

Georg Lukács

*Franz Kafka
ou Thomas Mann ?*

Les 7 pages manquantes

1957

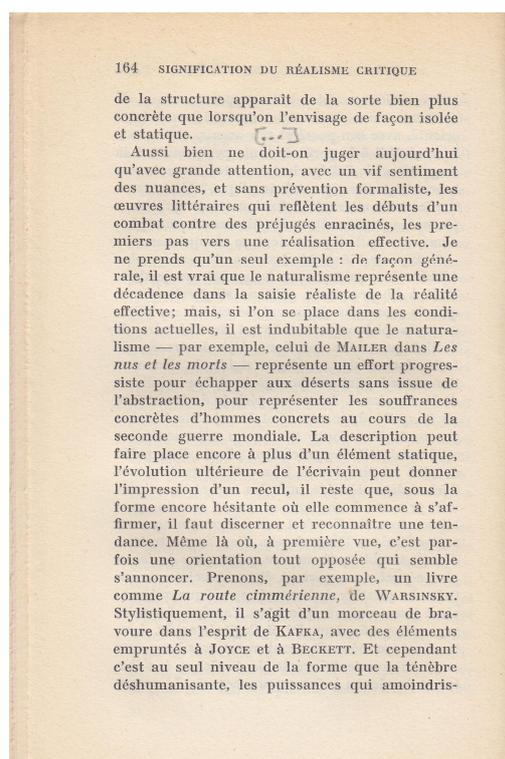
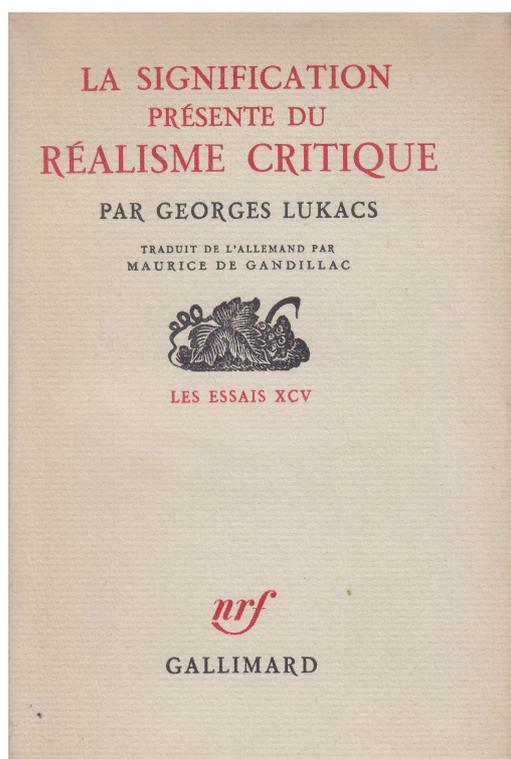
Traduction de Jean-Pierre Morbois

Notre attention a été attirée sur le fait que, dans la traduction française par Maurice de Gandillac du recueil *Wider des mißverstandenen Realismus*, Hambourg, Claassen, 1958 sous le titre :

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

livre que l'on peut trouver pour une vingtaine d'euros, port compris, sur le marché de l'occasion, il manquait 7 pages par rapport à l'édition allemande dans le tome 4 des *Werke*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlin und Neuwied, 1971

Le passage manquant se situe en haut de la page 164 de l'édition française.



Il occupe les pages 541 à 547 du tome 4 des Œuvres complètes. Il était jusqu'à présent inédit en français.

À Caterina Sansoni, étudiante italienne à la faculté de
Strasbourg, qui voulait connaître ce que Lukács disait
d'Elsa Morante.

... de la structure apparaît de la sorte bien plus concrète que lorsqu'on l'envisage de façon isolée et statique.

