y a des contenus de vérité - c'est évident -, mais le contenu de vérité n'est pas la seule et unique chose. C'est de l'intellectualisme, dirais-je, que de mettre ces contenus de vérité comme l'élément essentiel. Et d'ailleurs, le problème important qui se pose est de se demander : contenu de vérité, par rapport à quoi ? à l'œuvre elle-même. Car, en définitive, je peux croire que Bourdieu³, ou Viggiani ou moi nous avons la vérité, mais il nous faut un contrôle, Le problème de l'esprit critique, c'est d'abord la critique de ma propre position, et ce contrôle ne peut être que scientifique, qu'empirique. Je suis contre tout positivisme qui croit qu'un fait est un fait et que l'esprit humain n'intervient pas dans sa définition ; mais, pour savoir quel est le contenu de vérité d'une œuvre, quelle est l'affirmation de l'œuvre, je ne connais pas d'autre critère que de prendre le texte et de trouver une structure, un modèle - j'en arrive au problème du modèle génératif - qui nous permette de rendre compte de 90 % du texte ; et si quelqu'un arrive à rendre compte de dix lignes de plus, il faut se demander si son modèle n'est pas meilleur. Il est impossible de dire « ceci est essentiel, ceci est sans importance », car ce n'est qu'au moment où l'interprétation a été établie de manière purement quantitative - en sachant que le quantitatif ne suffit pas, c'est là le cercle dialectique - que je peux dire quelle est l'interprétation la plus valable, la plus objective accessible au stade actuel de la recherche, et que je peux dire : dans cette œuvre, indépendamment de l'intention de l'auteur, ceci est essentiel, ceci est secondaire. Et à ce moment se pose le problème de l'explication.

L'explication ne se situe pas au niveau de ce que je juge, moi, comme élément philosophique important, mais par rapport à la structure sociale que je dois comprendre aussi dans sa structuration systématique. C'est-à-dire que j'explique, dans le sens très précis je transcende l'œuvre, non par des connaissances

philosophiques et par ma position, ou par les éléments de l'œuvre, mais par la structure dans laquelle ils s'insèrent. J'explique Racine par le jansénisme, en comprenant le jansénisme comme structure. L'explication, c'est une mise en relation d'un type très précis, compréhensif, c'est-à-dire fonctionnel. De même que je comprends le comportement d'un chat qui attrape une souris comme fonction de sa faim, par la mise en relation fonctionnelle d'une œuvre littéraire ou artistique – que j'ai étudiée en tant que totalité équivalente et se situant au même niveau qu'une œuvre philosophique, donc empiriquement par une recherche au niveau du texte – avec un ensemble de faits, une structuration globale qui m'explique comment elle est née, je comprends cette œuvre comme fonction des aspirations humaines à l'intérieur d'une structure globale donnée ; et cette fonction elle-même peut être récurrente en tant que possibilité humaine et, comme telle – même si je ne suis pas d'accord avec elle, même si je crois que son *Wahrheitsgehalt* aujourd'hui est très faible –, peut un jour revenir dans une autre situation, puisque finalement le nombre des visions du monde est limité et correspond à des positions humaines fondamentales.

En ce sens, la seule description valable est une description compréhensive – là je serai d'accord avec Adorno –, sinon on arrive à ce schème général qui fait que, lorsque j'aurai la structure de tout conte, ou la structure de tout roman, j'aurai perdu ce qui est spécifique aux contes de Perrault ou aux contes d'Andersen, aux romans de Cervantès ou aux romans de Stendhal, etc., ce qui est tout de même très important à distinguer. Il faut donc que la description embrasse l'ensemble et soit compréhensive. Mais, deuxièmement, ma réponse est précise : en principe, et *in abstracto*, je peux imaginer une compréhension de tout un texte (à 90 %) par une considération immanente, si on a une certaine culture ; mais, dans la réalité, je n'en connais pas une. En fait, une pareille recherche, un pareil résultat – nous l'avons obtenu dans un certain nombre de cas – ne peut se faire que par une explication génétique, c'est-à-dire par l'insertion dans une systématisation plus globale, dans une structure significative plus vaste. C'est ici que je dirai à la fois mon respect, mon admiration et ma réserve devant les analyses d'Adorno. Adorno a une immense culture, une immense intuition et, chaque fois que je l'ai lu et qu'il parle d'un écrivain, il a des aperçus brillants dont il faut se servir – quand j'étudie un auteur, je lis les textes d'Adorno comme matériel parce qu'il voit des significations partielles – ; mais il ne s'est jamais astreint, je crois (mais je ne connais pas toute son œuvre), à prendre un écrivain œuvre par œuvre, passage par passage, pour l'analyser dans sa systématisation, dans ce qu'il y a d'inévitablement systématique. Quand j'ai enseigné à Berlin, tout un groupe d'élèves d'Adorno m'ont reproché d'être positiviste ; or je ne

