

écrits de moscou
georges lukács



es/ouvertures

***ÉCRITS
DE MOSCOU***

*La collection « Ouvertures »,
dirigée par Francis Cohen,
a pour but de rendre accessibles
au public de langue française
des ouvrages marxistes importants
en provenance du monde entier.*

Paru dans cette collection :

*Trân Duc Thao :
Recherches sur l'origine du langage et de la
conscience.*

*David Alfaro Siqueiros :
L'Art et la Révolution.
(Réflexion à partir du muralisme mexicain.)*

*Victor Perlo :
L'Empire de la haute finance.
(La genèse du capitalisme monopoliste d'Etat aux
U.S.A.)*

*George Thomson
Les Premiers Philosophes.*

GEORGES LUKÁCS
ÉCRITS
DE MOSCOU

Textes inédits

Traduction et introduction
de Claude Prévost

Editions sociales

146, rue du Faubourg-Poissonnière, Paris.

Service de vente : 24, rue Racine, Paris.

Titre original de l'ouvrage :

Moskauer Schriften

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1^{er} de l'article 40).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

© Ferenc Jánossy, 1974.

© Editions sociales, Paris, 1974.

Introduction

Georges Lukacs à Moscou

On a déjà beaucoup écrit sur Lukács — mais en privilégiant certaines phases de cette longue vie de recherches et de luttes : la période de jeunesse, prémarxiste, avec des textes comme *L'âme et les formes*¹ et *Théorie du roman*², la période de « formation marxiste », avec *Histoire et conscience de classe*³, la période postérieure à 1956, qui fut également très riche en réflexions et en œuvres.

Pourtant, malgré quelques traductions encore trop rares, on connaît moins bien — et surtout indirectement — la période pendant laquelle Lukács vécut à Moscou, comme émigré antifasciste. Or cette époque a été, elle aussi, très féconde : c'est pendant cette douzaine d'années qu'il a mis en place quelques-uns de ses concepts-clés dans le domaine de la théorie littéraire, en particu-

1. Traduction française, Gallimard, 1974.

2. Gonthier, 1963.

3. Editions de Minuit, 1960.

lier celui de *grand réalisme*. Mais les « historiens » pressés n'ont cessé qu'ils n'aient refoulé dans quelques ténèbres son activité en cette période, lui accolant pour mieux la dénigrer le qualificatif de « stalinienne ». La publication des *Ecrits de Moscou*, entre autres, rappellera une fois de plus que la réalité est toujours moins simple que les schémas polémiques.

1. Quelques points de repère

Lukács a séjourné deux fois à Moscou. La première fois, au début de 1930, il quitte son exil de Vienne et travaille plus d'un an à l'Institut Marx-Engels de Moscou, alors dirigé par Riazanov. Dans une préface à un volume anthologique, *Art et société*⁴, publié en 1968 à Budapest, — préface à laquelle nous ferons de larges emprunts —, Lukács montre que ce premier séjour constitue le terme provisoire d'un processus de maturation de sa pensée en direction du socialisme scientifique —, lié d'ailleurs à un intérêt croissant porté aux questions d'esthétique et de littérature :

« ... Ce processus prit fin en 1930, à la suite de la rédaction de mes études sur Marx à l'Institut Marx-Engels de Moscou. Etant donné que la période de ma vie comprise entre 1918 et 1930 fut également celle de mes activités politiques, on comprendra que les questions d'esthétique et d'histoire de la littérature aient été à peine traitées dans mes écrits de cette époque ; elles n'en eurent qu'un rôle plus

4. Ce texte a paru en français dans la revue *Nouvelles études hongroises*, vol. 8, 1973, Editions Corvina, Budapest, pp. 97-108.

important à l'époque où j'assimilai le véritable marxisme⁵. »

Ainsi qu'il l'indique lui-même, Lukács fait pendant ce premier séjour la connaissance d'un chercheur soviétique qui exerce alors sur le développement de sa pensée une influence qu'on a sans doute jusqu'à maintenant largement sous-estimée :

« A l'Institut Marx-Engels, je fis la connaissance du camarade M. Lifschitz et travaillai avec lui. Nous débattions, lors de conversations amicales, les questions fondamentales liées au marxisme. »

Arrêtons-nous un peu sur ce personnage.

Mikhaïl Alexandrovitch Lifschitz, né en 1905, collabore à l'Institut Marx-Engels depuis 1929. Au moment où il commence à discuter avec Lukács, il travaille à des livres qui vont bientôt paraître et dont les titres suffisent à indiquer sur quels thèmes se concentre alors son intérêt : *Les papiers posthumes de Hegel sur la littérature* (qui paraît en 1931), *L'Esthétique de Hegel et le matérialisme dialectique* (1932), *Winckelmann et trois époques de la conception bourgeoise du monde* (1933).

En même temps qu'il s'intéresse à Hegel et à l'esthétique classique allemande, Lifschitz s'efforce de dégager les linéaments d'une conception de la littérature et de l'esthétique, qu'il pense contenue chez Marx, Engels et Lénine. En 1933, il publie dans le volume VI d'une *Encyclopédie littéraire* un essai sur les vues esthétiques de Marx, essai repris dans un recueil de 1935 : *Questions de l'art et de la philosophie*. Dès lors, Lifschitz prend une part active à des débats qui se déroulent en U.R.S.S. jusqu'à la guerre et qui ont pour objet principal l'acti-

5. *Op. cit.*, p. 100.

tivité et les présupposés de base de la critique littéraire : Lifschitz se heurte à une tendance de la critique qu'il définit par l'expression de « sociologisme vulgaire » et sur laquelle nous reviendrons. L'important pour nous ici, c'est de noter que Lifschitz ne se borne pas à des articles polémiques, du reste nombreux et importants, dans la *Literatournaïa Gazeta* et dans des revues, dont l'une, la *Literatourny Kritik*, se retrouvera sur notre chemin ; en même temps, il édite une série de *Classiques de l'esthétique*, où paraissent des œuvres de Winckelmann, Lessing, Goethe, Schiller, Vico, etc., et surtout il rassemble dans des anthologies qui connaîtront une grande diffusion et une postérité éclatante les écrits et déclarations des « classiques du marxisme » se rapportant aux questions d'esthétique : c'est ainsi que paraissent en 1937-1938 des *Ecrits sur l'art* de Marx et Engels et en 1938 un *Lénine sur la culture et l'art*.

Près de quarante ans plus tard, Lukács apprécie en ces termes l'apport de son ami à sa propre réflexion :

« L'un des fruits les plus précieux de cette période fut la découverte qu'une systématisation adéquate des questions esthétiques a sa place dans l'enchaînement systématique du marxisme et qu'il existe par conséquent une esthétique marxiste autonome et cohérente. Cette affirmation, qui semble aujourd'hui être une évidence pour beaucoup, était encore au début des années trente paradoxale aux yeux de nombreux marxistes. Les grandes discussions qui suivirent la révolution de 1917 tournaient en effet principalement autour des problèmes politiques, stratégiques et tactiques, l'opinion publique considérant Lénine lui-même (et cela même au sein du mouvement ouvrier révolutionnaire) comme étant exclusivement un remarquable chef politique et un

grand tacticien. De même, aucune critique pratiquement ne fut faite des vues nées au sein de la II^e Internationale, dans la mesure où celles-ci n'étaient pas directement liées aux questions importantes à l'ordre du jour. C'est ainsi que les conceptions de Plékhanov et de Mehring régnaient toujours dans la critique théorique des phénomènes esthétiques, alors que ni l'un ni l'autre ne considérait l'esthétique comme une composante organique du système de Marx. Plékhanov se fondait principalement sur les traditions du positivisme français et sur la tendance démocratique révolutionnaire russe, et Mehring sur les écrits esthétiques de Kant et de Schiller. Nous nous opposâmes à ces conceptions, Lifschitz et moi, et en quelques années, avec une rapidité qui nous surprit, nous ralliâmes à notre point de vue une partie considérable des marxistes, malgré la résistance des partisans de Plékhanov et de Mehring⁶. »

Cependant, contrairement à ce qu'on était en droit d'attendre, Lukács ne mentionne pas ici le nom de Hegel et ce point aveugle dans ses souvenirs et dans le présent développement mérite sans doute réflexion.

Quoi qu'il en soit, après ce jour, Lukács vient en Allemagne à l'été de 1931 ; il y est envoyé par l'Internationale et joue d'emblée un rôle très important dans les

6. *Op. cit.*, p. 100. Lukács reprend les mêmes idées, de façon également élogieuse pour Lifschitz, dans deux autres textes : 1° Une préface à deux volumes d'études philosophiques intitulées *Uiam Marxhoz* (Mon chemin vers Marx), Budapest, 1971 ; cette préface figure dans la revue citée, pp. 79-92. 2° Une préface à la réédition d'*Histoire et conscience de classe*, Budapest, mars 1967, parue en français dans le n° 8 de la revue *Minuit* (mars 1974), pp. 3-37, sous le titre *Itinéraire marxiste*.

débats qui se déroulent parmi les écrivains communistes allemands et leurs alliés, dans le cadre d'une organisation, le B.P.R.S. (*Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, ligue des écrivains prolétariens-révolutionnaires) qui regroupe la majorité des écrivains luttant pour la révolution socialiste en Allemagne. L'histoire de cette organisation et du courant littéraire qu'elle représente est passionnante et a été entreprise, en R.D.A. notamment. Il ne peut être question d'en parler ici. On se limitera à indiquer sommairement ce qu'a été en son sein l'activité de Lukács : en vérité une activité considérable. Non seulement il est membre du *Bund* mais il y joue un rôle de premier plan ; à la fin de 1931 et au début de 1932, il participe à la rédaction du projet de programme de cette ligue et il publie des études retentissantes dans le mensuel qu'elle édite, *Die Linkskurve* (Le Tournant à gauche). Outre un essai « sur la question de la satire » (*Zur Frage der Satire*), paru du reste dans une autre revue (*Internationale Literatur*, n°s 4-5, 1932), Lukács donne à la *Linkskurve* trois grandes études :

- 1931 (n° 11) : *Willi Bredels Romane* (Les Romans de Willi Bredele) ;
- 1932 (n° 4) : *Tendenz oder Parteilichkeit ?* (Tendance ou prise de parti ?) ;
- 1932 (n°s 7-8) : *Reportage oder Gestaltung ?* (Reportage ou figuration ?).

Ces textes sont d'abord des polémiques, d'ailleurs difficiles à déchiffrer hors du contexte allemand et international de l'époque. En effet Lukács quitte Moscou à un moment où se déroulent de vastes débats touchant à l'organisation de la vie littéraire. Une menace pèse : celle de l'hégémonie d'un groupe — l'Association des écrivains prolétariens (R.A.P.P., élargi en V.A.P.P.) — issu du « Proletkult » des années 20 et « attaché à la fois à l'exaltation de l'idée révolutionnaire et à

l'évocation brute de l'édification socialiste⁷ ». Quelques années plus tôt, en 1927, Walter Benjamin notait que, sur le plan littéraire, ce courant se caractérisait par la grossièreté de sa matière, la présence absolue du détail politique, la prédominance du contenu, le refus de poser les problèmes de forme, bref, qu'on pouvait le rattacher au naturalisme du XIX^e siècle⁸. Or, le 23 avril 1932, le Comité central du Parti communiste (bolchevik) décide de dissoudre le R.A.P.P. et de refondre les organisations littéraires et artistiques.

Arrivant en Allemagne, Lukács ne peut manquer d'être frappé par certaines analogies avec la situation que son expérience soviétique lui a fait connaître. Bien entendu le *Bund*, organisation groupant des écrivains révolutionnaires en régime capitaliste, ne risque pas d'exercer une hégémonie sur la vie littéraire. Mais au niveau de l'expression Lukács croit reconnaître entre les écrivains prolétariens allemands et les héritiers russes du « Proletkult » une parenté qui l'inquiète : d'où sa polémique très dure contre le plus notoire d'entre eux, Willi Bredel. En outre, au moment où il voyait à Moscou son compagnon Lifschitz combattre le naturalisme « prolétarien », Lukács ne pouvait manquer d'observer que cette lutte se menait en réalité sur deux fronts. Dans la préface qu'il rédige en 1959 pour l'édition allemande de son *Karl Marx et l'esthétique*, Lifschitz rappelle son opposition de toujours à ce qu'il nomme le « modernisme » : en gros « l'art de gauche », « l'avant-garde », courant « prolongeant, dans le cadre du socialisme, les recherches expérimentales et formelles du symbolisme

7. Jean PÉRUS : *Romain Rolland et Maxime Gorki*, Editeurs Français Réunis, 1968, p. 270.

8. Walter BENJAMIN : *Die politische Gruppierung der russischen Schriftsteller* (La répartition politique des écrivains russes), in *Literarische Welt*, 11 mars 1927, recueilli dans l'anthologie *Angelus Novus*, Francfort, 1966 (Suhrkamp), pp. 190-194.

et du futurisme⁹ » —, groupe dans lequel Benjamin range Maïakovski, Meyerhold, Babel et... Trétiakov. Or ce Trétiakov est célèbre en Allemagne : en 1927, 1929, 1930, ses pièces sont représentées dans de nombreuses villes et accueillies avec enthousiasme par le public de gauche. En janvier 1931, il séjourne en Allemagne et se lie d'amitié avec Brecht.

La polémique de Lukács contre Ottwalt, qui est l'objet de l'essai *Reportage oder Gestaltung?*, vise un autre ami de Brecht ; au-delà de lui, elle vise l'« art de gauche », le « modernisme ».

Cette « lutte sur deux fronts » repose évidemment sur des présupposés homogènes. En critiquant Bredel et le roman prolétarien, Lukács veut montrer les limites d'un naturalisme plat, qui ne saisit que la surface des phénomènes ; mais il méconnaît sans doute (cela mérite en tout cas une étude sérieuse) la fraîcheur de la vision, la vitalité de ces esquisses, récits, nouvelles, romans, et surtout leur recours fréquent à des techniques qui ne s'inspirent certes pas du réalisme balzacien mais pas non plus, malgré les apparences, du naturalisme le plus terre à terre. Or ces techniques modernes, Lukács les retrouve chez Ottwalt et les dénonce avec force, justement parce qu'à ses yeux elles ne permettent qu'une appréhension superficielle de la réalité. Déjà, à la technique de la *description*, du *reportage*, il oppose la *Gestaltung* (mise en forme, figuration), concept-clé de son « art poétique » dans les années à venir. Ce qu'il subsume déjà sous le sigle de la *Gestaltung*, ce sont les caractéristiques de ce qu'il va appeler le « grand réalisme » : reproduction « véridique » de la réalité, destins individuels élevés au typique, représentation visant à la totalité concrète. En jetant les bases de ce qui sera son esthétique du « grand réalisme », Lukács se réfère

9. Pánu, *op. cit.*, p. 290.

aux classiques du marxisme, notamment à Engels et à sa fameuse lettre à Miss Harkness, longtemps inédite et parue pour la première fois dans le numéro de mars 1932 de la *Linkskurve* : n'en doutons pas, Lukács y est pour quelque chose !

Après l'arrivée de Hitler au pouvoir il se réfugie à Moscou et il y reste jusqu'à la libération de la Hongrie.

De l'activité inlassable qu'il déploie pendant cette période, on ne peut faire ressortir ici que les lignes principales. Il recommence à travailler à l'Institut et il est également rédacteur à des revues comme *Internationale Literatur*, fondée en 1931, et *Uj Hang* (Voix nouvelle), revue des émigrés hongrois ; il publie aussi dans *Das Wort*, revue de l'émigration antifasciste allemande qui paraît à Moscou ; il prend part enfin aux débats littéraires soviétiques. Obligé de composer, il n'est nullement en « position officielle », une sorte de bras droit (sinon bras séculier) de Jdanov, comme on l'a parfois insinué. Ancien ministre de Bela Kun, et bien qu'il ait ensuite combattu sa ligne, il a dû avoir plus que des inquiétudes lorsqu'au moment des purges de 1937, Bela Kun est victime de la répression. Un autre émigré hongrois, le dramaturge Julius Hay, affirme même dans ses mémoires que Lukács aurait été arrêté en 1941 et libéré seulement sur intervention de Rakosi. Mais ni Lukács ni personne n'a authentifié ce témoignage. En tout cas, s'il participe à la vie littéraire soviétique, ce n'est pas dans le camp du dogmatisme officiel. Il remarque lui-même à ce propos qu'en dépit du fait que le R.A.P.P. avait été liquidé en tant qu'organisation, certains de ses dirigeants « les plus sectaires en littérature » (et il cite parmi eux le critique Ermilov et le romancier Fadéïev) refont surface après 1934 et le congrès qui fonde l'Union des écrivains ; en raison, dit-il, de leur stricte obéissance stalinienne en politique, ils se voient confier des rôles dirigeants au sein de l'Union,

« ce qui signifie qu'ils essayaient de réaliser l'ancien but du R.A.P.P., à savoir créer, au sein de la littérature alors entièrement organisée d'une manière homogène, une littérature qui puisse propager les dernières décisions du Parti avec des instruments dits littéraires ¹⁰ ».

Les déjà nombreux biographes de Lukács oublient avec persistance de signaler son activité au comité de rédaction de la *Literatourny Kritik*, où il travaille en compagnie d'Ooussiyévitch, de Chatz, d'Alexandrov, de Lifschitz (qu'il a évidemment retrouvé), de Grib, dont l'ouvrage *Balzac, une analyse marxiste* paraît en 1935 ¹¹. La *Literatourny Kritik* n'est pas une revue « officielle » ¹² ; elle cesse même de paraître en 1940. Comme on le verra, elle est souvent en butte à de dures attaques. Quand sa parution prend fin, Lukács n'a plus, *de facto*, accès aux publications soviétiques.

Mais pendant toute la période qui va de 1933-1934 à 1940, il mène, sur deux registres, une activité intense.

Le premier, le plus connu, est le registre allemand. C'est pendant ces quelques années qu'il approfondit, éclaire et tente de fonder scientifiquement ses thèses sur le « grand réalisme ». Les discussions alors vives chez les écrivains allemands émigrés lui en fournissent l'occasion. C'est son essai « *Grösse und Verfall* » de *des Expressionismus* (« Grandeur et décadence » de l'expressionnisme), paru en 1934, qui fait mûrir à assez

10. LUKACS, *op. cit.*, p. 103.

11. Cf. Pierre BARBÉRIS : *Lectures du réel*, Editions sociales, 1973, p. 269.

12. Dans *Itinéraire marxiste*, Lukács note : « ... le rôle oppositional joué sur le terrain théorique et littéraire par la revue (...) entre 1934 et 1939 est universellement connu... », *op. cit.*, p. 36. Dans *Mon chemin vers Marx*, il écrit de même : « ... Lifschitz et moi-même, en tant que membres de la *Literatourny Kritik*, nous sommes fermement opposés à la tendance officielle représentée par Fadéïev », *op. cit.*, p. 88.

long terme le grand débat sur l'expressionnisme (et sur le réalisme) qui oppose en 1937-1938, principalement dans *Das Wort*, des écrivains et des critiques émigrés. Ce débat mérite à lui seul tout un livre ! On a voulu y voir une « explication » Brecht-Lukács mais en fait Brecht n'a pas pris position publiquement, gardant enfouies dans ses archives quelques contributions « en forme »¹³ et dans son *Journal de travail* une impressionnante collection de remarques acerbes¹⁴ ; Lukács n'est intervenu directement qu'à la fin, en juin 1938, avec l'essai un peu crispé et vengeur intitulé *Es geht um den Realismus* (Il y va du réalisme). Est-ce donc un « duel » ? Plutôt un « tournoi triangulaire », puisque l'un des protagonistes les plus ardents fut le philosophe Ernst Bloch, très antilukácsien, mais qui, en dépit du fait qu'il était assisté pour la circonstance par le musicien « brechtien » Hanns Eisler, défendait des positions rien moins que brechtiennes. Encore faut-il ajouter que l'image d'un « match à trois » ne tient guère si l'on note qu'intervint après coup, en 1938-1939, dans une correspondance avec Lukács, la romancière Anna Seghers. Et comment oublier le « personnage muet » qui, pourtant, en sa qualité d'ancien (et célèbre) expressionniste, avait sans doute le plus de choses à dire, le poète communiste Johannes R. Becher ? Ce silence fait problème ! On constate donc que nous nous trouvons ici en face d'un débat de fond, qu'il serait assez puéril de réduire à une simple bipolarité Brecht-Lukács, d'autant plus que l'examen attentif de leurs positions respectives ne permet nullement de conclure à une opposition absolument irréductible. Il s'agit plutôt en l'occurrence d'un vaste « champ de tensions » dont seule une approche non mécaniste, dialectique, peut essayer de rendre compte.

13. Cf. BRECHT : *Ecrits sur la littérature et l'art*, trad. française, L'Arche, 1970, t. 2.

14. *Arbeitsjournal*, Francfort (Suhrkamp), 1973, t. 1.

Qu'il y ait de vives *tensions* entre les conceptions de Lukács et celles de Brecht, c'est l'évidence. Lukács, comme on le voit dans les essais rassemblés dans *Problèmes du réalisme*¹⁵, élabore une systématisation de ses vues esthétiques dont le projet lui-même reste visiblement étranger aux préoccupations de Brecht. En outre, sur le même terrain que Brecht, mais avec une orientation très différente qui renvoie irrécusablement à un écart très marqué entre leurs positions théoriques et (naturellement) politiques, Lukács s'attaque au problème, crucial pour les marxistes, de l'héritage — et, singulièrement, de l'héritage littéraire. D'où les essais sur les écrivains allemands de la période classique et post-classique (Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist, Büchner, Heine). D'où sa lutte contre le « modernisme » et sa glorification d'écrivains contemporains qui ont rompu avec « l'avant-garde », ou même l'ont toujours ignorée, et qui lui paraissent développer organiquement les traditions du « grand réalisme » : Gorki, Thomas Mann, Arnold Zweig, Romain Rolland. D'où aussi sa défense et illustration des pères fondateurs de ce « grand réalisme » et les essais sur Balzac et Tolstoï. D'où enfin les recherches théoriques qui, en se fondant sur Marx et Engels, visent à légitimer ses concepts de base :

- 1933 : *Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle* (Le débat de Marx et Engels avec Lassalle sur son « Sickingen ») ;
- 1936 : *Friedrich Engels als Literaturhistoriker und Literaturkritiker* (Friedrich Engels historien de la littérature et critique littéraire) ;
- 1938 : *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls* (Marx et le problème de la décadence idéologique).

15. Traduction française à paraître à L'Arche.

Un grand nombre de ces études s'adressent aussi aux lecteurs soviétiques puisqu'elles sont publiées dans *Internationale Literatur*, qui a une édition russe, et en 1939 Lukács publie en russe un volume intitulé *Contributions à l'histoire du réalisme*, qui rassemble ses études sur Goethe, Hölderlin, Büchner, Heine, Balzac, Tolstoï et Gorki.

Les textes contenus dans les *Ecrits de Moscou*, encore inédits en Occident, constituent un témoignage supplémentaire de cette intervention de Lukács dans la vie littéraire soviétique ; en outre ils forment un contrepoint, à la fois théorique et polémique, à toute son activité, plus connue, dans le champ de la littérature allemande.

2. Reprise de la « Théorie du roman »

Les deux premiers textes des *Ecrits de Moscou*, *Rapport sur le roman* et *Le roman*, traitent du même sujet et en termes parfois identiques. Le *Rapport* est l'introduction à une discussion sur le roman, organisée en 1934 par la *Literatourny Kritik* ; en 1935, Lukács en reprend et développe les éléments pour ce texte *Le roman*, qui paraît dans le volume IX de l'*Encyclopédie littéraire*, sous le titre *Le roman comme épopée bourgeoise*.

Cette reprise est doublement intéressante car elle est la *reprise d'une reprise*. En effet, c'est la première fois que Lukács traite au niveau théorique des problèmes du roman en tant que tels depuis son second ouvrage qui, après *L'Âme et les formes* (1911), l'a rendu célèbre : la *Théorie du roman*, parue en revue en 1916 et en volume en 1920.

Dans l'avant-propos qu'il a écrit en 1962 pour la réédition, Lukács n'est pas tendre pour cette œuvre de jeunesse qui combine selon lui une *éthique de gauche*

et une *épistémologie de droite*. Le « mot de la fin » de cet avant-propos sonne aussi clairement que le fameux « jette mon livre » gidien :

« Jeune écrivain, Arnold Zweig lut la *Théorie du roman* pour y chercher sa voie ; le sûr instinct de son bon sens le détermina — en quoi il eut parfaitement raison — à rejeter catégoriquement cet ouvrage ¹⁶. »

Du reste, Lukács n'avait pas attendu 1962 pour procéder à une autocritique aussi radicale : en 1938, dans le débat sur l'expressionnisme, il se montrait plus impitoyable encore :

« Hiver 1914-1915 : subjectivement, une protestation passionnée contre la guerre, contre son absurdité inhumaine, contre la destruction qu'elle entraîne de toute civilisation et de tout sentiment moral. Etat d'esprit d'un pessimisme désespéré dans l'ensemble. Jugement porté sur le capitalisme contemporain : " l'époque pécheresse par excellence ¹⁷ ", selon le mot de Fichte. Par conséquent, le vouloir subjectif était une protestation qui souhaite aller de l'avant. Le résultat objectif : la *Théorie du roman*, œuvre à tous égards réactionnaire, pleine de mystique idéaliste, fausse dans toutes les appréciations qu'elle portait sur l'évolution historique ¹⁸. »

16. *Op. cit.*, p. 18.

17. « Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit » : la traduction courante, « l'époque de la culpabilité absolue », ne rend pas exactement le sens religieux contenu dans *Sünde* (péché) et ses dérivés.

18. *Il y va du réalisme*, in *Problèmes du réalisme* (*Essays über Realismus*), éd. allemande, Luchterhand, 1971, p. 334.

Dans un autre texte beaucoup plus récent¹⁹, Lukács se livre, toujours à propos de la *Théorie du roman*, à une série de remarques de la plus grande importance :

« Il ne fait aucun doute que la structure fondamentale de ce livre ait été essentiellement inspirée par la philosophie hégélienne de l'histoire ; mais il est également clair que les idées que j'y expose, dans l'intention de reconstruire concrètement le cours entier de l'histoire, se trouvent nettement en opposition avec la conception fondamentale de Hegel. Le motif que j'ai défini plus haut comme une influence d'Ady revêt ici une formulation fichtéenne. Chez Hegel, *réaliste pour le fond*²⁰, la philosophie de l'histoire, *développée d'une manière conséquente*²⁰, s'arrête au présent... »

Par conséquent, comme on vient de le lire, la *Théorie du roman* est parfois *en deçà de Hegel*. Pour l'essentiel toutefois, même si on peut y remarquer, ainsi que le fait Lukács lui-même un peu plus loin, quelques traces d'influences marxistes, elle demeure dans le droit fil de l'esthétique hégélienne, avant tout par l'opposition qu'elle établit entre *épopée* et *roman*, notamment dans le chapitre III de la première partie. Mais cette opposition s'efface en fait pour faire place à une filiation historique.

« Entre l'épopée et le roman — les deux objectivations de la grande littérature épique — la différence ne tient pas aux dispositions intérieures de l'écrivain, mais aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création. Le roman est l'épopée d'un temps où la

19. *Mon chemin vers Marx*, op. cit., p. 82.

20. C'est moi qui souligne (C.P.).

totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité²¹. »

Par conséquent, historiquement, le roman prend le relais de l'épopée : on retrouve ici l'essentiel de la ligne de développement tracée par Hegel et que Lukács ne remet nullement en cause. On l'a vu, pour lui, en 1969 encore, Hegel est « réaliste pour le fond », il importe (on pourrait ajouter : il suffit) de « développer d'une manière conséquente » ses théories esthétiques, entre autres. Certes, en 1951, dans le texte qu'il consacre à l'« *Esthétique* » de Hegel²², Lukács parle bien de « remaniement critique » de cet héritage culturel dont, incontestablement, le marxisme doit s'emparer, mais il traite ce travail plus comme une « assimilation » sans problèmes, à la rigueur comme une « remise en forme » (*Umgestaltung*), que comme une *remise en cause* fondamentale.

Aussi bien conserve-t-il encore, dans les textes des *Ecrits de Moscou* consacrés au roman, les éléments principaux du « modèle » hégélien.

On le voit clairement en examinant ses références. Il cite plusieurs fois Hegel, mais se concentre sur deux textes et, sans le dire, sur un troisième, qu'il ne cite pas, mais qui lui fournit un concept-clé.

Il faut consentir à relire posément ces trois textes de Hegel²³.

21. *Théorie du roman*, op. cit., p. 49.

22. Cf. le recueil *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*, Aufbau-Verlag, Berlin, 1954, pp. 97-134.

23. On donnera pour chacun les références de la traduction Aubier en quatre volumes, Paris, 1944, étant entendu qu'il s'agit d'une traduction que nous avons dû remanier.

(C'est le texte le plus connu, sur le « roman comme épopée » : il se situe dans la Troisième partie, III (*Les arts romantiques*), III (*La poésie*), à la fin du chapitre sur les *Déterminations particulières de la poésie épique proprement dite*, § c), *La poésie épique comme totalité unitaire*.)

« En revanche il en va tout autrement du roman, l'épopée *bourgeoise* moderne. Ici, ce qui réapparaît complètement, c'est d'une part la richesse et la multiplicité des intérêts, des situations, des caractères, des relations de la vie, le vaste arrière-fond d'un monde total, ainsi que la représentation épique d'événements. Ce qui manque toutefois, c'est l'état poétique *originel* du monde d'où procède l'épopée proprement dite. Le roman au sens moderne présuppose une réalité déjà ordonnée dans le sens de la *prose* et sur le terrain de laquelle il cherche ensuite, dans sa sphère, — eu égard tant à la vie intense des événements qu'en ce qui concerne les individus et leur destin — à reconquérir à la poésie, dans la mesure où cela est possible sur la base de ce présupposé, la jouissance de ses droits perdus. C'est pourquoi l'une des collisions les plus habituelles et les plus convenables au roman est le conflit entre la poésie du cœur et la prose de l'ordre des choses, qui lui est contraire, ainsi que le hasard de circonstances extérieures, dissension qui peut se résoudre tragiquement et comiquement ou qui se voit liquidée ainsi : tantôt les caractères qui étaient d'abord en rébellion contre l'ordre du monde

finissent par reconnaître ce qu'il a d'authentique et de substantiel, se réconcilient avec l'ordre des choses et s'y insèrent de façon active, tantôt ils dépouillent de sa forme prosaïque ce qu'ils font et accomplissent, pour mettre à la place de la prose qu'ils trouvent devant eux une réalité apparentée et liée d'amitié avec l'art et la beauté. Pour ce qui touche à la représentation, le roman proprement dit exige aussi comme l'épopée la totalité d'une vision du monde et de la vie dont la matière variée et le contenu se manifestent à l'intérieur de l'événement individuel qui fournit au tout un point central. Toutefois, par rapport au détail de la conception et de l'exécution, le poète doit disposer ici d'une latitude d'autant plus grande qu'il peut moins éviter d'englober dans ses descriptions la prose de la vie réelle sans pour autant rester plongé lui-même dans le prosaïque et le quotidien²⁴. »

Hegel : Texte 2

(Il s'agit d'un § intitulé *Le romanesque*, dans la Deuxième partie, III (*La forme d'art romantique*), III, (*L'autonomie formelle des particularités individuelles*), 2 (*Le côté « aventure »*), § c.)

Le romanesque

« A cette dissolution du romantique, selon la figure que nous lui avons vue jusqu'à présent, se rattache (...) enfin le *romanesque*, au sens moderne du mot, qui est précédé dans le temps

24. HEGEL, *op. cit.*, t. IV, pp. 146-147.

par les romans de chevalerie et les romans pastoraux. — Ce romanesque est la chevalerie de nouveau prise au sérieux, redevenue un contenu réel. La contingence de l'existence extérieure s'est transformée en un ordre sûr et stable de la société bourgeoise et de l'Etat, si bien que maintenant la police, les tribunaux, l'armée, le gouvernement de l'Etat ont remplacé les buts chimériques que le chevalier se donnait naguère. De ce fait, la chevalerie des héros agissant dans les romans modernes a également changé. Ce sont des individus avec leurs buts subjectifs, l'amour, l'honneur, l'ambition, ou avec leurs idéaux de réforme universelle, qui font face à cet ordre existant et à cette prose de la réalité qui, de toutes parts, dressent des difficultés sur leur chemin. Alors, dans cette opposition, les souhaits et les exigences subjectifs montent jusqu'à la démesure ; car chacun trouve devant soi un monde ensorcelé, pour lui totalement incongru, et qu'il lui faut combattre, car ce monde lui barre la route et, dans sa dureté revêche, ne cède pas à ses passions mais au contraire pousse devant lui en guise d'obstacle la volonté d'un père, d'une tante, les conditions bourgeoises, etc. Les jeunes gens surtout sont ces nouveaux chevaliers qui sont obligés de se frayer la voie à travers le cours du monde, lequel se réalise en lieu et place de leurs idéaux, et qui désormais voient un malheur dans la seule existence de la famille, de la société bourgeoise, de l'Etat, des lois, des affaires de la profession, etc., parce que ces relations qui sont la substance de la vie s'opposent cruellement, avec leurs limites, aux idéaux et aux droits infinis du cœur. Or il s'agit de faire une

trouée dans cet ordre des choses, de changer, de réformer le monde ou au moins, en lui lançant un défi, de se tailler un ciel sur cette terre : de se chercher la jeune fille telle qu'elle doit être, de la trouver, de la gagner, de la conquérir, de l'arracher de haute lutte à sa fâcheuse parenté ou à d'autres conditions déplorables. Mais, dans le monde moderne, ces combats ne sont rien d'autre que les années d'apprentissage, l'éducation que l'individu reçoit de la réalité existante et c'est par là qu'ils prennent leur vrai sens. Car le terme de telles années d'apprentissage consiste en ce que le sujet jette sa gourme, s'adapte avec ses souhaits et ses manières de voir aux conditions établies et à leur rationalité, entre dans le rigoureux enchaînement du monde et acquiert en son sein un point de vue approprié. Quels qu'aient pu être ses démêlés avec le monde, quelles qu'aient pu être les vicissitudes subies, finalement, quand même, on la lui donne presque toujours, sa jeune fille, ainsi qu'une position dans la vie, il se marie et devient un philistin comme les autres : l'épouse préside au ménage, les enfants ne peuvent manquer d'arriver, la créature adorée, qui était au début l'Unique, un Ange, fait à peu près le même effet que toutes les autres, la fonction donne du travail et des désagréments, la vie conjugale est un calvaire à domicile et c'est ainsi que, comme les autres, on se réveille un beau matin avec le mal aux cheveux ²⁵. »

25. *Op. cit.*, t. II, pp. 324-325.

Hegel : Texte 3

(Ce texte n'est pas cité expressément par Lukács, ainsi qu'on l'a déjà signalé ; il développe des éléments repris par le texte 1 qui, dans l'*Esthétique*, lui est largement postérieur. Mais Lukács y a puisé l'impulsion même qui lui a permis d'élaborer son concept de *prose*. On le trouvera dans la Première partie, III (*Le beau artistique ou l'idéal*) B (*La détermination de l'idéal*), II (*L'action*), I (*L'état général du monde*, § b.)