Plus la peur exerce une domination absolue, et plus fort est son effet de nivellement. Nous avons déjà exposé cet effet d'uniformisation dans l'âme humaine en ce qui concerne la possibilité concrète et abstraite. Il s'exerce à la fois en faisant disparaître les problèmes proprement éthiques du vivre-ensemble des hommes : les questions de l'authenticité ou de l'inauthenticité de l'homme se dispersent ou s'éteignent dans ces écrits, car devant la force « métaphysique » de la peur (et devant la pression croissante du conformisme) les différences de réaction vont être considérées comme nulles, tout au moins dans la représentation avant-gardiste de la réalité. Le fait au sein de cette « révolution permanente » dans la conception du monde et la littérature, qu'il y ait eu des écrivains importants qui, sans se laisser égarer par le renversement de toutes les valeurs, s'en sont tenus fermement aux formes traditionnelles, y compris celles du 19^{ème} siècle, n'est pas en premier lieu une question de style artistique, mais une question de conviction éthique : la foi inébranlable que le changement du monde social a vocation à seulement modifier le phénomène primitif de l'authenticité ou de l'inauthenticité dans l'essence de l'homme, mais pas à le supprimer. Là-aussi, Roger Martin du Gard ¹ est le meilleur exemple. Non seulement parce qu'il est littérairement consciencieux, mais en raison aussi de l'image éthique du monde qu'il représente ; de l'authenticité tragique de Jacques

¹ Roger Martin du Gard (1881-1958), écrivain français, prix Nobel de littérature 1937. On lui doit notamment : *Jean-Barois*, *Les Thibault*, *Le Lieutenant-colonel de Maumort*.

Thibault en opposition à l'inauthenticité décadente du jeune de Fontanin,² dont le destin illustre l'inconsistance éthique de la morale de Gide. C'est le meilleur exemple, mais ce n'est pas le seul. Depuis l'expressionnisme Eugène O'Neill³ a participé, expérimentalement, à de nombreux courants, mais l'essentiel et le durable en importance dans sa production est cependant un retour original au drame du 19^{ème} siècle, et surtout à celui d'Ibsen. La reprise de cette tradition n'est évidemment pas chez lui une simple adhésion à elle, ni d'un point de vue artistique, ni d'un point de vue éthique-idéologique. Avant tout, il élimine totalement le moralisme d'Ibsen, qui produit – si souvent – une stylisation romantique : la tragi-comédie des idéaux d'Ibsen est étrangère au monde dramatique d'O'Neill ; ce qu'il y a de tragi-comique en lui est pénétré de la sagesse de Tchekhov, dans laquelle ce n'est plus l'opposition entre l'idéal et son échec, en raison de l'irréalisabilité de son contenu ultime, mais l'action humaine (ou son incapacité d'action) elle-même, la nature humaine elle-même dans l'indissociabilité pratique entre tragédie subjective et comédie objective. Certes, O'Neill se situe par rapport à Tchekhov dans un rapport de libre inspiration, et pas d'école stylistique. Socialement, il décrit la même Amérique que ses contemporains, même si – en raison de la distance dramatique – il se réfère parfois aussi à des étapes d'évolution antérieures. En l'occurrence, son problème central n'est pas celui du citoyen moyen socialement manipulé au nom de la liberté, mais le dilemme suivant :

² Jacques Thibault, Daniel de Fontanin, personnages des *Thibault*.

³ Eugene Gladstone O'Neill (1888-1953), dramaturge américain, Paris, *Théâtre complet*, 10 volumes, L'Arche, 1964-1984.

est-ce que dans ce processus, on peut préserver quelque chose du noyau humain de l'homme, ou est-ce que celui-ci se dissout dans une infinité sinistre de pelures superposées, est-ce que l'homme – en dernière instance, mais en dernière instance seulement – reste l'acteur de sa propre action, ou un spectateur impuissant de ce qui se produit avec lui et en lui en vertu d'une nécessité sociale et psychologique ? Dans son *Électre*⁴ américaine, O'Neill montre une conscience tragiquement fière à l'égard de sa propre action, un salut du noyau de la personnalité, même si c'est sur la base d'un renoncement radical à la vie. Aussi est-ce chez O'Neill un cas limite. L'authentique et l'inauthentique restent en général, chez ses personnages, profondément enchevêtrés, et les tendances générales de la vie renforcent toujours le poids de l'inauthentique apparent. L'originalité d'O'Neill consiste en ce que, bien qu'il reconnaisse concrètement cette situation fondamentale, il est capable de réaffirmer malgré tout, sur un ton tragi-comique, ce noyau authentique. C'est ce qui fait l'atmosphère sombre, mais qui affirme cependant l'authenticité humaine, de certains de ses derniers drames comme *Une lune pour les déshérités* ou *Un grain de poésie*.⁵ Ainsi, Sa référence à Ibsen et Tchekhov est en même temps une protestation contre la modernité régnante et – tout en constatant les abominations du présent – une profession de foi dans l'avenir de l'humanité.