suis pas positiviste mais très positif : la thèse que je veux établir, c'est que dans la recherche, pour obtenir la compréhension à un niveau positif de 90 % du texte, le contrôle doit se faire, pas à pas ; même si je suis convaincu que ce contrôle arrivera à une simple confirmation, l'insertion doit se faire à un niveau tel que je puisse comprendre et expliquer en même temps. C'est là le problème fondamental.

Je crois que toutes les remarques d'Adorno – et c'est là son grand mérite par rapport à la critique traditionnelle – tendent à rechercher le contenu philosophique, à traduire conceptuellement une œuvre ; mais il situe ce contenu par rapport à sa philosophie, à l'esprit critique d'aujourd'hui, et non pas par rapport à ce que l'œuvre peut contenir comme affirmations dogmatiques liées à son temps, que bien entendu on peut juger après, mais qui est tout d'abord le propre niveau esthétique de l'œuvre, esthétique qui se situe – et c'est là l'idée centrale que Heidegger a prise chez Lukács, quitte à la déformer – au même niveau que le philosophique et le politique ; il n'y a pas de subordination de l'un par rapport à l'autre, alors que l'intellectualisme ou la position critique s'est toujours orienté vers une subordination de l'art à la vérité.

Maintenant, très brièvement, quelques points qu'il me paraît important de préciser par rapport à la discussion de ce matin et d'hier. Greimas⁴ m'a dit qu'il ne comprend pas – qu'il voudrait bien, mais qu'il ne peut comprendre – ce que peut signifier, au niveau de la science positive, le problème du sujet collectif. Je réponds en prenant l'exemple le plus simple qui existe : cette table est lourde, et il faut deux personnes pour la soulever ; eh bien, le sujet qui la soulève ce n'est pas la personne A, ce n'est pas la personne B, c'est A et B ; c'est un sujet collectif par rapport auquel seul le fait que la table a été soulevée – si on la soulève – est compréhensible. Quand je me trouve devant une œuvre d'art dont je dégage la structure globale, la signification, ma question sera toujours la même, et du même type : quel est le groupe humain par rapport auquel l'œuvre est compréhensible ? Car, si je me pose la question de savoir par rapport à quel individu, si je me demande quelle est la fonctionnalité d'une pièce de Racine par rapport à l'individu Racine, apparaissent deux difficultés fondamentales qui rendent caduc ce type de recherche : premièrement, la personnalité de Racine est quelque chose de beaucoup trop complexe pour qu'on puisse réellement, à un niveau scientifique, l'étudier et montrer quelle est la fonctionnalité de l'œuvre ; deuxièmement, si je le pouvais, j'obtiendrais une fonctionnalité qui n'a rien à faire avec le caractère littéraire, c'est-à-dire culturel, de l'œuvre : ce serait une fonctionnalité du même type que tel dessin de fou par rapport à son auteur, ou tel écrit d'un homme médiocre par rapport à sa propre psychologie. En revanche, le sujet

collectif est un problème empirique : quel est le groupe social dont l'action globale - que je peux étudier en tant qu'action globale, tendance globale, conscience virtuelle (*bezogenes Bewusstsein*)- me donne ce type de structuration mentale comme réalité fonctionnelle, dont la recherche est absolument indispensable pour que je puisse comprendre la structure interne de l'œuvre ?