Caractère prosaïque du temps présent

« Si, maintenant, (...) nous regardons notre monde contemporain dans son état actuel et dans les conditions développées de sa vie juridique, morale et politique, nous constatons que, dans la réalité présente, la sphère des figurations idéales est de nature très réduite. Car les secteurs dans lesquels il y a encore de la place libre pour l'autonomie de décisions particulières sont peu importants en nombre et en étendue. Les vertus de père de famille et l'honnêteté bonhomme, les idéaux de l'homme probe et de la brave femme — dans la mesure où leur vouloir et leur action se limitent à des sphères où l'homme en tant que sujet individuel opère encore librement, c'est-à-dire qu'il est ce qu'il est et fait ce qu'il fait selon son libre arbitre — ces vertus, donc, constituent à cet égard la matière principale. Mais ces idéaux sont également dépourvus de contenu plus profond et c'est ainsi que seul l'aspect subjectif de l'*opinion* demeure à proprement parler le plus important. Le contenu plus objectif est donné par les conditions déjà fixées par

ailleurs et c'est ainsi que la manière dont il apparaît chez les individus et dans leur *subjectivité interne*, leur moralité, etc., doit rester l'intérêt le plus essentiel. En revanche il serait hors de propos de vouloir encore établir des idéaux pour notre époque également, par exemple des idéaux de juges ou de monarques. Lorsqu'en effet un fonctionnaire de justice se comporte et agit comme l'exigent sa fonction et son devoir, il ne fait que s'acquitter ainsi d'une obligation déterminée, conforme à l'ordre établi, prescrite par le droit et la loi ; ce que de tels fonctionnaires de l'Etat y apportent en plus de leur individualité, douceur dans le comportement, perspicacité, etc., n'est pas le principal ni le contenu substantiel, mais l'indifférent et l'accessoire. De même les monarques de notre temps ne sont plus, comme les héros des époques mythiques, un sommet en soi *concret* du tout mais un centre plus ou moins abstrait à l'intérieur d'institutions déjà développées pour elles-mêmes et solidement établies par la loi et la constitution. Les monarques de notre temps ont déjà laissé échapper de leurs mains les actions gouvernementales les plus importantes ; ils ne rendent plus la justice ; les finances, l'ordre civil et la sécurité ne sont plus leur affaire personnelle, la guerre et la paix sont déterminées par les conditions générales de la politique extérieure, qui ne sont pas soumises à leur direction et à leur pouvoir particulier ; et même si, eu égard à toutes ces relations, la décision ultime, suprême, leur incombe, le contenu propre des résolutions prises est moins, dans l'ensemble, du ressort de leur volonté individuelle, qu'il n'existe déjà pour soi, de sorte qu'en ce qui

regarde les affaires générales et publiques, la pointe extrême de la volonté subjective du monarque est seulement de nature formelle. De la même manière, un général, un chef militaire, a certes à notre époque un grand pouvoir, on remet entre ses mains les fins et les intérêts les plus essentiels, sa prudence, son courage, son énergie, son esprit ont à prendre les décisions les plus importantes ; mais toutefois ce qui, dans ces décisions, serait à porter au compte de son caractère subjectif, comme étant sa propriété personnelle, est seulement de faible volume. Car d'une part les fins lui sont données et trouvent leur origine, non dans son individualité, mais dans des conditions qui sont hors de portée de son pouvoir ; d'autre part ce n'est pas lui-même qui se crée non plus les moyens permettant de réaliser ces fins ; au contraire, ils lui sont fournis, car ils ne lui sont pas soumis ni n'obéissent à leur personnalité (...).

C'est ainsi que, d'une façon générale, le sujet peut bien, dans l'état actuel de notre monde, agir spontanément dans tel ou tel sens mais tout individu, qu'il se tourne et retourne comme il voudra, appartient à un ordre social établi et n'apparaît pas comme la figure de cette société elle-même, figure autonome, totale et en même temps animée d'une vie individuelle, mais seulement comme un membre très limité de cette société. C'est pourquoi il n'agit que renfermé en celle-ci et l'intérêt pris à une telle figure, ainsi que le contenu de ses fins et de son activité, est infiniment particulier. Car, en dernier ressort, cet intérêt se borne toujours à voir ce qu'il advient de cet individu, s'il parvient heureusement à ses fins,

quels obstacles et traverses s'opposent à lui, quelles complications nécessaires ou contingentes retardent ou favorisent l'issue finale, etc. Et bien que la personnalité moderne soit pour elle-même, en tant que sujet, infinie dans son affectivité et son caractère et se manifeste ainsi dans ce qu'elle fait et subit, dans le droit, la loi, la moralité, etc., il n'en reste pas moins que l'existence du droit en cet individu est aussi limitée que l'individu lui-même et n'est pas, comme c'était le cas à l'âge héroïque, l'existence du droit, de la morale et de la légalité en général. Maintenant l'individu n'est plus, comme à l'âge héroïque, le porteur et la réalité exclusive de ces puissances ²⁶. »

On mesure tout ce que Lukács a tiré de ces textes : des éléments fondamentaux de sa conception du roman. Le roman est donc le successeur de l'épopée héroïque, il est à proprement parler l'épopée bourgeoise, il vise, comme l'art épique, à la représentation du monde dans sa totalité. L'épopée correspond au stade primitif du développement humain, à la période où le « héros » vit en « unité substantielle » avec le Tout social. Or la société bourgeoise abolit cette unité, elle sépare l'homme de la société. Le roman est l'épopée de cet univers brisé, envahi par la *prose*. Il représente le conflit du « cœur » et de la « raison » ratiocinante et rassise, de l'idéal et de la réalité. Le héros a perdu son autonomie, fût-il un « grand de ce monde », il se heurte aux conventions, aux habitudes, aux lois, aux institutions, à l'Etat. L'héroïsme est attaqué, corrodé et dissout par l'embourgeoisement.

Les analyses de Hegel ont été un grand moment de la réflexion esthétique. Lukács a pu en outre trouver une

26. *Op. cit.*, t. I, pp. 231-233.

justification de l'intérêt qu'il leur porte dans une lettre d'Engels à Conrad Schmidt, écrite le 1^{er} septembre 1891 et publiée en 1920 dans les *Sozialistische Monatshefte* : « Pour vous délasser, je vous recommande l'*Esthétique*. Quand vous l'aurez étudiée de plus près, vous serez étonné ²⁷. » Lukács a étudié « de près », et il cite, le célèbre passage de l'*Introduction à la critique de l'économie politique* où Marx a l'air de répéter les analyses hégéliennes :

« Achille est-il compatible avec la poudre et le plomb ? Ou même l'*Illiade* avec la presse ou mieux encore la machine à imprimer ? Est-ce que le chant et la récitation, est-ce que la Muse ne disparaissent pas nécessairement devant la presse à bras, est-ce que ne s'évanouissent donc pas des conditions nécessaires à la poésie épique ²⁸ ? »

Lukács pense donc pouvoir se réclamer de Marx et d'Engels quand il « reprend » Hegel. Certes il ne le reprend pas tel quel, il le critique. Il abandonne l'apologie hégélienne de la « *Versöhnung* ²⁹ » : le héros moderne a tenté de prendre d'assaut la société mais il échoue et renonce à sa « postulation idéale », il se résigne et se *réconcilie* avec le monde. Pour Lukács, cette réconciliation est une résignation, une capitulation. Le « héros positif » que présente Hegel, par naïveté ou

27. Citée dans Marx-Engels : *Sur la littérature et l'art*, Editions sociales, 1954, p. 192.

28. Cf. *Textes sur la méthode de la science économique*, Editions sociales, 1974 (bilingue), p. 187.

29. Du moins dans l'essai sur le roman, car dans un autre essai du présent recueil, *Les contradictions du progrès et la littérature*, Lukács montre que cette réconciliation (*Versöhnung*) hégélienne peut prendre un caractère différent, mais à un tout autre niveau.

par cynisme, est un misérable philistin : relisons le *texte 2* !! Les grands écrivains de l'ère hégélienne, Balzac par exemple, loin de faire l'apologie du « héros » résigné, réconcilié, décrivent sa chute tragique, ses *illusions perdues*. A contre-courant, par conséquent, et c'est ce qui fait leur grandeur *révolutionnaire*.

En outre, ce que Hegel n'a pas vu, c'est que la séparation de l'homme et de la société reproduit une contradiction objective fondamentale du capitalisme, celle qui oppose la production sociale et l'appropriation privée. Il a décrit des symptômes mais seul le marxisme est capable de rapporter ces contradictions à des causes économiques réelles. Mais, selon Lukács, Hegel a *correctement posé le problème*. Sa découverte de l'*unité contradictoire* épopée-roman est un « acquis inaliénable ». Lukács ne va pas, à cet égard, au-delà de deux principes, formulés en ces termes :

« Tout grand roman tend vers l'épopée et c'est justement cette tentative et son échec nécessaire qui est la source de sa grandeur poétique. »

« Le roman est capable de donner une image complète du monde. »

En fin de compte, Lukács critique Hegel, il retranche ou ajoute à ses analyses, il les *historicise* et surtout les *concrétise*, mais il ne les *transforme* pas fondamentalement. Cela nous renvoie aux limites philosophiques de Lukács, qui sont en partie celles de son temps. Pour lui, le « passage » de Hegel à Marx s'effectue sans grands problèmes, selon la *lettre* de ce qu'ont pu en dire à ce sujet Engels et Marx lui-même, mais sans que cette « lettre » soit vraiment interrogée. Somme toute, ce passage de Hegel à Marx est, *pour l'essentiel*, vécu par Marx comme une *continuité sans rupture*.

On le voit très clairement lorsqu'il essaie d'appliquer à

la littérature contemporaine les analyses tirées de Hegel et « refaçonées » dans un sens marxiste : c'est au Marx des *Manuscrits de 44* qu'il fait alors appel, sans que ce recours semble, pour lui, faire problème.

Examinons brièvement comment il en arrive là : quand il s'agit d'analyser l'évolution du roman d'Europe occidentale après Balzac, les présupposés et le pessimisme même de Hegel pèsent sur sa démarche. L'exigence de totalité, de l'unité épique entre le héros et le monde est de moins en moins remplie à partir du moment — après l'écrasement des révoltes ouvrières de 1848 — où la bourgeoisie s'est définitivement démasquée comme classe exploiteuse et, à terme, irrémédiablement condamnée. Curieusement, à mesure qu'il s'éloigne davantage de l'épopée, le roman s'éloigne de lui-même, la forme romanesque se dissout. Isolés de leur classe, ce qui faisait leur grandeur il y a encore très peu de temps, les romanciers ne vivent plus la vie réelle mais l'observent, ils ne *racontent* plus, ils *décrivent*. Lukács met ici en place une des oppositions majeures sur lesquelles il bâtit sa nouvelle théorie du roman et qui programme son grand essai de 1936 *Erzählen oder beschreiben?* (Ra-conter ou décrire ?) : il cite déjà les exemples opposés de la course hippique dans *Anna Karénine* et dans *Nana* et on sait que cette opposition entre Tolstoï et Zola lui fournira encore la brillante ouverture de cet essai. La « prose », par conséquent, envahit l'« épopée en prose » et la détruit. Flaubert est le signe majeur de cette évolution régie par la nécessité : « Le monde dépeint par lui est le monde désormais achevé de la prose accomplie. » Cette dégradation ne fera que se précipiter et, de Zola, aboutira à la désagrégation « moderniste » de la forme-roman.

Mais Lukács aperçoit une renaissance du romanesque épique dans les premières œuvres du réalisme socialiste, chez Choloikhov par exemple. Le socialisme crée en

effet un monde où l'activité humaine peut se déployer avec héroïsme, où se *retrouve* et se *restaure* « la dialectique de l'autocréation de l'homme ». Ce n'est évidemment pas par hasard si la réalité soviétique est décrite, au moyen de formules reprises *de manière non critique* aux *Manuscrits de 44*, comme un *retour aux sources*, comme les retrouvailles avec une « unité perdue » ; à cette conception « jeune-marxienne » et encore idéaliste de l'aliénation correspond chez Lukács, au niveau de la conception du roman, la thèse selon laquelle le roman soviétique serait à comprendre comme *restauration du grand roman classique* : l'« épopée nouvelle » se construira donc en *continuité* avec le roman classique occidental (Balzac) et russe (Tolstoï) et cela d'autant plus facilement que, grâce à un phénomène que Lukács surestime sans doute mais dans lequel il voit une véritable « chance historique », la « décadence moderniste » (c'est-à-dire l'art « d'avant-garde ») n'aurait pas (ou aurait peu) marqué la littérature russe ; au lieu de ce vide béant qui rend si difficile aux réalistes contemporains d'Occident la recherche fructueuse d'une tradition, il y a entre le roman classique russe, dont l'épanouissement est somme toute presque contemporain (Tolstoï est mort seulement en 1910), et l'épanouissement promis du réalisme épique en U.R.S.S. ce considérable chaînon intermédiaire qu'est Maxime Gorki.

On voit la conséquence de cette conception remarquablement cohérente : c'est l'oblitération de fait de toute l'énorme littérature dite « moderniste ». Comme, incontestablement, cette thèse a pour l'essentiel triomphé au I^{er} Congrès des écrivains soviétiques de 1934, on pourrait s'attendre à ce que les positions théoriques de Lukács deviennent, dans l'U.R.S.S. d'avant-guerre, des positions dominantes. Mais on a déjà entrevu qu'il n'en est rien.

3. La lutte contre le « sociologisme vulgaire » et ses ambiguïtés

Pendant toute cette période, l'héritage hégélien, que Lukács cultive avec tant de soin, est vigoureusement battu en brèche par les tendances dominantes de l'idéologie soviétique. Lukács note à ce propos que son livre *Der junge Hegel* (Le jeune Hegel), paru en 1948 en R.D.A. mais écrit à la fin des années trente,

« contredisait carrément l'opinion de Jdanov qui ne voyait dans la personne de ce grand penseur dialectique qu'un représentant de l'idéal politique réactionnaire, hostile à la Révolution française ³⁰ ».

En fait, le « philo-hégélianisme » de Lukács contredit non seulement Jdanov mais bien entendu Staline : on a montré que l'une des principales distorsions que Staline a fait subir au marxisme était « une vision réduite et appauvrie de la dialectique ³¹ », conséquence d'une sous-estimation persistante de l'héritage hégélien.

On objectera que, dans la plupart des *Ecrits de Moscou*, Lukács cite Staline à l'appui de ses démonstrations. Faudrait-il l'en « excuser » ? Lui-même n'a parfois que trop tendance à le faire, en invoquant du reste des raisons graves, qu'il faut prendre en considération et qui tiennent pour l'essentiel à la répression qui sévissait à l'époque. Mais lorsqu'il polémiquait contre les représentants d'un courant officiel, invoquer l'autorité suprême pouvait être, sinon un argument, tout au moins un atout. En outre, au-delà de ce « machiavélisme »

30. *Mon chemin vers Marx*, op. cit., p. 88.

31. Jacques MILHAU : *Chroniques philosophiques*, Editions sociales, 1972, p. 166.

en fin de compte élémentaire, on notera que les citations de Marx, d'Engels et de Lénine sont de très loin les plus nombreuses. Dans un débat public, Staline ne pouvait pas ne pas être cité, non seulement pour des raisons d'opportunisme, mais surtout *parce qu'il faisait partie intégrante du « paysage » idéologique et philosophique de l'époque*. Et cela, dans une large mesure, parce qu'il apparaissait comme l'héritier direct du léninisme et comme celui qui faisait fructifier cet héritage. On remarquera enfin que les textes de Staline cités par Lukács sont des textes d'inspiration authentiquement léniniste, en particulier le texte sur les contradictions de la lutte d'indépendance nationale, *qui revient plusieurs fois*. Il n'y a donc pas lieu de chercher à Lukács des « justifications » *a posteriori*, ni surtout de l'enfermer dans l'idéologie qu'on a coutume d'appeler, pour faire court, le « stalinisme ».

On le voit bien dans ceux des *Ecrits de Moscou* qui sont consacrés à la polémique contre tout un groupe de la critique littéraire soviétique d'alors. Lukács en décrit ainsi les circonstances :

« En 1939-1940, une très vive discussion éclata à la suite de la parution en russe de mon livre *Contributions à l'histoire du réalisme* (qui contient mes études sur Gœthe, Hölderlin, Büchner, Heine, Balzac, Tolstoï et Gorki). Cette discussion, qui dura près d'un an, était principalement axée sur la question de savoir dans quelle mesure on pouvait appliquer à la littérature le principe de la victoire du réalisme, que Marx avait déjà admis dans *La Sainte Famille*, qui joua un grand rôle dans les dernières lettres d'Engels et qui avait constitué l'idée directrice des études de Lénine sur Tolstoï. Violerait-on l' " idéalité " de la littérature, si l'image du monde modelée artistique-

ment et se révélant dans la création remplaçait comme étalon de la valeur littéraire la vision du monde consciente de l'auteur, dans laquelle les prises de position actuelles et figurant à l'ordre du jour du Parti sont directement exprimées ? Cette discussion fut précédée — dans des questions d'actualité — par des attaques portées contre Oussiyévitch, principalement à la suite de son article sur la poésie politique et dans lequel, comparant celle-ci à la poésie de Maïakovski, elle jugeait que la production de l'époque était d'un très bas niveau, tant du point de vue humain que d'un point de vue poétique. Il faut mentionner ici que ni l'une ni l'autre de ces discussions ne devaient avoir de suites « administratives » directes. Le fait est cependant que la revue *Literatourny Kritik* cessa de paraître en 1940, sans que cette décision fût, elle non plus, expressément motivée par ces discussions³². »

Effectivement, la discussion fut « vive » ! Si l'on se fait de l'époque « stalinienne » une représentation conventionnelle, où le « monolithisme » figerait toutes les contradictions, on s'étonnera de voir, en 1939-1940, Lukács s'attaquer publiquement, avec une telle violence, à une tendance de l'idéologie officielle : *haine impuisante / falsification cynique / méthodes (...) totalement dénuées de scrupules / sophistique grossière / flot de paroles creuses*, etc. Après tout, on pourrait ne déceler dans cet énergique vocabulaire que l'exaltation habituelle des « querelles de littérateurs » ; mais la réplique de Lukács vise non seulement des comportements et des méthodes, elle met en cause un contenu : il fustige ses adversaires comme des *sectaires pleins de raideur*,

32. Préface à *Art et société*, op. cit., p. 104.

des bureaucrates ossifiés, empêtrés dans une idéologie libérale, qui font subir au marxisme les mêmes déformations, le même affadissement, ou aplatissement (Verflachung) que les menchéviks !

Cette violence, à elle seule, suffirait à signaler l'importance de l'enjeu. En fait, Lukács intervient avec vigueur dans la vie littéraire soviétique. Il mène le combat contre le « sociologisme vulgaire » dans la critique littéraire et aussi contre l'influence que ces déformations exercent jusque sur la *création* des écrivains soviétiques contemporains.

Un texte de Lifschitz nous permet de préciser les positions que lui-même et Lukács occupaient dans ce combat :

« Je ne suis pas de ceux qui font subir aux années vingt une transfiguration romantique. Bien entendu il y avait à cette époque, dans la vie du peuple, beaucoup d'éléments de beauté, d'honnêteté et de démocratie, et haut dans le ciel brillait l'étoile du communisme. Cependant il ne faut pas oublier que la théorie marxiste développée par Lénine a dû en ce temps-là se frayer son chemin à travers une épaisse sédimentation de vestiges social-démocrates et de suffisance sectaire. Ce fait, personne ne peut le nier.

Il suffit de se rappeler l'influence de Bogdanov et de ses successeurs qui formaient dès avant la révolution un groupe, le *Proletkult*, hostile à Lénine. Les vues de ce groupe ressemblaient beaucoup à la théorie du mythe social de l'anarcho-syndicaliste français Georges Sorel. Bogdanov mourut dans un accident en 1928 et les dernières années de sa vie avaient été occupées par des travaux de recherche médicale.

Mais dans le sillage de ses idées croisaient quelques *dreadnoughts* tels que l'historien Pokrovski, autour duquel se forma une importante école, et Fritsche, le sociologue de l'art et historien de la littérature qui exerça une si grande influence à la fin des années vingt. A côté de cette tendance se déployèrent d'autres courants et écoles qui, dans les critiques ultérieures, furent rassemblées sous la désignation commune de "sociologisme vulgaire". »

Le *sociologus vulgaris* utilisait comme argument principal le « point de vue de classe » dont il faisait une construction purement moderniste, imprégnée du pathos de la négation. Cette sociologie avait son propre système de valeurs, qui résultait du simple renversement du traditionnel. Ce sont surtout les éléments les plus précieux de la culture nationale et universelle qui eurent à en souffrir. Selon la logique générale qui unissait le sociologisme vulgaire et l'esthétique de l'ultra-gauche, la « psycho-idéologie » du capitalisme moderne passait pour très proche de la classe ouvrière. Les expériences géométriques de Cézanne et des cubistes, l'« urbanisme », l'« esthétique des machines » et autres stupidités, tout cela était tenu par nos sociologues comme l'expression des « capacités d'organisation » du capitalisme moderne. Une sociologie de ce type pouvait, soit porter le sceau de la phrase de gauche, soit sommeiller dans le fauteuil douillet de la science académique ; elle pouvait s'approcher assez près des positions de droite dans la vie politique du pays ; dans tous les cas cependant ses discours étaient hostiles à l'art et à la littérature classiques. Le sociologisme vulgaire dénonçait les maîtres anciens comme les représentants des intérêts égoïstes de l'aristocratie moyenne ou de la bourgeoisie marchande.

Par cette interprétation des classiques, une telle ten-

dance se rendait particulièrement ridicule et contestable mais là n'était pas l'essentiel. Beaucoup de ses représentant n'étaient pas du tout vulgaires personnellement, au contraire ils n'avaient que trop de finesse. Ils jouaient seulement à la vulgarité pour satisfaire au principe fondamental de leur théorie. Ce principe consistait en ce que pour eux il n'y a pas de vérité objective. Il n'existe rien en dehors des intérêts matériels et de l'idéologie qui leur correspond et qui est toujours aveugle, ou au moins borgne. Il nous faut conserver cette cécité au lieu de rechercher la vérité.

« L'écrivain n'est pas capable de sortir de sa peau de classe, déclarait sévèrement Fritsche.

Tous les points de vue de classe sont, ou bien également corrects, ou bien également erronés. On ne peut qu'évaluer s'ils se trouvent en " harmonie " ou en " dissonance " avec l'époque concernée, s'ils sont " proches " ou " éloignés " de nous ³³. »

Plusieurs thèmes s'entrecroisent dans ces pages de Lifschitz mais l'essentiel consiste pour nous dans ce dénominateur commun qu'il établit entre « modernisme » et « sociologisme vulgaire » : on le sait déjà, c'est une idée chère à Lukács.

En même temps, cette prise de position implique une intervention dans la vie littéraire elle-même et Lukács ne s'en est pas privé. Vivant en U.R.S.S., travaillant avec des Soviétiques, c'est tout naturellement qu'il dit « notre littérature » en parlant des écrivains soviétiques. On voit affleurer dans les *Ecrits de Moscou* une attitude résolument critique à l'égard d'une partie de cette littérature, en dépit (ou à cause !) de ses dénégations.

C'est le cas dans l'essai *Pourquoi Marx et Engels ont-ils*

33. LIFSCHITZ, *op. cit.*, pp. 22-24.

critiqué l'idéologie libérale ?, où Lukács se défend d'une accusation d'« hostilité à l'égard de la littérature soviétique ». Il est vrai — et c'est là un « tournant » inattendu, signe de la complexité de toutes ces choses — que, dans le même essai, Lukács mentionne élogieusement un écrivain soviétique *et qu'il s'agit de Maïakovski* : c'est dire que les « fronts de lutte » ne sont pas fixés une fois pour toutes, que les alliances se font et se défont, que les péripéties sont nombreuses. Contre le sociologisme vulgaire, issu en partie du « *Proletkult* », Lukács soutient Maïakovski, sur lequel il n'a jamais écrit que de façon très laconique et réservée, ce qui se comprend, car l'œuvre de Maïakovski, comme celle de Brecht, se laisse difficilement utiliser jusqu'au bout contre le « modernisme » ; ou plutôt Lukács soutient Oussiyévitch, collaboratrice de la *Literatourny Kritik*, attaquée parce qu'elle soutient Maïakovski et qu'elle compare sa méthode, « plus humaine, plus profonde, plus indirecte, plus correcte du point de vue artistique et politique » (selon l'expression de Lukács) à la méthode « directe », à l'esprit de « tendance » de la poésie politique soviétique de la fin des années trente.

De 1935 à 1940, Lukács s'intéresse constamment à la prose soviétique. Aussi n'est-il pas inutile de rappeler brièvement la situation dans laquelle il la trouve, après le premier Congrès des écrivains de 1934.

Ce n'est pas une époque de vide littéraire. Des talents se confirment, des livres importants paraissent : *La route de l'océan*, de Léonov ; *Colchide*, de Paoustovski ; la deuxième partie de *Et l'acier fut trempé*, d'Ostrovski ; la fin du *Don paisible*, de Cholokhov ; la deuxième partie du *Poème pédagogique*, de Makarenko, qui publie en 1937 *Le livre des parents* et en 1938 *Les drapeaux sur les tours* ; *Au loin une voile*, de Kataïev ; *Les gens des coins perdus*, de Malychkine : cette liste n'est pas exhaustive.

On aurait toutefois du mal à l'étendre indéfiniment. On peut dire en effet que les nouveaux talents révélés sont rares (Gorbatov, Grossman, Simonov) ; les écrivains déjà connus dans les années vingt (on peut ajouter aux précédents Fédine, Gladkov, Tynianov, Kavérine, Vsévolod Ivanov), terminent des œuvres entamées ou consolident leurs acquis mais ne franchissent pas alors une étape décisive de leur réflexion et de leur pratique. En outre on ne peut esquisser un aperçu de cette période sans rappeler que disparaissent à partir de 1937 de grands noms de la littérature et de la culture, Babel, Pilniak, Mandelstam, Meyerhold, Trétiakov et bien d'autres, victimes de la répression.

Le congrès des écrivains a constitué un événement considérable, d'une très grande richesse, mais ses conséquences ont été contradictoires. Sans anticiper sur un travail qui reste à faire, on peut quand même avancer qu'il a contribué à codifier, et peut-être à figer, le concept de « réalisme socialiste³⁴ ». Le discours qu'y prononça Andreï Jdanov ne fut ni le plus brillant, ni celui qui, sur le moment, attira le plus l'attention. Mais certaines des formulations de ce discours avaient quelque avenir devant elles ; elles devaient jouer, pour la littérature et la critique soviétiques, un rôle de *normes*, en particulier celles qui définissaient la composante *romantique-révolutionnaire* du réalisme socialiste (« *La littérature soviétique doit savoir représenter nos héros, elle doit savoir regarder vers nos lendemains* »), celles qui proposaient, avant de l'imposer, une méthode créatrice (« la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme »), celles qui faisaient du réalisme socialiste une « littérature de tendance ».

34. Cf. l'ensemble d'entretiens et de documents publiés dans *Action poétique* (n° 44, septembre 1970) sous le titre *Du réalisme socialiste*.

(« Oui, la littérature soviétique est tendancieuse, car il n'y a pas et il ne peut y avoir, à l'époque de la lutte des classes, de littérature qui ne soit pas une littérature de classe, qui ne soit pas tendancieuse, qui soit apolitique³⁵.) »

Lukács qui, on s'en souvient, a publié en 1932 un essai contre la « tendance » et pour l'« esprit de parti », va inlassablement lutter pour *une autre conception du réalisme socialiste*.

C'est le but principal de ses articles sur Gorki et Tolstoï, dont voici le détail :

— 1936 : *Gorki der Befreier* (Gorki le libérateur), (*Internationale Literatur*, n° 9).

— 1937 : « *Die menschliche Komödie* » des vorrevolutionären Russland (« La comédie humaine » de la Russie prérévolutionnaire), au titre révélateur : Gorki successeur direct de Balzac... (*Internationale Literatur*, n° 6-7).

— 1938 : *Leo Tolstoï und die Entwicklung des Realismus* (Léon Tolstoï et le développement du réalisme), (*Internationale Literatur*, n° 10 et 11).

— 1938 : *Der plebejische Humanismus in der Aesthetik Tolstoïs* (L'humanisme plébéien dans l'esthétique de Tolstoï), (*Das Wort*, n° 9).

Mais en même temps ses grands essais recueillis dans les *Problèmes du réalisme* et publiés de 1936 à 1940 font une large place à la littérature soviétique.

— 1936 : La partie III de *Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens* (La physiognomie intellectuelle dans la figuration artistique), (*Das Wort*, n° 4) est consacrée à une comparaison entre Gorki,

35. JDANOV : *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, trad. française, pp. 14-16. (Éditions de *La Nouvelle Critique*, 1950).

d'une part, et trois œuvres soviétiques contemporaines, d'autre part : *Les aristocrates*, drame de Pogodine, *La communauté des gueux*, roman de Panférov, et *Le dernier des Oudégués*, de Fadéïev. La comparaison, inutile de le souligner, est assez écrasante pour les trois écrivains qui en composent le second terme, même pour Fadéïev, « éminent écrivain », certes (précaution diplomatique ?), mais qui « n'a fait qu'énoncer la physionomie intellectuelle de ses personnages, il ne l'a pas figurée ».

— 1936 : La partie VII de *Erzählen oder beschreiben ?* (Raconter ou décrire ?) (*Internationale Literatur*, n° 11) est également sévère pour la littérature soviétique contemporaine. L'éloge, à vrai dire rapide (et peut-être encore une fois tactique), de Fadéïev et les critiques dirigées contre des représentants du courant « moderniste », comme Olécha (défenseur de Joyce), Trétiakov, voire Ehrenbourg, sont largement contrebalancés par un éreintement en règle d'œuvres à succès, situées par Lukács dans le courant naturaliste (Gladkov, Marietta Chaguinian). Du reste, il ne peut guère être question de « balance » : encore une fois les écarts modernistes et le naturalisme sans relief sont rapportés aux mêmes causes et également rejetés.

— 1938 : *Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Aesthetik* (L'idéal de l'homme harmonieux dans l'esthétique bourgeoise), (*Das Wort*), culmine sur un éloge de Gorki, « la figure de proue de la littérature mondiale à notre époque ». Ce n'est pas la façon la plus évidente de hisser sur le pavois ses successeurs...

On peut penser qu'en raison de ces prises de position répétées et publiques, dans un monde littéraire soviétique où d'une part le souvenir des luttes de tendances, de groupes et d'écoles d'avant 1932 est encore frais et où d'autre part il peut sembler important et (disons-le macabrement) *vital* pour chacun de prouver son « loya-

lisme », la parution en russe du livre de Lukács sur le réalisme ne pouvait que soulever de vives objections et même provoquer une véritable levée de boucliers. On reconnaîtra que Lukács, quelle que soit la violence de sa réplique, s'efforce d'élever sans cesse le débat au niveau des principes.

Il ne peut, c'est probable, remonter ouvertement jusqu'à sa source le courant qu'il combat. Sans doute porte-t-il des coups très rudes à des critiques soviétiques dont la relative renommée s'est d'ailleurs, pour certains, maintenue jusqu'à nos jours. Comme Lifschitz, il critique sévèrement l'un des précurseurs de ce courant, Vladimir Maximovitch Fritsche qui, dans les années vingt, occupe une position en vue, au point de passer pour « l'un des pionniers de la critique marxiste en Russie »³⁶. Fritsche essayait de prouver l'existence « d'une concordance directe entre le mode de production dominant et la création artistique »³⁷. En 1923, dans le n° 3 de *Lef*, l'auteur d'un article intitulé *Les marxistes et la méthode formaliste* combat déjà résolument, mais à contre-courant, les vues de Fritsche ; il cite une formule de celui-ci selon laquelle « les œuvres littéraires traduisent la vie socio-économique en un langage de signes particuliers, symboliques » et il déplore que Fritsche n'ait jamais tenté d'analyser l'essence particulière de ces signes³⁸.

Lukács ne s'avance pas dans cette voie d'une synthèse, sans doute prématurée, conciliatrice et éclectique, entre le marxisme et les « formalistes russes ». Il s'en prend à Fritsche comme à quelqu'un *qui opère sur les œuvres lit-*

36. Opinion si répandue encore qu'on la trouve par exemple dans l'ouvrage d'un antimarxiste convaincu, Victor Erlich, auteur de *Russian formalism*. Cf. trad. allemande, Carl Hanser Verlag, Munich, 1964, p. 160.

37. *Ibid.*, p. 62.

38. *Ibid.*, p. 122.

téraires un travail de réduction, qui les réduit à n'être que le produit inerte d'une « époque donnée ».

Mais il s'en prend aux épigones de Fritsche faute de mieux. Car la source russe de ce courant, c'est Plékhanov. Etrange destin posthume que celui de ce grand théoricien social-démocrate qui finit par s'écarter des bolchéviks pendant la Première Guerre mondiale, se montre hostile à la Révolution d'Octobre mais meurt en 1918 après avoir refusé de passer à la contre-révolution : son œuvre philosophique est extrêmement critiquée, notamment lors du débat qui se déroule à la fin des années 20 autour du groupe de Déborine, mais l'Etat soviétique ne cesse pas de diffuser massivement les écrits de ce grand précurseur (attitude bien entendu très positive mais qui ne s'appliqua pas à tous les penseurs de cette lignée, par exemple à Rosa Luxemburg) et surtout, par l'effet d'un étrange glissement, Plékhanov a été *en fait*, pendant toute la période dite « stalinienne », *l'inspirateur principal de la réflexion sur la littérature* : « en fait », c'est-à-dire sans que ceux qui ont constamment véhiculé ses idées aient toujours eu pleine conscience de cette filiation.

Le nom de Plékhanov était-il tabou ? Difficile à dire. Il n'en reste pas moins vrai que durant toute cette période, Lukács ne s'en prend presque jamais ouvertement à Plékhanov³⁹. Et pourtant il est établi qu'il savait bien, dès cette époque, d'où partait le fil qui conduisait aux positions qu'il combattait avec tant de vigueur⁴⁰. De même qu'il connaissait parfaitement les

39. Une seule fois en 1940, dans *Volkstribun oder Bürokrat?* (Tribun populaire ou bureaucrate), *Internationale Literatur*, n° 1, mais pour une remarque qui tient en trois lignes.

40. En effet il écrit en 1957 et 1969 qu'il s'est réjoui de constater que les philosophes soviétiques (et parmi eux Staline) se détournent de l'« orthodoxie plékhanovienne » (in *Georg Lukács, Marxismus und Stalinismus*, Rowohlt, Hamburg, 1970, pp. 161 et 235).

positions contradictoires (malgré certaines convergences politiques) de Plékhanov et de Lénine sur l'écrivain Tolstoï ⁴¹.

Mais il est de fait que, sur ce point, sa verve polémique est alors muette et qu'il met tous ses efforts à expliciter les positions de Lénine, de même (et c'est là l'essentiel de sa démarche) qu'il cherche à approfondir la connaissance que ses lecteurs russes peuvent avoir des écrits de Marx et Engels touchant les questions de littérature.

En cherchant à mettre au jour les soubassements idéologiques des argumentations adverses, il se heurte une fois de plus à un grand problème : l'héritage de la critique et de la littérature socialistes. Quels écrivains du passé peuvent être considérés comme des précurseurs légitimes ? Cette question implique tout un travail critique et, en premier lieu, l'établissement de critères d'appréciation véritablement scientifiques.

Or les contradicteurs soviétiques de Lukács lui reprochent sa prédilection pour Gœthe, pour Balzac, et lui opposent une autre lignée de précurseur, Byron, Hugo, Zola par exemple. Lukács a beau jeu de rétorquer que ces trois « phares », précisément, ont été critiqués sans ménagement par Marx, Lafargue et Engels. Mais il ne s'en tient pas à cet « argument d'autorité ». Il découvre en effet que ces écrivains, comme d'autres également poussés en avant par ses adversaires (Büchner, Petöfi, Heine) sont préférés à Balzac, Tolstoï ou Gœthe parce que « plus progressistes ». Cette préférence entraîne de sa part deux groupes de questions : sur cette notion même de « progrès » et sur les critères qui font juger une œuvre littéraire.

Le « progressisme » des écrivains bourgeois du XIX^e siècle mérite d'être sérieusement analysé. Lukács s'y efforce

41. Cf. Claude PRÉVOST : *Littérature, politique, idéologie*, Editions sociales, 1973, pp. 123-127.

longuement dans l'article sur *Les contradictions du progrès et la littérature*, dont on retrouve des développements essentiels dans le grand essai sur *Marxisme ou proudhonisme en histoire littéraire* ? Les écrivains « progressistes » procèdent de l'idéologie jacobine, démocratique et révolutionnaire. Mais, à mesure que le siècle s'écoule, cette idéologie dépérit, pour des raisons qui tiennent à l'évolution du capitalisme et à la nature même du progrès bourgeois. Allant au-delà des formules du *Manifeste* et en s'appuyant notamment sur des analyses contenues dans *Le Capital* et les *Théories sur la plus-value*, Lukács va jusqu'à refuser d'attribuer le caractère progressiste de l'économie capitaliste à un « progressisme » pour ainsi dire « congénital » de la bourgeoisie. En régime capitaliste, le moteur du progrès n'est autre que la résistance du prolétariat à l'exploitation, résistance qui impose aux capitalistes de recourir à des formes d'exploitation nouvelles génératrices de progrès, comme la plus-value relative. Dans le domaine de la littérature et de l'art, entre autres, cette remarque entraîne des conséquences très importantes, que Lukács nous permet d'entrevoir, et qui peuvent aider les marxistes à rendre compte plus dialectiquement de l'« héritage bourgeois » : jamais, y compris à son apogée, la bourgeoisie n'a été la classe dominante au point qu'on puisse lui attribuer le mérite exclusif, *ni même le principal mérite*, des œuvres produites sous son « règne ».