⁴ *Le deuil sied à Électre* [*Mourning Becomes Electra*, 1931], trilogie d'Eugene O'Neill inspirée de *l'Orestie*, composée de trois pièces de théâtre : *Le retour* [*Homecoming*], *Traqués* [*The Hunted*] et *Hantés* [*The Haunted*], in *théâtre complet*, tome 7, Paris, L'Arche, 1965.

⁵ *Une lune pour les déshérités* [*A Moon for the Misbegotten*] op. cit., tome 10. *Un grain de poésie* [*A Touch of the Poet*], op. cit., tome 9.

D'un point de vue stylistique, l'écrivaine italienne Elsa Morante ⁶ n'a rien de commun avec cette problématique. Son mode de représentation s'enracine dans le présent, et ne se rattache quasiment en rien à l'art du 19^{ème} siècle. C'est ce qui rend d'autant plus frappante cette communauté dans les fondements de la figuration, au plan de l'éthique et de la conception du monde, concentrée dans le sujet, la base et la perspective des luttes externes et internes de la vie, conçues et représentées comme manifestation de l'authentique, comme autodissolution, comme anéantissement de l'inauthentique. Ce n'est pas pour rien que son roman le plus important s'appelle *Mensonges et sortilèges*. D'une manière extrêmement intéressante et originale, l'action interne y est définie dans sa problématique, elle est en même temps d'une grande évidence fleurie et d'une grande clarté intellectuelle. Dès les premiers chapitres, Elsa Morante fait se dérouler la lutte, contre les forces de la dilacération, d'une âme ensorcelée et emmêlée dans des mensonges par la sorcellerie. La « recherche du temps perdu » n'est donc là qu'un simple prologue, une intonation littéraire pour le réveil du passé, tel pourtant qu'il était en réalité, tel qu'il n'avait jamais été vécu par aucun des protagonistes. L'histoire proprement dite, le royaume du « temps retrouvé » n'est de la sorte pas une atmosphère, pas un « état d'âme », ⁷ mais la vie dans son existence en soi, dans laquelle les forces motrices résultent des passions guidées par la fausse conscience,

⁶ Elsa Morante (1912-1985). Auteur de : *Mensonge et sortilèges* (1948), *L'île d'Arturo* (1957), *La Storia* (1974), *Aracoeli* (1982).

⁷ *Recherche du temps perdu, temps retrouvé, état d'âme* : en français dans le texte, allusion transparente à l'œuvre de Marcel Proust.

mais le lecteur – comme dans la grande épopée antique – perçoit, dans son omniscience, une totalité interne et externe. En l'occurrence, l'authentique ne va pas être distingué de l'inauthentique de l'extérieur, par un quelconque commentaire de l'auteur, mais leur contradiction se déploie plutôt simplement à partir de la dialectique interne d'hommes concrets dans leur histoire individuelle concrète. Ainsi, ce roman se développe en une monumentale parabole sur l'éthique de l'homme d'aujourd'hui. Ce caractère de parabole est à nouveau un élément qui entraîne un certain rapprochement stylistique par rapport à l'avant-gardisme, avec par exemple un affadissement relatif du *hic et nunc* de l'intrigue, du temps historique. Mais ce rapprochement est extrêmement relatif, et concerne davantage l'arrière-plan général que les particularités humaines. La détermination sociale des personnages singuliers ne disparaît en effet jamais dans la lumière d'une abstraction qui pourrait découler du caractère de parabole. Bien au contraire. L'enracinement de chaque personnage dans son être social est symbolisé avec une rare force de figuration, les traits individuels et ceux liés à la classe sociale des personnages singuliers sont intimement fondus en une unité que l'on ne trouve que chez les réalistes vraiment importants. Le caractère de parabole de l'ensemble se dépasse ainsi au triple sens hégélien du terme ; en l'occurrence, l'aspect le plus décisif n'est pas le dépassement au sens strict, ni la conservation simultanée, mais plutôt la sublimation à un niveau supérieur, à celui de l'unité dialectique de la vie et du sens de la vie.