On m'a dit qu'hier je n'ai pas été assez clair sur le problème de ce qui constitue la valeur d'une œuvre d'art. Je crois que c'est ici d'ailleurs un autre point sur lequel je me différencie d'Adorno. Celui-ci nous dit qu'en dernière instance c'est sa fonction critique et son *Wahrheitsgehalt*, son contenu de vérité. Pour moi, j'en reste à la définition kantienne, que Lukács a gardée et historicisée dans le sens hégélien et marxiste, d'une tension surmontée entre une extrême richesse et une extrême unité, un univers très riche et une structuration rigoureuse, qui ne peut se faire en tant que structuration rigoureuse - c'est ce que j'ajoute maintenant - que par une vision du monde, qui est précisément une des possibilités humaines fondamentales (c'est ce qui explique qu'à certains moments, une pareille structuration peut réapparaître). La différence par rapport à Kant - qui va dans le sens de Hegel et dans le sens de Marx - c'est que l'unité n'est pas une unité purement formelle, valable avec des catégories permanentes et éternelles de l'esprit humain, mais qu'elle est une vision du monde qui, dans le cas des groupes privilégiés que sont les classes, ou d'autres groupes créateurs de culture s'il y en a, a une nature fonctionnelle pour la vie de ces groupes humains dans des situations historiques données. Hegel nous dit que cette unité est historique, que les structurations esthétiques sont historiques - d'ailleurs, lui-même finissait par la subordonner à la philosophie et à la vérité ; Marx et Lukács l'ont ici quitté, je crois - et, à la place de cette histoire de l'esprit autonome, Marx - et après lui, Lukács - ont posé l'existence d'une histoire réelle des hommes en tant qu'êtres vivants, en tant que groupes, qui veulent se maintenir, qui veulent exister, qui dans une situation donnée, avec des catégories données, essaient d'élaborer une attitude fonctionnelle dont la traduction - je le répète - pour les groupes privilégiés est la philosophie et l'art. L'œuvre d'art a ainsi une fonction analogue et très différente de la fonction individuelle que Freud a vue à l'imaginaire : Freud nous a expliqué que l'imaginaire a pour fonction de compenser les frustrations de la vie par des satisfactions imaginaires et symboliques ; l'œuvre d'art et l'imaginaire ont donc une fonction précisément analogue dans la mesure où, par rapport au groupe qui se compose d'individus obligés de faire toutes sortes de compromis dans la vie et d'introduire dans leur aspiration à une vision cohérente et à une cohérence toutes sortes d'approximations et de mélanges, l'œuvre permet de créer un monde

imaginaire qui ait une forme, et une forme rigoureuse, une structure rigoureuse. Mais, alors que dans la psychanalyse il s'agit de tourner la conscience sociale pour apporter à l'individu des satisfactions que la société lui interdit - il s'agit d'affirmer l'individu par rapport au groupe -, dans l'œuvre d'art, au contraire, cette compensation imaginaire contribue à renforcer la conscience du groupe parce qu'elle se situe précisément par rapport à ces aspirations du groupe, parce qu'elle réside non pas dans la possession d'objets mais dans la cohérence, dans la catégorie de la totalité ; elle a ainsi sa fonction sociale précise, je dirais même, dans le cas des grandes œuvres d'art, probablement partiellement au moins, et parfois même totalement, progressiste. A condition toutefois de ne pas oublier que, parler de progrès social signifie deux choses: création nouvelle d'un ordre nouveau, aspiration à un ordre valable pour le groupe nouveau - conservation de l'ordre ancien si le groupe est conservateur -, et aussi refus des groupes auxquels on s'oppose, refus des oppressions, refus des frustrations, refus aussi des structures qui correspondent à un passé, qui ne correspondent plus à l'actualité immédiate. En ce sens, rien n'est plus important dans la pensée scientifique, dans la philosophie et dans l'œuvre d'art, que cet équilibre nécessaire entre la structuration, la mise en ordre - qui est, si vous voulez, pour l'esprit critique le dogmatisme (peut-être le mot « dogmatisme » est-il mal choisi, je dirais rationalité - et la contestation qu'est la critique.

Th. W. Adorno. - La première critique que Goldmann m'a adressée était, si j'ai bien compris, celle qu'au dernier niveau que j'avais évoqué dans mon esquisse, donc au niveau qui concerne le contenu de vérité de l'œuvre, on introduirait, d'une manière illégitime, subreptice, par captation, la pure subjectivité du critique.

L. Goldmann. - Ce n'était pas la plus importante. Le premier point, c'était que vous avez introduit le contenu de vérité comme allant au-delà de l'art...

Th. W. Adorno. - Oui.

L. Goldmann. - ... la transcendance comme se situant dans le savoir, dans le surplus de savoir et non pas à l'extérieur de ce savoir ; que l'art devient donc, en fin de compte, une connaissance, et n'est pas placé au même niveau que la philosophie ; que la philosophie comme critique devient, si vous voulez, une constatation...