En outre la contradiction qui mine le progrès bourgeois ne fait que s'approfondir. Marx et Engels ont vu très tôt qu'au XIX^e siècle, en raison notamment du rôle croissant joué par le prolétariat comme force politique autonome, le rôle de la bourgeoisie dans la révolution *bourgeoise* ne faisait que s'amenuiser. Au sein des révolutions bourgeoises, la contradiction éclate entre les objectifs sociaux de la bourgeoisie, qui consistent à balayer les obstacles de nature féodale qui entravent le développement du capitalisme — et les forces politiques,

qui peuvent et veulent accomplir la révolution bourgeoise jusqu'au bout, c'est-à-dire des forces populaires, « plébéiennes », paysannerie et prolétariat. La « solution thermidorienne », qui permet à la bourgeoisie de gouverner seule, en éliminant du pouvoir les éléments plébéiens qui avaient permis, sur le terrain, la liquidation radicale du féodalisme, n'est plus possible au XIX^e siècle. La révolution bourgeoise ne peut que grandir hors du cadre bourgeois. Devant cette menace qui pèse sur ses intérêts de classe, la bourgeoisie capitule, renonce à liquider entièrement le féodalisme, passe un compromis avec les féodaux. Les conséquences idéologiques et culturelles de ce renoncement sont évidentes : au caractère grandiose, épique, de l'essor capitaliste, va s'opposer la mesquinerie du développement de la culture tel que désormais la bourgeoisie va le tolérer. La bourgeoisie freine et étouffe le développement culturel. Sa propre idéologie se dégrade : le démocratism jacobin est peu à peu remplacé par le « libéralisme » conservateur, idéologie justificatrice et mystifiante, signe irrécusable que la bourgeoisie a perdu contact avec le mouvement populaire : elle « décroche » de la cause paysanne et elle ne peut rien comprendre aux révoltes ouvrières⁴². Le démocratism révolutionnaire jacobin ne peut être « sauvé » que grâce à un *bond* vers le socialisme utopique puis, plus tard, à la fin du siècle, il se rangera aux côtés du prolétariat : il n'existera plus en tant qu'idéologie bourgeoise autonome.

C'est ce qui explique pourquoi les écrivains nourris de cette idéologie — et Lukács cite tout à tour Shelley, Petöfi, Büchner, Heine, Keller, Stendhal — restent isolés et n'exercent pas d'influence dominante — ou bien,

42. Cf. les analyses de Pierre BARBÉRIS dans la préface au roman de Balzac : *Les Paysans*, Garnier-Flammarion, Paris, 1970, pp. 21-24.

si cela est malgré tout le cas, sur la base d'un malentendu ou d'une lecture déformante : Lukács montre comment Heine et Stendhal sont, comme on dirait aujourd'hui, « récupérés » par l'idéologie bourgeoise libérale. Or les écrivains qui exercent la plus grande influence au cours de l'ultime phase d'essor de la bourgeoisie ne sont pas, politiquement, des « progressistes » : cela vaut aussi bien pour les écrivains proprement dits, Goethe, Balzac et — avec le décalage propre à l'évolution russe — Tolstoï, que pour les économistes et les penseurs, Ricardo, Fourier, Saint-Simon, Hegel. Quant aux adversaires de Lukács dans la controverse de 1939-1940, ils ne disposent pas, pour apprécier tous ces écrivains dans leur complexité, de critères scientifiques suffisants. A la méfiance vis-à-vis de l'héritage hégélien correspond une certaine condescendance à l'égard de ceux que Lukács appelle les « grands réalistes ». Au mieux, on leur fait « bon accueil » sur la base d'un dualisme éclectique ; « on se livre à une critique foudroyante » de leur idéologie réactionnaire, « puis on déclare — sans établir le moindre rapport — qu'une énigmatique maîtrise de l'écrivain a produit une grande œuvre d'art ». Mais cette distinction mécaniste, proudhonnienne, entre les « bons » et les « mauvais » côtés serait presque un moindre mal. La plupart du temps, la critique réduit la signification objective d'une « œuvre » aux opinions politiques de l'« auteur », y compris à celles qu'il peut lui arriver d'exposer hors de l'œuvre, dans son activité de « citoyen ». C'est contre ce dualisme et cette réduction que Lukács ne cesse de protester, dans les *Ecrits de Moscou*, en rappelant les analyses de Lénine sur Tolstoï, en trouvant des alliés, peut-être inattendus mais précieux dans la conjoncture, en la personne des grands critiques démocrates-révolutionnaires russes (notamment dans l'analyse de Tourguéniev par Dobrolioubov) et surtout en s'appuyant sur les remarques de Marx et d'Engels, en particulier sur la

lettre de ce dernier à Miss Harkness, où il est longuement question de Balzac.

Justement, c'est à propos de Balzac que les critiques soviétiques de Lukács sont le plus incisifs. Ils mettent l'accent sur son « idéologie réactionnaire », son « pessimisme », son absence de perspectives ». Or Lukács a repris dans son livre des analyses auxquelles il tient comme à des textes clés : les études de 1934-1935 sur *Les Paysans*, sur *Les Illusions perdues*, sur *Balzac critique de Stendhal* ; inlassablement il va donc encore une fois revenir sur la lettre d'Engels à Miss Harkness.

Ce texte qu'on pourra lire en annexe définit la *contradiction* fondamentale de Balzac, contradiction féconde, dialectique, puisqu'elle produit une « victoire », celle du *réalisme* qu'Engels a pris soin de définir au préalable :

« Le réalisme à mon avis suppose, outre l'exactitude des détails, la représentation exacte des caractères typiques dans des circonstances typiques. »

Le constat d'Engels quant aux opinions de Balzac est on ne peut plus net : « ... toutes ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître... » Mais le texte que *lit* Engels ne produit pas l'effet auquel on aurait pu s'attendre, connaissant les opinions de Balzac :

« ... malgré tout cela » — c'est-à-dire ses sympathies pour la classe condamnée — « malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, jamais plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates... ».

Il *voit* même où sont les véritables représentants de l'avenir (les républicains tombés en 1832 dans l'insurrection du Cloître-Saint-Merri), il « brosse toute l'histoire de la société française » en un tableau qui en

apprend plus à Engels que tous les travaux des historiens et économistes (bourgeois) de l'époque. En d'autres termes, la lecture qu'Engels fait de Balzac rejoint sa propre analyse scientifique de la réalité. Qu'on ne s'y méprenne pas : Engels ne pense nullement trouver dans Balzac ce qu'il « y aurait mis », il y « trouve » ce qui « s'y trouvait » déjà objectivement. Balzac a été « forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés politiques » et c'est ce retournement, ce renversement, cette inversion nécessaire du sens de la marche consciemment entreprise, qu'Engels nomme dans cette lettre rédigée en anglais « one of the greatest triumphs of Realism ».

Cette notion de « victoire du réalisme » reste peu claire dans la lettre d'Engels, mais on se tromperait lourdement en y voyant une invention tardive de sa part, une sorte de fantaisie marginale destinée à un rôle épisodique. Marx, dont on connaît également l'immense admiration pour Balzac, n'appelle-t-il pas l'élaboration d'un concept original remplissant la même fonction, lorsqu'il écrit à propos d'un des rares passages des *Mystères de Paris* dont il apprécie la réussite littéraire qu'ici

« Eugène Sue s'est élevé au-dessus de l'horizon de son étroite conception du monde. Il a heurté de front les préjugés de la bourgeoisie ⁴³ » ?

On pourrait sans doute avancer que la « victoire du réalisme » requiert de l'écrivain une prise de position scientifique envers la réalité — étant bien précisé (ce que malheureusement ne fait pas Lukács !) que la « réalité » appréhendée par l'écrivain n'est pas seulement « le monde des objets matériels » (qu'il lui faudrait « observer ») mais aussi la langue qu'il travaille et qui *le* « travaille », bref l'ensemble contradictoire des textes dont son « œuvre » sera la reprise-transformation.

43. MARX-ENGELS : *La Sainte Famille*, Editions sociales, p. 204.

Lukács n'en approfondit pas moins — ne serait-ce que dans une seule direction — ces « intuitions » de Marx et d'Engels, « retrouvées » par Lénine, qui avait lu *La Sainte Famille* mais ne pouvait connaître la lettre à Miss Harkness, parue après sa mort.

Pour Lukács, la « victoire du réalisme » exige de l'écrivain qu'il aille au-delà des apparences de la société capitaliste, qu'il pénètre lucidement le fétichisme capitaliste.

Ce sont bien des qualités en quelque manière scientifiques que, dans les *Ecrits de Moscou*, Lukács croit déceler chez l'écrivain du « grand réalisme » :

« ... son aptitude à percevoir correctement les phénomènes de la vie, sa détermination à suivre ceux-ci jusqu'à leur ultime conséquence, sa volonté de ne pas troubler cet « automouvement » de la réalité contradictoire par des lubies personnelles.. ».

Mais toutes ces qualités, le goût de l'observation, la logique implacable, le refus des intrusions subjectivistes, sont peu de chose si l'écrivain n'est pas, consciemment ou non, porté par un courant social tourné vers l'avenir. Balzac est devenu légitimiste, il écrit « à la lumière » de la monarchie et de la religion, mais sa haine pour la société capitaliste de son temps reflète « la déception des meilleurs hommes du peuple français devant les conséquences sociales de la Révolution française » : ils ont cru à la lettre les belles devises humanistes et ils ont découvert, comme dit le *Manifeste*, *les dures exigences du « paiement au comptant » et les eaux glacées du calcul égoïste*. Mais ils recherchent passionnément, et Balzac parmi eux ne fait pas exception, « un avenir encore indiscernable, au-delà du capitalisme ». Ici, de même qu'il a su voir les liens qui unissaient la *Phénoménologie de l'Esprit* et le *Faust* de

Goethe, Lukács a eu le mérite de montrer que non seulement le « légitimiste Balzac » ne pouvait être confondu, disons avec un Joseph de Maistre, mais qu'il était au contraire « *le grand équivalent littéraire de Fourier* ». C'est dire qu'en s'inspirant de l'exemple donné par Lénine lisant Tolstoï, il approfondit la problématique engelsienne, il ne se contente pas, comme ses adversaires d'alors, d'une contradiction simple entre une idéologie réactionnaire et une œuvre révélant une mystérieuse « maîtrise », mais il installe la contradiction au sein même de l'idéologie de toute une couche sociale dans laquelle « baigne » l'écrivain et qui n'est pas forcément l'idéologie qui domine dans sa classe d'origine ni celle qu'il croit professer. Lukács applique à Balzac certaines formules du *Manifeste* — lesquelles, il est vrai, ne concernent pas tant Fourier que le « socialisme féodal », « où se mêlaient (...) échos du passé et grondements sourds de l'avenir... ». A ses critiques, qui opposent l'idéologie progressiste-libérale à Balzac, il répond que *de toute façon* la question essentielle n'est pas : quelle idéologie est supérieure ? — mais celle-ci : favorise-t-elle ou freine-t-elle, dans des circonstances déterminées, une compréhension et une représentation plus amples et plus profondes de la réalité ? Pour l'œuvre littéraire, le danger vient d'une idéologie qui masque l'essence du réel, qui par conséquent empêchera la « victoire du réalisme ». Or, pour Lukács, ce danger est plus grand chez les écrivains d'idéologie dite « progressiste ».

Il se réfère alors au concept de « *schillérisation* » esquissé par Marx et par Engels dans leur correspondance avec Ferdinand Lassalle, au sujet de sa tragédie historique *Franz von Sickingen*. Le 19 avril 1859, Marx écrit à Lassalle qu'il a « représenté » son Sickingen « d'une façon beaucoup trop abstraite » ; quelques lignes plus haut, il lui avait fait le reproche suivant :

« Tu aurais dû alors, tout naturellement, *shakespeariser* davantage, tandis que maintenant je considère comme ta plus grande erreur la *schillérisation*, la transformation des individus en simples porte-parole de l'esprit du siècle. »

A quoi Engels fait écho, un mois plus tard, en écrivant le 18 mai à Lassalle : « Selon *ma* conception du drame qui n'admet pas qu'on oublie le réel pour l'idéal et Shakespeare pour Schiller... » — conception explicitée peu auparavant en ces termes :

« Le progrès (...) consisterait en ce que ces mobiles soient poussés au premier plan de façon vivante, active, pour ainsi dire naturelle, par le cours de l'action elle-même, et qu'au contraire les discours d'argumentation (...) deviennent de plus en plus inutiles. »

Cette idée d'une distinction à établir entre deux types d'écrivains, représentés par Shakespeare d'une part et Schiller d'autre part, Lukács la retrouve dans une lettre de Goethe à... Schiller. Goethe y oppose les écrivains qui *cherchent le particulier dans le général* et ceux qui *cherchent le général dans le particulier*. Lukács tire grand profit de cette opposition : dans la première catégorie (qui cherche le particulier dans le général) il range Schiller lui-même et aussi Byron, Hugo, Zola, c'est-à-dire les « progressistes » mis en avant par ses adversaires, et aussi Dostoïevski, auquel Gorki reprochait de « calomnier ses personnages » ; par conséquent des écrivains peuvent bien avoir une idéologie progressiste, cette idéologie joue chez eux un rôle pesant, elle « guide la manière dont ils recueillent et travaillent la réalité », elle fait même davantage et pire, elle modèle la réalité, elle s'interpose entre celle-ci et l'œuvre en fonctionnant comme un *a priori* kantien. Au contraire, les écrivains

de type « shakespearien » (ou « gœthéen »), c'est-à-dire, pour Lukács, Balzac, Walter Scott, Tolstoï, cherchent le général dans le particulier, sont plus enclins à respecter leurs personnages, à le laisser vivre selon leur dialectique propre, en faisant taire leurs préférences subjectives, parce qu'ils respectent la réalité — et qu'ils ne cherchent pas à lui imposer leurs « désirs », leur « conception du monde », leur « tendance ». La « victoire du réalisme » est donc beaucoup plus difficile chez les écrivains de type « schillérien », qui sont gênés « par la nature de leur méthode créatrice », « moins propre à leur faire découvrir la réalité ».

Cette prise de position contre la « littérature de tendance » est, on l'a vu, déjà ancienne chez Lukács. Il peut, bien entendu, se réclamer encore une fois d'Engels. Celui-ci, dans une lettre à Minna Kautsky, ne manifeste pas d'hostilité contre la poésie de tendance comme telle, où il fait entrer Eschyle, Aristophane, Dante et Cervantès, mais selon lui, « la tendance doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée, et le poète n'est pas tenu de donner toute faite au lecteur la solution historique future des conflits sociaux qu'il décrit ». Mais on voit bien qu'en popularisant alors de tels textes, Lukács se place à contre-courant du discours de Jdanov en 1934 et des tendances dominantes de la critique soviétique, ainsi que de la plupart des œuvres de la littérature soviétique que cette critique encourageait.

A cet égard son mérite et son courage sont extrêmes. Il a donné à ceux qui luttaien contre le « sociologisme vulgaire » des armes efficaces.

Peut-être pas *les plus* efficaces. Car on voit reparaître ici des limites analogues à celles qui bornent sa conception du roman. Bien qu'il explicite avec une remarquable cohérence Marx, Engels et Lénine, il reste sans doute trop lié à la *lettre* de leurs jugements et trop

enclin à leur trouver, jusque dans le moindre détail, des justifications théoriques : car après tout il n'est pas absolument exclu qu'on doive (osons le mot !) « réviser » les jugements littéraires de certains de « nos classiques » — par exemple sur Hugo...

En outre, lorsque à *bon droit* il privilégie, aux dépens de la « schillérisation », le réalisme « shakespearien », il n'est pas douteux que Lukács opère un glissement qui le fait passer de l'exigence d'une *attitude vis-à-vis de la réalité* à celle d'une *tradition et d'une forme artistiques restreintes*. On peut se demander également si, en dépit (ou à cause) de son approfondissement de textes d'Engels qui ne sont pas faciles à interpréter, il n'opère pas sur ces textes un certain travail de rétrécissement ; sa lutte si utile contre le « sociologisme vulgaire » reste programmée par sa conception du « grand réalisme », dont on a vu à quel point elle était marquée par l'esthétique hégélienne. Or les circonstances de cette lutte, telles que nous les avons décrites, nous permettent à présent de comprendre les raisons pour lesquelles il ne pouvait même pas envisager de pousser plus avant, plus loin que la critique *explicite* de Marx et de Lénine, sa propre critique de Hegel. L'héritage hégélien est alors si menacé en U.R.S.S.⁴⁴, les *Cahiers philosophiques* de Lénine, malgré leur publication récente (1929-1930) sont eux-mêmes l'objet d'une telle méfiance⁴⁵, que Lukács aurait probablement ressenti comme une véritable capitulation devant le « mécanisme » jdanovien une mise en question plus radicale du rapport Marx-Hegel. C'est là, peut-être, sa tragédie, qui est celle de sa situation historique.

C'est cette même situation, surdéterminée par ses goûts, ses choix, sa culture, qui l'empêche de conquérir les

44. « Il y a longtemps que la question Hegel est résolue », déclare tout de go Jdanov en 1947, *op. cit.*, p. 64.

45. Jacques MILHAU, *op. cit.*, p. 181.

instruments nécessaires pour éviter la « bévue » — au sens étymologique — qui lui fait confondre le « modernisme » et le « sociologisme vulgaire ». Confusion redoutable et généralisée : on aide ainsi l'adversaire à écraser votre allié virtuel. Car s'il est vrai qu'un certain « modernisme » superficiel et sommairement iconoclaste peut recouper quelque temps les tendances du « Proletkult » et leurs dérivés (et même contracter avec eux des alliances), en revanche, pour la véritable avant-garde, Eisenstein, Maïakovski, ces alliances demeurent temporaires. Or Lukács est resté étranger à cette avant-garde, il l'a même souvent combattue, ne parvenant, dans le cas de Brecht, à la reconnaître tardivement que pour mieux la méconnaître.

Par les questions qu'elle a posées, l'œuvre de Lukács est d'un apport considérable :

« ... car elles menaient, ces questions, *d'une part* à ébranler définitivement la conception du langage-transparence et *d'autre part* à poser qu'existe une liaison objective entre ce qui est constitutif de la littérarité et la réalité objective, ce qui touche aussi à la conception de l'art comme moyen de connaissance scientifique⁴⁶. »

Mais en ignorant ou méconnaissant l'avant-garde réelle, ou des recherches entreprises certes sur des bases fragiles mais trop vite disparues de la scène, comme celles des « Formalistes russes » — et alors même que tout à côté de lui, mais dans le silence, grandissait une œuvre comme celle de Bakhtine qui aurait permis, en évitant les rechutes dogmatiques, de dépasser dialectiquement l'héritage esthétique hégélien⁴⁷ — Lukács s'est

46. France VERNIER : *L'écriture et les Textes*, Editions sociales, 1974, p. 248.

47. Cf. Mikhaïl BAKHTINE : *Epopée et roman*, in *Recherches internationales*, 1974.

privé des instruments fournis par une pratique littéraire réelle et par une pratique scientifique contestable mais non négligeable, instruments grâce auxquels il aurait pu mettre sur pied une autre conception du langage littéraire, des rapports entre l' « œuvre » et les différents niveaux de la « réalité », sans favoriser l'identification du marxisme à une esthétique normative.

L'usage du conditionnel dénonce l'irréalisme de notre propos ! Lukács, comme presque tous, a été prisonnier de son époque. Qu'il ait trouvé dans cette situation assez de ressources pour nous fournir tant d'incitations à poursuivre son travail, voilà qui donne « malgré tout » — comme, à la suite d'Engels, il le disait si volontiers de Balzac — la mesure de son incontestable grandeur.

Claude PRÉVOST.
Mars-avril-mai 1974.

*Écrits
de Moscou*

Ces textes encore inédits de Georges Lukács se présentent sous la forme d'un manuscrit dactylographié, avec de nombreuses corrections de l'auteur, qui a parfois récrit de sa main des pages entières.

Pour la traduction française, on a adopté le parti pris de l'exactitude littérale et, autant que possible, de l'homogénéité, aux dépens, très souvent, de l'élégance et de la fluidité de l'expression. Mais on sait que Lukács, lui-même, ne mettait pas la recherche de ces « qualités de style » au premier rang de ses préoccupations.

Enfin, dans toute la mesure des possibilités, on s'est efforcé, pour les œuvres citées, de donner les références des traductions et éditions françaises les plus récentes ou les plus accessibles.

C. P.

1

Rapport sur le roman

Le roman est le genre littéraire le plus typique de la société bourgeoise. Il y a sans doute des œuvres de l'antiquité, du moyen âge, de l'Orient, qui présentent une certaine parenté de traits avec le roman, mais les traits typiques du roman apparaissent seulement après qu'il soit devenu la forme d'expression de la société bourgeoise. D'autre part, c'est dans le roman que les contradictions spécifiques de la société bourgeoise ont été figurées de la manière la plus adéquate et la plus typique. Les contradictions de la société capitaliste fournissent donc la clé de la compréhension du roman comme genre.

Grand genre épique, figuration narrative de la totalité sociale, le roman est en opposition radicale à l'épopée antique, il se situe à l'autre pôle. La première grande forme de figuration épique de la société tout entière, l'épopée homérique, au sein de laquelle on sent encore l'effet produit par l'unité primitive de la communauté gentilice en tant que contenu social vivant et généra-

teur de formes, est située à l'un des pôles de développement de la grande poésie épique, dont l'autre pôle est constitué par la forme typique de l'ultime société de classes, le capitalisme. Cette mise en confrontation permet de découvrir de la façon la plus sûre et la plus claire les lois de la forme romanesque, parce que c'est justement grâce à cette confrontation que les problèmes sociaux décisifs, qui ont déterminé la forme de l'épopée et du roman, apparaissent beaucoup plus clairement que dans les diverses formes intermédiaires et productions bâtardes, dans les « romans » antiques ou les « épopées » modernes.

Comme il s'agit ici de mettre au jour la *question fondamentale* de la théorie du roman ou plutôt d'accomplir le *premier pas* en direction de cette mise au jour, il faudra nous borner à traiter de cette confrontation et des conséquences qui en découlent.

La philosophie classique allemande qui, parmi toutes les théories bourgeoises est celle qui a posé la question du roman avec le plus de justesse et de profondeur, prend cette confrontation pour point de départ. Hegel considère l'opposition de l'épopée et du roman comme l'opposition de deux périodes de l'histoire universelle dont il observe avec beaucoup de profondeur les modalités, bien qu'en raison de son idéalisme il ne soit pas en mesure de comprendre les causes socio-matérielles de leur contraste. Chez Hegel, cette opposition est celle de la poésie et de la prose. Mais cela n'est pas compris dans un sens extérieur, formaliste. La période de la poésie (de l'épopée) est pour Hegel la période de l'activité indépendante, de l'autonomie de l'homme, la période des « héros », à propos de quoi il faut noter que Hegel n'entend pas seulement par héroïsme le courage et les vertus guerrières mais cette unité primitive de la société, cette absence de contradictions entre l'individu et la société qui seules permettent la composition, la peinture

des caractères, etc., propres à Homère. Les poèmes homériques représentent le combat de la société et ils peuvent le faire avec un maximum de vie (ils n'ont plus jamais été égalés sur ce point) et cela précisément sur la base de cette unité entre individu et société. La poésie des poèmes homériques repose très essentiellement sur l'absence relative de division sociale du travail ; les héros homériques vivent et agissent dans un monde dont les objets possèdent la poésie de la nouveauté et de l'inédit. C'est, comme dit Marx, la période de l'« enfance » de l'humanité — et chez Homère c'est la poésie de l'enfance « normale ».

De même, Hegel ne conçoit pas de manière abstraite ou formaliste la prose entendue comme caractéristique de l'évolution bourgeoise moderne. D'une part, l'individu fait face ici à des puissances abstraites, dans la lutte avec lesquelles il est impossible que se produisent des collisions auxquelles on donnerait une figuration sensible, d'autre part la réalité quotidienne de l'homme est si triviale et si médiocre que tout rehaussement vraiment poétique de la vie y agit comme un corps étranger. Hegel a compris que la division capitaliste du travail était le fondement de la prose de la vie moderne. Mais cette compréhension est pour une part fragmentaire ; elle subit aussi ses distorsions partielles. Il ne sait évidemment pas que derrière ces contradictions, où il aperçoit l'essence de la vie moderne et de la forme où elle s'exprime de la manière la plus adéquate (c'est-à-dire le roman, « l'épopée bourgeoise »), se dissimule l'opposition entre la production sociale et l'appropriation privée. Il s'en tient à la description de la forme phénoménale de cette contradiction, à l'opposition apparente de l'individu et de la société. Par conséquent, en opposition à celui de l'épopée, le contenu du roman est déterminé comme lutte *dans* la société.

La connaissance correcte des bases sociales de ces deux formes n'est bien sûr que la condition préalable à la

connaissance de leur essence et de leur particularité. Elles ont en commun la figuration narrative d'une *action*. Car seule la figuration d'une action peut exprimer sur le mode sensible l'essence par ailleurs cachée de l'homme. Ce que les hommes sont réellement, en vertu de leur être, cela ne peut être figuré que dans et par une action. Pour savoir dans quelle mesure les circonstances sociales sont favorables ou défavorables au grand genre épique, il faut déterminer si la matière qu'une société fournit à son poète permet la mise en forme d'une action réelle. L'histoire du roman est l'histoire d'une lutte héroïque, qui prend souvent des chemins détournés, mais d'une lutte victorieuse contre les conditions défavorables auxquelles la vie bourgeoise moderne soumet la figuration poétique.

L'unité de la vie privée et publique dans la société antique à son premier stade est le fondement de la *passion sublime* qui anime la poésie antique : ce rapport immédiat qui unit une passion individuelle, figurée sur le mode réaliste, et les problèmes décisifs de la communauté. Ce rapport n'existe pas dans la réalité de la société capitaliste. Les grands créateurs de romans doivent fouiller très profondément dans les fondements sociaux de l'action individuelle, ils doivent passer par de multiples médiations pour les faire apparaître comme des qualités individuelles et comme des passions vécues par des personnes particulières, ils doivent emprunter des chemins extrêmement détournés pour rétablir sur le mode sensible, entre ce qui n'est en apparence que « particules isolées », les véritables connexions socio-économiques — tout cela afin d'accéder au nouveau sublime romanesque, au sublime qui naît du « matérialisme de la société bourgeoise » (Marx).

Le problème formel central du roman, l'invention d'une action épique, exige une connaissance adéquate de la société bourgeoise. Par conséquent, tant qu'on reste sur le terrain bourgeois, cette exigence est inaccessible.

L'ambivalence de la société capitaliste, ultime société de classes, l'unité indissociable du progrès de la société (tant dans la destruction des vieilles structures patriarcales, féodales, etc., que dans le déploiement révolutionnaire des forces productrices matérielles) et de la très profonde dégradation de l'homme provoquée par ce même mode de production, par la division sociale du travail qui en constitue la base (travail manuel et intellectuel, ville et campagne, etc.), ne peuvent être comprises complètement et correctement que par la vision du monde du prolétariat, le matérialisme dialectique. Tout penseur et également tout écrivain bourgeois se comporteront à l'égard de cette ambivalence indissociable comme à l'égard d'un dilemme. Ils isoleront les facteurs de ce procès à l'unité contradictoire, ils les opposeront de manière plus ou moins figée et ils prendront position pour l'un ou pour l'autre de ces facteurs artificiellement isolés. Ils feront du progrès une mythologie ou bien ils combattront ou déploreront avec une étroitesse toute romantique la dégradation de l'homme.

Cette difficulté augmente encore du fait que les grands écrivains de la période ascendante de la bourgeoisie visent presque sans exception à une synthèse entre les tendances contradictoires, à un « état intermédiaire » entre les extrêmes. C'est dans la question du « héros positif » que cette tendance de l'idéologie bourgeoise s'exprime le plus nettement, du moins dans les luttes qui se déroulent avec le roman pour enjeu. Les grands romanciers s'efforcent d'inventer une action qui soit typique de la situation de la société à leur époque et ils choisissent pour support de cette action un homme qui ait également à revêtir les traits typiques de la classe et qui puisse en même temps, dans son essence comme dans son destin, apparaître comme positif et digne d'être soutenu. Autant, pour ceux qui ultérieurement se contenteront d'apologie vulgaire, la question est simple

(et les solutions à l'avenant), autant elle est difficile, insoluble, pour les grands romanciers de la bourgeoisie ascendante. Le soutien justifié, souvent révolutionnaire, qu'ils accordent aux aspects progressistes de la société capitaliste les pousse à créer le « héros positif ». En même temps, l'analyse honnête, et éloignée de toute apologie, qu'ils font des contradictions et des horreurs de cette évolution, de la dégradation humaine qu'elle provoque, dissout le caractère positif du héros (cf. Gogol et son héros Tchitchikov). Ce qu'ils visent, c'est une synthèse, un « état intermédiaire », un dépassement, dans le cadre du système capitaliste, des contradictions qu'ils ont découvertes. C'est *cette* solution qui est vouée à l'échec. Mais comme ils poussent jusqu'au bout, avec une audace intrépide, la figuration des contradictions qu'ils ont aperçues, ce qui apparaît alors, c'est la forme romanesque, cette forme contradictoire, paradoxale et, pour la mentalité classique, inachevée, mais dont la grandeur artistique tient précisément à ce qu'elle reflète et figure artistiquement le caractère contradictoire de l'ultime société de classe et cela sous une forme adéquate à ce caractère contradictoire. « Chez le maître, ce qui est nouveau et important se développe au milieu du " fumier " des contradictions » (Marx). Ce caractère nécessaire du développement romanesque explique aussi pourquoi l'évolution bourgeoise n'a pu produire aucune théorie correcte sur le roman. L'esthétique des premiers siècles bourgeois, étant donné son orientation classique, ne pouvait que rester indifférente aux particularités spécifiques du roman. Les grands romanciers (Fielding, Walter Scott, Goethe, Balzac) et l'esthétique classique allemande, surtout Hegel, découvrent déjà les déterminations esthétiques et historiques les plus essentielles du roman. Mais leur découverte trouve une limite là où précisément, dans la pratique, les grands représentants du roman trouvent aussi leur limite. Hegel a compris, et cela est juste, que le roman

est obligé de s'achever sur l'adaptation du héros à la société bourgeoise. Il exprime l'aspect lamentable de cette adaptation avec un cynisme digne de Ricardo mais il n'est pas en mesure d'exprimer, sur le plan des idées, la dialectique de l'intention avortée des grands romanciers, leur grandeur involontaire, leur succès dans l'échec.

Selon Fielding et Balzac, le romancier a pour tâche d'être « l'historien de la vie privée ». Mais c'est précisément en raison de cette tendance à la plus grande sincérité dans la reproduction des déterminations décisives de la société bourgeoise qu'en pleine conscience de leurs moyens artistiques, et aussi bien dans la représentation des caractères et des situations que dans la figuration des passions et dans la construction des actions, ils dépassent la triviale médiocrité de la vie bourgeoise quotidienne. Chez les grands romanciers, ni dans l'action ni dans la représentation des caractères le typique ne signifie la moyenne ; bien au contraire le typique s'obtient par la mise au jour énergique des contradictions qui apparaissent dans les caractères excessifs et les situations extrêmes. Le sublime du « matérialisme de la société bourgeoise » ne peut s'exprimer adéquatement que grâce à cette façon qu'il a de se porter aux solutions extrêmes. Avec audace les grands romanciers opposent la vérité des contradictions de la société, saisies dans leur pointe extrême, à la simple vraisemblance des événements et des caractères de la vie bourgeoise dans sa médiocrité quotidienne. Leur réalisme repose sur cette intrépidité dans la mise au jour des contradictions, dans la vérité sociale de leurs contenus, pour la figuration desquels le réalisme des détails fournit un moyen artistique. Lorsque l'évolution générale de la bourgeoisie met fin à cette « recherche désintéressée » et « à cette analyse sans préjugés » et leur substitue « la mauvaise conscience et les intentions perfides de l'apologétique » (Marx), c'en est fait

aussi du grand réalisme romanesque. Les efforts les plus honnêtes d'écrivains importants, le raffinement croissant dans l'observation et la restitution du détail réaliste ne peuvent compenser cette perte. L'évolution du roman fait apparaître avec toujours plus de force combien la vie bourgeoise est défavorable à l'art et à la littérature.

Ce faisant, nous sommes parvenus au second problème fondamental, à la question de la *périodisation*. Un marxiste ne peut traiter d'un genre littéraire que sur le mode *systématique et historique*. Notre esquisse des déterminations essentielles du roman, on l'a vu, reposait sur la connaissance de l'histoire de la société. Nous avons défini le roman comme genre sur la base de la conception marxiste de l'histoire. C'est pourquoi la périodisation qui intervient à l'intérieur même de l'évolution propre du roman ne peut s'effectuer que sur la base de la connaissance du développement des classes, de la lutte des classes, dans leurs grandes étapes. Mais là encore il faut traiter de la question sur le mode systématique et historique et non selon un empirisme vulgaire ; sinon il serait impossible de rendre compte en ce domaine des faits relevant d'un *développement inégal*. Si par exemple nous voyons dans la révolution de 1848 un tournant dans l'histoire du roman, il nous faut bien comprendre que cela s'applique au développement des pays d'Europe occidentale concernés par ce tournant de 48 et que la Russie a opéré seulement en 1905 — *mutatis mutandis* — un tournant semblable dans tout son développement social. Par conséquent, le roman russe d'avant 1905 correspondra par beaucoup de traits au roman européen entre 1789 et 1848 et non à l'évolution ouest-européenne d'après 1848. Bien entendu, même sur la base de cette constatation, il y a lieu de tenir compte de la loi du développement inégal : l'évolution européenne influence et modifie le développement

russe et chez certains romanciers cette influence est même prédominante.

Nous ne pouvons ici qu'esquisser à gros traits chacune de ces périodes : en particulier, en raison de la brièveté de notre propos, nous serons amenés à sacrifier largement la mise au jour systématique des traits communs à chaque période ainsi que des inégalités qui apparaissent nécessairement dans le développement et qui ne suppriment pas la périodisation, comme le pensent les « historicistes », mais l'enrichissent et la modifient dialectiquement. Ces réserves faites, nous donnerons les périodes essentielles, comme des têtes de chapitres et presque en style télégraphique.

1. *Le roman « in statu nascendi »*¹. Période de la société bourgeoise naissante. La lutte des grands romanciers de cette période (Rabelais, Cervantès) est dirigée en premier lieu contre l'asservissement moyenâgeux de l'homme. Les idéaux de la société bourgeoise encore à l'état naissant (par exemple la liberté individuelle) possèdent le sublime entraînant d'une illusion historiquement justifiée. Mais les contradictions de la société bourgeoise, la « prose » de la vie, etc., commencent déjà à apparaître. Les grands écrivains, en particulier Cervantès, mènent une double lutte contre l'ancienne et la nouvelle dégradation de l'homme. La particularité stylistique fondamentale de cette période est un réalisme fantastique. Réalisme des détails, pénétration d'éléments plébéiens dans les motifs de forme et de contenu repris du moyen âge. Mais dans une forme d'une grandiose audace, l'action et les caractères dépassent le réalisme habituel et, tout en conservant leur vérité sociale intérieure, s'élèvent au fantastique. Ce réalisme fantastique fait encore sentir ses effets stylistiques dans la période suivante (Swift, Voltaire).