Si dans ce contexte, nous évoquons brièvement le roman de Thomas Wolfe *L'Ange banni*,⁸ nous le faisons parce qu'on y voit un tournant dans l'évolution de l'auteur. Il parle de manière franche et juste de ses débuts dans la carrière littéraire comme disciple de Joyce.⁹ Certes, la prédominance du monologue intérieur, la dissolution de l'intrigue structurée en un flux dynamisant les formes prend un caractère tout autre que chez le maître lui-même ; ce n'est jamais le cours de la seule conscience qui fait presque complètement disparaître la réalité objective. Aussi ce cours est-il en réalité chez le jeune Wolfe celui de la vie dans l'Amérique moderne, et le cours des monologues intérieurs ne constitue qu'une partie – certes dénuée de structure, de forme – d'une globalité qui se veut réalité objectivement recherchée. Ce style des romans de jeunesse, placé sous la bannière de Joyce, mais qui déjà va objectivement au-delà, a sa base en matière de conception du monde dans le fait que le jeune Thomas Wolfe a vécu cette vie passionnément, sans aucune distanciation, que ses enthousiasmes et ses répulsions se meuvent sur le terrain des pures émotions. Il suit donc Joyce au plan du style, en ne pouvant entretenir qu'un point de vue subjectif émotionnel à la vie qui l'entoure et qu'il cherche avec véhémence à s'approprier ; il va – d'une manière largement inconsciente – au-delà de Joyce, en n'étant jamais un pur spectateur, indifférent, dans le monde, mais il est plutôt à

⁸ Thomas Wolfe, *L'Ange banni* [*You Can't Go Home Again*, 1940], trad. Michel Bandry, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985

⁹ James Augustine Aloysius Joyce, (1882-1941), romancier et poète irlandais. Auteur de : *Gens de Dublin* (1914), *Dedalus* (1916), *Ulysse* (1922), *Finnegans Wake* (1939).

la fois fortement séduit et dégoûté par lui, pour des motifs sociaux et éthiques qui lui restent également largement inconscients. Cette inconscience cesse dans le dernier roman : les événements de la crise économique de 1929 et plus tard l'époque hitlérienne en Allemagne la détruisent et la remplacent par une vision de l'essence de la société, de celle de ses luttes internes, de l'opposition sociale entre couches supérieures et inférieures, etc. Et comme cette vision éclaire et ordonne les émotions, cela fait naître, en particulier dans la première moitié du roman, un tableau de l'Amérique à la veille du grand krach boursier, structuré de manière grandiose, et mettant en relief son obsolescence. Dans la deuxième moitié, on se rend compte que Wolfe n'en est qu'au début de son processus de clarification. Il se bat pour un nouvel idéal du monde littéraire. Il cherche à l'incarner en dépeignant et analysant un personnage inspiré de Sinclair Lewis,¹⁰ un écrivain important qui connaît la célébrité, la satisfaction du désir de jeunesse de Wolfe, mais chez qui l'on voit que la célébrité ne peut pas le combler, et qui ne parvient pas à trouver ce qu'il cherche à présent. Wolfe le trouve, mais là-encore d'une manière purement abstraite : dans le savoir « que la vie de l'homme peut être meilleure et qu'elle le sera »,¹¹ que l'on ne doit pas à l'égard du présent se réfugier dans la sagesse prêchée par Salomon. À partir de cette approche naissent des épisodes grandioses sur la « condition humaine »¹² dans le troisième Reich, mais la deuxième

¹⁰ Sinclair Lewis (1885-1951). Auteur de chroniques naturalistes de la société américaine. Roman le plus connu : *Babbitt* (1922).

¹¹ Thomas Wolfe, *L'ange banni*, op. cit., chap. XLVII, p. 632.

¹² En français dans le texte. Allusion transparente à André Malraux.

partie du roman commence cependant d'une manière artistiquement chaotique, et se termine par des théories, et pas dans la figuration. Thomas Wolfe est mort alors qu'il était plein de promesses d'un réalisme grandiose.

Chez Brecht lui-aussi, le grand réalisme est un problème dans son évolution. On ne peut naturellement pas traiter ici la question dans son ensemble ; nous devons commencer au milieu, au début de sa période communiste, pour laquelle des pièces comme *La Décision*, ou l'adaptation théâtrale de *La Mère*¹³ de Gorki, sont exemplaires. Partout, la pédagogie socio-politique, l'enseignement de ce qui est juste, la volonté d'agir poétiquement de façon par trop directe sur les idées des récepteurs, au-delà de la scène et de la salle de spectacle, transforment les personnages des drames en simples porte-voix de proclamation de la doctrine. Dans un effort ascétique conscient, Brecht se garde de tout effet émotionnel, il dirige toute sa haine, son mépris le plus profond, contre le théâtre « culinaire » bourgeois. La théorie psycho-philosophique de l'art défectueux de notre époque, la théorie de la prétendue *empathie* [Einfühlung] devient le point de cristallisation de ce rejet. À première vue, malgré sa très grande radicalité, Brecht a là tout à fait raison, sauf qu'il commet une erreur, très fréquente à notre époque – que l'historien de l'art Worringer¹⁴ a énoncée dans des formules qui ont fait impression, qui ont été influentes – de concevoir aussi cette empathie comme un principe du grand art

