

Georg Lukács

*Art sain
ou art malade ?*

1952

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács :
Gesunde oder kranke Kunst? (1952)

Il occupe les pages 155 à 161 du recueil *Schicksalswende, Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie* [Tournants du destin, Contributions à une nouvelle idéologie allemande] (Aufbau, Berlin, 1956). Il était jusqu'à présent inédit en français.

Dans une conférence à Paris sur l'esthétique du marxisme, j'ai abordé brièvement ce sujet. En raison de la rapidité, alors inévitable, de l'exposé, mes formulations ont entraîné des malentendus. Je vais essayer ici, aussi brièvement que possible, de rectifier ces malentendus.

Et surtout : maladie ou santé ne sont pas pris au sens biologique, mais en tout premier lieu au sens sociohistorique. C'est sur cette base qu'elles se révèlent comme des déterminations importantes des principes esthétiques généraux.

Marx parle très clairement dans une lettre que cite Engels du caractère historiquement relatif de ce qu'il faut considérer comme normal. Il cite dans les *Nibelungen* de Wagner : « a-t-on jamais ouï que le frère embrassât la sœur comme son épouse ? » Engels poursuit ainsi son extrait : « à ces dieux de luxure wagnériens qui, d'une façon toute moderne, donnent par un brin d'inceste plus de piquant à leurs intrigues amoureuses, Marx répond : "Dans les temps primitifs, la sœur *était* la femme, et *c'était moral*." »¹

Les relations entre les hommes sont historiquement changeantes, et les appréciations spirituelles et émotionnelles de ces relations se modifient aussi en conséquence. Admettre cela ne comporte cependant aucun relativisme. À une certaine époque, une certaine relation humaine représente le progrès, une autre la réaction.

¹ Friedrich Engels : *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Éditions Sociales, Paris, 1962, page 40, note 3.

C'est ainsi que nous pouvons trouver le concept du socialement sain, justement et même temps comme base de tout grand art véritable, parce que ce sain devient une partie constitutive de la conscience de soi de l'humanité.

Là encore, il faut élucider un malentendu éventuellement possible. La conformité avec l'être social est dialectique, puisque, dans les sociétés de classes, l'être social lui-même représente un mouvement et une lutte dans des oppositions antagonistes et des contradictions. La position des hommes dans ce combat, toujours conçue historiquement, va être décisive. Sur la situation de la bourgeoisie et du prolétariat, Marx dit la chose suivante : « La classe possédante et la classe prolétaire représentent la même aliénation humaine. Mais la première se sent à son aise dans cette aliénation ; elle y trouve une confirmation, elle reconnaît dans cette aliénation de soi *sa propre puissance*, et possède en elle *l'apparence* d'une existence humaine ; la seconde se sent anéantie dans cette aliénation, y voit son impuissance et la réalité d'une existence inhumaine. »²

Cependant, même ainsi, on n'a pas encore établi une clarté totale. Même s'il est vrai que, vu dans les grandes lignes, la santé se situe du côté du progrès, la maladie du côté de la réaction, la description de la maladie, même au cœur de l'œuvre d'art, ne signifie absolument pas une morbidité de la représentation. Bien au contraire : sans cette lutte, tout particulièrement dans l'art des sociétés de classe, une description de ce qui est sain, positif est impossible.

² Karl Marx : *La Sainte Famille*, Chap. IV, note marginale critique n°2, Éditions Sociales, Paris, 1967, page 47.

Art sain signifie donc : le savoir de ce qui est sain et de ce qui est malade. Ce savoir clair et serein de Shakespeare, le jeune Schiller le ressentait comme de la froideur. C'est de la même façon qu'il faut apprécier la prétendue cruauté de grands humoristes comme Cervantès ou Molière : indépendamment de quelques traits sympathiques, émouvants, voire même d'aspirations les plus nobles, le juste équilibre sociohistorique est produit chez eux par les moyens du comique.

Dans le même ordre d'idées, le progrès ne doit pas être conçu de manière vulgaire. En raison des contradictions antagonistes de l'évolution des sociétés de classes, on peut constater à certains moments la ruine dans la grandeur et la pureté humaine (Antigone).