2. « *La conquête de la réalité quotidienne.* » Période

1. « A l'état naissant » (N.d.T.).

de l'accumulation primitive. Les développements décisifs se produisent en Angleterre (Defoe, Fielding, Smollett, etc.). Le vaste horizon fantastique se rétrécit, l'action et les caractères deviennent réalistes en un sens plus étroit. La bourgeoisie, classe désormais économiquement dominante, a conquis le droit de voir ses propres destinées de classe devenir, telles quelles, objets de la peinture du grand genre épique. C'est pourquoi, pendant cette période, le principe actif de la bourgeoisie, le facteur de progrès, est souligné avec plus de force qu'en aucune autre phase du développement. De même, c'est là qu'apparaissent les tentatives les plus énergiques pour créer un héros bourgeois « positif ». Même dans les plus grandes réussites, la contrepartie des tentatives est une certaine étroitesse de vue des héros « positifs », bien que, là encore, règnent une telle liberté dans la représentation et une telle audace dans l'autocritique que les héros « positifs » de cette période ne peuvent plus être assumés par le xix^e siècle (cf. Thackeray sur le *Tom Jones* de Fielding). Le soutien accordé au progressisme de ce développement bourgeois n'empêche pas les grands écrivains de cette période de dépeindre avec la plus entière vérité l'horreur du bouleversement de la société à l'époque de l'accumulation primitive. Cette contradiction, féconde pour le roman, c'est ici la contradiction non résolue entre l'horreur de l'objet présenté et l'optimisme intact de la classe montante (Defoe). La lutte de la bourgeoisie pour la prédominance de ses propres formes de vie au sein de la littérature produit en même temps, face à une tradition féodale ossifiée, le roman qui lutte pour la justification des sentiments, du subjectivisme (Richardson, Rousseau, *Werther*). Ce subjectivisme, qui représente une tendance progressiste, pouvant même se changer en tendance révolutionnaire, amène en même temps à une relativisation et à une dissolution subjectivistes de la forme romanesque (Sterne).

3. « *La poésie du règne animal spirituel.* » Période où se déploient pleinement les contradictions de la société bourgeoise, avant toutefois l'entrée en scène du prolétariat comme force autonome. La révolution française met fin aux « illusions héroïques » (Marx) des idéologues de la classe bourgeoise. Naissance du Romantisme, important courant international. D'une part, le Romantisme combat le capitalisme au nom de formes de société dépassées, d'autre part, il se place lui-même, sans en être très souvent conscient, sur le terrain capitaliste. Il représente donc un combat idéaliste, animé par une idéologie subjectiviste, contre le capitalisme considéré comme achevé, comme un « destin ». Ce faisant, il aplatit les contradictions du capitalisme qu'il voulait pourtant approfondir, produisant un faux dilemme entre un subjectivisme vide et un objectivisme plein d'enflure. Le Romantisme souligne d'une façon unilatérale et qui tourne souvent à l'esprit réactionnaire le facteur de dégradation humaine dans le capitalisme. Les écrivains importants de cette période se haussent à un grand style réaliste en surmontant les tendances romantiques, en luttant pour comprendre la totalité de leur époque dans tout le déploiement de ses contradictions. Mais leur rapport au Romantisme est toujours ambigu. D'une part, ils surmontent vraiment les tendances romantiques et intègrent les éléments romantiques dans leur représentation, mais comme des moments dépassés (E.T.A. Hoffmann et son influence sur Balzac : forme nouvelle d'un réalisme fantastique), d'autre part, leur combat contre la prose de la vie contient nécessairement des éléments romantiques non-dépassés. Ce dépassement réel et ce dépassement apparent du Romantisme se mélangent de façon très contradictoire chez les mêmes écrivains. (La tour mystérieuse dans *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, le roman de Goethe, est à la fois de la prose qui a résisté à la dissolution et de l'exagération romantique). Chez les grands écrivains

(problème de l'éducation chez Goethe), la lutte pour le héros « positif » s'aiguise au niveau subjectif, mais la découverte toujours plus lucide des contradictions du capitalisme, la figuration toujours plus audacieuse de ces contradictions sous les formes les plus extrêmes, — tout cela dissout, absolument contre la volonté des auteurs, la « positivité » vers quoi ils tendent. La grandeur de Balzac et sa situation centrale dans l'évolution du roman tiennent à ce qu'il a créé concrètement le contraire absolu de ce qu'il recherchait au niveau de ses intentions conscientes.

4. *Le Naturalisme et la dissolution de la forme romanesque.* Période de déclin idéologique de la bourgeoisie, d'apologétique croissante dans tous les domaines idéologiques. L'entrée en scène du prolétariat comme force révolutionnaire autonome (journées de juin 1848), l'aiguïsement continu des oppositions de classes ne renforcent pas seulement les tendances apologétiques générales mais rendent aussi plus difficile la lutte d'écrivains honnêtes et de valeur contre la tendance apologétique générale. Plus la lutte des classes entre bourgeoisie et prolétariat devient ouvertement le centre de tous les événements de la société, plus elle disparaît de la littérature romanesque bourgeoise. Mais plus les écrivains, consciemment ou inconsciemment, évitent la question fondamentale de leur époque, plus leur mode de représentation est contraint de se transformer en glissant vers le marginal. On en voit aussi les effets là où la lutte des classes entre bourgeoisie et prolétariat n'est pas le thème central. Pendant cette période, progressivement, l'héritage idéologique du Romantisme prend la relève de l'héritage de la grande tradition réaliste. Le style du roman bourgeois est de plus en plus dominé par le faux dilemme du subjectivisme vidé de tout contenu et de l'objectivité artificiellement gonflée. Les écrivains réalistes sont de moins en moins en mesure de représenter la société comme un processus évolutif, et non

comme un monde figé et achevé. Conséquence nécessaire de cette évolution, le Naturalisme et les courants qui lui succèdent s'éloignent de plus en plus du mode de figuration des types individualisés à l'extrême et lui substituent la représentation de l'homme moyen. La représentation d'hommes moyens dans des situations moyennes et achevées fait perdre de plus en plus à l'action son caractère épique ; au récit se substituent la description et l'analyse. (La critique de Zola à l'égard de Balzac et de Stendhal énonce cette tendance tout à fait consciemment déjà.) Comme ces tendances opposées ne modifient rien au dilemme fondamental du subjectivisme et de l'objectivisme, comme elles partent encore plus fortement d'un monde achevé et du contraste figé qu'il manifeste vis-à-vis de la subjectivité individuelle, elles ne peuvent que reproduire ces contradictions, à un niveau plus élevé (*Niels Lyhne*, de Jacobsen). Une description exhaustive du déploiement de ces tendances, de leur lutte, de leur dépassement dans le roman moderne de dégradation finale de la forme romanesque dans la période impérialiste n'est malheureusement pas possible ici.

La description des derniers développements du roman bourgeois serait cependant incomplète si l'on négligeait les tendances antagonistes, qui combattent avec énergie cette décadence. Ce processus de déclin s'effectue lui aussi de manière inégale et contradictoire et se heurte à une forte résistance des meilleurs représentants de la littérature bourgeoise. La révolte humaniste des meilleurs écrivains contre l'enlaidissement de la littérature provoqué par le développement du capitalisme commence avant l'entrée dans la période impérialiste (Anatole France). L'envahissement croissant de la culture par la barbarie (guerre de 1914, après-guerre, fascisme) d'une part conduit à la faillite plus d'un écrivain doué, d'autre part déclenche chez les meilleurs une contre-offensive de plus en plus énergique (Romain Rolland,

Thomas et Heinrich Mann, etc.). Cette évolution, qui a débouché sur la littérature du Front populaire antifasciste, apporte au roman un renouveau du réalisme authentique, des tentatives énergiques et souvent réussies pour surmonter dans la figuration littéraire les influences de la décadence (Naturalisme et tendances ouvertement antiréalistes). C'est seulement au travers de cette lutte violente entre l'humanisme et la barbarie, entre le réalisme et l'abandon de la réalité, la fuite, l'apologétique, etc., qu'on peut déterminer dans ses traits essentiels la caractéristique du roman bourgeois contemporain.

5. *Les perspectives du réalisme socialiste.* Notre point de départ sera l'être social du prolétariat. En raison de son être social, le prolétariat a une position tout autre que la bourgeoisie à l'égard des contradictions de la société capitaliste qui, avant la chute du capitalisme, déterminent aussi son existence. A partir de la conscience que le prolétariat signifie la dissolution révolutionnaire de la société bourgeoise, à partir des formes de la lutte des classes prolétarienne, à partir du rassemblement nécessaire des ouvriers en organisations de classe (syndicat, parti), à partir des problèmes de la lutte des classes elle-même surgit nécessairement la possibilité de figurer l'ouvrier conscient comme héros « positif ». Comme les éléments critiquables ne sont pas, chez les personnages positifs, des contradictions du prolétariat lui-même dans son essence, mais seulement des éléments surmontables de l'idéologie héritée de la classe ennemie, l'autocritique la plus sévère n'abolira pas ici le caractère positif du héros. En même temps la communauté d'intérêts du prolétariat dans la lutte des classes, l'esprit communautaire et la solidarité dans la lutte des classes donnent à la représentation une ampleur épique et une grandeur que la représentation bourgeoise de la vie bourgeoise ne saurait atteindre (*La Mère* de Gorki).

Avec la prise du pouvoir par le prolétariat, avec l'édification du socialisme, ces tendances acquièrent une qualité nouvelle. En édifiant le socialisme, en anéantissant son ennemi de classe, la classe ouvrière abolit les causes objectives de la dégradation de l'homme ; elle ne crée pas seulement la possibilité d'un homme nouveau, mais cet homme nouveau lui-même. Le progrès n'est plus en contradiction avec le libre épanouissement de toutes les qualités humaines, il suppose au contraire que les capacités des masses, jusqu'alors réprimées et paralysées perdent de plus en plus toutes leurs chaînes. Tous ces éléments produisent leur effet dans le sens d'une modification très profonde de la forme romanesque héritée de la bourgeoisie, forme qui subit une transformation de fond en comble et qui, tendancielllement, s'oriente vers le style épique. Ce nouvel épanouissement des éléments d'épopée dans le roman n'est pas rénovation esthétisante des éléments formels de la vieille épopée ni de son contenu (par exemple sa mythologie, etc.), mais il se dégage nécessairement, organiquement, du développement de l'être social, de la société sans classes en train de se former. Il rend également possibles, rétrospectivement, de grandes représentations épiques d'ensemble, car la connaissance du but poursuivi place sous un nouvel éclairage le chemin qui y conduit. (Que l'on songe au *Don paisible* de Chokhov.)

Mais c'est justement pour cette raison qu'il faut bien voir qu'il ne s'agit que d'une *tendance* à l'épopée ; d'une tendance et non d'une réalité achevée. Car, on le sait, la classe ouvrière est seulement en train d'accomplir totalement la tâche grandiose qui « consiste à surmonter les vestiges du capitalisme dans l'économie et la conscience de l'humanité » (Staline). C'est précisément cette lutte qui fait mûrir les éléments épiques. Elle éveille, chez des masses innombrables, les énergies jusqu'alors égarées, déformées ou en sommeil, fait surgir d'elles les

hommes de valeur, les conduit à l'action qui révèle à tous des qualités qu'eux-mêmes ignoraient et fait d'eux des dirigeants de ces masses portées par un élan impétueux. Leurs particularités individuelles consistent, on le sait, à faire passer dans la réalité, d'une façon claire et déterminée, les éléments d'universalité de la vie sociale. C'est pourquoi, de plus en plus, ils prennent les caractéristiques du héros épique. Cependant cette tendance à l'épique, en dépit de ses progrès continuels, ne rompt pas les fils qui rattachent le roman à son développement classique. Car l'édification de la nouveauté et la destruction subjective et objective de l'ancien état de choses sont liées par une dialectique sans déchirure. C'est justement en prenant part au combat pour cette destruction, au combat pour l'édification socialiste, que les hommes surmontent en eux-mêmes les vestiges idéologiques encore présent du capitalisme. Et les écrivains de valeur du réalisme socialiste dans le roman ont raison de mettre au premier plan la lutte de la classe ouvrière contre les vestiges matériels et idéologiques du capitalisme. Ne serait-ce que par cette thématique et en dépit de toutes les différences dans le contenu et dans la forme, en dépit de sa tendance à l'épique, le roman du réalisme socialiste est très intimement lié aux traditions du grand réalisme romanesque bourgeois. C'est pourquoi l'appropriation critique et le travail de transformation de cet héritage jouent un grand rôle dans le travail d'élaboration des problèmes formels qui se posent actuellement, à cette époque de son développement, au roman du réalisme socialiste.

2

*Le roman**

1. Destinées de la théorie du roman

Le roman est le genre littéraire le plus typique de la société bourgeoise. Il y a sans doute des œuvres de l'antiquité, du moyen âge, de l'Orient qui présentent de multiples parentés avec le roman mais les traits typiques du roman apparaissent seulement après qu'il soit devenu la forme d'expression de la société bourgeoise. D'autre part c'est dans le roman que toutes les contradictions spécifiques de la société bourgeoise moderne sont figurées de la manière la plus adéquate et la plus typique. Au contraire d'autres formes que le développement bourgeois a adaptées et remodelées à ses fins, comme le drame par exemple, les changements apportés par le roman aux formes générales du récit vont si

* Ce texte reprend, parfois littéralement, le texte précédent; on ne s'étonnera donc pas d'y retrouver des développements déjà lus. (N.d.T.)

loin qu'on peut parler ici d'une forme nouvelle, typique de la bourgeoisie moderne.

Mais l'inégalité du développement imprime sa marque au développement de la théorie de ce genre artistique tellement typique de la bourgeoisie moderne. D'après notre définition générale du roman, on serait enclin à croire que l'esthétique du développement bourgeois moderne a élaboré de la manière la plus énergique la théorie de ce genre artistique spécifiquement nouveau. Toutefois, le développement historique réel montre juste le contraire. Sur le plan théorique, le développement bourgeois à ses débuts s'occupe pour ainsi dire exclusivement des genres artistiques dont les lois formelles générales ont pu être reprises de l'antiquité, le drame, l'épopée, la satire, etc. Le roman se développe à côté du développement théorique général, presque indépendamment de lui, sans presque être considéré et influencé par lui. Nous trouvons les premières indications et incitations au sujet d'une théorie du roman dans les remarques dispersées des grands romanciers eux-mêmes, d'où il ressort clairement qu'eux ont élaboré et développé le nouveau genre artistique en pleine lucidité quant à leur travail sans toutefois être allés dans la généralisation théorique plus loin que ce qu'exigeait absolument leur propre pratique. Naturellement cette négligence à l'égard des éléments spécifiquement nouveaux du développement artistique bourgeois n'est nullement le fait du hasard. Dans toutes les questions culturelles et esthétiques la théorie du développement bourgeois à ses débuts s'appuie nécessairement, de façon aussi étroite que possible, sur le modèle antique où elle trouve les armes idéologiques les plus efficaces dans son combat pour une culture bourgeoise en opposition à la culture médiévale. Cette tendance est encore renforcée considérablement par la phase de l'absolutisme de cour du premier stade de développement de la bourgeoisie montante. Par conséquent toutes les for-

mes d'art qui ne correspondent pas à ces modèles, qui ont surgi organiquement du développement médiéval sur un mode populaire et parfois même plébéien, sont négligées du point de vue théorique et même souvent rejetées comme étant informes. (Par exemple le drame shakespearien.) Et comme on sait, dans ses premiers grands représentants justement, le roman se rattache immédiatement et organiquement, bien qu'en même temps d'une manière polémique, introduisant des éléments de désagrégation, à la culture narrative du moyen âge ; la forme du roman naît de la dissolution de la culture narrative médiévale, de la conquête de cette culture par les traits « plébéiens » et bourgeois.

C'est seulement avec la philosophie classique allemande qu'apparaissent les linéaments d'une étude esthétique générale du roman, que l'on va intégrer organiquement dans le système des formes esthétiques. En même temps les généralisations pratiques des grands narrateurs sur leur propre pratique recommencent à se déployer et prennent une signification théorique plus profonde (Walter Scott, Goethe, Balzac, etc.). Par conséquent les principes de la théorie du roman ont été établis à cette période.

Mais c'est seulement pendant la seconde moitié du XIX^e siècle qu'apparaît sur la théorie du roman une littérature abondante. C'est seulement alors que le roman a frayé totalement son chemin en tant que forme d'expression typique de la bourgeoisie. C'est alors que cessent les tentatives de créer une épopée moderne ; dans les pays qui comptent le plus, le développement du drame a atteint et dépassé depuis longtemps son point culminant, etc. Ainsi apparaît maintenant — à peu près depuis les écrits théoriques et polémiques de Zola — une littérature assez ample sur le roman, mais qui là encore opère moins selon une théorie systématique que dans la dispersion des articles de publicistes et en traitant occasionnellement les questions d'actualité. Cependant

l'inégalité du développement a fait qu'en même temps cette théorie a servi de justification théorique au naturalisme qui a vu le roman se détacher de ses grandes conquêtes et traditions révolutionnaires classiques, début de la dissolution de la forme romanesque et conséquence nécessaire de la ligne générale descendante de l'idéologie bourgeoise. Si intéressantes que soient ces théories du roman quand on veut connaître les tendances artistiques de la bourgeoisie moderne depuis le milieu du XIX^e siècle, elles ne peuvent guère résoudre les questions réellement fondamentales du roman : ni la justification de l'autonomie du roman comme genre artistique, vis-à-vis des autres formes épiques, ni la mise au jour des particularités spécifiques de ce genre artistique, la justification de ses principes artistiques qui le distinguent de la simple littérature de divertissement. Ainsi le développement bourgeois n'a pas fourni de théorie élaborée et systématique du roman. La théorie marxiste du roman doit se rattacher de manière critique aux déterminations et remarques de la période classique.

2. Épopée et roman

L'esthétique classique allemande est la première à poser au plan des principes le problème de la théorie du roman et elle le fait d'une manière conséquente, à la fois systématiquement et historiquement. Quand Hegel appelle le roman « une épopée bourgeoise », il pose ainsi en même temps la question esthétique et historique : il considère le roman comme le genre artistique qui, à l'intérieur du développement bourgeois, correspond à l'épopée. D'une part le roman présente les caractères esthétiques généraux du grand récit épique, de l'épopée, d'autre part il subit toutes les modifications apportées par le siècle bourgeois qui est, lui, d'une

tout autre nature. Par conséquent la théorie du roman devient une phase historique de la théorie générale du grand art épique. Par là, d'une part, est déterminée la place générale du roman dans le système des genres artistiques ; ce n'est plus un genre artistique seulement « populaire », que la théorie évite avec distinction, au contraire on lui reconnaît complètement la signification typique qu'il revêt dans le développement moderne. D'autre part, précisément à partir d'une opposition historique, Hegel développe le caractère spécifique et la problématique spécifique de la forme romanesque. La profondeur et la justesse avec laquelle il pose le problème s'exprime en ceci que, suivant le développement général de la philosophie classique depuis Schiller, il place fortement au premier plan l'hostilité du développement moderne bourgeois à l'égard de la poésie et dégage la théorie du roman précisément de cette opposition des siècles poétique et prosaïque. Comme longtemps avant lui Vico, Hegel voit, certes sans découvrir les fondements économiques objectifs, qu'historiquement l'épopée est liée à un stade primitif du développement humain, à la période des « héros », c'est-à-dire à une période où la vie de la société n'est pas encore dominée par les puissances sociales qui ont conquis leur autonomie et leur indépendance vis-à-vis des hommes. La poésie du siècle héroïque, dont les épopées homériques ont été la manifestation typique, repose sur cette autonomie, sur cette activité spontanée des hommes, ce qui veut dire en même temps que « l'individu héroïque ne se sépare pas du tout moral auquel il appartient mais qu'il ne possède de conscience de soi qu'en unité substantielle avec ce tout ». Selon Hegel, la prose du siècle bourgeois moderne est faite de l'abolition nécessaire de cette activité spontanée ainsi que de cette unité substantielle avec la société. « Dans toutes ces relations, au sein d'un Etat régi par des lois, les puissances publiques n'ont pas en elles-mêmes une

figure individuelle mais le général en tant que tel règne dans sa généralité où le caractère vivant de l'individuel apparaît comme aboli ou comme secondaire et indifférent. » Et conformément à cela les hommes modernes se séparent « avec leurs fins et conditions personnelles des fins d'une telle totalité ; l'individu fait ce qu'il fait pour soi, en tant que personne, à partir de sa personnalité et c'est pourquoi il ne répond que de son propre agir, mais non des actes du tout substantiel auquel il appartient ». Or le problème de la poésie moderne en général et d'abord du roman moderne en tant qu' « épopée bourgeoise » provient pour Hegel du fait que sans doute il reconnaît absolument la nécessité de ce procès de développement mais qu'en même temps, toutefois il en souligne fortement le caractère contradictoire. Ce développement est un progrès absolu par rapport à la primitivité du siècle héroïque mais il est en même temps inséparable d'une dégradation de l'homme et par là d'une dégradation de la poésie vers la prose, à laquelle l'homme ne peut pas se soumettre sans résistance.

« Quant à l'intérêt et au besoin d'une telle totalité individuelle réelle et d'une autonomie vivante ils ne nous abandonneront pas et ne peuvent nous abandonner, quoi que nous fassions pour reconnaître l'essentialité et le développement des conditions dans la vie politique et la vie civile développée comme aussi profitable et rationnelle que possible¹. »

La prise de position théorique correcte à l'égard de la forme du roman suppose une prise de position théorique correcte à l'égard du développement contradictoire de la société capitaliste. La philosophie classique alle-

1. Citations extraites de *l'Esthétique* de Hegel, trad. française, Aubier, 1944, t. I, pp. 218-233, traduction revue (N.d.T.).

mande était incapable d'accéder à une telle prise de position. La découverte de la contradiction fondamentale de la société capitaliste, de la contradiction entre la production sociale et l'appropriation privée, était située au-delà de son horizon. Même la philosophie de Hegel ne pouvait — dans le meilleur des cas — que parvenir à formuler quelques conséquences importantes de cette contradiction fondamentale. Et même ici, étant une philosophie idéaliste, elle ne peut saisir l'unité dialectique correcte des contradictions. Même à l'intérieur de cette limite Hegel parvient seulement à un pressentiment correct de la contradiction qui habite le progressisme du développement capitaliste, au pressentiment que ce caractère progressiste, qui révolutionne la production et la société, est inséparable de la dégradation la plus profonde de l'homme qu'elle produit aussi nécessairement.

Le mérite impérissable de l'esthétique classique allemande pour la théorie du roman repose sur la découverte du profond rapport qui unit le roman comme genre et la société bourgeoise. Mais c'est la justesse même dans cette façon de poser la question qui détermine nécessairement les limites où s'inscrira la réponse. Pour l'esthétique de l'idéalisme allemand classique, une connaissance exhaustive et rigoureuse de la société bourgeoise et encore plus de la marche de son développement, du franchissement de ses propres limites par l'histoire, était impensable. Même Hegel qui parmi tous ses obscurs contemporains possédait l'intelligence la plus authentique de l'essence du capitalisme, ne peut aller que jusqu'à des pressentiments de la contradiction interne de la société capitaliste et quand il essaie de penser ces intuitions dans leurs conséquences esthétiques, il ne peut que s'enfermer dans des contradictions insolubles. C'est ainsi que chez lui l'observation correcte que la désagrégation du capitalisme est nuisible à l'art se transforme en la théorie erronée de la fin de l'art,

de l'envol de l' « esprit » au-delà du stade de l'art. C'est ainsi qu'il conçoit la variante antiromantique de la « réconciliation avec la réalité » comme le contenu nécessaire du roman, sans doute avec un amour de la vérité qui rappelle le « cynisme » de Ricardo mais avec une telle dureté et une telle étroitesse qu'il lui a fallu nécessairement ignorer beaucoup de possibilités et de problèmes importants du roman.

Toutes ces contradictions insolubles de l'esthétique classique dans la question du roman sont à rattacher aux contradictions du progrès dans la société de classes, qui pour elle ne pouvaient qu'être insolubles. C'est seulement Marx et Engels qui ont réussi à rapporter le caractère contradictoire du progrès à des raisons économiques réelles, à le représenter concrètement dans l'histoire de la société humaine et, de cette façon, à l'appliquer correctement à l'art en général et au roman en particulier. C'est seulement sur la base de la connaissance matérialiste-dialectique des causes économiques réelles de toutes ces contradictions, c'est seulement dans *l'Introduction à la critique de l'économie politique*, dans les remarques sur la relation du mythe et de la poésie, c'est seulement dans les développements sur la dialectique de la dissolution de la société gentile dans *Les origines de la famille* que l'on peut trouver les fondements d'une conception matérialiste-dialectique de la forme romanesque comme « épopée bourgeoise ». Pour les théoriciens bourgeois, y compris ceux de la période classique, le dilemme suivant subsiste : ou bien célébrer sur le mode romantique la période héroïque, mythique, la poésie primitive de l'humanité et par là chercher à sortir de la dégradation capitaliste de l'homme au moyen d'un retour en arrière (Schelling) ou bien au contraire amener la contradiction insupportable de la société capitaliste à une forme quelconque de réconciliation (Hegel). Aucun penseur de la période bourgeoise

n'a pu venir à bout de ce dilemme, y compris bien sûr dans la théorie du roman.

Par conséquent l'esthétique classique ne peut parvenir à aucune théorie élaborée du roman mais à une première position du problème correcte dans l'ensemble.

Le grand progrès que représente le fait d'avoir posé ce problème peut être mesuré de la façon la plus claire si on pense qu'ainsi ont été définitivement abandonnées les tentatives du ^{xvii}e et du ^{xviii}e siècles pour fonder théoriquement et pratiquement une épopée moderne. Le caractère désespéré de ces tendances s'aperçoit très nettement quand on voit Voltaire, dans sa théorie de la poésie épique, polémiquer précisément contre le principe héroïque chez Homère et tenter de fonder une théorie de l'épopée sur l'élimination de l'élément héroïque, donc sur un fondement purement moderne, objectivement sur une base romanesque. Ce n'est certes pas un hasard si Marx, lorsqu'il parle spécialement de l'hostilité de l'époque moderne pour la poésie et pour l'épopée, oppose précisément à l'*Illiade* la *Henriade* de Voltaire, choisie comme repoussoir. Les acquis inaliénables de la philosophie classique quant à la théorie du roman sont donc d'une part la découverte de l'unité de l'épopée et du roman, la nécessité de dégager les catégories communes de tout grand art épique, ce qui, à cette période, a été accompli sur une grande échelle par Gœthe et Schiller, par Schelling et Hegel. La signification pratique de cette communauté réside en ceci que tout grand roman — certes d'une manière contradictoire et paradoxale — tend vers l'épopée, et c'est justement cette tentative et son échec nécessaire qui est la source de sa grandeur poétique. D'autre part la signification de la théorie classique du roman réside dans la découverte de la différence historique entre épopée et roman et par là dans la connaissance du roman en tant que genre artistique typiquement moderne.

Les dimensions de cette étude ne me permettent pas d'exposer exhaustivement la théorie générale de l'épique dans la philosophie classique, bien que sa force soit précisément ici, dans la connaissance théorique des compositions homériques. (Importance des motifs régressifs par opposition à la progression des motifs dans le drame, autonomie des parties, rôle du hasard, etc.). Ces principes généraux revêtent une très grande importance pour la connaissance de la forme romanesque, car ils permettent l'analyse des principes créateurs formels à l'aide desquels le roman, comme jadis l'épopée, est capable de donner une image complète du monde, une image de son époque. Goethe formule de la façon suivante cette opposition entre roman et drame :

« Dans le roman, il s'agit surtout de présenter des *dispositions d'esprit* et des événements, dans le drame des *caractères et des actions*. Le roman doit avancer lentement et les sentiments du personnage principal doivent... ralentir l'acheminement du tout vers la conclusion... Le héros du roman doit être passif, ou du moins à ne pas être actif à un haut degré²... »

Cette passivité du héros de roman est d'une part une exigence formelle, afin qu'on puisse développer à son contact et autour de lui toute l'ampleur de l'image du monde, au contraire du drame, où le héros agissant pousse à l'extrême la totalité intensive d'une contradiction de la société. D'autre part, dans cette théorie — et sans qu'à bien des égards les théoriciens en aient conscience — s'exprime un caractère spécifique essentiel du roman : l'impossibilité où est placé le roman bourgeois de figurer un « héros positif ». Certes la philosophie classique limite aussi ce problème en essayant de

2. *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, trad. française, GÖTTE : *Romans*, Edition de la Pléiade, pp. 670-671.

mettre le cap, à travers les contradictions insolubles du capitalisme, vers une « solution médiane » inaccessible et en prenant comme modèle, ce qui n'est pas un fait du hasard, le *Wilhelm Meister* de Goethe, roman où précisément cette « solution médiane » est consciemment figurée. Elle parvient ainsi à une certaine connaissance de la différence entre épopée et roman quand par exemple Schelling conçoit comme objet du roman la lutte entre idéalisme et réalisme, et Hegel l'éducation de l'homme pour qu'il accepte la réalité bourgeoise. Dans la réalité devenue prosaïque, le roman selon Hegel doit « reconquérir à la poésie, dans la mesure où cela est possible sur la base de ce présupposé, la jouissance de ses droits perdus ». Mais cela ne doit pas avoir lieu sous la forme d'une juxtaposition figée et romantique entre poésie et prose, bien au contraire par la figuration de l'ensemble de la réalité prosaïque et de la lutte contre elle ; ce conflit peut se résoudre ainsi :

« ... tantôt les caractères qui étaient d'abord en rébellion contre l'ordre du monde finissent par reconnaître ce qu'il a d'authentique et de substantiel, se réconcilient avec l'ordre des choses et s'y insèrent de façon active ; tantôt ils dépouillent de sa force prosaïque ce qu'ils font et accomplissent, pour mettre à la place de la prose qu'ils trouvent devant eux une réalité apparentée et liée d'amitié avec l'art et la beauté³. »

L'esthétique classique reconnaît donc par conséquent les différences spécifiques entre épopée et roman, elle voit même, tout comme elle dégage très clairement l'objectivité, que le mythe confère aux épopées anciennes, la signification particulière que prend le choix d'une forme

3. HEGEL : *Esthétique*, op. cit., t. IV, p. 146, traduction revue.

par le roman — « le roman n'est objectif que par sa forme » dit Schelling —, mais elle n'est pas en mesure d'accéder concrètement jusqu'au niveau des déterminations spécifiques et elle en reste à l'opposition de l'épopée et du roman, correcte dans ses grandes lignes.

3. La forme spécifique du roman

C'est précisément parce que Schelling a parfaitement raison d'attribuer une si grande importance à la forme du roman qu'on ne peut poser et résoudre ces problèmes de forme sous leur aspect formel. Byron qui, en dépit de la versification, a écrit avec son *Don Juan* un roman et non une épopée, pose, dès les premiers vers et très brutalement, l'opposition de l'épopée et du roman sous l'aspect de la forme. Il veut rompre avec la composition épique, avec les débuts *in medias res*, il veut raconter la biographie de son héros depuis le commencement. Par là Byron touche effectivement un trait spécifique essentiel de la forme romanesque. Comme l'épopée opère avec un héros qui, par toute sa psychologie, a grandi sans problème au sein de la société dans laquelle il vit, la figuration épique n'a besoin d'aucune espèce d'explication génétique ; elle peut prendre son départ, en conséquence, au point qui est le plus favorable au déroulement des événements épiques. Le récit du passé sert seulement aux intérêts du récit, au déploiement de l'image du monde, à la tension épique, etc., et non à une explication du caractère du héros et de sa relation à la société. Dans le roman tout cela est diamétralement opposé : le passé est absolument nécessaire, pour expliquer génétiquement le présent, le développement ultérieur. Mais Byron aborde le problème

sous un aspect formel, il exige la forme biographique comme forme du roman. Or il est connu qu'une grande quantité de romans classiques reposent sur ce fondement, mais ce serait tomber dans le formalisme que de tirer de la nécessité du principe d'explication génétique pour la structure du roman la conclusion que la forme biographique est également nécessaire : car Balzac, le plus grand maître du développement génétique, pose expressément l'exigence de commencer le roman en n'importe quel point du développement du héros et développe également cette variété de mise en forme dans sa pratique.

De la contradiction déjà indiquée entre théorie et pratique dans le développement du roman, du débordement de la pratique sur la théorie, il semble découler que nous n'aurions à notre disposition que les grandes œuvres elles-mêmes comme élément permettant d'édifier la théorie du roman. Cependant, à côté de la théorie officielle des grands écrivains et penseurs de la période révolutionnaire de la bourgeoisie, il y a également dans leurs œuvres une théorie « ésotérique » où se manifeste une intelligence plus lucide des contradictions fondamentales que dans la théorie du roman proprement dite. Comme on sait, Hegel a représenté déjà dans la *Phénoménologie de l'esprit* l'opposition entre la période héroïque et la période prosaïque de la bourgeoisie, l'opposition entre l'activité humaine spontanée et la domination de forces sociales abstraites. Même là cette représentation sert à mettre au jour le chemin qui conduit de l'épopée et de la tragédie grecques au monde de la prose (Rome). Mais les lecteurs attentifs de la *Phénoménologie de l'esprit* auront remarqué que ce passage se produit à deux reprises et d'abord dans les chapitres qui mettent au jour le passage à la société bourgeoise moderne, dans les chapitres sur « le règne humain spirituel » et dans ceux sur « l'esprit devenu étranger à soi-même, la culture ». Ces chapitres montrent une

activité spontanée et une autonomie de l'homme mais l'activité spontanée devenue étrangère à soi-même, déformante et déformée, celle de la période qui vit naître le capitalisme, la période de l'accumulation primitive. Dans ces chapitres Hegel n'accorde aucune attention à la poésie, en particulier au roman et à ses problèmes de forme, mais ce n'est sûrement pas un hasard si, dans un passage décisif de ces considérations, il cite *Le Neveu de Rameau* de Diderot et tire les conséquences les plus profondes de la structure et du mode de figuration de ce chef-d'œuvre :

« Ce qu'on expérimente dans ce monde, c'est que ni les *essences effectives* du pouvoir et de la richesse, ni leurs *concepts* déterminés, — Bien et Mal ou la conscience du bien et la conscience du mal, la conscience noble et la conscience vile — n'ont de vérité ; mais tous ces moments se pervertissent plutôt l'un dans l'autre, et chacun est le contraire de soi-même... Le langage du déchirement est le langage parfait et l'esprit authentique existant de tout ce monde de la culture⁴. »

Les principes de cette théorie « ésotérique » du roman chez Hegel contiennent aussi les principes de la poétique « ésotérique » de Balzac qu'il fait, la plupart du temps, énoncer seulement par l'intermédiaire de ses personnages (ce qui entraîne la plupart du temps une atténuation par l'ironie). C'est ainsi qu'il fait dire par Blondet dans *Illusions perdues* :

« Tout est bilatéral dans le domaine de la pensée... Ce qui met Molière et Corneille hors

4. Lukács « recolle » ici deux citations de la *Phénoménologie de l'esprit* ; trad. française Jean Hyppolite, Ed. Aubier, t. II, pp. 78 et 79. (N.d.T.)

ligne, n'est-ce pas la faculté de faire dire *oui* à Alceste et *non* à Philinte, à Octave et à Cinna. Rousseau, dans la *Nouvelle Héloïse*, a écrit une lettre pour et une lettre contre le duel, oserais-tu prendre sur toi de déterminer sa véritable opinion ? Qui de nous pourrait prononcer entre Clarisse et Lovelace, entre Hector et Achille ? Quel est le héros d'Homère ? quelle fut l'intention de Richardson ⁵ ? »

Du point de vue pratique, cette poétique ne signifie pas plus chez Balzac que chez le Hegel de la *Phénoménologie* un scepticisme nihiliste, mais la détermination de figurer jusqu'au bout les contradictions les plus profondes de la société bourgeoise, la fidélité de la figuration à la description de l'interpénétration dynamique des contradictions et des contradictions en tant que forces motrices de la vie de la société bourgeoise. Que, du point de vue théorique Balzac, comme Goethe et Hegel, ait recherché un utopique « état moyen » des contradictions et que même il ait figuré ce « juste milieu » dans quelques romans, ce n'est pas la question qui nous occupe ici, car sa grandeur historique dans le développement du roman repose justement sur le fait que, s'agissant de la ligne principale de sa figuration, il s'est écarté de cette utopie du « juste milieu » et s'en est tenu à la figuration des contradictions.