¹³ Bertolt Brecht, (1898-1956) *Théâtre complet*, Paris, L'Arche. *La Décision* [Die Maßnahme], 1930, tome 2. *La Mère* [Die Mutter], 1931, Tome 3

¹⁴ Wilhelm Robert Worringer (1881-1965), critique d'art allemand.

ancien et de son esthétique. Brecht néglige que si la sténodactylo moyenne éprouve de l'empathie pour sa collègue qui, sur l'écran, épouse le Directeur Général, si l'adolescent bourgeois éprouve de l'empathie pour l'*Anatole* de Schnitzler,¹⁵ etc. etc., personne n'a jamais éprouvé d'empathie pour Antigone ou le roi Lear. C'est dans cette contestation de son époque, justifiée d'un point de vue immédiat, mais immédiat seulement, que sont nées cette théorie de Brecht et la dramaturgie que nous venons de mentionner. Avec la prise du pouvoir par Hitler, avec son long exil, le dramaturge Brecht s'est pourtant profondément transformé – certes sans modifier profondément sa théorie pour l'essentiel. Comme nous n'avons pas ici la place d'analyser en détail tous ces problèmes, nous indiquerons simplement l'atmosphère de ce changement au travers de deux poèmes de l'exil. Le premier dit :

An meiner Wand hängt	Au mur de mon bureau,
ein japanisches Holzwerk	un masque japonais
Maske eines bösen Dämons,	Sculpté sur bois et laqué d'or:
bemalt mit Goldlack	effigie d'un méchant démon
Mitfühlend sehe ich	Je regarde plein de pitié
Die geschwollenen Stirnadern,	Les veines gonflées de son front
Andeutend	elles révèlent
Wie anstrengend es ist,	Combien c'est dur
böse zu sein.	d'être méchant.

Citons comme deuxième exemple quelques vers du merveilleux poème à *ceux qui naîtront après nous* :

¹⁵ Arthur Schnitzler, (1862-1931), écrivain autrichien, *Anatole*, pièce de théâtre de 1893.

Dabei wissen wir doch:	Et nous le savons pourtant :
Auch der Haß gegen	Même la haine contre
die Niedrigkeit	la bassesse
Verzerrt die Züge.	Déforme les traits
Auch der Zorn über	Même la colère contre
das Unrecht	l'injustice
Macht die Stimme heiser.	Rend rauque la voix
Ach, wir	Ah ! Nous
Die wir den Boden bereiten	Qui voulions préparer le terrain
wollten für Freundlichkeit	pour un monde amical
Konnten selber nicht	N'avons pas
freundlich sein.	pu être amicaux. ¹⁶

C'est ainsi que le thème de l'éthique, la caractéristique interne, le mode d'action et la substantialité de l'individu entrent dans la perspective de Brecht, sans troubler bien entendu l'orientation socio-politique générale de son intérêt, mais au contraire pour lui conférer une ampleur et une profondeur qu'elle n'avait jamais eue jusque-là, une intensité infinie véritable. Les grands admirateurs de la ligne théorique générale de Brecht se voient contraints d'indiquer que quelques pièces de cette période, et surtout *Les Fusils de la mère Carrar* et *La Vie de Galilée* ¹⁷ se rapprochent sur des points artistiquement importants de la dramaturgie antique, rejetée, d'Aristote. Sans pouvoir examiner de plus près, en détail, l'importance de ce fait, jetons un œil sur ces drames dans lesquels ne se produit pas un retour de ce genre aux traditions auparavant condamnées, comme surtout *Mère Courage et ses enfants*, *Le Cercle de craie caucasien*, *La Bonne Âme du Se-Tchouan* ¹⁸ Celles-ci sont sans conteste des pièces

¹⁶ Bertolt Brecht, trad. Guillevic, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, Paris, nrf la pléiade, 1993, p. 1083

¹⁷ *Théâtre complet*, op. cit. : *Les Fusils de la mère Carrar* [*Gewehre der Frau Carrar*], 1937, *La Vie de Galilée* [*Leben des Galilei*], 1938, tome 4.