À partir de tout cela, on peut déjà voir certains contours du normal et du sain. La perfection formelle de grandes œuvres d'art signifie dans ce contexte l'harmonie de la teneur socialement et humainement raisonnable avec une forme qui, pour sa part, est un reflet généralisé de la vérité durable des rapports humains, de ce qu'il faut préserver en eux, une expression de leur essence la plus authentique.

C'est pourquoi l'anormalité, la morbidité de la teneur artistique entraîne nécessairement une dissolution des formes.

Maintenant, en ce qui concerne l'anormalité elle-même, elle est dans la plupart des cas une opposition stérile, qui n'est pas porteuse d'avenir, contre la structure et la tendance évolutive d'un certain stade sur le chemin de l'humanité. La stérilité de cette opposition est le pôle

opposé de l'adaptation servile à l'indignité. La vie littéraire de notre époque montre de très nombreux exemples de la manière dont ces pôles opposés se rejoignent dans la pratique, de Knut Hamsun à Gide, de Savinkov³ à Malraux etc.

La base objective de cette convergence repose sur le fait que les deux pôles opposés représentent les limites les plus extrêmes du philistinisme. Avec bonheur, Gottfried Keller a bien vu et expliqué cette situation avec le regard du grand humoriste, disant que « le philistin débauché n'est pas d'un poil plus intelligent que le philistin sérieux. »⁴ Les deux représentent en effet une déformation morale psychique de l'homme qui n'a pas de relation normale à la société dans laquelle il vit. Götz von Berlichingen, de Goethe, le défenseur de l'opprimé, est tout aussi normal que les combattants pour l'avenir de Gorki. En revanche, l'Antigone rebelle d'Anouilh est tout aussi anormale que les paysans de Giono, attachés de façon « cosmique » aux traditions.

Cette anormalité de la relation sociale de l'artiste est toujours le produit d'une société de classes en déclin. (C'est pourquoi il y a par exemple aujourd'hui en Angleterre un renouveau du lyrisme du dix-septième siècle.) Cette fausse attitude de l'artiste à l'égard de la société le remplit de haine et de dégoût à son rencontre ;

³ Boris Viktorovitch Savinkov [Борис Викторович Савинков] (1879-1925), écrivain russe, membre du parti socialiste-révolutionnaire. Il fut ministre de Kerenski, combattit les bolchéviks, et fomenta un attentat contre Lénine.

⁴ Gottfried Keller, *Die Leute von Seldwyla, Die mißbrauchten Liebesbriefe* [Les gens de Seldwyla, les lettres d'amour mal employées], tome 2, page 162.

elle l'isole en même temps des grands courants sociaux, porteurs d'avenir, de son époque. Mais l'isolement de l'individu signifie en même temps sa distorsion morale psychique. C'est en vain que de tels artistes jouent brièvement un rôle d'invité dans les mouvements progressistes de leur époque, cela débouche toujours sur une hostilité acharnée, comme chez Gide ou Malraux. C'est ainsi que naît cette opposition stérile à la vie sociale en général (et pas la lutte révolutionnaire contre une société déterminée), elle s'exacerbe en une opposition à toute idée de détermination sociale, à tout lien de l'individu.

Cette déformation ainsi que l'appauvrissement qu'elle entraîne de la vie intérieure qui se trouve amputée de toutes les déterminations sociales, et surtout des progressistes, jugées inessentiels, se répercute dans la structure interne de la vie intellectuelle. Avec la vie sociale, les forces spirituelles supérieures, l'entendement et la raison, perdent de leur importance et s'inclinent devant l'instinct ; les tripes dominent de plus en plus la tête.

Ce processus débute dans la littérature par un simple psychologisme, en opposition à la description de l'homme véritable et entier, c'est-à-dire social, et il transforme peu à peu l'homme en un faisceau informe ou en un flux sans rivage d'associations creuses, non maîtrisées, pour lui enlever finalement toute détermination, toute orientation, toute stabilité de la psychologie et de la morale. C'est sur ce terrain que s'épanouit le nihilisme de Gide, la morale des *Nourritures terrestres* : « Agir sans juger si l'action est bonne ou mauvaise. Aimer sans

s'inquiéter si c'est le bien ou le mal. »⁵ L'amour se change ainsi en un simple érotisme, l'érotisme en pure sexualité, pour finalement rabaisser même la sexualité à un pur phallisme. Nous devons à D.H. Lawrence cette apogée de la décadence moderne : « Quiconque traite mon roman de sale roman sexuel est un menteur. Ce n'est pas du tout un roman sexuel, c'est un roman phallique. Le sexe est quelque chose qui se passe dans la tête, ses réactions sont cérébrales, et ses processus sont mentaux. Tandis que la réalité phallique est chaude et spontanée. »⁶