Cependant la connaissance créatrice des contradictions non résolues comme forces motrices de la société capitaliste n'est que le présupposé de la forme romanesque, non la forme elle-même : Hegel, du point de vue de l'esthétique générale, énonce en effet clairement que la connaissance correcte de l'état général du monde n'est que le présupposé du principe poétique proprement

5. *La Comédie Humaine*, Editions de la Pléiade, t. IV, p. 789.

dit, de l'invention et de l'élaboration de *l'action*. Or le problème de l'action constitue le point central des problèmes de forme du roman. Toute connaissance des conditions de la société reste abstraite et sans intérêt du point de vue du récit si elle n'est pas devenue un facteur d'intégration de l'action ; toute description de choses ou de situations reste morte et vide si elle reste une simple description, une description de simple spectateur au lieu d'être un moment actif de l'action ou un moment qui retarde celle-ci. Cette position centrale de l'action n'est pas une pure invention formelle des esthéticiens ; elle découle plutôt de la nécessité du reflet le plus adéquat possible de la réalité. S'il faut figurer la relation réelle de l'homme à la société et à la nature, c'est-à-dire non seulement la conscience que l'homme a de ces relations mais l'être même qui est le fondement de cette conscience, dans son rapport dialectique à elle, le seul chemin praticable ici est la figuration de l'action. Car c'est seulement dans la mesure où l'homme agit que s'expriment par l'intermédiaire de son être social son essence réelle, la forme réelle et le contenu réel de sa conscience. Qu'il le sache ou non, quelles que soient les représentations fausses qu'il entretienne à ce sujet dans sa conscience. « Ils ne le savent pas, mais ils le font. » (Marx.) L'imagination poétique du narrateur consiste justement à inventer une histoire et une situation où s'exprime cette « essence » de l'homme, les éléments typiques de son être social — et cela dans l'action. C'est grâce à ce don inventif, qui présuppose, il est vrai, une pénétration profonde et concrète des problèmes de la société, que les grands narrateurs peuvent créer une image de leur société

« où j'ai plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques (...) que dans tous les livres des historiens, économistes, statisticiens

professionnels de l'époque, pris ensemble » (Engels à propos de Balzac⁶).

Les conditions dans lesquelles apparaît cette action, son contenu et sa forme sont déterminés par le développement de l'économie et de la lutte des classes au moment considéré. Mais vis-à-vis de ce qui est leur problème central commun, l'épopée et le roman sont situés aux antipodes l'un de l'autre. Pour l'une et l'autre se dégage la nécessité de mettre au jour les déterminations essentielles d'une société déterminée, au moyen de destins individuels, par les actions et les souffrances d'hommes individualisés. Les relations de l'homme à la société forment par conséquent le fil sur lequel s'alignent ces déterminations, également sous la forme de destins individuels dans leur relation à la société. Engels décrit la *grande dame*^{6b} comme figure principale des romans de Balzac et il ajoute qu'« autour de ce tableau central, il brosse toute l'histoire de la société française⁷ ».

Mais au stade supérieur de la barbarie, à l'époque homérique, la société était encore — relativement — unifiée. L'individu placé au centre du monde par la création poétique pouvait être typique en représentant une tendance fondamentale de la société tout entière et non une opposition typique à l'intérieur de la société. La royauté « avec conseil et assemblée du peuple à côté, ne signifie pas la démocratie militaire » (Marx) et Homère ne montre nul moyen par lequel le peuple ou une partie du peuple pourrait être contraint à quelque chose contre sa volonté. L'action des épopées homériques est un combat de la société, de la société en tant que communauté agissant de façon unifiée contre un ennemi extérieur.

6. Lettre à Miss Harkness d'avril 1888 (cf. Annexe).

6b. En français dans le texte (N.d.T.).

7. Lettre citée ci-dessus.

Avec l'éclatement de la société gentilice, cette forme de figuration de l'action ne peut que disparaître de la poésie épique car elle a disparu de la vie réelle de la société. Les caractères, les actes ou les situations des individus ne peuvent plus accéder au typique en représentant immédiatement toute la société, mais seulement *l'une ou l'autre des classes en lutte*. Et c'est la profondeur et la justesse avec lesquelles est appréhendée cette lutte de classes dans ses déterminations essentielles qui décide de l'essence typique des hommes et de leurs destins. L'unité, devenue contradictoire, de la vie du peuple ne peut être représentée que grâce à l'appréhension correcte des oppositions qui la constituent, comme unité de ces oppositions. Les tentatives ultérieures pour renouveler les éléments formels de la poésie épique d'autrefois sont condamnées, à mesure qu'elles naissent à un niveau de développement supérieur des oppositions de classes, à considérer d'autant plus la société sous un angle erroné, spéculatif, comme un sujet unique (Marx). Une fois apparue la société de classes, la grande poésie épique ne peut plus tirer sa grandeur épique que de la profondeur typique des oppositions de classes dans leur totalité mouvante. Pour la figuration épique, ces oppositions s'incarnent en tant que lutte entre des individus *dans* la société. De là découle — en particulier dans le roman bourgeois de la dernière période — *l'apparence* selon laquelle l'opposition entre individu et société serait son thème principal. Mais ce n'est là qu'une apparence. La lutte des individus ne tire son objectivité et sa vérité que du reflet typique et correct, dans les caractères et les destins, des questions centrales de la lutte des classes. Mais comme il faut attendre la société capitaliste pour que soit créée la base économique d'une liaison multiple et réciproque, embrassant toute la vie humaine (production sociale), il faut attendre les romans de la période capitaliste pour avoir l'image d'une totalité sociale dans la mouvance de ses contradictions

motrices (production sociale et appropriation individuelle). Chez Balzac, l'amour et le mariage de la *grande dame*⁸ peut être le fil sur lequel viendront s'aligner les déterminations de toute une transformation de la société. Les histoires d'amour des romans grecs par exemple (Longus, etc.) sont des idylles détachées de la vie d'ensemble de la société, ne traitent que d' « esclaves qui n'ont point de part dans l'Etat, dans la sphère où vit le citoyen libre⁹ ».

Mais la dialectique du développement inégal se manifeste en ce que cette même contradiction fondamentale, qui seule crée la possibilité de la véritable action romanesque, qui fait seule du roman la force artistique décisive de toute une époque historique, amène en même temps, pour le problème central de la forme artistique, pour l'action, les conditions les plus défavorables qui soient. En effet, la structure de la société capitaliste entraîne premièrement ce que Hegel — certes sans comprendre les fondements économiques et par conséquent dans une forme très incomplète — avait déjà remarqué, à savoir que les puissances sociales apparaissent sous une forme abstraite, impersonnelle, insaisissable par le récit poétique ; deuxièmement que, dans la réalité bourgeoise quotidienne, il ne se produit pas de situations où les oppositions de principe se feraient face avec une clarté de principe, que, dans la réalité quotidienne de la société capitaliste, les hommes agissent les uns à côté des autres, en s'ignorant, et n'influençant réciproquement leurs destins que par les conséquences de leurs actions. Le problème de forme des grands romanciers consiste donc à surmonter cette hostilité de la matière, à inventer des situations où les actions parallèles de la moyenne abstraite se transforment en

8. En français dans le texte (N.d.T.).

9. *Origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*, trad. française, Editions sociales, p. 74.

actions antagonistes concrètes et typiques, pour édifier, à partir de la succession de telles situations typiques, une action épique réelle et significative.

« Des caractères typiques dans des situations typiques », c'est ainsi que, dans sa lettre sur Balzac, Engels définit l'essence du réalisme dans le roman. Mais, comme nous l'avons vu, ce typique signifie précisément chez Balzac un éloignement nécessaire par rapport à la moyenne de la réalité quotidienne, éloignement absolument inévitable artistiquement si l'on veut que naisse une situation épique, une action épique, si l'on veut que les contradictions fondamentales de la société soient figurées concrètement dans des destinées humaines et ne se manifestent pas comme des commentaires abstraits à propos de celles-ci. La création de caractères typiques (et également de situations typiques) signifie donc la manifestation concrète, figurée, des puissances de la société, elle signifie une mise en éveil nouvelle, évitant l'imitation mécanique, du « pathos » de l'art et de l'esthétique de l'Antiquité. Hegel définit ainsi ce mot de *pathos* qu'il dit lui-même intraduisible :

« On peut enfin, après les Anciens, désigner par le mot de *pathos* les puissances générales qui ne se manifestent pas seulement pour soi, dans leur indépendance, mais sont également vivantes dans le cœur humain et agitent l'âme humaine jusque dans ses régions les plus profondes. »

Ce *pathos* n'est donc pas simplement identique à la passion, il s'extériorise certes dans la passion mais il est en même temps « une puissance de l'âme, légitime en soi, un contenu essentiel de la rationalité¹⁰ ». Ce *pathos* antique reposait sur la liaison immédiate du privé et du

10. HEGEL, *op. cit.*, t. I, p. 272 (traduction revue).

public dans la *polis* et en même temps sur l'unité immédiate du général et du particulier, du typique et de l'individuel dans les personnages figurés sur l'épopée et le drame antiques. Dans la vie moderne cette unité immédiate est inaccessible. « L'achèvement de l'idéalisme de l'Etat » (Marx) condamne toute poésie bourgeoise du « citoyen » à une généralité abstraite ; c'est précisément par suite de son pathétisme qu'une telle poésie perd son *pathos* au sens antique. Mais, dit Marx, ce même processus est en même temps « l'achèvement du matérialisme de la société bourgeoise » et une recherche du *pathos* de la vie moderne ne peut connaître de succès qu'en prenant cette direction. « Ainsi le papillon de nuit, quand le soleil universel s'est couché, cherche la lumière venue de la lampe du privé » (Marx). Les grands représentants du roman réaliste ont très tôt découvert que le privé était la matière du roman. Fielding se nommait déjà « l'historien de la vie privée » et Restif de la Bretonne et Balzac définissent la tâche du roman dans un sens tout à fait identique. Cependant, pour que cette historiographie de la vie privée ne tombe pas au niveau des chroniques banales, il faut que, dans le privé, les grandes puissances sociales de la société bourgeoise se manifestent concrètement. Dans l'Avant-propos de *La Comédie humaine* Balzac trace nettement son programme : « Le hasard est le plus grand romancier du monde : pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier. La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. »

Ce fier objectivisme du contenu, ce grand réalisme du développement social, ne peut se réaliser sur le mode figuratif que si l'on brise le cadre de la réalité quotidienne moyenne, que si les écrivains parviennent jusqu'au *pathos* du « matérialisme de la société bourgeoise ». Mais ce *pathos* ne peut être trouvé que de façon très indirecte, très médiatisée. C'est-à-dire que les puissances sociales découvertes par le poète, et dont

il figure le caractère contradictoire, doivent nécessairement apparaître comme traits de caractère des figures, doivent par conséquent posséder un niveau dans la passion et une clarté dans les principes tels qu'il n'en existe pas dans la vie quotidienne et qui, en même temps, à ce niveau et avec cette clarté, se manifestent comme traits individuels de *cet* homme individuel et particulier. Comme le caractère contradictoire de la société capitaliste se fait sentir à chaque point particulier et embrasse tout l'extérieur et tout l'intérieur dans la vie de l'homme bourgeois, l'homme qui vivra passionnément jusqu'au bout un problème vital quelconque sera nécessairement transformé en objet de ces contradictions, en rebelle qui, plus ou moins clairement, se révoltera contre cette dégradation qui l'affecte, lui et pas un autre. Dans l'une de ses préfaces, Balzac souligne que les lecteurs se sont totalement mépris sur son Père Goriot s'ils ont attendu chez lui quoi que ce soit de conventionnel : à sa façon, le naïf et ignorant Goriot, qui vit en obéissant à ses sentiments, est aussi révolté que Vautrin. Balzac désigne ainsi excellemment le point où, avec le *pathos*, peut naître également dans le roman moderne la situation épique, l'action épique. C'est seulement par le fait que ce *pathos* est figuré chez Goriot et Vautrin (et, ajoutons-le, chez la vicomtesse de Beauséant et chez Rastignac), c'est seulement par le fait que chacune de ces figures est amenée à un niveau de passion où se manifeste en elle la collision insoluble d'un moment essentiel de la société bourgeoise et où elle-même se trouve en même temps dans un état de révolte subjectivement justifiée, bien que pas toujours consciente, c'est seulement ainsi qu'elle représente avec un *pathos* extrême mais subjectivement authentique un moment de la contradiction et ainsi apparaît un médium au sein duquel ces figures peuvent agir comme les hommes vivants en vivante interaction entre eux et peuvent laisser prendre figure concrète aux grandes contradictions

de la vie bourgeoise perçues comme leurs propres problèmes individuellement vécus. Et cette composition destinée à sauver la fable poétique du prosaïque désert de sable de la vie bourgeoise moyenne n'est pas du tout une particularité individuelle de Balzac. La manière dont Stendhal et Tolstoï, sur la base de l'action, mettent respectivement en contact Julien Sorel, Jacobin venu au monde trop tard, et Mathilde de la Mole, aristocrate royaliste et romantique, d'une part — le prince Nekhlioudov et sa Katia Maslova, d'autre part et, à partir de ce contact, déploient une action épique, repose sur le même principe, en dépit de la différence des manières créatrices par ailleurs. L'unité de l'individuel et du typique ne peut apparaître clairement que dans l'action :

« L'action, dit Hegel, est le dévoilement le plus clair de l'individu, tant en ce qui regarde ses opinions que les fins qu'il poursuit ; ce que l'homme est au plus profond de son être ne peut être porté à la réalité que par son action ¹¹. »

Et cette réalité, l'unité dialectique réelle de l'homme avec son être social, l'unité de l'homme individuel avec les manifestations des contradictions sociales de sa situation, manifestations qui déterminent son destin, — cette réalité donne à l'homme cette nouvelle forme indirecte et médiatisée de *pathos* : il est typique non pas parce qu'il est une moyenne statistique des qualités individuelles d'une couche ou d'une classe, mais parce qu'en lui, en son caractère et en son destin, les déterminations objectivement typiques du destin général de classe se manifestent en même temps comme objectivement correctes et comme étant son destin individuel.

L'appréhension correcte de cette unité, par conséquent

11. HEGEL, *op. cit.*, t. I, p. 258 (traduction revue).

le *pathos* poétique du typique dans son unité avec l'individuel, détermine la fécondité des motifs épiques, leur aptitude à porter une action ample, dévoilant toute une image du monde. Plus cette contradiction décisive est appréhendée correctement et profondément, plus le *pathos* de l'individu figuré fusionne concrètement avec cette contradiction, et plus la composition devient inépuisable, plus elle s'approche de l'infinité épique des Anciens. L'*Esthétique* de Hegel adresse au grand art épique, donc également au roman, une exigence juste : donner une « totalité des objets » ; c'est-à-dire non seulement figurer les relations des hommes entre eux mais aussi les choses, institutions, etc., qui médient ces relations des hommes entre eux et avec la nature. L'exigence de totalité signifie que le choix de ces objets ne doit pas être arbitraire. Toutefois il ne découle nullement de cela la pseudo-exhaustivité « encyclopédique » de Zola et de beaucoup d'écrivains de son école. Car ces « objets » prennent une signification exclusivement en tant qu'ils médient des relations sociales et humaines essentielles ; pour nous exprimer en termes de métier : en tant que moments de l'action romanesque. Leur totalité n'est donc pas une juxtaposition pédante d'éléments isolés d'un « milieu », mais elle naît, à partir d'une nécessité tenant au récit, de la représentation de destins humains où les déterminations typiques d'un problème social s'expriment sur la base d'une action. Comme image de la réalité sociale, du développement de la société, l'action du roman est dominée par la nécessité.

Mais en l'occurrence la vraisemblance moyenne de l'action importe très peu. De Cervantès à Tolstoï, les grands romanciers traitent toujours le hasard avec l'aisance la plus souveraine et — extérieurement — composent des actions dont le tissu est aussi relâché que possible. Le *Don Quichotte*, précisément, est une série d'épisodes indépendants qui ne sont maintenus ensemble

que par le *pathos* de la figure du héros dans son contraste avec Sancho Pança et avec la réalité devenue prosaïque. Cependant, on constate ici l'unité de l'action au grand sens épique, parce que les personnages révèlent toujours concrètement l'essentiel en agissant dans des situations concrètes tandis que des actions de romanciers modernes échafaudées avec art sont, au sens épique, vides, incohérentes et disloquées, parce que les oppositions, même correctement observées, restent de simples oppositions abstraites de caractères et de conceptions du monde et ne peuvent se décharger en actions.

4. Le roman « in statu nascendi »¹²

Du point de vue du contenu, le roman moderne est né des luttes idéologiques de la bourgeoisie montante contre le féodalisme déperissant. Mais l'opposition tranchée à l'égard du monde médiéval, opposition qui remplit presque complètement les premiers grands romans, n'exclut pas que le roman en train de naître recueille tout l'héritage de la culture féodale du récit. Cet héritage est beaucoup plus important que les éléments matériels des aventures, etc., qui sont repris par le roman nouveau sous forme de parodie satirique ou après avoir été l'objet d'autres remaniements idéologiques. Le roman nouveau reprend à l'art du récit médiéval la bigarrure relâchée de la composition d'ensemble, sa dislocation fournie par la personne du héros principal, la relative autonomie de ces aventures, dont chacune forme une espèce de nouvelle achevée, l'ampleur du monde représenté, etc. Certes ces éléments sont retravaillés, soumis à un remaniement radical, tant du point de vue du contenu que de la forme, et pas seulement lorsqu'ils

12. « A l'état naissant » (N.d.T.).

font l'objet d'un traitement parodique et satirique. L'un des facteurs les plus importants de ce remaniement est l'afflux toujours plus fort des éléments plébéiens dans la composition. Heine a raison de souligner que ce facteur est décisif :

« Cervantès a créé le roman moderne en introduisant dans le roman de chevalerie la peinture fidèle des basses classes, en y mêlant la vie du peuple. »

Mais la nouvelle matière, qu'il a fallu maîtriser artistiquement pour fonder la nouvelle forme romanesque, ne consiste pas seulement en cette régénération et ce remodelage matériels du monde d'aventures du roman de chevalerie dans un sens plébéien qui le rapproche de la vie, mais aussi en un afflux de la prose de la vie qui commence dès les débuts de la société bourgeoise. La grandeur de Rabelais et de Cervantès, les grands fondateurs du roman moderne, repose essentiellement sur une lutte sur deux fronts qui résulte de leur situation historique : ils luttent contre la dégradation de l'homme produite par la société bourgeoise commençante. L'évolution ultérieure n'a plus jamais retrouvé cette unité de la grandeur et du comique dans le personnage de Don Quichotte, laquelle unité repose précisément sur le fait que, de manière géniale, Cervantès unissait organiquement dans son propre caractère la double lutte contre les déterminations décisives des deux phases historiques dont l'une prenait la relève de l'autre, à savoir la lutte contre l'« héroïsme » (qui s'était mis à sonner creux) de la chevalerie et la lutte contre la bassesse de la prose de la société bourgeoise, qui ressortait clairement dès le début. Cette lutte sur deux fronts est le secret de la grandeur ultérieurement inégalée de ces premiers grands romans, de leur réalisme où le fantastique se donne libre cours. Le moyen âge, « la démocratie de l'absence

de liberté » (Marx) donne aux écrivains, précisément à sa période de dissolution, une matière riche en couleurs et en contenu, un milieu pour des hommes et des actions où l'autonomie et l'activité spontanée des hommes peuvent encore se déployer avec une relative liberté (Hegel nomme cette période une sorte de retour du vieil « héroïsme » et explique avec raison la grandeur de Shakespeare à partir des possibilités que lui donne son siècle). Car la prose de la société bourgeoise n'est encore qu'une ombre critique qui tombe sur le chaotisme des aventures ; pour l'époque de Rabelais et de Cervantès le rétrécissement abstrait de la vie individuelle, l'appauvrissement, porteur d'abstraction, de l'homme par la division du travail capitaliste, n'est pas encore une puissance socialement dominante.

Mais les avantages de cette lutte sur deux fronts vont beaucoup plus loin que ce que nous avons indiqué jusqu'à maintenant, c'est-à-dire des avantages pour la matière du roman. Le monde coloré des formes du Moyen Age reste une matière favorable, même quand on combat avec la plus grande vigueur tous ses contenus sociaux, et la société bourgeoise et l'idéologie bourgeoise, seulement en train de naître, possèdent encore le *pathos* d'une libération générale de l'humanité sortant de l'asservissement social et idéologique imposé par l'économie, la politique et la culture du féodalisme. Pour Rabelais, l'inscription de l'abbaye de Thélème, « Fais ce que veux », a encore le *pathos* justifié et entraînant de la libération de l'humanité, *pathos* qui ne peut être déprécié, même pour le lecteur actuel, du fait que le « Fais ce que veux » a dégénéré nécessairement au cours du développement ultérieur en l'hypocrite « laissez faire » d'une bourgeoisie libérale pleine de lâcheté et de bassesse. Dans l'utopie rabelaisienne percent partout les accents de ce *pathos* entraînant de la lutte contre l'enchaînement de la liberté humaine, ce *pathos* qui fut plus tard celui des combats héroïques

des Jacobins et qui a débouché sur la critique entraînante de la dégradation capitaliste, chez les utopistes, en particulier chez Fourier. C'est pourquoi la lutte contre la prose de la nouvelle vie bourgeoise n'est pas le combat petit-bourgeois contre le « mauvais côté » de la société bourgeoise, comme plus tard chez les anticapitalistes petits-bourgeois et romantiques, mais l'illusion et l'utopie historiquement justifiées de la violence révolutionnaire du développement capitaliste. L'utopie de « l'état moyen », de la réconciliation des oppositions en lutte, est nécessairement une utopie, y compris chez Rabelais et Cervantès, mais pour être figurée poétiquement de manière créatrice, elle n'a pas besoin de s'écarter de la figuration des grandes oppositions dans leur extrémisme exacerbé, au contraire elle est le point de repos poétique, le centre créateur dans la collision des antagonismes. Pour le début du développement du roman, cette forme de figuration des oppositions permet une toute autre attitude vis-à-vis du « héros positif » que lors du développement ultérieur. Comme nous le verrons, il appartient à l'essence de la société bourgeoise qu'un poète grand et honnête soit dans l'impossibilité d'y trouver un « héros positif ». Ici, la concentration considérable et unique des oppositions sociales, des anciens et des nouveaux ennemis de la libération, de l'activité spontanée de l'homme, permet quand même toujours, en dépit de toute la satire et de l'ironie sur soi, de faire entrer dans la figuration des héros une proportion réelle de « positivité ». Dans le développement ultérieur, la critique, l'ironie et la satire détruisent d'autant plus toute « positivité » du héros que la société bourgeoise, en se développant en puissance dominante, contraint davantage les écrivains à lutter contre la dégradation de l'homme sous la forme de leur propre embourgeoisement. Plus le roman se transforme en figuration, en critique créatrice et en autocritique de la société bourgeoise, et plus il devient inévi-

table qu'y prédominent les accents désespérés au sujet des contradictions insolubles de la société dans laquelle on vit (Swift comparé à Rabelais et à Cervantès).

Mais en même temps cette lutte sur deux fronts produit un style particulier de roman : un fantastique réaliste. Les grands principes sociaux et idéologiques de l'époque sont appréhendés et figurés de manière réaliste ; réalistes sont les types qui, dans la variété colorée des aventures, sont amenés à de véritables actions, à un déploiement réel de leur essence ; réaliste aussi le mode de représentation, l'appréhension des détails authentiques et de leur rapport organique avec les grandes puissances sociales dont ils font apparaître les luttes de manière créatrice. Mais la fable elle-même ne se soucie pas d'être en accord avec la réalité, elle est consciemment irréaliste, fantastique. Ce fantastique surgit d'une part de l'appréhension, certes utopique mais historiquement correcte, des grandes puissances de l'époque, d'autre part de la comparaison satirique du vieux monde pourrissant et du nouveau monde en gésine avec les principes du grand combat pour la libération de l'homme. Comme nous le verrons plus tard, ce fantastique n'a encore en soi rien de romantique, car ce n'est pas encore un combat en retraite désespéré contre la prose de la vie capitaliste ; il repose au contraire sur l'énergie révolutionnaire encore intacte et pleine d'espérance d'une société nouvelle encore en train de naître. Mais ce fantastique ne s'oppose pas non plus au réalisme, il ne forme aucun contraste — même artistique — à l'intérieur du mode de représentation, au contraire il est lié organiquement au réalisme de la représentation d'ensemble et il tire sa source de la grandiose conception d'ensemble de ces écrivains : dans leur aptitude à appréhender dans leur pureté et à amener à la représentation les déterminations décisives réelles de leur époque, sans se soucier de la possibilité ou de la vraisemblance extérieure de chaque situation prise à part

ni de leur combinaison dans laquelle ces déterminations se manifestent. La lutte contre le moyen âge, accompagnée de l'appropriation de son héritage en matériaux et procédés artistiques, rend possible chez Rabelais et Cervantès cette variété de fantastique réaliste. Et les écrivains qui, lors d'une période ultérieure de la lutte de libération contre le féodalisme, ont déplacé jusque-là l'accent principal de leur attaque, ont encore pu, bien que sous une forme affaiblie, continuer dans la ligne de ce fantastique réaliste (les romans de Voltaire). Le *Gulliver* de Swift constitue une transition originale entre le type rabelaisien de réalisme et celui de Defoe : formellement, c'est une continuation de la ligne rabelaisienne, mais le réalisme devenu purement satirique mène déjà à la nouvelle étape de développement du roman.

5. La conquête de la réalité quotidienne

Le pessimisme amer de Swift vis-à-vis de la société bourgeoise est presque aussi isolé au sein du XVIII^e siècle que sa forme satirique et fantastique se situe en dehors du courant fondamental du développement romanesque au sein du pays capitaliste central, en Angleterre, et aussi en France. Cela ne veut pas dire que les autres écrivains figureraient moins que Swift des faits effroyables, des situations atroces, des aperçus bouleversants du « règne animal spirituel » de la société capitaliste naissante, de la société de l'accumulation primitive. Chez Defoe et Lesage, chez Fielding et Smollett, chez Restif et Laclos, voire même chez Richardson et Marivaux, apparaît, de manière différente selon les écrivains, un monde figuré de façon réaliste, dont le matériau suffit presque en chaque point à fournir un contenu à un pessimisme swiftien. Cependant, la totalité fonda-

mentale du monde figuré est autre ; c'est la victoire de la ténacité et du mérite bourgeois sur le chaos de la société qui est en train de surmonter les vestiges du féodalisme, de fonder la société capitaliste et de susciter ainsi l'effroyable chaos, sordide et sanglant, de l'accumulation primitive. Walter Scott dit de *Gil Blas* : « Ce livre laisse le lecteur satisfait de lui-même et du monde », et même *Moll Flanders* de Defoe et la plupart des grands romans de cette période ont une *happy end*. Par conséquent, les écrivains entretiennent un rapport positif avec leur époque, avec leur classe, qui accomplit le grand bouleversement de l'époque. Mais cette auto-affirmation de la bourgeoisie est très autocritique : toutes les horreurs, toutes les atrocités de l'accumulation primitive en Angleterre, toute la corruption des mœurs et le règne de l'arbitraire absolutiste en France sont impitoyablement dépeints et figurés de façon réaliste. Qui plus est, c'est seulement dans la figuration de ces sanglantes et sordides douleurs de l'enfantement de la société capitaliste qu'apparaît le roman réaliste au sens le plus étroit, que la poésie conquiert la réalité quotidienne de la société bourgeoise.

Le roman abandonne le vaste champ du fantastique de ses débuts, il se tourne résolument vers la vie privée du bourgeois. L'aspiration du romancier à être le secrétaire de la vie privée et des mœurs apparaît clairement à cette période sous une forme programmatique. Le grand horizon historique mondial des débuts du roman se rétrécit, l'univers du roman se limite de plus en plus à la réalité quotidienne de la vie bourgeoise et les grandes contradictions motrices du développement socio-historique ne sont figurées que dans la mesure où elles viennent au jour concrètement et activement dans cette réalité. Mais ce sont pourtant ces grandes contradictions qui sont figurées, et le réalisme de la vie quotidienne, la poésie nouvellement découverte de la réalité quotidienne, le dépassement, par l'écriture, de la prose de

cette vie quotidienne ne sont que des moyens pour figurer de façon vivante, au sein de cette vie quotidienne, les grands conflits sociaux de l'époque dans les hommes concrets et les situations concrètes. Ce réalisme est donc très loin d'être une simple image, une simple imitation des traits extérieurs de la réalité quotidienne, comme le proclame l'esthétique officielle de la période. Les écrivains eux-mêmes travaillent avec une grande lucidité à atteindre un réalisme du typique, un réalisme pour lequel la vérité du détail n'est qu'un moyen, quoique bien entendu un moyen passé au premier plan, en vue de la figuration du typique. Fielding énonce très clairement que faire le portrait d'hommes vivants, même en le réussissant complètement du point de vue artistique, est une activité mensongère et dénuée de valeur si les hommes peints ainsi ne sont pas typiques. En guise d'exemple ironique il cite un de ses amis qui a acquis une grosse fortune sans fraude ni escroquerie ; certes, dit Fielding, cet homme existe mais il est inutilisable pour le roman, étant non typique. Mais le principe du typique comme principe fondamental de ce grand réalisme ne se révèle pas seulement dans ce choix négatif. Fielding dit encore :

« Car bien que tout bon auteur doive se tenir dans les limites du vraisemblable, il n'est quand même nullement nécessaire que ses caractères ou ses péripéties soient quotidiens, ordinaires ou vulgaires, comme ceux qui se manifestent dans n'importe quelle ruelle ou maison ou que l'on peut trouver dans les balourds articles d'un journal. »

Chez ces écrivains, le dépassement de la prose qui progresse sans cesse et qui augmente sans cesse sa puissance se manifeste par la force, par l'ardeur et par la spontanéité de leurs héros typiques. Les grands écrivains

réalistes de cette époque voient très clairement à quel point les hommes sont le jouet des puissances socio-économiques et le peu d'importance sur leurs destinées de leur volonté, et même de leurs intentions morales. Malgré cela, l'élément poétique d'un Gil Blas, d'un Tom Jones, d'une Moll Flanders, naît de l'activité énergique d'un représentant typique d'une classe encore ascendante ; ils sont ballottés par les vagues des événements économiques mais ils parviennent malgré tout au rivage et ils le doivent à leur activité, à leur ardeur à la tâche, qui sont conditionnées par leur appartenance de classe. La société capitaliste naissante, c'est la naissance de la domination de l'homme sur la nature, de la domination de l'homme sur les choses, étant bien entendu que les puissances de la société, quelle que soit l'atrocité de leur action concrète, n'ont pas atteint la perfection morte et fantomatique qu'elles possèdent dans la société capitaliste déjà consolidée, qui se meut déjà automatiquement. Byron appelle Fielding « l'Homère de la prose de la nature humaine ». Pour les raisons sur lesquelles nous reviendrons tout de suite, cet éloge nous semble un peu exagéré. Mais il n'est pas douteux que, dans les parties les plus significatives des romans les plus significatifs de cette époque, il se produit une approche originale de l'épopée. Par exemple, dans la première partie du *Robinson* de Defoe, la lutte de l'homme avec la nature, dans la mesure où elle est l'image représentative des débuts de la domination sociale sur la nature, accède à un niveau de figuration incomparable, d'une grandeur épique : toute pelle ou pioche avec laquelle, dans son île, Robinson soumet la nature et la soumet à la civilisation, prend dans ce contexte une dimension épique qui rejoint parfois la poésie des choses dans les épopées d'autrefois.

Et cette poésie apparaît dans de nombreux et importants romans de cette période. Elle est le reflet littéraire, la mise en forme épique du caractère progressiste de

la libération des forces productives par le capitalisme en train de lutter pour la suprématie sociale, lequel caractère progressiste reste ici encore le facteur qui gagne visiblement du terrain au milieu de toutes les horreurs de cet épanouissement capitaliste des forces productives. Dans le *Robinson*, il était possible, sans observer de silence apologétique sur les contradictions, de figurer ce moment comme prédominant dans sa pureté presque intacte ; de là vient sa poésie particulière mais celle-ci se manifeste également dans d'autres romans de cette période, quoique sous une forme moins frappante et moins pure.

Cette ardeur victorieuse des héros romanesques des premiers grands réalistes possède aussi quelques traits d'un « état intermédiaire » entre les grandes contradictions de l'époque et leur donne sans nul doute un caractère relativement « positif ». Mais le rétrécissement de l'horizon, en comparaison des grands romanciers des débuts du roman, se manifeste sous une forme déjà aiguë dans la question de la positivité des héros. Cette évolution descendante ne doit en aucune façon être attribuée à un talent moindre des écrivains mais elle a sa cause dans le processus croissant de capitalisation de la société et dans la dégradation croissante de l'homme qui lui est indissolublement liée. Ici, en effet, le prix de la « positivité » est déjà payé par une tendance à une certaine médiocrité bornée. Nous ne visons pas l'ennuyeuse religiosité puritaine de Robinson ; de même, dans *Gil Blas* et *Tom Jones*, dans les figurations les plus significatives de cette époque, l'ardeur de l'activité spontanée, de la lutte pour s'imposer, se paie d'une tare de médiocrité et d'étroitesse bourgeoises. A quel point cette évolution n'est pas une question de talent personnel des écrivains, on le voit d'une part dans le fait que, dans un pays comme la France, où le capitalisme est alors moins développé, la figure de *Gil Blas* peut, par rapport à cette étroitesse, être dotée

d'une liberté relative, à laquelle n'accède nulle figure des écrivains anglais, qui sont souvent de plus grands réalistes, et d'autre part, dans le fait que ces héros, malgré leur positivité bourgeoise eu égard au développement ultérieur de la bourgeoisie, deviennent de plus en plus insoutenables en tant que héros positifs (cf. la critique de *Tom Jones* par Thackeray).

La vague sans cesse montante du développement capitaliste et l'avancée de plus en plus nette de ses contradictions produit, dans le cadre de la conquête réaliste de la réalité, les formes les plus variées de figuration de la protestation subjective. Entre autres, — comme l'a compris Schiller — la tendance à l'idylle comme figuration d'une relation de l'homme à la nature qui est nécessairement foulée aux pieds par la civilisation. Mais la grandeur de cette époque de développement se manifeste en ce que même les figurations idylliques présentent un caractère combatif, un caractère de protestation. (*Le Vicaire de Wakefield*, de Goldsmith.) C'est précisément dans les romans où est figuré ce caractère de protestation subjectiviste et sentimentale qu'on voit s'exprimer le plus clairement ce fait que même les grands écrivains de cette période de développement mènent une lutte sur deux fronts : une critique des restes pourris de la vieille société et une autocritique de leur propre classe en train d'édifier la société nouvelle. Et on peut voir également ici que, plus fort est ce combat contre la vieille société, plus la conquête créatrice réaliste de la figuration de la vie psychologique signifie un combat contre les conventions mortes et meurtrières de la société féodale aristocratique et courtoise — et plus les écrivains sont capables d'avancer victorieusement vers une figuration ample et profonde (*Manon Lescaut*, Richardson, etc.). C'est le combat progressiste que la classe bourgeoise mène au nom de la société tout entière en faveur de l'autonomie et de l'activité spontanée des sentiments humains. Mais plus cette tendance

se tourne purement vers l'intérieur, plus elle représente une protestation lyrique de la subjectivité humaine contre la prose du capitalisme, — et plus elle liquide les grandes traditions de la conquête réaliste de la réalité, plus elle devient quelque chose qui préfigure le Romantisme. Rousseau et le *Werther* de Goethe marquent les sommets progressistes de ces tendances. Chez l'un et l'autre le *pathos* de la lutte sur les deux fronts est encore vivant, de telle sorte que, bien sûr, ils préparent à maints égards l'apparition de la dissolution romantique de la forme romanesque, mais sont encore, dans leurs figurations, loin de cette dissolution romantique. Cependant, la prédominance des lettres, journaux intimes, confessions, descriptions lyriques de paysages, etc., commence déjà à dissoudre la forme épique du roman. L'impuissance pratique de la subjectivité humaine à pénétrer d'une activité spontanée réelle la société capitaliste en croissance constante se manifeste d'une manière protestataire dans la tentative de livrer à elle-même la subjectivité frappée d'impuissance et à lui édifier son propre univers d'intériorité, un univers « indépendant ». Laurence Sterne est l'écrivain chez lequel ces tendances s'expriment pour la première fois consciemment. Il transforme le fantastique objectif des romans de naguère en fantastique subjectif, le fantastique de la liaison des déterminations objectives réelles en un fantastique de la forme, soumis à l'arabesque. L'unité de la forme narrative est chez lui consciemment détruite dans le but de mettre sur pied, par le détour de l'arabesque fantastique, une unité subjective, une unité des états d'âme contrastés de l'émotion et de l'ironie, et dans ce contraste se reflètent désormais les contradictions objectives. La base idéologique de cette dissolution de la forme est le déplacement relativiste de l'ancienne lutte sur deux fronts dans « le cœur du poète » : Sterne relativise le contraste entre Don Quichotte et Sancho Pança, en

montrant que chacun de ses frères Shandy¹³ unit en lui-même un Don Quichotte et un Sancho, en faisant de chacun un Don Quichotte quant à ses propres idéaux, un Sancho quant à ceux de l'autre.