¹⁸ Ibidem : *Mère Courage et ses enfants* [*Mutter Courage und ihre Kinder*], *La Bonne Âme du Se-Tchouan* [*Der gute Mensch von Sezuan*] 1938, tome 4. *Le Cercle de craie caucasien* [*Der kaukasische Kreidekreis*], 1945, tome 6.

didactiques, du théâtre épique, et sont, au plan artistique, consciemment basées sur l'« anti-aristotélisme », sur l'« effet de distanciation »¹⁹. Mais si on leur compare des œuvres comme *La Décision*, on voit dès le premier coup d'œil, à la place du sens unique de la libération sociale, apparaître la dialectique complexe du bien et du mal. La vie sociale semble être un problème contradictoire de l'humanité aux multiples aspects, dont le domaine englobe les oppositions internes des deux camps en lutte. Ainsi, les personnages qui autrefois proclamaient des doctrines simplement vraies ou fausses prennent une dimension dynamique multiple d'hommes vivants en lutte avec leur environnement et avec eux-mêmes ; l'importance autrefois allégorique se matérialise et se symbolise dans une dramaturgie dynamique et typique. L'effet de distanciation lui-aussi rejoint alors les sommets de la littérature mondiale, au-delà des aspects abstraits et artificiels de la pédagogie pure, malgré son intention esthétique : c'est en effet l'essence de toute grande dramaturgie que de s'élever au-dessus de la simple conscience vécue des hommes agissants, et de trouver une expression littéraire générale pour les grands problèmes concrets de l'humanité. (Pensons au chœur chez Eschyle et Sophocle, à quelques monologues d'Hamlet, Othello, Lear, etc.) Chez le dernier Brecht, cet aspect vient de plus en plus au premier plan, imposé par la problématique dialectique éthique, par la création de types pluridimensionnels, vivant dans les contradictions, et la continuité consciemment affirmée de forme avec la théorie élaborée précédemment ne peut pas éliminer le tournant de principe. De même, la scénographie du théâtre épique se rapproche ainsi, intrinsèquement, de plus en plus de la scénographie shakespearienne : la rupture avec le théâtre d'ambiance, avec le monde qui, en coulisse, crée un état d'esprit, constitue une rupture avec une théorie de l'ambiance, toujours plus proche de celle du naturalisme, au nom d'une

¹⁹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, nrf Pléiade, 2000, et notamment, *La Dramaturgie non aristotélicienne* (1932-1951), *Petit organon pour le théâtre* (1948).

dramaturgie qui figure les types socio-éthiques significatifs dans leurs contradictions, dans leurs luttes avec les grandes forces de l'époque. Le Brecht de la maturité a donc pratiquement abandonné en littérature une théorie qui, dans son exagération, devenait fausse, et il est devenu le plus grand dramaturge réaliste de son époque. Et aussi le plus influent. Et dans son influence, on voit à nouveau combien il est erroné de formuler des questions comme celles-là uniquement au plan esthétique, en interprétant les œuvres en partant de la théorie esthétique, au lieu d'interpréter la théorie en partant du contenu des idées et de la forme interne des œuvres. La théorie et la pratique de Brecht ont en effet inspiré aussi bien des jeux creux et prétentieux du genre de Ionesco, que des avancées importantes vers un drame réaliste d'actualité, comme *La Visite de la vieille dame*, de Dürrenmatt.²⁰ Une confusion de ce genre, issue d'un accent mis en premier, de manière formaliste, sur l'aspect formel de la littérature qui, dans ce contexte, devient une abstraction, est aujourd'hui encore extrêmement répandue. (Le fait que Brecht, dans sa conception du monde et sa composition, est un écrivain socialiste, ne change rien d'essentiel à ces considérations, car son influence décrite ici a été et reste à l'œuvre sur le champ de bataille du réalisme critique et de l'antiréalisme avant-gardiste.)

Aussi bien ne doit-on juger aujourd'hui qu'avec grande attention, avec un vif sentiment des nuances, et sans prévention formaliste les œuvres littéraires qui reflètent les débuts d'un combat contre les préjugés enracinés...

[1957]

²⁰ Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), écrivain suisse allemand. *La Visite de la vieille dame* [*Der Besuch der alten Dame*], 1956, Trad. Jean-Pierre Porret, Paris, Le livre de Poche Biblio, 1988.