Ces déformations interviennent avec une nécessité d'airain. L'homme de la société bourgeoise en déclin qui s'ampute ainsi spirituellement et moralement, estropié comme il est dans cette auto-distorsion déshumanisée, ne doit pas seulement continuer à vivre et à agir, il doit aussi chercher pour cet état une justification morale psychologique, « cosmique ». Et il la trouve aussi, en ne partant plus, dans sa conception du monde, des caractéristiques objectives de celui-ci, de la manière dont il s'offre comme objet réel à la pratique réellement humaine, transformatrice, mais au contraire le remanie, en suivant le modèle de sa propre distorsion, en un environnement adapté à cette infirmité interne. Et la même harmonisation se produit aussi, évidemment, dans

⁵ André Gide, *Les Nourritures terrestres*, Gallimard Folio, Livre premier, I, page 21.

⁶ David Herbert Lawrence (1885-1930), lettre n°4341 à Curtis Brown, du 15 mars 1928, *Letters*, volume 6, pages 326-327. « Anyone who calls my novel a dirty sexual novel is a liar. It's not even a sexual novel: it's phallic. Sex is a thing in the head, its reactions are cerebral, and its processes mental. Whereas the phallic reality is warm and spontaneous. »

le for intérieur de l'homme. Friedrich Hebbel qui, tout comme Dostoïevski, était là au début du tournant vers la décadence, qui fut pourtant un artiste important, avec une forte aspiration à la santé et à la normalité, écrit à propos de cet état intime :

„Denn das ewige Gesetz, das waltet,
Will die Harmonie noch im Verderben,
Und im Gleichmaß, wie es sich entfaltet,
Muß ein Wesen auch vergeh'n und sterben.
Alle Teile stimmen nach dem einen
Sich herunter, den der Tod beschlichen,
Und so kann es ganz gesund erscheinen,
Wenn das Leben ganz aus ihm gewichen.“⁷

Cette concordance de l'intérieur et de l'extérieur, cette « harmonie » entre conception du monde et représentation n'est tout d'abord que purement formelle. Elle n'est pas fondée sur l'essence de la réalité objective, mais sur certains penchants et besoins périphériques, extravagants, individualistes parasites. Elle ne peut donc fonder qu'une entité artistique formaliste, ne découlant pas de l'âme de l'objet. Tout ce que nous qualifions aujourd'hui de formalisme est l'expression de cette mise au centre d'un point périphérique, de cette

⁷ Friedrich Hebbel, Vermischte Gedichte, Dem Schmerz sein Recht, 3
Car la loi éternelle qui prévaut
veut l'harmonie, même dans la ruine
Et de la même façon qu'il se développe
Un être doit aussi dépérir et mourir.
Toutes les parties se raccordent dans la tombe
Derrière celui dont la mort s'est emparée
De sorte qu'il peut sembler tout à fait en bonne santé
Lorsque la vie s'est totalement retirée de lui.

prise d'un principe subjectif comme base de l'objectivité.

Deuxièmement, cela fait naître un renversement de toutes les échelles de mesure. C'est devenu une mode intellectuelle générale depuis la « subversion de toutes les valeurs » de Nietzsche. Cela n'est pas dépourvu de raison sociale. L'hypocrisie, la platitude, et l'injustice criante dans toutes les appréciations du capitalisme produit évidemment une révolte dans les têtes intelligentes. Mais si celle-ci ne se dirige pas vers le changement des dommages de fond du capitalisme, cela engendre la révolte stérile que nous venons de décrire : les bases sociales demeurent intactes, même idéellement, tandis que les symptômes plus ou moins superficiels vont être véhémentement dénoncés. À partir de là, on peut comprendre le destin politique de ces personnages – que nous avons aussi abordé plus haut – de même que celui de ceux qui imaginent – pseudo-socialement, pseudo-politiquement – une « troisième voie » entre les grands éléments contraires de l'époque.