Ce subjectivisme et ce relativisme de Sterne, poussés à l'extrême, expriment une large tendance, toujours en progrès, de l'idéologie bourgeoise, de sa réaction à la violence croissante du prosaïsme de l'existence. C'est pourquoi Friedrich Schlegel a raison d'y trouver « la poésie naturelle des classes supérieures de notre époque ».

6. La poésie du « règne animal spirituel »

Comme Marx l'énonce, la Révolution française signifie la fin de la période héroïque du développement bourgeois.

« La nouvelle forme de société une fois établie, disparurent les colosses antédiluviens... Complètement absorbée par la production de la richesse et par la lutte pacifique de la concurrence, elle avait oublié que les spectres de l'époque romaine avaient veillé sur son berceau¹⁴.

Dans la période qui s'étend entre la Révolution française et l'entrée autonome du prolétariat dans l'arène de l'histoire universelle, l'idéologie bourgeoise se ramasse pour la dernière fois en grandes synthèses finales (Hegel, Ricardo, les historiens français de la Restauration) : il en va de même du roman. La conquête de la réalité quotidienne par le roman du XVIII^e siècle se transforme

13. Allusion au roman de Laurence Sterne : *Tristram Shandy* (1759-1768) (N.d.T.).

14. *Le Dix-huit Brumaire de Louis Bonaparte*, Éditions sociales, 1971, I, p. 16.

ici en simple moyen de représentation, en représentation épique de la monumentalité des contradictions inconciliables désormais apparues avec une évidence tragique au sein de la société capitaliste. En un certain sens, le roman revient au fantastique de ses débuts mais ce fantastique est désormais le fantastique des contradictions tragiques, devenues inquiétantes, de la vie bourgeoise ; le *pathos* optimiste se transforme en *pathos* tragique nourri par le pressentiment poétique que le naufrage de la civilisation bourgeoise obéit à une nécessité. (Dans le développement du roman russe, la révolution de 1905 joue le même rôle que Juin 1848 en Europe occidentale. Les grands représentants du roman russe, de Pouchkine à Tolstoï, signalent donc un stade de développement du roman analogue à Goethe, Balzac et Stendhal.)

Mais ce fantastique réaliste a déjà traversé le Romantisme. Il est naturellement impossible ici de donner une caractérisation sociale et idéologique du mouvement romantique européen ; il faut nous limiter à ce qui est absolument nécessaire à la compréhension de l'évolution du roman. La physionomie chatoyante du mouvement romantique est due au fait qu'il est un mélange, dosé différemment selon les écrivains et les groupes, de retombées réactionnaires contre la Révolution française et de protestations confuses contre l'horreur du capitalisme en train de se répandre victorieusement. La lutte contre la prose de la vie capitaliste prend dans le romantisme un accent réactionnaire, tourné vers le passé, mais comme ces courants sociaux, dont le Romantisme est l'expression idéologique, demeurent nécessairement sur le terrain capitaliste, consciemment ou non, volontairement ou non, la protestation romantique contre la prose capitaliste est également condamnée à reposer sur une reconnaissance inconsciente, tacite, du système capitaliste avec toutes ses conséquences, considéré comme un destin « inéluctable ». Il s'ensuit que, dans le domaine de l'art et de la théorie artistique, donc

également dans le domaine du roman, le Romantisme ne peut même pas tenter de surmonter l'envahissement de la réalité par la prose en recherchant lui-même les éléments de spontanéité humaine active existant encore dans la réalité sociale et en les mettant, par les moyens d'un réalisme grandiose, au centre de la figuration épique. Au contraire, le Romantisme immortalise dans sa figuration une opposition qui s'est figée, et qui est conçue comme figée et indépassable, l'opposition entre la prose objective et la poésie subjective comme protestation impuissante contre cette prose. Cette dégradation socialement nécessaire du principe poétique dans le sens d'une subjectivité impuissante vis-à-vis de la réalité se manifeste sous diverses formes dans la poésie romantique, pour une part au niveau du contenu, dans une fuite vers la représentation d'états de la société qui n'ont pas encore été la proie de la prose capitaliste (les romans historiques de Walter Scott), pour une part dans une opposition contrastée du principe poétique et du prosaïque sous une forme vouée à la surenchère fantastique (E.T.A. Hoffmann, Edgar Poe, etc.), pour une part dans l'abandon total du terrain de la réalité sociale, dans la tentative de créer librement, à partir du Sujet, la réalité poétique comme réalité « magique » propre (Novalis) ; pour une part — et c'est le principe stylistique le plus important pour l'évolution ultérieure du roman — dans une surenchère symbolico-fantastique portant sur la choséité, conçue comme figée, du monde extérieur, dans la tentative de lui enlever au moyen de cette stylisation symbolique les éléments devenus prosaïques, de lui restituer ainsi sa poésie. Le canon qui casse son amarre, dans *Quatre-vingt-treize* de Victor Hugo, est peut-être la forme la plus nette de cette stylisation. Ce canon, dit Hugo,

« devient brusquement on ne sait quelle bête surnaturelle. C'est une machine qui se transforme en un monstre (...) on dirait que cet

esclave éternel se venge ; il semble que la méchanceté qui est dans ce que nous appelons les objets inertes sorte et éclate tout à coup. (...) Vous ne pouvez pas le tuer, il est mort. Et en même temps il vit. Il vit d'une vie sinistre qui lui vient de l'infini ¹⁵ ».

Par conséquent, le Romantisme, qui a inscrit sur ses étendards la lutte sans merci contre la prose de la vie moderne, aboutit en fin de compte à une capitulation sans combat devant cette prose considérée comme un destin, voire — la plupart du temps sans le vouloir — à une glorification symbolique, à une apologétique poétisante de cette prose détestée et traitée en ennemie acharnée.

Il n'y a pas un écrivain important de cette phase de développement qui n'ait été plus ou moins touché par les tendances romantiques. Ce qui s'impose dans cette influence profonde et générale du Romantisme sur la littérature bourgeoise depuis la Révolution française, c'est précisément la nécessité sociale qui a produit les tendances romantiques. Toutefois les grands écrivains de cette époque sont grands justement parce qu'ils ne capitulent pas sous la forme d'une opposition figée devant les progrès de la prose de la vie capitaliste bourgeoise mais parce qu'ils essaient, sous les formes les plus diverses, de découvrir et de figurer les éléments d'activité spontanée encore existants chez les hommes. Par conséquent, leur lutte est, pour cette raison, plus profonde que celle du Romantisme parce qu'elle est moins figée, moins « radicale ». Mais, chez tous ces écrivains, les tendances romantiques font sentir leurs effets à titre de moments (partiellement) dépassés. Nous disons « partiellement » car les grands écrivains surmontent certes

15. *Quatre-vingt-treize*, Première partie, Livre II, t. IV (*Tormentum belli*).

le Romantisme du fait que, dans leur lutte créatrice, ils vont objectivement beaucoup plus loin, ils creusent beaucoup plus profondément que le Romantisme, du fait que la protestation romantique, subjective, sentimentale, contre la prose de la vie, est mise à sa vraie place comme subjectivité figurée des figures elles-mêmes. Mais ils ne surmontent que partiellement le Romantisme, parce qu'ils doivent nécessairement recourir aux moyens de la stylisation romantique là où ils ne sont plus en mesure de dissoudre les images sociales réifiées en actions des hommes, des classes. C'est chez Balzac qu'on peut voir le plus nettement les deux formes de dépassement, réel et apparent, du Romantisme. Mais cette discordance dans la position des grands écrivains de cette époque à l'égard du Romantisme s'exprime chez chacun d'eux sous des formes diverses. Chacun d'eux peut être critiqué doublement : il fait de trop grandes concessions, d'une part à la prose de la vie, d'autre part au subjectivisme romantique. Cette double critique du roman classique est apparue dès les débats qui ont eu lieu au sujet du *Wilhelm Meister* de Goethe. Dans la lettre adressée à Goethe où il résume ses impressions finales, Schiller critique le fait que, malgré tout l'art de Goethe, la machinerie romantique du roman fera seulement, en fin de compte, l'effet d'un « jeu théâtral », d'un « procédé », tandis que Novalis, en Romantique conséquent, rejette le roman, « un *Candide* dirigé contre la poésie » :

« C'est une histoire domestique et bourgeoise poétisée (...) l'athéisme artistique, voilà l'esprit de ce livre ; beaucoup d'économie ; on obtient avec une matière poétique bon marché un effet poétique. »

Cette discordance dans la lutte contre la prose de la société capitaliste détermine aussi la position de ces

écrivains à l'égard du problème du « héros positif » et, en relation étroite avec lui, à l'égard du problème de « l'état moyen » qui, ainsi que nous l'avons vu, est décisif quant au style et à la construction du roman. Poussée à son terme, l'exigence hégélienne d'une éducation du héros romanesque l'amenant à reconnaître la validité de la réalité bourgeoise devrait déboucher sur un héros positif. Mais, comme il arrive à Hegel de le formuler cyniquement, ce héros positif ferait du héros

« un philistin tout comme les autres (...) la créature adorée, qui était au début l'Unique, un Ange, fait à peu près le même effet que toutes les autres, la fonction donne du travail et des désagréments, la vie conjugale est un calvaire à domicile et c'est ainsi que, comme les autres, on se réveille un beau matin avec le mal aux cheveux ¹⁶ ».

Mais la réalisation de cette exigence hégélienne ne pourrait que conduire à la platitude achevée. En général, pour des raisons que nous avons déjà effleurées en traitant de la forme spécifique du roman, cet « état moyen » ne peut devenir un élément de composition du roman qu'en restant inaccessible, que si l'écrivain échoue à le figurer, que s'il figure autre chose, quelque chose de plus grand que le « juste milieu » recherché entre les contradictions, s'il figure en l'occurrence le caractère insoluble des contradictions elles-mêmes. L'échec des tendances conscientes des écrivains, la création par eux d'une image du monde autre que celle qu'ils projetaient, est précisément ce qui fait la grandeur des écrivains de cette période de développement. Quand Lénine traite Tolstoï de « miroir de la révolution russe », il énonce clairement cette relation paradoxale entre

16. HEGEL : *Esthétique*, L'art romantique, III, I, c, *Le romanesque*, op. cit., t. II, p. 235 (traduction revue).

conception du monde consciente et conception du monde figurée, entre intention et œuvre :

« On ne peut tout de même pas nommer miroir de la réalité ce qui, de toute évidence, ne la reflète pas de façon exacte. Mais notre révolution est un phénomène extrêmement complexe ; dans la masse de ses réalisateurs et de ses participants immédiats, il existe beaucoup d'éléments sociaux qui, eux aussi, ne comprenaient manifestement pas ce qui se passait (..) Tolstoï a reflété la haine accumulée, l'aspiration enfin mûre vers un avenir meilleur, le désir de s'affranchir du passé, aussi bien que l'immaturité des rêveries, le manque d'éducation politique, la mollesse en face de la révolution ¹⁷. »

Et — *mutatis mutandis* — cette profonde critique vaut aussi pour Balzac et pour Goethe ; Engels a également critiqué l'un et l'autre absolument du même point de vue méthodologique. Quand il est dit du héros de *Wilhelm Meister* qu'il est parti comme Saül pour chercher les ânesses de son père et que chemin faisant il a trouvé un royaume, on pourrait dire avec plus de justifications encore à propos de ces romans classiques que leurs créateurs ont effectivement cherché et trouvé les ânesses (leur utopie aventureuse et le plus souvent utopique de l'« état moyen ») mais qu'en chemin ils ont découvert et figuré le royaume des contradictions historiques de la société capitaliste.

La figuration de ces contradictions insolubles dans la société bourgeoise étouffe — dans les figurations réussies — toute exigence d'un « héros positif ». Dans une préface ¹⁸ Balzac écrit que ses romans seraient manqués

17. LÉNINE : *Œuvres*, Paris-Moscou, t. XV, pp. 220-227.

18. Celle de *Pierrette*, Edition de la Pléiade, t. XI, pp. 392-393.

si, pour les lecteurs, César Birotteau, Pierrette, Mme de Mortsau, etc., n'étaient pas plus attirants que par exemple Vautrin ou Lucien de Rubempré ; mais ils sont réussis parce que c'est l'inverse qui est vrai. C'est justement en creusant résolument en profondeur, tout en dévoilant le caractère insoluble des contradictions, tout en démasquant la bassesse et l'hypocrisie de la société capitaliste, qu'on rend impossible l'exigence cynique de Hegel quant au héros positif. Nous avons déjà vu que les héros « positifs » du roman du XVIII^e siècle, héros actifs au travail et libres, quoique bornés, sont devenus de plus en plus insoutenables, en tant que héros « positifs », pour le roman du XIX^e. L'exigence d'un héros « positif » devient de plus en plus, pour la bourgeoisie du XIX^e, une exigence d'apologétique, une exigence adressée aux écrivains pour qu'ils ne dévoilent pas les contradictions mais les réconcilient de façon rusée. Gogol a déjà mené une polémique vigoureuse contre une telle exigence :

« Mais ce n'est pas attristant que l'on soit insatisfait de notre héros ; ce qui est triste, c'est que soit logée dans l'âme la certitude que les lecteurs puissent être également satisfaits de ce même Tchitchikov. Si l'auteur n'avait pas jeté un regard aussi profond dans son âme, s'il n'avait pas touché à ce qui échappe à l'attention du monde et se dissimule, s'il n'avait pas dévoilé les pensées les plus secrètes qu'aucun homme ne confie à autrui, s'il l'avait dessiné tel qu'il est apparu à la ville entière, à Manilov et aux autres, alors tout le monde serait très satisfait et le tiendrait pour un homme intéressant. »

Ainsi, avec une grande clarté, Gogol met au jour la problématique sociale fondamentale du roman moderne :

ce à quoi visent les grands écrivains en tant que représentants des tendances historiquement progressistes de la révolution bourgeoise contredit les exigences adressées instinctivement à la littérature par l'homme bourgeois moyen. Ce qui fait la grandeur des classiques du roman, c'est précisément ce qui les isole de la majorité de leur propre classe ; c'est justement le caractère révolutionnaire-populaire de leurs efforts qui les rend impopulaires.

7. Le nouveau réalisme et la dissolution de la forme romanesque

A côté de la grande littérature romanesque il a toujours existé une large littérature narrative de divertissement. Cette dernière n'a jamais posé sérieusement les grands problèmes de la société ni lutté pour les résoudre mais elle s'est contentée de reproduire le monde tel qu'il se reflétait pour la conscience bourgeoise moyenne. Toutefois, à l'époque de l'ascension de la classe bourgeoise, l'opposition entre cette littérature de divertissement et les grands romans n'offrait pas, il s'en faut, un contraste aussi criant qu'à la période de la bourgeoisie déclinante. Du point de vue de l'écriture, la vieille littérature de divertissement profitait encore des traditions d'une culture spontanée, populaire, du récit ; du point de vue social elle n'était que rarement contrainte de tomber au niveau d'une apologétique déformante et grossièrement mensongère. Tout cela change à la période du déclin idéologique de la bourgeoisie. L'apologétique devient de façon toujours plus marquée la tendance dominante de l'idéologie bourgeoise et, à mesure que les contradictions de la société capitaliste s'accroissent plus fortement, elle travaille avec des moyens d'autant plus grossiers

dans le sens d'une glorification mensongère du capitalisme et d'une calomnie pleine de bassesse à l'égard du prolétariat révolutionnaire et des travailleurs en révolte. Par conséquent, du point de vue du contenu comme de l'art, le roman sérieux, de haut niveau artistique, de la période d'après 48 doit aller constamment à contre-courant, doit s'isoler — et cela dans une mesure croissante — du développement de la large masse de sa propre classe. Cette sorte d'opposition, quand elle n'entraîne pas des relations nouvelles avec la classe révolutionnaire, avec le prolétariat, conduit précisément les meilleurs écrivains bourgeois à un isolement social et artistique de plus en plus profond. Ils ne peuvent plus, comme le pouvaient les écrivains de jadis, vivre la vie de la société, la vie de leur propre classe, ni participer à ses combats ; ils se transforment en observateurs d'une réalité sociale qui leur est plus ou moins étrangère et hostile.

Cette situation des écrivains importants s'accompagne nécessairement du fait que l'héritage principal qu'ils reprennent au passé est l'héritage du Romantisme. Leur relation réelle aux grandes traditions de la période ascendante de la bourgeoisie se distend de plus en plus ; même quand ils se sentent les successeurs de ces traditions, même quand ils étudient passionnément cet héritage, ils le voient quand même toujours davantage à travers des lunettes romantiques. Flaubert est le premier et en même temps le plus grand représentant de ce nouveau réalisme, de ce réalisme qui cherche la voie d'une maîtrise réaliste de la réalité capitaliste en allant contre le courant de l'apologétique, du mensonge vil et banal. Le point de départ artistique du réalisme flaubertien est la haine et le mépris à l'égard de la réalité bourgeoise, qu'il saisit et observe avec la plus grande précision quant à ses formes humaines et psychologiques, mais dans l'analyse de laquelle il ne va cependant pas plus loin que la polarité figée des contradictions venues en sur-

face et non jusqu'à leur interpénétration vivante, au-dessous de cette surface. Le monde dépeint par lui est le monde désormais achevé de la prose accomplie. Tous les éléments poétiques n'existent plus que dans le sentiment, dans la révolte impuissante des hommes (des « jeunes gens » de Hegel) contre cette prose, et l'action ne peut consister qu'à représenter comment cette subjectivité en révolte (*a priori* impuissante) est écrasée par la bassesse banale de la prose bourgeoise. Conformément à cette conception de base, Flaubert opère avec le moins possible d'action, avec des événements et des hommes qui ne s'élèvent à peu près pas au-dessus du niveau moyen de la réalité bourgeoise quotidienne ; par conséquent — de manière consciente — sans intrigue, sans situation, sans héros.

Comme la haine et le mépris de la réalité décrite sont le point de départ de sa méthode créatrice, il lui faut exclure consciemment la culture du récit et le plaisir du récit rappelant l'épopée, essentiel chez tous les réalistes d'autrefois, chez les plus grands représentants du réalisme d'autrefois. Ce qui la remplace, c'est la description raffinée du détail recherché. La banalité de la vie, qui est combattue sur le mode romantique par ce réalisme, est figurée par les seuls moyens d'un raffinement « artiste » : ce ne sont pas les déterminations objectivement chargées de sens qui constituent le foyer du travail artistique, mais l'animation sensuelle de la moyenne banale par la découverte raffinée de ses détails piquants.

L'essence de l'héritage romantique consiste donc en un faux dilemme, car cet objectivisme et ce subjectivisme sont également vides, boursoufflés et gonflés de vent. Mais c'est un dilemme auquel on ne peut échapper car il n'est pas né d'une singularité, ou bien d'une absence d'honnêteté, ou de talent, chez les écrivains, mais de la situation sociale de l'intellectuel bourgeois à la période

du déclin idéologique de la classe bourgeoise. Subjectivisme vide et objectivisme boursofflé sont les catégories de surface nécessaires du monde, de phénomènes du capitalisme accompli. Enfermés dans le cercle infernal de ce monde objectivement nécessaire, les romanciers réalistes importants de cette époque se torturent en vain pour trouver un terrain objectif solide à leur représentation réaliste et en même temps pour conquérir à la poésie, à partir du sujet, le monde devenu prosaïque. Si l'on en croit son intention consciente, Zola surmonte les tendances romantiques, même celles de Flaubert, mais seulement au niveau des intentions, seulement dans sa propre imagination. Il veut asseoir le roman sur une base scientifique, remplacer l'imagination et l'invention arbitraire par l'expérience et le document. Mais cette scientificité n'est qu'une variante de la source sentimentale, paradoxalement romantique, du réalisme flaubertien : c'est la prédominance de l'aspect faussement objectiviste du Romantisme. S'il est vrai que Goethe et Balzac ont reçu de Geoffroy de Saint-Hilaire des impulsions scientifiques pour leur méthode de figuration de la société, cette influence scientifique n'a fait que renforcer la tendance dialectique qui avait toujours existé chez eux, la tendance à explorer les contradictions décisives de la société. La tentative de Zola pour tirer de Claude Bernard des impulsions analogues ne mène chez lui qu'à un enregistrement pseudo-scientifique des symptômes du développement capitaliste, sans l'aider à pénétrer dans la profondeur de celui-ci (Lafargue dit avec raison que, pour la pratique d'écrivain de Zola, le vulgarisateur Lombroso a eu beaucoup plus d'importance que Claude Bernard). Expérimentation et document signifient pratiquement que Zola ne vit pas un monde en devenir, qu'il ne figure pas dans le roman ses propres expériences de vie et de combat mais qu'à la manière du reporter, comme le dit justement Lafargue, il aborde dans l'intention de le

décrire un complexe social, qui jusqu'alors a dû lui être totalement étranger. L'univers de Zola est le canon fou de Victor Hugo, devenu prosaïque. Zola décrit avec beaucoup de clarté et de netteté comment il conçoit ses romans et comment, selon lui, les romans réalistes doivent être conçus :

« Un de nos romanciers naturalistes veut écrire un roman sur le monde des théâtres. Il part de cette idée générale, sans avoir encore un fait ni un personnage. Son premier souci sera de rassembler dans des notes tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Il a connu tel acteur, il a assisté à telle scène. Puis (...) il fera causer les hommes les mieux renseignés sur la matière, il collectionnera les mots, les histoires, les portraits. Ce n'est pas tout : il ira ensuite aux documents écrits (...). Enfin, il visitera les lieux, vivra quelques instants dans un théâtre pour en connaître les moindres recoins, passera ses soirées dans une loge d'actrice, s'imprénera le plus possible de l'air ambiant. Et, une fois les documents complétés, son roman, comme je l'ai dit, s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'à distribuer logiquement les faits (...) L'intérêt n'est plus dans l'étrangeté de cette histoire ; au contraire, plus elle sera banale et générale, plus elle deviendra typique¹⁹. »

Le faux objectivisme de cette tendance se montre de la façon la plus claire dans le fait que, d'une part, la moyenne banale est identifiée au typique et opposée exclusivement à l'individuel simplement intéressant et que, d'autre part, Zola ne voit plus le caractéristique,

19. ZOLA : *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, pp. 214-215.

digne d'être figuré dans l'action, dans la réaction en acte de l'homme aux événements du monde extérieur, mais dans l'état moyen de l'homme, grâce auquel il substitue à la figuration épique d'actions la description d'états de faits et de circonstances.

Le dilemme *raconter ou décrire* est aussi vieux que la littérature bourgeoise, car la méthode créatrice de la description est née de la réaction immédiate des écrivains à la réalité se figeant dans la prose et excluant l'activité spontanée des hommes. Il est très caractéristique de constater que déjà Lessing prend position très vigoureusement contre la méthode de la description en ce qu'elle contredit aux lois formelles de la poésie en général et de l'épique en particulier et qu'il revient au grand exemple d'Homère pour montrer nettement, en se référant au bouclier d'Achille, comment, pour un vrai poète épique, chaque « objet achevé » se dissout en une série d'actions humaines. Le vain combat des meilleurs écrivains eux-mêmes contre le flot sans cesse montant de la prose capitaliste de la vie se manifeste très nettement par la manière dont la description des choses et des états refoule dans le roman les actions des hommes. Zola ne fait que formuler théoriquement de façon très abrupte une tendance, née spontanément et irrésistible, au déclin de la culture du récit dans le roman moderne. Zola lui-même se situe au début de cette évolution et sa pratique, pour un grand nombre de détails grandioses et saisissants, se situe encore à proximité des grandes traditions du roman. Mais la ligne fondamentale de cette pratique suit déjà la nouvelle orientation. Il suffit de comparer la course hippique de *Nana* et celle d'*Anna Karénine*. Chez Tolstoï un vivant déroulement épique dans lequel, à commencer par le moment où l'on selle les chevaux et où le public se rassemble, tout le déroulement épique est action des personnages dans des situations pour eux chargées de sens. Chez Zola, une éblouissante descrip-

tion d'un événement de la société parisienne qui n'est absolument pas lié, du point de vue de l'action, avec le destin des héros et auquel les personnages du roman n'assistent que par hasard, comme des spectateurs intéressés mais non concernés. C'est pourquoi la course est chez Tolstoï une étape figurée sur le mode épique à l'intérieur de l'action du roman, chez Zola une simple description.

Tolstoï n'a pas besoin d' « établir de relation » entre les éléments objectaux de cet épisode et ses personnages ; la course est une partie essentielle de l'action elle-même. Chez Zola, la liaison doit être établie au niveau « symbolique » : par l'homonymie contingente entre le cheval vainqueur et l'héroïne du roman. Ce symbole, héritage que Zola recueille de Victor Hugo, traverse toute son œuvre ; le grand magasin, la Bourse, etc., sont des symboles de la vie moderne, élevés par la stylisation à des dimensions gigantesques, comme Notre-Dame et le canon fou chez Victor Hugo. Le faux objectivisme de Zola se manifeste de la façon la plus claire dans cet assemblage inorganique et inconciliable de principes de figuration totalement hétérogènes, entre le détail seulement observé et le symbole seulement lyrique. Et ce caractère inorganique traverse la composition tout entière : comme le monde décrit dans chaque roman n'est pas bâti à partir des actions concrètes d'hommes concrets dans des situations concrètes, mais est une sorte de réservoir, un milieu abstrait dans lequel les hommes sont insérés après coup, il n'y a entre caractère et action aucun rapport nécessaire ; pour le minimum d'action indispensable ici, il suffira de quelques traits pris dans la moyenne. Et certes, là aussi, la pratique de Zola est meilleure que sa théorie, c'est-à-dire que les caractères de ses personnages sont plus riches que la conception qu'il se fait de l'intrigue, mais pour cette raison précisément ils ne se transforment

pas en action, ils restent de pures observations et descriptions. Et ainsi, ils deviennent un simple accessoire qu'on peut accumuler ou retirer à volonté. La scientificité de la méthode de Zola, dont l'objectivisme ne cache que très superficiellement l'appauvrissement de l'image du monde social, l'appauvrissement des déterminations sociales découvertes et figurées par lui, des forces motrices de la société dans leurs contradictions, ne peut donc conduire à refléter correctement, au niveau de la connaissance, la société capitaliste ni, au niveau artistique, à mettre en forme des récits cohérents. Lafargue démontre avec justesse qu'en dépit de l'exactitude de ses observations de détail, Zola passe sans les voir à côté des déterminations sociales décisives. (L'alcoolisme des ouvriers dans *L'Assommoir*, l'opposition ancien et nouveau capitalisme dans *L'Argent*.) En ce qui concerne le développement du roman, il ne s'agit pas seulement des erreurs concrètes dans la connaissance de la société, bien que la plupart du temps, sur la base de leur participation aux grandes luttes de la société, les réalistes d'autrefois aient empoigné d'instinct par le bon bout les questions décisives, mais il s'agit du fait que ces erreurs commises au niveau de la connaissance signifient une systématisation et une accélération dans la dissolution et dans l'appauvrissement de la forme romanesque. Les grands « secrétaires de la vie privée » n'ont pour successeurs que des chroniqueurs lyriques ou journalistiques des événements du jour.

Flaubert et Zola constituent le tournant moderne du développement du roman. C'est pourquoi il a fallu traiter de ces écrivains un peu plus en détail parce que, chez eux, les tendances fondamentales à la dissolution de la forme romanesque se manifestent pour la première fois avec clarté, sous une forme presque classique. Le développement ultérieur du roman, en dépit de sa variété presque impossible à cerner, se joue à l'intérieur

du cadre des problèmes qui ont surgi déjà chez Flaubert et Zola à l'état de tendances : à l'intérieur du cadre du faux dilemme subjectivisme-objectivisme, d'où résulte une série de fausses oppositions, par exemple surtout la perte de plus en plus irrémédiable du véritable typique des situations et des caractères, auquel se substitue le faux dilemme de la moyenne banale face à ce qui est purement « original » ou « intéressant ». Et, conformément à ce faux dilemme, le développement du roman moderne oscille entre les deux extrêmes également faux de la « scientificité » et de l'irrationalisme, du fait brut et du symbole, du document et de l'« âme » ou de l'atmosphère. Bien entendu, on retrouve toujours des élans vers un véritable réalisme. Mais, chez Flaubert, il est très rare que ces élans fassent plus que d'approcher les sommets du réalisme. Et ce n'est pas par hasard. Zola, en écrivain honnête, dit de sa propre pratique : « Toutes les fois maintenant que j'entreprends une étude, je me heurte au socialisme²⁰. » Dans la société d'aujourd'hui un écrivain n'a nullement besoin d'aborder au niveau de sa matière les problèmes de la lutte de classe prolétarienne pour se heurter au problème central de l'époque, la lutte du capitalisme et du socialisme. Mais pour pouvoir dominer les problèmes qui sont en rapport avec cela, il faut une rupture idéologique qui permette de briser le cercle enchanté de l'idéologie bourgeoise en déclin. Et seul un petit nombre d'écrivains peuvent accomplir cette rupture et s'ils ne l'accomplissent pas ils demeurent, du point de vue de l'idéologie comme de l'écriture, prisonniers de ce cercle magique de plus en plus étroit, de plus en plus contradictoire. L'idéologie de la bourgeoisie déclinante, de plus en plus tournée vers l'apologétique, rétrécit de plus en plus le champ d'action ouvert à la figuration des écrivains. « Savoir si quelqu'un deviendra

20. Lettre à J. Van Santen Kolff de juin 1886 (N.d.T.).

un grand écrivain, dit Heinrich Mann, cela dépend de ce que peut supporter sa classe. »

Il nous est impossible ici, même à très gros traits, de nous pencher sur l'histoire du roman moderne. Il faut nous contenter de dénombrer brièvement, à côté de la tendance du déclin de l'idéologie bourgeoise, qui culmine dans la barbarie fasciste, dans l'assassinat conscient de toute figuration véridique de la réalité, les types principaux des tentatives de solution qui ont vu le jour dans les dernières décennies. Répétons-le, elles se déploient toutes dans le cadre des faux dilemmes que nous avons constatés chez Flaubert et Zola. L'école de Zola, au sens immédiat du terme, a eu tôt fait de se désagréger, mais le « zolaïsme », le faux objectivisme du roman-document, a survécu, à ceci près que les fils qui reliaient encore Zola au réalisme de jadis se sont toujours davantage rompus et que le programme de Zola est réalisé de manière de plus en plus pure (Upton Sinclair). Naturellement le faux objectivisme, l'irrationalisme, qui fait son apparition dès la dissolution de l'Ecole de Zola proprement dite, est une tendance beaucoup plus forte. Elle transforme de plus en plus le roman en un simple agrégat d'images instantanées de la vie intérieure des hommes, pour aboutir, au terme de cette évolution (Proust, Joyce), à une totale dissolution de tout contenu et de toute forme romanesque. Ces phénomènes de dissolution de la forme romanesque s'accompagnent des retombées les plus diverses, presque toujours réactionnaires, sous couleur de tentatives de rénovation de l'ancienne vitalité sensuelle du récit. Pour une part, on assiste à une fuite hors de la réalité capitaliste vers un village conventionnel, isolé le plus possible du capitalisme (évolution de Knut Hamsun), ou bien vers le monde pré-capitaliste des colonies (Kipling), et pour une part on essaie, à partir des conditions de l'ancienne culture du récit reconstruites par l'esthétique, de rétablir le roman comme forme artistique,

mais par le biais d'un esthétisme artificiel (nouvelle « à cadre », historicisation décorative chez le jeune Conrad Ferdinand Meyer, etc.). Bien entendu, il se trouve sans cesse des écrivains pour entreprendre héroïquement de faire route, du point de vue social et artistique, à contre-courant de ce déclin de leur classe et pour maintenir vivantes, à partir de la critique honnête de la société contemporaine, les grandes traditions du roman. L'évolution de la bourgeoisie à l'ère impérialiste contraint ces écrivains à demeurer des exceptions isolées dans la littérature de leur classe, mais elle contraint en même temps les rares écrivains qui ont ainsi commencé leur carrière, qui possèdent le courage et la ténacité pour continuer à aller à contre-courant jusqu'au terme de leur carrière, elle les contraint à se développer dans le sens de la sympathie pour le pays du socialisme victorien (Romain Rolland, André Gide, Heinrich Mann, Dreiser, etc.).

8. Les perspectives du réalisme socialiste

Nous avons déjà pu établir l'importance du tournant provoqué dans la ligne d'évolution déclinante du roman bourgeois par l'entrée en scène historique du prolétariat : plus la lutte de classes entre la bourgeoisie et le prolétariat apparaît à l'évidence comme l'événement central de toute la société, moins il est possible aux romanciers bourgeois d'aborder au fond les problèmes centraux de la société. La maturation de la conscience de classe du prolétariat, au cours du développement révolutionnaire global de la classe, produit aussi dans le domaine du roman, comme dans tous les domaines de la culture, de nouveaux problèmes et de nouvelles méthodes créatrices en vue de leur solution. Nous avons pu observer, au fil de notre esquisse historique, que le problème

de la dégradation de l'homme par la société capitaliste est devenu nécessairement un problème central de toute la forme romanesque. Or Marx détermine de la façon suivante l'attitude différente de la bourgeoisie et du prolétariat vis-à-vis de la dégradation de tous les hommes dans la société capitaliste : « La classe possédante et la classe du prolétariat représentent la même aliénation de soi humaine. Mais la première se sent bien et confirmée dans cette aliénation de soi, elle sait l'aliénation *comme sa propre puissance* et possède en elle l'*apparence* d'une existence humaine ; la seconde se sent anéantie dans l'aliénation, elle voit en elle son impuissance et la réalité d'une existence inhumaine. Elle est, pour employer une expression de Hegel, dans l'abandon *la révolte* sur cet abandon, révolte à laquelle elle est poussée nécessairement par la contradiction de sa *nature* humaine avec sa situation vitale qui est la négation franche, décidée, universelle, de cette nature. » Par conséquent, le prolétariat, dont la conscience de classe révolutionnaire s'épanouit dans la phase de déclin idéologique du développement bourgeois, est en mesure de saisir toute la dialectique du développement capitaliste ; il voit dans la misère « le côté subversif révolutionnaire (...) qui jettera par-dessus bord la vieille société » ; il sait aussi du capitalisme que c'est « le mauvais côté qui suscite le mouvement, qui fait l'histoire en faisant mûrir le combat ».