Th. W. Adorno. - Non, là, j'ai été mal compris. Ce que je voulais dire, c'est que par l'intermédiaire du contenu de vérité, l'art et la philosophie convergent.

L. Goldmann. Je n'ai pas mal compris. Tout ce que je disais c'était ceci : vous disiez qu'on ne peut pas comprendre sans être critique, et que la transcendance se situe dans la conscience du critique, et ceci dans l'élément et non dans le système.

Th. W. Adorno. - Je voudrais répondre sur ce point d'une manière précise. Cette forme de transcendance qui transgresse l'œuvre d'art se situe dans l'œuvre d'art elle-même. Je pourrais citer la phrase de Goethe dans le journal d'Otilie dans *Les Affinités électives*, que tout ce qui est parfait transcende son genre ; c'est exactement ce que je veux dire. Par sa participation au contenu de vérité, l'œuvre d'art est plus que ce qu'elle est, et ce que la connaissance de l'art doit faire, c'est d'explicitier - en se confiant en quelque sorte à ce mouvement de l'œuvre d'art - ce qui se cristallise dans l'œuvre elle-même. Je ne voudrais pas dire qu'il s'agit de vérité conceptuelle, car d'un côté la vérité, telle qu'elle se trouve dans la philosophie et dans les sciences, échappe tout autant au concept que, de l'autre côté, elle est présente dans l'œuvre d'art, mais, si l'on veut, en étant aveugle. Et l'idée de la vérité elle-même est quelque chose que, probablement, les deux ne saisissent que d'une manière fragmentaire.

L. Goldmann. - Elle y est en étant aveugle, cela veut dire quoi ? qu'elle n'est pas conceptuelle, qu'elle n'est pas consciente.

Ma question alors - pour quitter la discussion de ce qui a été dit et arriver à la

discussion proprement dite – est la suivante : est-ce que l'œuvre d'art peut être grande, même si sa validité sur le plan de la traduction conceptuelle, de la vérité conceptuelle, est très faible ?

Th. W. Adorno. – Non, sur ce point je dirai catégoriquement non. Une œuvre d'art qui, en ce sens extrême, n'a pas de contenu de vérité, ne peut pas être conçue comme une véritable œuvre d'art.

L. Goldmann. – Reste à savoir quelle est la définition de la vérité, bien entendu. Qui juge la vérité, alors ?

T. W. Adorno. – C'est que le mouvement de la vérité est une objectivité. Mais d'abord la question du système. Je dirais que les œuvres d'art sont en un certain sens des systèmes, en ce qu'elles ont une unité, fermée sur elle-même, d'une multiplicité. Mais en même temps, elles sont toujours aussi le contraire d'un système en ce que – tant que nous vivons dans une société antagoniste – aucune œuvre d'art ne peut, de par ses présuppositions pragmatiques, atteindre entièrement cette unité. Et c'est précisément à ce point que je ferais intervenir la question du rang ou de la qualité des œuvres d'art. Car je dirais que le rang ou la qualité des œuvres d'art se mesure – si l'on peut employer ce terme plat – selon le degré où les antagonismes sont formés dans les œuvres d'art, et où leur unité est une unité à travers les antagonismes au lieu de rester extérieure à elles.

L. Goldmann. – Permettez-moi de faire une proposition. Nous avons des difficultés de langage, mais comme nous avons encore du temps demain, je crois que je vais personnellement discuter le point en allemand avec Adorno, quitte à résumer demain.

Th. W. Adorno.- Il y a quelques points auxquels je voudrais répondre toute de suite, malgré les difficultés sémantiques.

L. Goldmann. - Alors, encore une question : Hegel, est-ce un système ? C'est un système qui intègre les antagonismes sur le plan de la philosophie.

Th. W. Adorno.- Il les intègre trop.

L. Goldmann. - Peut-être ; mais néanmoins c'est un grand système, qui ne les élimine pas. Or je crois - s'il faut prendre un écrivain concret, Beckett, sur lequel Adorno a tellement travaillé - que si un jour j'arrive à faire une étude sur Beckett - je l'ai fait jusqu'à présent sur des écrivains de la même époque, sur Genet et sur Gombrowicz ; on peut le faire aussi un jour sur Beckett - j'arriverai probablement à montrer que cette œuvre, si elle est grande, intègre les antagonismes, les difficultés, les brisures dans une vision malgré tout globale du monde qui peut être réduite en système. Je crois qu'il n'y a pas d'opposition entre les deux, et qu'en face du danger que signale Adorno - et qui est réel - du système superficiel qui simplifie et élimine l'antagonisme, il y a l'autre danger de la critique qui consiste à éliminer le système.