Dans ce renversement des échelles de mesure, voici le plus important : le petit apparaît comme grand, le malade comme normal, le mortel et le mortifère comme principe de vie. Ainsi se perd la base morale spirituelle la plus importante de l'art : savoir précisément au plan artistique de chaque objet représenté ce qu'il est réellement. De grands artistes, comme Goya ou Daumier, ont représenté la déformation des hommes par la société de classes. Artistiquement harmoniquement : parce que la déformation apparaît comme déformation, et non comme mesure d'une prétendue nouvelle synthèse artistique.

Encore une fois donc : ce n'est pas dans la représentation de ce qui est malade, pas même si c'est le sujet principal, que réside le malsain et l'antiartistique de la décadence, mais exclusivement dans ce renversement des échelles de mesure.

Cette distorsion ne se limite évidemment pas à la pratique artistique. Elle englobe toute la conception de l'art et de l'artiste. L'attitude anormale à l'égard de la vie va aussi être canonisée par l'esthétique décadente. Tandis que la philosophie de l'art des époques saines voit dans l'artiste un homme normal, et même un modèle, la maladie au sens large constitue un signe essentiel de la productivité et de la grandeur artistique. C'est Schopenhauer qui a le premier exprimé cela, quand il a qualifié le génie de « monstrum per excessum »⁸, et à partir de là, cette ligne va jusqu'à nos jours. Dans son essai sur Maupassant⁹, Tolstoï déjà a contesté cette conception, certes avec quelques observations injustifiées contre celui-ci. Mais pour l'essentiel, sa contestation était esthétiquement juste, dans la mesure où il s'élevait contre l'idée que l'artiste moderne ne veut pas reconnaître de différence entre ce qui est moral et immoral, entre ce qui est juste et ce qui est faux. Cette neutralité se transforme cependant, comme nous l'avons vu chez Gide, en un rejet combatif de telles différences ; cela atteint le point culminant inouï jusqu'ici dans cette glorification du crime et du délire, que nous pouvons trouver dans la littérature américaine moderne. Ce n'est pas par hasard si Thomas Mann caractérise la décadence

⁸ *Monstre par excès*. Arthur Schopenhauer, *Éthique, Droit et Politique* (1909), trad. Dietrich, page 145.

⁹ Tolstoï, *Guy de Maupassant*, l'Anabase, La Grande Motte, 1995.

moderne de sympathie pour la maladie, la décomposition et la mort.

De tout cela résulte finalement l'inhumanité, l'anti-humanité de l'art décadent moderne. Cette orientation a souvent été exprimée ouvertement, par exemple chez Ortega y Gasset¹⁰, Lawrence, Malraux, etc., souvent elle n'apparaît qu'implicitement comme principe pratique de la représentation. Cette inhumanité n'est pas non plus un hasard. Toute opposition stérile, impotente, contre le système social dominant, mieux dit encore, contre certains symptômes culturels de ce système, doit exagérer et déformer le problème concret de l'inhumanité du capitalisme en une inhumanité « cosmique » vague et générale. Et puisque, comme nous l'avons montré, dans toute opposition stérile sont contenus de puissants éléments de capitulation, cette inhumanité précisément, faussement généralisée, désocialisée, va être érigée en principe de la représentation artistique. Il est indifférent pour le résultat que cela se produise dans une humeur de résignation, de haine, ou d'enthousiasme.

Ainsi naît dans le domaine artistique, souvent avec les moyens techniques les plus raffinés, dans une facture des plus virtuoses, une révolte contre l'essence de l'art. Si nous observons l'ensemble de l'évolution de l'humanité, l'art apparaît comme l'un des vecteurs les plus importants de la production et la reproduction, du développement et de la continuité de la conscience et de la conscience de soi de l'humanité. Parce que le grand

¹⁰ José Ortega y Gasset (1883-1955), philosophe, sociologue, essayiste, homme de presse et homme politique espagnol.

art, l'art sain, fixe ces éléments de notre évolution qui montrent le chemin ascendant, qui accroissent la conscience de soi de l'humanité, et qui sont de ce fait durables – en dépit de toute obsolescence concrète –, parce que les formes parfaites leur confère une capacité toujours renouvelée de susciter des émotions, les œuvres d'art grandes et saines restent un patrimoine des hommes en perpétuel renouveau.