De cette position de classe nouvelle et nécessaire du prolétariat vis-à-vis de la société capitaliste résultent pour le roman, par la médiation d'une matière ainsi transformée, de nouveaux et très importants problèmes de style. Pour le prolétariat, et donc pour le romancier prolétarien, la société n'est pas un monde « achevé » d'objets figés, mais au contraire la lutte de classe du prolétariat développe un monde où l'activité spontanée des hommes peut se déployer avec héroïsme. Déjà, dans le roman bourgeois, nous avons pu observer quelle

tension pouvait naître du combat de l'homme pour son existence extérieure et son intégrité intérieure, tant que ce combat était encore mené courageusement contre le système féodal ou capitaliste. Le *pathos* de ce combat se hausse encore pour le prolétariat, non seulement parce que l'insécurité et les menaces qui pèsent sur l'existence prolétarienne dans le capitalisme sont beaucoup plus grandes que celles qui pèsent sur l'existence bourgeoise, mais aussi parce que la lutte contre cette menace sur l'existence individuelle se relie très étroitement avec les grandes questions générales de la classe elle-même, avec le bouleversement de la société. La lutte contre les menaces qui pèsent sur l'existence individuelle doit en effet, pour le prolétariat, se changer en lutte pour l'organisation révolutionnaire de la classe en vue de renverser le capitalisme. La structure des organisations de classes prolétariennes (syndicat, parti) est le fait d'une activité héroïque des prolétaires. Cette activité héroïque élève encore son niveau par le fait que cette lutte est en même temps le processus d'humanisation des ouvriers opprimés par le capitalisme ; la dialectique de l'autocréation de l'homme par le travail et par la lutte se reproduit ici à l'échelon le plus élevé du développement historique. Quand ici, selon le mot de Marx, « il faut éduquer les éducateurs », ce processus n'est pas une adaptation à la prose de la vie bourgeoise, comme Hegel l'exigeait du roman bourgeois, mais une lutte sans merci contre toute forme d'oppression et d'exploitation capitalistes. Et il résulte ici automatiquement de cette situation que, pour le roman prolétarien, le héros luttant de cette façon doit nécessairement devenir un « héros positif ». Ce nouveau rapprochement avec l'épopée s'exprime encore plus nettement par le fait que, tandis que même dans les plus grands romans bourgeois les problèmes objectifs de la société pouvaient seulement être figurés par le détour d'une lutte entre individus, ici, dans l'organisation du prolétariat

en classe, dans la lutte classe contre classe, dans l'héroïsme collectif des travailleurs, entre en scène un élément stylistique qui — de ce point de vue — rappelle de nouveau l'essence de l'épopée ancienne : la lutte commune d'une formation sociale contre une autre. La grandeur historique universelle de Maxime Gorki consiste précisément en ce qu'il a découvert et figuré dans une forme artistique accomplie toutes ces nouvelles tendances qui résultent de la situation historique du prolétariat.

Ces particularités du développement de classe du prolétariat subissent avec sa venue victorieuse au pouvoir une élévation qualitative. Le prolétariat victorieux en possession du pouvoir d'Etat continue le combat pour extirper toutes les racines de la société de classes. La conquête du pouvoir d'Etat, la lutte de classes « d'en haut », la transformation planifiée de l'économie, l'abolition des contradictions économiques du capitalisme, etc., signifient aussi pour le développement du roman une série de changements fondamentaux quant à son contenu et à sa forme. L'autonomie apparente des institutions de la société est détruite, ainsi que leur présence face aux masses travailleuses comme facticité achevée et hostile. « L'Etat — c'est nous. » (Lénine.) La lutte contre la dégradation humaine prend un tour nouveau et accède à un stade qualitativement supérieur, auquel désormais la lutte active se dirige contre les causes objectives de cette dégradation (séparation de la ville et de la campagne, du travail corporel et intellectuel, etc.) : la combattre et la surmonter idéologiquement, c'est désormais compléter et achever cette lutte économique et sociale. L'insécurité capitaliste de la vie cesse et il en résulte la possibilité de détruire les idéologies qui devaient nécessairement se développer sur la base de cette insécurité de la vie (religion). La lutte des classes en vue de l'anéantissement des classes est indissolublement liée au développement d'innombrables for-

mes d'activité spontanée, d'un héroïsme nouveau de la part des masses travailleuses, elle est indissolublement liée à la lutte pour l'homme nouveau, pour « l'homme à la formation multilatérale » (Lénine), pour l'homme qui ne participe ni activement ni passivement à une quelconque exploitation de l'être humain ou qui la supporte (libération de la femme, etc.).

Tous ces éléments du développement produisent dans le réalisme socialiste un type de roman radicalement nouveau. La croissance des éléments purement épiques résulte nécessairement des tendances du développement social lui-même. Mais ce serait confondre les perspectives du développement avec la réalité du développement lui-même que d'exagérer ce rapprochement, que de voir seulement les victoires et la marche en avant, en oubliant la lutte, les résistances et les difficultés d'ordre interne et externe, que de substituer aux détours prescrits par la dialectique objective de l'économie une utopique ligne droite. Les rappels critiques constants du camarade Staline par exemple, au sujet du kolkhoze comme simple *forme* socialiste qui peut se remplir d'un *contenu* socialiste seulement grâce au travail et à la lutte, au sujet du cheminement dialectique qu'effectue le dépérissement de l'Etat, etc., sont en même temps les directives critiques les plus importantes pour le rapport entre roman et épopée à la période de l'édification socialiste. C'est justement pour cette raison qu'il faut clairement comprendre qu'il s'agit ici d'une *tendance* à l'épopée. D'une tendance et non d'un fait achevé. Car le prolétariat, on le sait, est seulement en train d'accomplir cette tâche grandiose consistant à « surmonter les vestiges du capitalisme dans l'économie et dans la conscience de l'humanité » (Staline). C'est précisément cette lutte qui développe les nouveaux éléments épiques, qui éveille l'énergie jusqu'alors assoupie, déformée ou dévoyée dans des masses innombrables, qui en fait surgir

les hommes importants, qui les conduit vers des actions où ils révèlent à tous des capacités ignorées d'eux-mêmes et qui font d'eux les dirigeants des masses montant à l'assaut. On le sait, leurs capacités individuelles importantes consistent à réaliser d'une façon claire et déterminée les valeurs sociales universelles. Donc, dans une mesure croissante, ils prennent les traits de caractère des héros épiques. Ce nouvel épanouissement des éléments d'épopée dans le roman n'est donc pas un renouvellement sur le mode artiste des éléments de forme et de contenu de l'épopée ancienne (par exemple de la mythologie, etc.) mais il se développe nécessairement à partir de la société sans classes qui est en train de naître. C'est pourquoi il ne rompt pas les fils qui le rattachent à l'évolution classique du roman. Car l'édification du nouveau et la destruction objective et subjective de l'ancien sont dialectiquement liées et rien ne peut rompre ce lien. C'est justement en participant à la lutte pour cette destruction, à la lutte pour l'édification socialiste, que les hommes surmontent en eux-mêmes les vestiges encore existants du capitalisme. La littérature, précisément, a ici pour tâche de mettre au jour l'homme nouveau dans sa réalité concrète, à la fois individuelle et sociale. Sa tendance, précisément, doit prendre comme objectif la conquête de la richesse multiforme de ce processus de développement au profit de la figuration littéraire. « L'histoire, en particulier l'histoire de la révolution, a toujours été plus riche de contenu, plus variée, plus complexe, plus vivante, plus « rusée », que n'imaginaient les meilleurs partis, les avant-gardes les plus conscientes de la classe avancée » (Lénine). La tâche du roman de la période d'édification socialiste est précisément de figurer concrètement cette richesse, cette « ruse » du développement historique, de la lutte pour l'homme nouveau, du combat destiné à extirper l'exploitation et l'oppression des travailleurs. La littérature de l'édification socialiste, le roman du réalisme

socialiste, s'est durement et honnêtement battue pour accéder à ce type nouveau de roman et a obtenu déjà des résultats considérables dans cette lutte pour la nouvelle forme, pour un roman qui s'approche de la grandeur épique mais qui doit cependant conserver les déterminations essentielles du roman. (Cholokhov, Fadéiev, Panférov, Gladkov, etc.)

A cette étape du développement, la relation nouvelle du roman réaliste-socialiste aux problèmes stylistiques de l'épopée donne à la question de l'héritage une signification toute particulière. Premièrement, le roman du réalisme socialiste se développe nécessairement à partir des problèmes stylistiques de l'époque présente. Le socialisme est édifié avec le matériel humain « que nous a légué le capitalisme » (Lénine). Et toutes les questions stylistiques de l'époque présente ont nécessairement poussé sur le terrain de l'être social, et à cause de cela de la conscience, de ce matériel humain. Par conséquent, personne ne peut négliger ces questions stylistiques. Il faut les soumettre à un travail critique et les surmonter par la critique. Mais, deuxièmement, le style du réalisme socialiste implique que soit dégagée toujours plus énergiquement l'unité dialectique de l'individuel et du social, du particulier et du typique en l'homme. Les conditions sociales du grand réalisme bourgeois sont extraordinairement différentes des conditions de développement du réalisme socialiste. Qu'on pense seulement que les réalistes d'autrefois travaillaient sur la base sociale des contradictions insolubles du capitalisme, tandis que le réalisme socialiste pousse dans une société où les contradictions sociales sont conduites vers leur résolution définitive par l'activité du prolétariat et de son parti dirigeant. Mais l'audace impitoyable des questions posées et des solutions apportées par les réalistes d'autrefois caractérisent cependant cet héritage dont l'appropriation critique revêt pour le

réalisme socialiste la plus grande importance. Et cela d'autant plus que l'évolution du capitalisme en déclin a affadi et déformé toutes les questions posées à la société, si bien que le modèle naturel pour un art qui pose les problèmes avec audace et en tenant compte de toutes les déterminations, pour un réalisme impitoyable qui ne se perd décidément pas dans un « petit merdoisement » (Engels) sur les détails, ne peut être que le vieux réalisme bourgeois. Bien entendu, le retour à l'héritage de ce grand réalisme est un retour critique : il implique en premier lieu une élévation du niveau des problèmes et des solutions de la méthode créatrice. Troisièmement, l'inclination nécessaire du roman réaliste socialiste pour la forme épique s'accompagne d'une nécessité, à savoir que les épopées d'autrefois et le travail théorique à produire sur elles soient traités comme une question importante de l'héritage. La littérature romanesque du réalisme socialiste a la grande chance historique que son maître et guide Maxime Gorki soit un chaînon intermédiaire vivant entre les traditions du grand réalisme d'autrefois et les problèmes et perspectives du réalisme socialiste. De même que la révolution russe, par suite d'une possibilité favorable, née du développement inégal, s'est développée à partir de la révolution bourgeoise (1905 et 1917), de même, en Russie, la décadence littéraire n'a pu se développer et jouer un rôle prédominant pendant des dizaines d'années d'une longue période de stagnation révolutionnaire comme ce fut le cas dans les pays occidentaux. Maxime Gorki, le premier classique du réalisme socialiste, entretenait encore des relations directes et même personnelles avec les derniers classiques du grand réalisme bourgeois (Tolstoï). L'œuvre de Gorki représente donc la continuation vivante des grandes traditions du réalisme et en même temps le travail critique sur ces traditions, conformément aux perspectives de développement du réalisme socialiste.

3

Confusions sur la « victoire du réalisme »

Les jugements d'Engels sur Balzac, de Lénine sur Tolstoï, ont connu dans notre littérature une étrange destinée. Longtemps totalement ignorés, ils ont été acceptés avec la plus extrême réticence ; pendant un moment on a même, sans bien sûr le faire ouvertement, polémique contre eux (Fritsche, Nouzinov). D'autres auteurs, participant à la discussion sur le sociologisme vulgaire, ont adopté un point de vue « intermédiaire » : Engels aurait parfaitement raison en ce qui concerne Balzac, comme Lénine en ce qui concerne Tolstoï, mais ce serait une erreur dangereuse que de vouloir généraliser à l'excès de tels cas d'espèce.

Aujourd'hui, cet éclectisme domine encore chez la plupart de nos critiques. D'où leur interprétation scolastique de déclarations de nos classiques artificiellement isolées, leur opposition figée, métaphysique, entre conception du monde réactionnaire et réalisme artistique, leur volonté rigide de se limiter aux « cas d'es-

pèce », Balzac et Tolstoï, leur résistance à toute généralisation et à toute extension des principes de nos maîtres à la totalité de l'évolution littéraire. Telle est la situation chez nos actuels apôtres de la « pensée progressiste ». Nous verrons que cette position recèle nécessairement une nouvelle forme de polémique cachée contre le point de vue de Marx, Engels et Lénine en littérature.

Que représentent *de facto* ces déclarations d'Engels et de Lénine ? Ce sont de merveilleuses applications, historiques-concrètes, de la théorie *générale* du marxisme-lénisme au domaine spécifique de la littérature ; un élément organique de leur conception touchant les contradictions *générales* du développement idéologique.

Vers la fin de sa vie, Engels mène une lutte infatigable et, aujourd'hui en particulier, très actuelle contre la vulgarisation du marxisme, laquelle ne faisait alors que commencer —, contre les hommes pour qui la conception matérialiste de l'histoire « sert de prétexte pour *ne pas* étudier l'histoire ». Engels montre, au moyen d'analyses exhaustives dans les domaines les plus divers, par quels chemins compliqués la nécessité historique se fraie son passage. Mais il montre en même temps les principes les plus généraux des interactions complexes qui naissent de la sorte. Ce faisant, il constate que, dans la société de classes, les luttes idéologiques et les mouvements en avant se sont accomplis, dans la pensée prémarxiste, en étant constamment affectés par la « fausse conscience ».

A cet égard, Engels n'excepte *pas une seule* des idéologies prémarxistes ; sa référence au « 18 Brumaire » montre même qu'il prétend expliquer à l'aide de ce principe tout le contenu des idéologies progressistes, voire révolutionnaires, de cette époque. L'analyse historique-concrète qu'il réclame consiste précisément à

décrire dans toutes leurs médiations les rapports au sein desquels et par lesquels *le progrès objectif, le progrès réel*, c'est-à-dire la voie qui mène l'humanité à sa propre libération, au socialisme, prend naissance à partir d'aspirations sociales ou individuelles à demi conscientes ou totalement prisonnières de la fausse conscience.

Engels démontre ailleurs qu'au XIX^e siècle ces questions se simplifient par rapport au passé, du fait que la lutte des classes entre bourgeoisie et prolétariat prend dans l'histoire la place centrale. Cependant le déroulement de l'histoire n'en devient pour autant nullement rectiligne ni dépourvu de contradictions. Les analyses politiques de Marx, Engels, Lénine et Staline montrent éloquemment que toute simplification inadmissible détourne de la voie du progrès réel. Nous ne pouvons citer ici qu'un seul exemple. Après l'échec du soulèvement irlandais en 1916, Lénine écrit ce qui suit, contre ceux qui veulent régler la question en qualifiant le soulèvement de putsch réactionnaire et petit-bourgeois :

« Croire que la révolution sociale soit *concevable* sans insurrections des petites nations dans les colonies et en Europe, sans explosions révolutionnaires d'une partie de la petite bourgeoisie *avec tous ses préjugés*, sans mouvement des masses prolétariennes et semi-prolétariennes politiquement inconscientes, contre le joug seigneurial, clérical, monarchique, national, etc., — c'est *répudier la révolution sociale*. C'est s'imaginer qu'une armée prendra position en un lieu donné et dira : « Nous sommes pour le socialisme », et qu'un autre, en un autre lieu dira : « Nous sommes pour l'impérialisme », et que ce sera alors la révolution sociale ! C'est seulement en procédant de ce point de vue pédantesque et ridicule qu'on pou-

vait qualifier injurieusement de « putsch » l'insurrection irlandaise.

« Quiconque attend une révolution sociale " pure " ne vivra *jamais* assez longtemps pour la voir. Il n'est qu'un révolutionnaire en paroles qui ne comprend rien à ce qu'est une véritable révolution ¹. »

Ce langage est clair. Et il suffirait de remplacer le mot de « révolution » par « littérature », de transposer l'opposition raillée par Lénine en celle du progrès et de la réaction, pour retrouver dans cette conception les idées de V. Kirpotine sur l'histoire littéraire. Et sans avoir besoin d'exagérer le moins du monde ! Car les deux camps du progrès et de la réaction se font face chez lui d'une manière aussi « pure » et aussi figée, — sans la moindre médiation ménagée par des transitions mouvantes —, que dans cette caricature mécaniste du marxisme critiquée avec tant de maîtrise.

L'application à la littérature des analyses politiques de Lénine est d'autant plus justifiée que dans tous les phénomènes de la vie il a constamment étudié ce par quoi l'histoire est « plus riche de contenu, plus variée, plus complexe, plus vivante, plus rusée » que même la représentation la mieux fondée qu'on a pu antérieurement en avoir. Et c'est justement cette richesse, cette « ruse » du réel, que figure la littérature réelle, la bonne littérature. La « victoire du réalisme » est toujours la victoire du réel ; une victoire sur les préventions erronées, les préjugés, les représentations incomplètes etc. L'écrivain authentique possède toujours ce don de fraîcheur spontanée dans sa représentation artistique. Lorsque, dans le procès du reflet littéraire de la réalité, la pensée et l'être entrent en contradiction, il a assez de

1. LÉNINE : *Œuvres*, trad. française, t. XXII, p. 383, Paris-Moscou.

capacités, de courage et de sincérité pour se mettre sans arrière-pensée aux côtés de la réalité — dans son activité figurative — et pour laisser les faits de la vie réfuter ses propres idées.

Lénine cherche à concrétiser, à prolonger la théorie révolutionnaire du marxisme au moyen de cette relation spontanée et féconde avec la réalité. Pour l'écrivain de la société de classes dont la pensée, ainsi que nous l'avons vu, contient nécessairement des tendances fausses et des éléments d'erreur, c'est la question « être ou ne pas être » qui se trouve posée ici. Chez des écrivains différents, appartenant à des époques différentes et à des classes différentes, la « victoire du réalisme » prend des formes extrêmement changeantes. Cette « victoire » ne se présente pas de façon identique chez Goethe ou chez Walter Scott, chez Balzac ou chez Tolstoï. Mais chez les représentants de *toute idéologie* relevant de la pensée prémarxiste on trouve une variété déterminée de cette « victoire du réalisme » et aussi une forme déterminée de « retournement »².

Dans *toutes* les idéologies. Même dans les idéologies *progressistes* — au sens bourgeois du terme. De la sorte nous sommes parvenus à un point touchant à l'essence même de cette discussion, mais sur lequel nos contradicteurs observent un silence prudent. Comme ils ne veulent pas reconnaître les limitations, les erreurs, les illusions des idéologies progressistes du monde bourgeois, une scission mécaniste de la littérature apparaît chez eux. D'une part des idéologies progressistes, qui *ne peuvent que* faire avancer les écrivains, d'autre part des idéologies réactionnaires, qui *ne peuvent que* les freiner. D'un côté les héros de la « lumière », de l'autre les

2. On a traduit ainsi l'adverbe « trotzdem » (malgré, en dépit de...), employé ici, à la suite d'Engels, par Lukács, pour montrer que Balzac était un grand écrivain *en dépit de* ses opinions réactionnaires. (N.d.T.)

démons des « ténèbres ». Dans le meilleur des cas l'histoire de la littérature apparaît comme un drame de Victor Hugo, mais presque toujours comme un roman d'Eugène Sue.

Qu'une telle conception aille à l'encontre de tous les faits de la littérature, c'est ce qu'ont su et prouvé depuis longtemps d'importants critiques. Il suffit de penser à ce que Tchernychevski a écrit sur Tourgueniev. En effet, son célèbre essai, *Le Russe au rendez-vous*, qu'est-il d'autre que la description de la « victoire du réalisme » chez un écrivain libéral et progressiste, écrivain très doué, bien entendu ? Le héros est une figure de prédilection pour l'auteur — et qui, en l'occurrence, attire sur elle une sympathie qui ne vient pas seulement de la personne, mais aussi de l'idéologie qu'elle porte. Or, l'action dépeint avec une grande force comment ce héros, placé devant une décision grave qui engage sa vie, se dérobe piteusement, dévoilant tout son néant intérieur, et cela est décrit avec une vigueur sensible et une force de généralisation qui jettent soudain une lumière aveuglante sur les limites sociales et humaines de ce type de libéral. Tchernychevski montre chez Tourgueniev un processus de critique destructrice de ses propres héros préférés, de ses propres idées de prédilection, analogue à celui qu'Engels retrouve chez Balzac, s'agissant de ses aristocrates et de son propre légitimisme. (On peut faire des observations identiques dans les critiques de Dobrolioubov sur Tourgueniev et Gontcharov.)

Tchernychevski et Dobrolioubov, dans cette question aussi, sont beaucoup plus proches du marxisme vérifiable que nombre de ceux qui se disent marxistes aujourd'hui. En faisant le compte de la grandeur et des limites des écrivains libéraux de leur temps, ils dévoilent avec pénétration la dialectique de la réalité et de

sa reproduction littéraire correcte qui domine chez eux. Ils montrent toute l'importance du « retournement » pour la réussite artistique des écrivains progressistes bourgeois.

Marx et Engels n'ont pas affronté les problèmes esthétiques posés par les écrivains de ce camp. Mais ils montrent à plusieurs reprises où se trouvent chez eux les causes de ce retournement. Comme on sait, l'un et l'autre ont beaucoup apprécié l'historien Maurer et ils ont beaucoup appris dans ses œuvres. Cependant, voulant apprécier, en conclusion, les limites de Maurer, Engels fait, entre autres, dériver ses faiblesses

« du préjugé, emprunté aux écrivains des Lumières, selon lequel, depuis les ténèbres du moyen âge, un progrès continu vers le Bien se serait effectué *nécessairement* ; cela ne l'empêche pas seulement de voir le caractère antagoniste du progrès réel, mais aussi les retombées éventuelles³ ». (C'est moi qui souligne G.L.)

Ne trouve-t-on pas ici une critique percutante des faiblesses centrales de Victor Hugo ou de Zola ou de la plupart des humanistes progressistes d'Occident ? N'aurait-il pas fallu que se produise chez chacun d'eux ce « retournement », cette victoire du réel sur leur croyance en un progrès linéaire, pour qu'ils soient des écrivains universels, atteignant les plus grandes profondeurs, à la manière de Balzac et de Tolstoï ? Les camarades Kirpotine, Serebranski, Knipovitch etc. ne voient ici nul problème, ni une contradiction dialectique entre idéologie, réalité et littérature, ni une problématique artistique. Rien d'étonnant ! Ils n'ont pas non plus remarqué, c'est évident, que cette déclaration d'Engels

3. Lettre de Marx à Engels du 15 décembre 1882.

porte un coup mortel à leur propre conception de l'histoire.

Si par conséquent un phénomène de « retournement » est dans une certaine mesure inévitable dans toutes les idéologies prémarxistes, où trouver un critère permettant de décider si une œuvre d'art est vraiment grande, vraiment progressiste (et non au sens bourgeois) ? Dans ses *Principes du Léninisme*, le camarade Staline se livre à une analyse fouillée des phénomènes progressistes et réactionnaires dans la question nationale. Il démontre par exemple que

« la lutte de l'émir afghan pour l'indépendance de l'Afghanistan est objectivement une lutte *révolutionnaire*, malgré le tour monarchiste des conceptions de l'émir et de ses partisans ; car elle affaiblit, sape et désagrège l'impérialisme ».

Cependant que la lutte des démocrates et des « socialistes » tels que Kérenski, Tsérétéli, etc., qui soutenaient l'impérialisme, est une lutte *réactionnaire*⁴. Et l'analyse de tels faits conduit Staline à une conclusion d'ordre général qui nous donne, en ce qui concerne aussi notre domaine, la clé pour une réponse correcte. Il faut apprécier ces mouvements, « non du point de vue de la démocratie formelle, mais du point de vue de ses résultats effectifs dans la balance générale de la lutte contre l'impérialisme, c'est-à-dire non isolément, mais à l'échelle mondiale⁵. »

Apprécier l'histoire de la littérature dans l'esprit de cette « échelle mondiale » stalinienne, cela veut dire procéder

4. STALINE : *Les Questions du léninisme*, trad. française, t. I, p. 57, Editions sociales. 1946.

5. STALINE, *ibid.* Ici, Staline cite expressément Lénine (*Œuvres*, t. XIX, p. 257 de l'édition russe), ce que ne signale pas Lukács (N.d.T.).

à une détermination *marxiste* du progrès : de la voie contradictoire, complexe, « rusée », qui conduit l'humanité au socialisme. Tout écrivain dont l'œuvre fait avancer ce progrès, est progressiste, tout écrivain qui l'entrave, qui détourne de cette voie ceux qui s'y dirigent confusément, est réactionnaire. Comprenons-nous bien : ce dont il s'agit, c'est de l'œuvre, des éléments figurés, et non des opinions des écrivains. Dobrolioubov a dit justement :

« Pour nous il importe moins de savoir ce que l'auteur a *voulu* que ce qu'il a *exprimé*, même sans le vouloir, tout simplement en reproduisant correctement les faits de la vie. »

C'est pourquoi la haine désespérée de Balzac à l'égard du capitalisme n'est pas « dépourvue de perspectives », comme le déclare Knipovitch, mais authentiquement progressiste : il hausse à un niveau élevé de connaissance concrète, il dévoile avec une réussite artistique achevée, la profonde désillusion des couches les plus larges du peuple travailleur quant au bilan social de la Révolution française : révolution bourgeoise qui a

« certes délivré le peuple des chaînes du féodalisme et de l'absolutisme mais qui l'a rivé aux nouvelles chaînes du capitalisme et de la démocratie bourgeoise »⁶.

Ce grand mouvement populaire — progressiste, en dernière analyse — a trouvé en Balzac son expression artistique la plus haute, comme il a trouvé en Fourier sa plus haute expression idéologique. Grâce à cette critique, à cette haine clairvoyante, Balzac a de multiples façons levé le masque du capitalisme, il a donné forme aux

6. STALINE : *Remarques sur le projet de manuel d'histoire moderne.*

souffrances et aux désirs les plus profonds d'un puissant mouvement populaire, en fin de compte progressiste, cependant qu'il devenait, « grâce » à son anticapitalisme romantique et « pessimiste », un grand artiste progressiste.

C'est ainsi qu'on peut et doit absolument, — en usant de ce critère stalinien de « l'échelle mondiale » — analyser la grandeur artistique, le caractère progressiste et populaire, de Goethe, de Walter Scott et de Tolstoï et savoir reconnaître, même sous des formes souvent déraisonnables, la rationalité profonde qui se manifeste chez eux.

Ce critère stalinien s'oppose radicalement à ce face-à-face proudhonien des « bons » et des « mauvais » aspects, qui est le procédé favori des Kirpotine et Cie. Le caractère progressiste en dernière analyse (pour employer une expression souvent répétée par Engels, à la fin de sa vie, dans des contextes analogues) implique une interaction dialectique vivante et complexe entre des tendances contradictoires. Dans cette lutte, c'est en dernière analyse — mais seulement en dernière analyse — la grande idée du progrès authentique de l'humanité qui remporte la victoire, dans la figure concrète qui est possible au cours de cette phase historique.

Cette victoire du progrès est un *dépassement dialectique* des tendances réactionnaires et, pour cette raison, ce n'est nullement l'annulation du contexte historique dans la complexité de ses luttes mais sa plus haute réalisation concrète possible à cette époque. C'est pourquoi Engels peut dire de Carlyle, de Cobbett et de beaucoup de Chartistes que leur esprit révolutionnaire est « étroitement lié » à leur glorification romantique, non critique, du moyen âge (glorification naturellement réactionnaire « en soi »). C'est ainsi que, pour la critique littéraire marxiste-léniniste, apparaît l'unité contradictoire du

progrès artistique et du progrès dans le domaine politique et idéologique.

Si au contraire la littérature est jugée selon un critère de démocratie formelle, cette unité s'écroule, les rapports historiques sont mis sur la tête, l'évolution de la littérature est appréciée de façon incorrecte, aussi bien du point de vue artistique que du point de vue politique.

Quant à l'incompréhension totale de nos « progressistes » à l'égard d'écrivains comme Balzac et Tolstoï, chacun de leurs lecteurs peut s'en rendre compte d'après leurs articles polémiques. Mais ils ne sont pas capables non plus de rendre correctement justice aux écrivains démocrates et révolutionnaires authentiques ni à leur tragédie intérieure et extérieure dans les luttes de classes du XIX^e et du XX^e siècles. Ce n'est pas du tout un hasard si Kirpotine métamorphose Chtchédrine en libéral. Une telle transformation résulte d'une conception du progrès relevant du démocratisme formel, selon laquelle les principes du libéralisme et de la démocratie s'identifient nécessairement ; elle s'exprime de telle sorte que les figures centrales de la littérature européenne du XIX^e siècle deviennent pour nos « progressistes », Byron (ce qui contredit Marx), Victor Hugo (ce qui contredit Lafargue) et Zola (ce qui contredit Engels).

Aujourd'hui, bien entendu, on procède pour tout cela avec diplomatie. Nous ne citerons que quelques exemples. Le camarade Anissimov écrit une étude sur Byron (*Novy Mir*, 1938, N° 1) et cite en conclusion quelques mots d'Engels déclarant que Byron et Shelley, vingt ans après leur mort, ne sont lus que par les ouvriers anglais⁷. Il en tire la conséquence que l'un et l'autre sont également « populaires », également « progressistes ». Une déclaration occasionnelle d'Engels qui ne pose nullement le problème de l'appréciation à donner de ces

7. ENGELS : *La Situation des classes laborieuses en Angleterre*.

poètes, procure, pour le lecteur non averti, une couverture « marxiste » à l'opération consistant à oublier que Marx, « serait devenu un bourgeois réactionnaire s'il avait vécu plus longtemps »⁸. La camarade Knipovitch (*Littérature internationale*, 1939, n° 11) attribue carrément à un caprice de Gorki le fait qu'il estime la description de la Révolution française chez Anatole France plus authentique et plus profonde que celle de Victor Hugo. Sans doute, à l'occasion, Gorki caractérise Hugo comme un tribun enflammé mais il faut la pensée mécaniste de Knipovitch qui, d'une manière très « marxiste », oppose en les excluant la connaissance et l'enthousiasme — pour voir là, chez Gorki, une contradiction. Marx, par exemple, reconnaît que, dans son pamphlet contre Napoléon III, Hugo se répand en « invectives amères et spirituelles contre l'auteur responsable du coup d'Etat », mais il lui dénie toutes connaissances profondes des rapports historiques⁹. N'y a-t-il pas chez Marx la même contradiction que chez Gorki ? Ou bien s'agit-il, chez lui aussi, d'un caprice ? Bien sûr, s'il faut à tout prix mettre « l'enthousiasme » (creux) du libéralisme au-dessus de la connaissance vraie de la société capitaliste, on ne peut qu'entrer en contradiction avec le marxisme. Enfin la camarade E. Halpérina écrit un article commémoratif sur Zola (*Littérature internationale*, 1939, n° 9) elle répète presque mot à mot la critique d'Engels et reconnaît — en paroles — son entière validité. Cependant, à partir d'une constatation justifiée, à savoir que parmi les écrivains du « Front populaire » l'influence de Zola est beaucoup plus forte que celle de Balzac, elle tire des conclusions tout à fait erronées. Au lieu d'apercevoir ici un symptôme des tendances artis-

8. MARX-ENGELS : *Sur la littérature et l'art*, Editions sociales, 1954, p. 365.

9. MARX : *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Préface à la deuxième édition.

tiques décadentes de la période impérialiste qui se manifestent chez les écrivains, au lieu de critiquer sur cette base leurs faiblesses politiques et idéologiques (hésitations entre un démocratisme la plupart du temps confus et un libéralisme languissant) elle idéalise la situation existante et toutes ses demi-mesures. Et, partie pour une telle idéalisation, elle aboutit à une appréciation de la situation historique de Zola qui est diamétralement opposée à celle que donne Engels. Pour elle, Zola n'est pas seulement le dernier grand réaliste du XIX^e siècle mais en même temps le premier écrivain d'une ère nouvelle (d'une manière caractéristique, elle se fonde uniquement, pour produire une telle affirmation, sur la thématique de Zola). Par conséquent, on a d'un côté Zola, pionnier d'une ère littéraire nouvelle (Halpérina) et de l'autre Balzac, « un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola passés, présents *et à venir*¹⁰ » (Engels ; souligné par moi G.L.).

Je ne prétends pas que ces camarades aient *voulu* polémiquer contre Marx et Engels. Au contraire. Ils aimeraient bien être d'accord avec eux. Mais les critères empruntés au démocratisme formel, et dont l'utilisation conduit nécessairement à voir en Byron, Hugo et Zola, et non Gœthe, Pouchkine, Shelley, Balzac et Tolstoï, les figures centrales de la littérature du XIX^e siècle, *ne peuvent objectivement s'accorder* avec le marxisme-léninisme, avec son critère de « l'échelle mondiale », — même si l'on s'y applique « avec ardeur et patience¹¹ ». C'est ainsi que naît l'éclectisme de nos « progressistes ». C'est pourquoi — ce qui est une erreur du point de vue artistique — ils jugent les œuvres d'après les opinions des écrivains (Kirpotine voit en *Résurrection*, de Tolstoï, « l'expression de ses convictions réactionnaires »)

10. ENGELS, lettre à Miss Harkness (voir Annexe, p. 288).

11. Expression empruntée ironiquement par Lukács au monologue de Faust (N.d.T.).

au lieu d'approfondir dans leurs contradictions vivantes les œuvres elles-mêmes et leur unité artistique et idéologico-politique. C'est pourquoi leurs analyses sociales contiennent des erreurs politiques. Que Kirpotine fasse de Chtchédrine un libéral ou que Halpérina arrange le libéralisme souvent médiocre des partisans occidentaux du Front populaire pour y voir un nouvel essor de la littérature démocratique, cela revient au même. Les erreurs tendent vers des directions opposées mais elles puisent à la même source : le démocratisme formel, critère du jugement sur la littérature, au sens social comme au sens esthétique. Il est grand temps que l'analyse marxiste de la littérature liquide définitivement ces opinions éclectiques et erronées que l'on ne peut « défendre » qu'au moyen d'une sophistique grossière et en déformant le marxisme.

4

Questions de principe sur une polémique sans principes

De nouveau un spectre hante notre théorie de la littérature. Le sociologisme vulgaire, vaincu à coups d'arguments lors des débats de 1936, a eu la grande habileté de faire le mort, évacuant ses positions intenable, modifiant sa terminologie, s'appropriant même celle de ses adversaires avec un mimétisme consommé. Cependant son orientation fondamentale est demeurée inchangée. Il a simplement attendu l'occasion pour pousser de nouveau son avantage. A vrai dire il ne se présente pas tout à fait franchement, il ne conserve que l'essentiel, ce qu'il a de plus « précieux », en renonçant sagement à l'accessoire.

Qu'est-ce qui est le plus précieux aux yeux des tenants du sociologisme vulgaire ? Quel est l'essentiel dans l'image qu'ils se font de l'univers ? Les débats de 1936 l'ont dévoilé sans équivoque : le progrès sans contradictions qui s'avance joyeusement sur une chaussée rectiligne, depuis le commencement jusqu'à la fin du monde

et, spécialement, depuis la bourgeoisie libérale jusqu'au socialisme.

L'âge d'or est certes révolu. On ne peut plus — comme Fritsche — injurier le réactionnaire Tolstoï en lui reprochant de ne pouvoir représenter que des aristocrates, de voir la société du point de vue de la noblesse. On a dû, avec des grincements de dents, prendre connaissance des jugements d'Engels sur Balzac, de Lénine sur Tolstoï. Mais on s'est replié en bon ordre : on dénonce toujours la critique de la bourgeoisie comme une critique du progrès en général, pessimisme et réaction pure.

L'âge d'or est révolu. On ne peut plus « sauver » Balzac comme idéologue du capital industriel. Il faut reconnaître ses points de vue monarchistes et réactionnaires ; mais, dans la retraite, on a déjà édifié la seconde ligne ; il y a un trou où jeter la critique des positions politiques et un autre trou où placer la « maîtrise ». Comment les restes de ce cadavre coupé en deux se recolleront-ils au Jugement dernier ? Cela reste le secret du *dolce stil nuovo*...

Un repli stratégique n'est jamais que la préparation à une nouvelle offensive. Et les sorties du sociologisme vulgaire se font ces derniers temps de plus en plus fréquentes. Toujours masqué, le sociologisme vulgaire a, dès la période du Front populaire, humé la brise matinale : la tactique pouvait servir de couverture à l'adoration sans réserves du libéralisme bourgeois le plus plat ; on a déjà tellement bavardé sur la « popularité des œuvres », sur « l'humanisme », qu'il fallait bien considérer le passé comme définitivement enterré. Et, dans le monde des écrivains, les motifs n'ont pas manqué et ne manquent pas pour une amnistie générale du sociologisme vulgaire.