Th. W. Adorno. - Je ne voudrais ajouter qu'une chose. Ce n'est nullement la valeur des œuvres d'art dont l'unité dans la multiplicité est la plus réussie qui est automatiquement la plus haute. Il y a des œuvres d'art qui, précisément par leur caractère fragmentaire - et je considère le fragment comme une forme - s'élèvent au-dessus de cette unité systématique et qui ont des qualités qui dépassent l'unité. Je ne mentionne que les derniers quatuors de Beethoven ; je pourrais citer aussi certaines œuvres du dernier Goethe, dans lesquelles - et ceci pour des raisons très profondes - cette unité est suspendue. Je crois en effet que, précisément, cette suspension de l'unité dans la multiplicité dans des œuvres d'un très haut niveau est en quelque sorte le point ou la lacune, par laquelle apparaît en elles le contenu de vérité.

Je voudrais encore dire un mot sur les concepts de sens et de l'incompréhensible. Vous avez dit qu'il y a dans l'art des structures qu'il faut accepter comme telles, et qui ne sont pas à proprement parler compréhensibles.

L. Goldmann. – Je disais que ce sont les raisons pour lesquelles je ne suis pas d'accord avec les structuralistes.

Th. W. Adorno. – C'est donc le structuralisme qui l'affirme.

L. Goldmann. – Le structuralisme cherche des structures sans exiger qu'elles aient un sens. On les décrit, mais la signification fonctionnelle disparaît.

Th. W. Adorno. – Je dirais que c'est à ce point précis que se situe le problème de l'art moderne avancé, de celui qui compte. Car l'art moderne radical – et pas seulement la littérature – c'est celui qui, par opposition au moment affirmatif de l'art traditionnel, refuse le sens, celui qui se prive lui-même du sens, *qui se présente comme dépourvu de sens*⁶ ». Comprendre, cela ne veut pas dire qu'on dissout allégoriquement la pièce comme une pièce traditionnelle, mais qu'on comprend la fonction de l'incompréhensible. Et c'est à ce point, en effet, que je vois une limite de la liquidation du sens, et je crois que si vraiment le structuralisme renonce tout simplement au sens, alors il retombe, par rapport à l'art, à un niveau en deçà de l'art, à un niveau pré-esthétique.

Encore un mot sur le rapport entre la philosophie et l'art : ce que j'ai appelé le contenu de vérité ne se trouve dans l'œuvre d'art que dans la mesure où il est médiatisé, donc seulement dans la mesure où il ressort à travers la structure de l'œuvre d'art elle-même, et non pas conceptuellement. Mais ce qui ressort de cette manière converge, en effet, avec la philosophie et, par-là, avec toute la réalité extra-esthétique, y compris la société et la praxis politique.

Un dernier mot sur le problème que Lucien a posé, sur le rapport entre mes analyses particulières et les travaux théoriques fondamentaux. Tout ce que je peux dire, c'est que j'ai essayé d'articuler ce rapport dans mes écrits théoriques. Mais si, et dans quelle mesure, j'y ai réussi, ce n'est vraiment pas à moi d'en décider ; là, mes petites analyses doivent se tenir debout sur leurs propres pieds et se défendre elles-mêmes.

L. Goldmann. – Alors, en quatre mots, pour aller très brièvement. Adorno vient de soulever trois points. Sur le premier, je suis tout à fait d'accord, sur le structuralisme et le sens. Pour le fragment, j'admets qu'une œuvre est valable très souvent lorsqu'elle est fragmentaire – j'ai analysé moi-même deux fois des fragments, les *Pensées* de Pascal et des fragments de Valéry –, mais dans chaque cas il s'agit de fixer ce caractère fragmentaire dans la totalité de l'œuvre qui se traduit en système. Il n'y a pas d'opposition entre système et fragment, un fragment peut être un élément de la systématisation dans la traduction philosophique.

Quant au dernier point, c'était un malentendu que nous discuterons ensemble. Je n'ai pas dit ce qu'a cru comprendre Adorno, l'objection n'était pas du tout là.