Nous éprouvons cela aujourd'hui avec le développement toujours plus riche du réalisme socialiste dans les meilleures œuvres de l'art soviétique. Comme en son temps, certes de manière largement imparfaite, non explicite, la Révolution française, celui-ci met à l'ordre du jour la vertu, le positif, le redressement nouveau de l'humanité laborieuse qui s'épanouissent dans le socialisme, dans le combat pour lui. De Gorki et Maïakovski en passant par Cholokhov et Fadeïev, ce chemin mène à la représentation des héros de la dernière guerre, de l'édification du socialisme, aux héros de Beck, Grossman, Boubenno¹¹ et beaucoup d'autres. Dans cette littérature, pour ne mettre en avant ici que ce qui est pour nous, maintenant, le plus important, l'homme n'est finalement intéressant et significatif, au plan artistique aussi, que dans la mesure où il vit et meurt, lutte et travaille pour la communauté, pour l'avenir. Il sera aussi intéressant et significatif au plan artistique par ce qui en

¹¹ Mikhaïl Aleksandrovitch Cholokhov [Михаил Александрович Шолохов] (1905-1984), Alexandre Aleksandrovitch Fadeïev [Алекса́ндр Алекса́ндрович Фадеев] (1901-1956), Alexander Alfredovitch Beck [Алекса́ндр Альфре́дович Бек] (1903-1972), Vassili Semionovitch Grossman [Василий Семёнович Гроссман] (1905-1964), Mikhaïl Sémionovitch Boubenno, [Михаил Семенович Бубеннов] (1909-1983), écrivains soviétiques.

lui est sain et positif, et pas par ses particularités accessoires, pathologiques parasites, purement subjectives. L'art comme forme de transmission, comme vecteur de développement de l'humanité, trouve ici de nouvelles lettres de noblesse.

Ce n'est pas un hasard si, dans la décomposition, l'approche préférée de l'art de la décadence critique sans cesse cet art, y compris dans ses œuvres vraiment marquantes. Ces deux conceptions de l'art s'opposent vraiment l'une à l'autre, dans une hostilité irréconciliable, comme les classes sociales dont elles expriment les idéologies. Gide dit : « Ne t'attache en toi qu'à ce que tu sens qui n'est nulle part ailleurs qu'en toi-même »¹²

Ici et dans d'autres analogues, est exprimée, même si c'est souvent superficiel, comme des tendances qui paraissent opposées, la raison de l'obsolescence rapide de tout art malade. Son objet, dans le meilleur des cas, est le secondaire, le périphérique, l'instantané pur et le sans-lendemain. Plus l'artiste est subjectivement honnête, et plus fortement sa forme est une saisie de ce qui est condamné à disparaître. Et quiconque suit attentivement l'évolution de l'idéologie moderne ne peut ignorer son changement rapide, la rapide défloraison de ses modes. Ce qui hier encore passait pour un avant-gardisme hardi est dès aujourd'hui devenu fastidieusement vieux jeu. L'ancienne génération se rappelle encore nettement l'impact véhément de la décadence anglaise, de sa religion du vice chez

¹² André Gide, *Les Nourritures terrestres*, op. cit., envoi, page 163.

Swinburne¹³ et son école, surtout chez Oscar Wilde¹⁴. Aujourd'hui, le leader de la décadence récente, T.S. Eliot¹⁵, dit que ceux-ci n'avaient rien compris du vice et du péché.

Cette obsolescence rapide ne se limite pas à la décadence de nos jours. L'histoire de la littérature et de l'art est un vaste cimetière où beaucoup de gens artistiquement doués reposent dans un oubli mérité, parce que leur talent n'a pas cherché ni trouvé d'accroche aux problèmes porteurs d'avenir de l'humanité, parce que dans la lutte pour la vie de l'humanité, ils ne se sont pas, entre le redressement et la décomposition, situés du bon côté.

[1952]



¹³ Algernon Charles Swinburne (1837-1909), poète anglais.

¹⁴ Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde (1854-1900), écrivain irlandais.

¹⁵ Thomas Stearns Eliot (1888-1965), poète, dramaturge, et critique littéraire américain naturalisé britannique.