Comme « sortie » de ce genre, comme « engagement

d'éclaireurs » du sociologisme vulgaire en réorganisation, l'article de la camarade Knipovitch sur le livre de G. Lukács (*Sur l'histoire du réalisme*) (*Lit. Gazeta*, 1939, n° 63) n'est pas dépourvu d'intérêt malgré son insignifiance du point de vue de la théorie et de l'histoire.

L'auteur de l'article commence par une « introjection » ; elle attribue faussement au camarade L. son propre schématisation antihistorique. Selon son schéma, il y aurait chez L. deux types d'écrivains : ceux qui se « réconcilient » avec la réalité et ceux qui n'en font rien. Au premier type appartiendraient, pour L., Goethe, Balzac et — oyez et admirez ! — Georg Büchner. Sans doute, dans le livre critiqué, Büchner est-il considéré comme un démocrate révolutionnaire et comparé à Tchernychevski et à Dobrolioubov (p. 102) mais le respect des faits n'a jamais été le point fort de la camarade K. Puisque, selon ses dires, Lion Feuchtwanger serait l'auteur du drame hindou *Vasantasena*, pourquoi après tout, L. ne considérerait-il pas Büchner comme un écrivain « réconcilié » avec la réalité ? K. n'est vraiment pas à une ignorance près.

Le caractère antihistorique du schéma de K. se révèle aussi dans la méconnaissance de tournants historiques traités soigneusement et dans tous les détails par L. Le lecteur de son étude a l'impression que Werther, Hölderlin et Stendhal sont traités par L. comme des phénomènes de même nature, comme s'il n'existait pas de différence entre le Siècle des Lumières révolutionnaires, le jacobinisme sombrant dans le tragique et le réalisme post-révolutionnaire, etc.

Mais ce schéma ne constitue qu'un tremplin pour bondir sur la question décisive : Balzac ou Stendhal ? Pour parler plus généralement : est-il possible que, dans des circonstances déterminées, un écrivain dont les convic-

tions politiques sont réactionnaires figure la réalité plus profondément et de manière plus typique qu'un écrivain politiquement plus progressiste ? Est-il possible que, chez un écrivain bourgeois progressiste hautement cultivé et véritablement doué, subsistent non seulement des illusions en général mais même des illusions qui, sur certains points, feront obstacle à une intelligence plus profonde du réel ?

Un lecteur averti le remarquera aussitôt : c'est la vieille discussion sur Balzac et Zola, subtilement réchauffée ; la vieille tentative — à l'encontre d'Engels — pour établir la suprématie de Zola sur Balzac, du naturalisme sur le véritable réalisme. En son temps l'attaque frontale a conduit à la défaite. K. abuse du grand nom de Stendhal pour opérer un enveloppement par les ailes.

Il faut protester contre cette utilisation abusive. K. ne se soucie nullement de Stendhal ; le seul élément substantiel qu'elle met sur le papier à son sujet est une citation de Gorki. Mais cela n'a rien à voir avec la question débattue et chacun sait que l'on peut produire des citations analogues de Gorki au sujet de Balzac. Le but de cette manœuvre est clair : compromettre politiquement Balzac et tous ceux qui considèrent son art comme un sommet du réalisme ; ouvrir la voie à la propagande ouverte en faveur du naturalisme, jugé progressiste.

C'est pourquoi la question posée par K. — même si elle aborde tous les problèmes avec beaucoup de frivolité et de démagogie — revêt une importance de principe.

K. utilise habilement son ignorance encyclopédique des faits pour déformer le point de vue de L. (Les favoris des dieux profitent aussi de leurs fautes.) Elle dit : chez L. Stendhal n'est qu'« un Balzac pas cuit à point ». Le

lecteur du livre de L. se rappellera que la composition de Stendhal y est longuement défendue contre certaines objections injustes de Balzac (pp. 228 et suiv.), que l'on y fait appel au désaccord des deux grands écrivains sur la conception du monde pour expliquer précisément qu'il s'agit de *deux types différents* du grand réalisme (234). De même, K. manifeste une ignorance tout aussi distinguée au sujet de nombreuses remarques de L. où est exposée la supériorité de Ferrante Palla, le révolutionnaire stendhalien, sur le Michel Chrestien de Balzac (pp. 192, 228) ; il s'agit de convaincre le lecteur que, pour L., la figuration de Balzac est *partout et toujours* supérieure à celle de Stendhal.

Certes, il y a quelques points *concrets et importants* où Balzac, effectivement, saisit plus profondément et figure plus richement que son grand contemporain la réalité sociale de son temps. Et il vaut la peine de s'arrêter ici un instant car c'est ici qu'en dépit de toutes les manœuvres et de tous les camouflages apparaît la « conception du monde » vulgairement sociologiste de K.

D'où vient, sur ces points, la supériorité de Balzac ? Est-elle liée à ses opinions monarchistes et réactionnaires ? Leur source est *la haine contre le capitalisme*, le mépris désespéré des effets destructeurs de culture produits par sa marche triomphale, la révolte contre la puissance de l'argent. Cette haine, cette révolte rendent Balzac clairvoyant. C'est grâce à elles qu'il est au premier rang de ceux qui démasquent les abominations de la société capitaliste.

Hinc illae lacrimae. De là les larmes de la camarade K. Comment peut-on haïr le capitalisme, la bourgeoisie ? Ils représentent *le progrès*, tout de même ! Celui qui hait la bourgeoisie doit être un individu douteux, dans le cas le plus favorable un esprit désespérément confus ! C'est pourquoi K. apprécie l'anticapitalisme de Balzac

d'une manière diamétralement opposée au point de vue adopté par Marx et Engels : « Mais toutes les sommes romanesques de Balzac montrent l'absence de perspective historique, la pure auto-destruction du travail « méphistophélique » du capitalisme et la ruine grandissante de la culture. » Nous connaissons bien de tels jugements pour les avoir trouvés dans l'historiographie bourgeoise. Charles Gide, l'économiste français bourgeois, se fonde par exemple sur les mêmes arguments pour traiter Ricardo de pessimiste.

Bien entendu, Balzac ne pouvait être marxiste. Mais il faut attendre Marx pour trouver la résolution dialectique des contradictions du progrès social. Jusqu'alors, ce qui fait la grandeur d'un penseur ou d'un écrivain, c'est la profondeur avec laquelle — sans disposer de cette compréhension ultime, accomplie — il est cependant capable de pénétrer les rapports d'ensemble des choses, c'est la vérité avec laquelle les lois régissant le mouvement de la société ressortent de ses énoncés ou de ses figurations — produits sur la base de présupposés idéologiques erronés, imparfaits. Marx et Engels ont toujours reconnu cette grandeur de Balzac ; K. voit Balzac avec les yeux de Gide pour Ricardo.

Mais comment cette grandeur de Balzac est-elle liée à ses opinions légitimistes, réactionnaires ? Y a-t-il même un rapport entre elles, si compliqué et contradictoire soit-il ? Chercher ici des explications à ce phénomène, quoiqu'en s'efforçant de mettre au jour les médiations très compliquées, contradictoires : voilà le péché mortel de L. et c'est vraiment de l'irresponsabilité de sa part que de voir ici un problème, alors que K. et Cie ont résolu cette question si scientifiquement, si dialectiquement, en coupant par le milieu la personnalité des écrivains, d'un côté la « conception du monde », de l'autre la « maîtrise ».

Certes cette « science » connaît le revers de sa médaille. Car, bien entendu, Balzac dispose de la fameuse et mystique « maîtrise ». Mais n'oublions pas qu'un Chateaubriand était aussi un « maître du style ». Pourquoi est-il — même comme écrivain — rétrograde et pourquoi les œuvres de Balzac représentent-elles un grand pas en avant dans la littérature mondiale ?

En outre, malchance supplémentaire pour K. et Cie, les opinions de L. ne sont nullement originales. Il se contente de travailler sur la base de la méthode de Marx. Marx et Engels écrivent :

« Thomas Carlyle a le mérite de s'être dressé, par ses écrits, contre la bourgeoisie, et cela à une époque où les conceptions, les goûts et les idées de celle-ci dominaient entièrement la littérature anglaise officielle, et il l'a même fait d'une façon parfois révolutionnaire. Ainsi, dans son *Histoire de la Révolution française*, dans son apologie de Cromwell, dans son pamphlet sur le chartisme, dans *Past and present*. Mais dans tous ces écrits, la critique du présent *est étroitement liée* à une apologie extraordinairement peu historique du Moyen Age, très fréquente d'ailleurs chez les révolutionnaires anglais, par exemple chez Cobbett et chez une partie des chartistes. » (Souligné par nous, G.L.)

Mettre au jour concrètement, dans chaque cas concret et conformément aux circonstances historiques, cette « liaison étroite », c'est précisément la tâche d'une histoire littéraire qui se prend au sérieux et ne se borne pas à remâcher la phraséologie bourgeoise. La haine de Balzac pour la puissance de l'argent et ses conséquences sociales, humaines et culturelles était lourdement char-

gée d'utopies réactionnaires. Dans sa personnalité, ces éléments sont difficiles à séparer les uns des autres. Dans sa création, ils sont continuellement en lutte les uns contre les autres. La naissance de ses remarquables œuvres est due au regard pénétrant et clairvoyant qu'il jette sur le capitalisme et qui lui permet de mettre en évidence les faits sociaux, les destinées humaines qui démasquent le capitalisme, tandis que ses propres utopies personnelles se brisent contre la réalité elle-même.

Le livre de L. analyse en détail cette différence entre les œuvres de Balzac puisque par exemple il oppose les romans utopiques et réactionnaires (*Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village*), où prédominent les intentions de Balzac (pp. 177/181), à ses *Paysans*, où la haine contre le capitalisme produit la connaissance profonde de la réalité, telle qu'elle est et telle qu'elle se développe, connaissance qui triomphe des opinions réactionnaires de Balzac.

En quoi, par conséquent, Balzac est-il supérieur à Stendhal dans la figuration de son époque ? Il y a deux ensembles de raisons, d'ailleurs liées.

Premièrement : la figuration des capitalistes eux-mêmes. Pour des raisons désormais compréhensibles, Balzac montre toute une galerie de nouveaux maîtres du monde : depuis les petits usuriers de village jusqu'à Nucingen, roi de la finance. Cette série de figures épuise les types les plus divers de transformation, de domination, d'humiliation de la société par ceux qui incarnent le développement capitaliste et en sont les profiteurs. Pour Stendhal tout cela est une question secondaire. Son seul capitaliste — le vieux Leuwen — n'a pas été créé pour figurer un capitaliste ; cet aspect de sa personnalité n'intéresse Stendhal qu'accessoirement (p. 236).

Deuxièmement : l'interprétation de l'époque de la Restauration. Pour Stendhal c'est la période la plus humi-

liante de l'histoire de France, une époque d'hypocrisie repoussante, de travestissement inouï de la vérité, à la fois cruelle et mesquine, de déracinement et d'expatriation de tous les efforts humains vraiment grands. Tout cela est juste et profond. Mais Balzac (lorsqu'il crée des figures et non lorsqu'il écrit des pamphlets royalistes) voit que la Restauration prolonge la marche triomphale du capitalisme au-delà de la période napoléonienne et que les aristocrates, politiquement régnants, sont de plus en plus réduits au rang d'hommes de peine des capitalistes (pp. 236-238).

Parce qu'il ne voit pas cela ou seulement de manière épisodique, Stendhal ne peut représenter la Restauration dans son mouvement contradictoire avec autant de profondeur et d'authenticité que Balzac. C'est pourquoi chez ce dernier les monarchistes honnêtes, véritablement convaincus sont des Don Quichotte provinciaux bornés, tandis que Stendhal crée la belle figure de Mathilde de la Mole — individuellement convaincante mais romantique en tant que type.

Dans les deux cas les illusions de Stendhal, « liées étroitement » à ses opinions progressistes, lui masquent des aspects essentiels de la réalité. Au contraire, la haine contre le capitalisme, également « liée étroitement » chez Balzac à ses opinions réactionnaires, lui permet précisément l'intelligence de ces phénomènes socialement décisifs. Dans *certains cas* (et le livre de L. analyse précisément *certains cas* et leurs causes *concrètes*) une telle haine, « étroitement liée » à des tendances réactionnaires, peut voir davantage et plus profondément qu'un représentant du progrès bourgeois lorsqu'il est entravé par les illusions nées de cette croyance au progrès.

De tels cas ne se produisent pas si rarement dans l'histoire. Ils manifestent le caractère contradictoire du

progrès dans les sociétés de classes, en particulier sous le capitalisme. C'est ce que les tenants du sociologisme vulgaire ne veulent ni ne peuvent voir. Pour eux la voie du progrès bourgeois est si rectiligne qu'en comparaison la Perspective Nevsky est un tortueux sentier de marécage. Et parce qu'il faut absolument, à tout prix et en dépit de tous les faits de la vie économique, politique et culturelle, que cette voie soit *linéaire*, parce que pour eux le caractère progressiste du développement des forces productives entraîne sans contradiction le progressisme de la bourgeoisie, toute révolte non socialiste, ou pas encore purement socialiste, contre le capitalisme, contre la culture bourgeoise, doit être frappée d'un solennel anathème.

A cet égard, K. n'est pas toute seule, elle ne mérite l'attention que comme représentante d'une orientation et, ces derniers temps, comme nous l'avons déjà souligné, cette tendance relève de plus en plus résolument la tête ; on est d'avis que le temps de la défensive sur une ligne de repli, que le temps où l'on s'abritait dans des positions habilement préparées, est maintenant révolu et qu'on peut désormais passer à l'offensive ouverte.

Dans le 9-10 d'*Internationale Literatur* cette offensive se dirige contre Anatole France ; le responsable de ce secteur du front est la camarade E. Halpérina. La parenté profonde avec les tendances de K. est évidente, de même que le fait que l'*I.L.* est le centre de ce courant.

Chez Anatole France également c'est la critique de la société bourgeoise qui est la pierre d'achoppement. H. écrit : « La veille et le début du XX^e siècle pour un écrivain tel que, disons, Verhaeren, était d'abord l'époque de l'éveil grandiose des forces créatrices de l'homme, l'époque des grandes découvertes techniques et sociales, offrant des possibilités toutes nouvelles à la

domination de la nature ; pour France en revanche, cette époque se présentait sous un tout autre aspect. » Si ce passage ne contenait pas de noms ni d'indications temporelles le lecteur pourrait croire qu'H. parle de cet essor de l'humanité, lors de la Renaissance, qui a soulevé à juste titre l'enthousiasme d'Engels. Mais il s'agit de la période impérialiste ; pour H. celle-ci est l'époque d'énormes « découvertes techniques et sociales (?) ». Intéressante découverte. Nous autres, simples gens, nous avons jusqu'alors appris tout autre chose de Lénine. Lénine démontre par exemple que le développement du capitalisme monopoliste entrave aussi l'épanouissement des forces productives. Et du point de vue social c'est, selon Lénine, une époque de renforcement de la réaction.

Bien entendu aussi, l'époque de la révolution socialiste — mais nous y reviendrons un peu plus tard, car le débat ne porte pas encore là-dessus. Quand H. déprécie le scepticisme d'Anatole France et fait de lui un continuateur de la ligne Flaubert-Maupassant (soit dit en passant voilà une sottise inouïe du point de vue de l'histoire littéraire), un « aristocrate de l'esprit » (p. 199), quand elle lui reproche de « fuir dans la culture » (p. 200), quand elle prétend que dans *l'Ile des pingouins* le rythme de l'histoire peut être comparé seulement à celui du French-Cancan (p. 203), quand elle lui fait ce reproche : « Le mal le plus terrible de la décadence, l'indifférence, n'a pas épargné France. » (p. 207) etc., c'est partout la critique d'Anatole France contre la société capitaliste qui est clouée au pilori.

Quelles que soient à tous égards les différences entre Anatole France et Balzac, les raisons de sa chute sont, on le voit, les mêmes : la critique de la société capitaliste. Chez France la situation s'aggrave encore, car sa critique se dirige surtout contre les limites de la démocratie bourgeoise. Parce qu'il est au plus haut degré

sceptique à son égard, il se voit condamner, comme « simple spectateur », comme « hédoniste », comme sceptique. Et de même que le sociologisme vulgaire mobilisait naguère Zola, et maintenant Stendhal, contre Balzac, H. mesure l'infériorité de France à l'aune de Romain Rolland et de Verhaeren ; (dans les deux cas les mobilisés sont d'innocentes victimes !).

Répetons-le : Lénine apprécie de tels phénomènes d'une façon diamétralement opposée. Dans son étude sur Herzen il distingue, en partant de la crise de la révolution bourgeoise, deux types de scepticisme. L'un va de la démocratie au libéralisme, l'autre avance en direction du socialisme.

Pour quiconque connaît un tant soit peu Anatole France et dont la vue n'est pas masquée par les œillères du sociologisme vulgaire, il est évident qu'il appartient incontestablement au second groupe. H., du reste, ne peut pas nier le fait de ce rapprochement. Elle décrit, aussi bien, l'attitude de France pendant et après l'affaire Dreyfus. Mais tandis que, pour le lecteur non prévenu de France, ce cheminement représente sans doute un tournant important mais nullement une surprise, cela fait l'effet, sur le lecteur de l'article d'H., de l'intervention d'un *deus ex machina*.

Nous ne pouvons décrire ici la tendance et la nature du scepticisme de France. Nous nous contenterons de citer un exemple frappant : dans *Le Lys rouge* (1894), Anatole France fait dire par son poète catholicisant, contre la société bourgeoise, qu'il hait et méprise la majesté d'une loi qui interdit avec la même rigueur aux riches et aux pauvres de coucher sous les ponts. Est-ce un hasard si un sceptique *de ce genre* avance en direction du socialisme ? Y avait-il à cet époque un autre écrivain bourgeois qui, au niveau du pressentiment intellectuel et poétique, se soit, davantage qu'Anatole France

ici, approché de la critique léniniste de la démocratie bourgeoise, de l'égalité impossible entre exploiters et exploités ?

Dans tous ces articles se manifeste une ligne claire. Elle s'est énoncée de la façon la plus frappante dans le travestissement des déclarations des Classiques du marxisme sur la Révolution française (« *I.L.* » 1939, 5-6) que la *Pravda* du 14 octobre 1939 a démasqué.

Une des fautes idéologiques les plus importantes de l'étape du Front populaire a été la surestimation de la démocratie bourgeoise, l'attitude non-critique à son égard. Pour beaucoup le combat contre la réaction fasciste a fait oublier le combat contre le système capitaliste, les a amenés à taire et à recouvrir les contradictions de la démocratie bourgeoise.

Ces fautes prennent aujourd'hui une signification accrue. Comme Engels l'a vu prophétiquement dès les années quatre-vingts, est apparue de nouveau une situation où la démocratie bourgeoise est le rempart et le lieu de rassemblement de tout ce qui est réactionnaire.

« A un tel moment toute la masse réactionnaire se groupe derrière elle et la renforce : tout ce qui était réactionnaire se livre alors à des gesticulations démocratiques ¹. »

La critique sans indulgence de la démocratie bourgeoise, la mise à nu de toutes ses limites, revêt donc aujourd'hui une extraordinaire importance. Et d'autre part il peut se produire des situations où les révoltes spontanées, si confuses soient-elles, contre le système capitaliste peuvent devenir, dans la lutte entre les deux mondes, une réserve stratégique importante de la révolution prolétarienne. L'appréciation marxiste-léniniste

1. Engels à Bebel, 11 décembre 1884.

correcte des phénomènes idéologiques et littéraires du passé et du présent, la liquidation des vestiges du capitalisme dans la conscience des hommes (donc aussi la liquidation du sociologisme vulgaire) prennent une actualité toute particulière.

Pourquoi Marx et Engels ont-ils critiqué l'idéologie libérale ?

La plus grande faiblesse de la discussion telle qu'elle s'est déroulée jusqu'alors consiste en ceci que les adversaires du « courant »¹ n'ont jamais développé leur propre conception de l'histoire littéraire. Ils opèrent à coups de grandes phrases vides, vagues jusqu'à en être ridicules ; ainsi en va-t-il par exemple de la « définition » de la popularité donnée par Kirpotine, dont V. Komenov a fort justement démasqué l'insignifiance.

Ce n'est pas un hasard. Derrière ce flot de paroles creuses, derrière ce fatras d'affirmations non fondées et contradictoires il y a — inavouée, certes, et nébuleuse — une « unité idéale » : ce que Marx a, en son temps, qualifié de « mythologie moderne », « afin de caractériser les déesses de la justice, de l'égalité, de la fraternité, etc., qui recommencent à sévir²... » Si on

1. Lukács fait allusion ici au groupe dont il fait partie avec Lifschitz (cf. l'Introduction) (N.d.T.).

2. Lettre de Marx à Engels du 1^{er} août 1877.

lit les hymnes que Kirpotine élève à la « Raison claire », ou l'opposition que Knipovitch dresse entre l'enthousiasme et la connaissance, ou les épanchements de Halpérina au sujet de l'antithèse entre Vico et les Lumières — laquelle se retrouverait dans la littérature soviétique —, on a l'impression d'être plongé dans l'univers d'un roman historique de Feuchtwanger ou d'Heinrich Mann, et non dans la réalité du socialisme victorieux. Chacun des héros de ces écrivains a toujours lutté contre « une espèce d'hommes », contre « la sombre violence, la pesanteur de la terre », mais « lui, une fois pour toutes, est l'envoyé de la Raison³... ». Il y a déjà des années que l'auteur de ces lignes a critiqué de telles conceptions de la littérature bourgeoise occidentale et y a vu les vestiges de l'idéologie *libérale* qui fait obstacle à l'évolution d'écrivains importants vers la démocratie révolutionnaire. Il peut d'autant moins se taire lorsqu'elles reparaissent dans la critique soviétique, sous le drapeau du marxisme.

Quand on embrasse du regard l'œuvre à laquelle Marx a consacré sa vie, on voit la place centrale qu'y occupe la dénonciation du libéralisme et des libéraux : de Palmerston à Cobden, d'Odilon Barrot à Ledru-Rollin, de Camphausen à Vogt, etc. — les « héros » du libéralisme sont montrés pour ce qu'ils sont : des hommes qui — consciemment ou inconsciemment — estompent les grands antagonismes sociaux, qui inventent, pour les objectifs de classe étroits et lâches de la bourgeoisie, des justifications « idéales », fondées sur l'efficacité rhétorique et dont l'influence sur les forces véritablement progressistes va dans le sens de la dissolution et de la démoralisation.

C'est en ce sens que l'idéologie libérale agit sur la démocratie révolutionnaire. A l'ère impérialiste, elle pé-

3. Heinrich MANN : *Henri Quatre* I, VII.

nêtre ainsi de la même façon dans le mouvement ouvrier, sous les traits du menchévisme. C'est dans la lutte contre ces influences que Lénine a accentué et approfondi la critique marxiste du libéralisme. Selon lui, ce dernier contamine le peuple russe « avec des miasmes de servilité et de basse flatterie mille fois plus que les tristement célèbres Cent-Noirs⁴ ».

Mais en même temps les idéologues libéraux représentent le médium grâce auquel les conceptions réactionnaires exercent leur influence délétère. Cela va encore une fois à l'encontre des opinions de nos « progressistes », pour lesquels les tendances réactionnaires et progressistes sont séparées par des murs infranchissables. Mais les faits restent les faits. Nietzsche est devenu l'un des penseurs les plus influents de l'ère impérialiste. Par quelles voies ? Il vaut la peine d'examiner d'un peu près l'histoire de son influence. L'ancienne idole (et l'actuelle source secrète) de notre « science progressiste de la littérature », le libéral Georg Brandes, fut son premier coryphante. Et à partir de là on trouve toute une chaîne de représentants de la « Raison claire » parmi les admirateurs et propagandistes de Nietzsche, du début jusqu'à nos jours. Il suffira de citer un exemple. Upton Sinclair écrit :

« ... en y regardant plus profondément il est tout aussi possible d'accorder Zarathoustra et Jésus que Zarathoustra et Karl Marx ».

Quand en revanche cette médiation du libéralisme est absente, comme chez le réactionnaire Paul de Lagarde, à de multiples égards proche parent de Nietzsche, on fait comme s'il s'agissait d'un phénomène localisé, qu'on ignore.

Dans ses écrits politiques, économiques et philosophi-

4. LÉNINE : *Œuvres*, t. X, édition russe.

ques, Marx donne une définition précise et différenciée de l'idéologie libérale, « idéalisme politique de sa pratique quotidienne » (il s'agit de la pratique *de la bourgeoisie*, G.L. ⁵).

Nous ne pouvons souligner ici que le facteur le plus important. Analysant la désagrégation de l'économie classique, les chemins qui conduisent à l'apparition de l'économie vulgaire, Marx constate chez une figure de transition telle que James Mill :

« Là où le rapport économique... inclut des oppositions, est une contradiction et précisément l'unité de contradictions, James Mill met en évidence le moment de *l'unité* des oppositions et nie les oppositions ⁶. »

Naturellement, de cette manière, il entre en contradiction avec la réalité. Mais il s'ensuit pour lui, comme Marx l'expose, précisément une incitation à « évacuer de l'explication » ces contradictions elles-mêmes.

Chez Mill, ces questions étaient encore posées à un niveau de scientificité relativement élevé. Mais leur contenu et leur forme correspondent précisément aux problèmes pratiques de l'idéologie libérale. L'élément décisif reste celui-ci : évacuer de l'explication — consciemment ou inconsciemment — les contradictions de la vie sociale. Que Marx constate chez Cobden que celui-ci proteste contre l'inhumanité de la guerre de Crimée et en même

5. Lukács donne ici, comme référence, *La Sainte Famille* et, plus précisément, *Bataille critique contre la Révolution française* (VI, 3, d) où cependant cette définition du libéralisme est introuvable. On trouve en revanche dans *L'Idéologie allemande*, une réflexion du même genre : « ... déceler dans les formules libérales l'expression idéaliste des intérêts réels de la bourgeoisie » (tome premier, III, 6, A, trad. française, Editions sociales, p. 224). (N.d.T.)

6. *Théories sur la plus-value*, III.

temps veut abolir les lois industrielles qui protègent un peu la vie et la santé des ouvriers — ou que Lénine constate chez Strouvé qu'il a prononcé le « serment d'Hannibal » contre l'absolutisme tsariste et se trouve en rébellion contre lui, mais qu'il est en même temps « partisan d'une évolution pacifique, uniforme, strictement légale », cela aboutit à la même chose, à la méthodologie de Mill : évacuer de l'explication la contradiction qui est apparue dans votre propre comportement, parce qu'on n'a pas pu (ou voulu) voir les oppositions au sein de la société.

En citant cette expression pathétique de « serment d'Hannibal », Lénine effleure ici la première question centrale de l'esthétique libérale. Comme son « unité » ne reflète pas la réalité, elle ne peut avoir qu'un caractère subjectif. Et la forme d'expression naturelle pour un tel viol subjectiviste de la réalité, pour un tel badigeonnage de ses contradictions, c'est en politique comme en littérature, la *rhétorique*. Sa prédominance en tant que forme d'expression a pour présupposé une aliénation par rapport à la réalité. Toutefois, simultanément, elle n'est en rien le résultat d'une invention raffinée et artificielle, mais un produit de la vie, naissant constamment de façon spontanée dans de telles conditions sociales. Marx caractérise de façon exacte son essence lorsqu'il dit à propos d'un discours du libéral de 1848, Robert Blum, que ce discours « contient plus de sentiments que d'arguments et plus de déclamation que de sentiment ⁷ ».

Nous voilà à présent au centre de la critique adressée par Marx et Engels au *Sickingen* de Lassalle et leur lutte contre la « schillérisation » en faveur de la « shakespearisation ». Naturellement, Lassalle est d'une

7. MARX-ENGELS : *Nouvelle Gazette rhénane*, 22 août 1848, trad. française, Editions sociales, t. I, p. 414.

autre stature que Blum ou Ruge et sa tragédie dépasse de loin la moyenne bourgeoise. Mais n'oublions pas que Marx, qui avait déjà blâmé antérieurement chez Lassalle son « infection par le vieux libéralisme français », fait suivre immédiatement sa critique du « schillerisme » de Lassalle, dans la manière de conduire l'action dramatique, de reproches touchant une « diplomatie » littéraire qui s'exerce en défaveur du démocratisme plébéien. Par conséquent, lorsqu'on étudie les critiques de Marx et d'Engels dans leur ensemble, au lieu de se contenter d'utiliser des citations arrachées au contexte, on voit nettement qu'ils ont considéré le style rhétorique de Lassalle comme la conséquence nécessaire de ses tendances libérales, de son incompréhension à l'égard des contradictions réelles de l'histoire et de l'époque présente.

Cette critique se rapporte d'une manière croissante aux idoles de nos « progressistes », à Hugo, à Zola et à leurs successeurs. Il n'est pas nécessaire, je l'espère, d'apporter des preuves particulières sur le penchant d'Hugo pour la rhétorique ; il est beaucoup plus marqué que celui de Schiller. Et Zola, qui était beaucoup plus honnête, intelligent et porté à l'autocritique que ses partisans aveugles de chez nous, avoue lui-même :

« Je suis trop de mon temps, hélas ! j'ai trop les pieds dans le romantisme pour songer à secouer complètement certaines préoccupations de rhétorique ». »

Certes, pour l'essentiel, la rhétorique de Zola ne relève pas du moralisme subjectif, comme celle de Schiller. Au contraire, comme celle de Hugo, elle part des objets du monde capitaliste. Ceux-ci sont conçus sur un mode fétichiste et de ce fait purement décrits avec

8. ZOLA : *Le Roman expérimental*.

une rhétorique pompeuse, et non figurés dans leur interaction concrète avec les efforts des hommes. C'est une accusation rhétorique, déploration mais aussi admiration de l'inhumanité du capitalisme, sans que soit compris le fait que l'« objectivité » fétichisée du capitalisme dissimule en vérité des relations concrètes entre les hommes (et les classes).

Engels et Lafargue ont critiqué cette insuffisance de Zola ; dans une lettre à Kautsky, Engels énonce expressément son accord avec Lafargue, de telle sorte qu'on doit utiliser les détails critiques avancés par celui-ci pour compléter les considérations d'Engels sur Zola. En outre, ce serait ergoter sur les mots que de refuser de voir que la critique de contenu adressée par Engels aux romans de Miss Harkness s'applique aussi à Zola. (La lettre d'Engels a été écrite assez peu de temps après la parution de *Germinal* ⁹.)

Il est absolument nécessaire d'appliquer également à la littérature actuelle du monde capitaliste la critique de Marx et d'Engels dirigée contre la particularité stylistique la plus frappante de l'art et de l'esthétique libéraux, à savoir le penchant pour la rhétorique. Chez nos contradicteurs, c'est exactement le contraire qui se passe.

Etroitement lié à cette question, il y a le combat des classiques du marxisme contre *l'expression directe*, contre la conception libérale de la tendance. Ce combat commence dès les années quarante, lorsque les vues artistiques du libéralisme importées de France se cristallisèrent, avec la *Jeune Allemagne* ¹⁰ en tendance littéraire provisoirement dominante de la bourgeoisie allemande et commencèrent à pénétrer dans la pratique et

9. Il s'agit de la lettre à Miss Harkness, (voir Annexe, p. 285 sq.).

10. *La Jeune Allemagne*, mouvement littéraire (1831-1835) auquel appartinrent Heine, Gutzkow, Laube, etc., et qui s'opposa au Romantisme (N.d.T.).

la théorie des écrivains du mouvement ouvrier. Dès ce temps là, contre l'expression directe des idées politiques, Marx et Engels mènent un combat artistique, idéologique et politique en faveur *de la figuration artistique de la réalité avec toutes ses contradictions*. Ils montrent que l'expression directe non seulement viole l'art, lui ôte l'aptitude à la caractérisation authentique, à la narration réelle, etc., mais qu'également les idées ainsi exprimées subissent un affadissement. N'est-il pas vrai que le point de départ, le besoin qui fait naître l'expression directe, est précisément la fuite du libéralisme devant la connaissance du caractère contradictoire du développement social.

Dans le sens de ce refus artistique, politique et idéologique de la conception libérale de la prise de parti de l'écrivain, Engels écrit 40 ans plus tard à Miss Harkness : « Plus les opinions de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'œuvre¹¹. » Et dans une lettre à Minna Kautsky : « ... La tendance doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée¹². »

Tout ceci devrait être devenu une évidence pour la critique littéraire marxiste-léniniste. Malheureusement là encore, c'est le contraire qui se passe. La camarade Oussiyévitch a, en son temps, appliqué cette ligne du marxisme dans l'appréciation donnée de la poésie politique. Elle a, tout à fait dans l'esprit des énoncés d'Engels que je viens de citer, critiqué l'expression directe chez Charov et d'autres et lui a opposé la méthode de Maïakovski, plus humaine, plus profonde, plus indirecte, plus correcte du point de vue artistique et politique. C'est pourquoi il lui faut essayer de nouveau maintenant l'attaque, aussi démagogique qu'inspirée par un libéra-

11. Lettre citée. Cf. *supra*.

12. Lettre du 26 novembre 1885 (voir Annexe, p. 282 sq.).

lisme étroit, que Kirpotine lance contre elle en l'accusant de vouloir « détruire la poésie politique ». Le reproche n'est pas nouveau. Nous ne pensons pas en premier lieu à la discussion de 1937 mais surtout aux reproches de Börne et de Gutzkow à l'égard de Heine. Quand Kirpotine combat la camarade Oussiyévitch avec les arguments platement libéraux de Gutzkow, il oublie que dans cette polémique Marx était entièrement du côté de Heine, contre les chevaliers de l'expression directe.

Ce retour de Kirpotine à la ligne Börne-Gutzkow — et en ceci il est seulement le guide le plus avoué, au plan théorique, d'Anissimov, Ermilov, etc. — se manifeste surtout en ce qu'il se garde de comparer le reflet de la réalité figurée dans les œuvres avec cette réalité elle-même, tournant ainsi le dos à ce qu'ont fait tous les vrais critiques, de Diderot à Dobrolioubov, pour apprécier la vérité ou la fausseté, la profondeur ou la superficialité des images du reflet littéraire. Au contraire, il part de la conception du monde formulée au niveau conceptuel, de la conviction politique des écrivains et ne voit dans leurs œuvres que l'expression de ces convictions ; il nie une influence immédiate de la réalité elle-même sur la création des écrivains ; il formule son verdict sur les œuvres d'art d'après ses sympathies pour les opinions de leurs auteurs.

Marx s'est prononcé sans équivoque au sujet de cette « méthode » :

« L'imbécile de Ruge a... prouvé " que Shakespeare n'est pas un poète dramatique ", parce qu'il " n'avait pas de système philosophique " mais que Schiller, parce que kantien, est un " poète *truly* dramatique " ¹³. »

13. Lettre à Engels du 24 novembre 1858. *Truly* : « vraiment » (en anglais dans le texte). (N.d.T.)

Naturellement, les temps ont changé et, avec eux, les objets et les justifications de tels jugements. Kirpotine et Cie ne s'emballeront plus pour le kantisme mais pour une autre conception du monde « progressiste », ils n'auront plus le courage de rejeter complètement Shakespeare ou Balzac pour des raisons idéologiques. Mais cette adaptation extérieure au marxisme n'arrange pas les choses car l'essence des jugements et de leurs justifications est restée inchangée. La seule différence c'est que Kirpotine est plus éclectique et plus lâche que Ruge.

Cette reprise non-critique de l'évacuation libérale de l'explication des contradictions, de la conception libérale de la tendance, de l'expression directe, ne peut que mettre nos contradicteurs en opposition avec le marxisme. Il va de soi, par exemple, qu'un homme qui lutte pour le socialisme est un optimiste. Mais cela signifie-t-il qu'il doit appliquer l'optimisme comme critère idéologique et artistique absolu pour la société capitaliste (et aussi pour les écrivains bourgeois) ? Nous avons déjà montré antérieurement où cela mène : on rejette comme « dépourvus de perspectives » les critiques de la société les plus importants, comme Balzac ou E. T. A. Hoffmann, on retouche les contradictions du progrès chez Goethe et Heine dans le sens d'un « progressisme » libéral.

Cette exigence de l'expression optimiste directe les met en opposition flagrante avec les claires explications d'Engels. Celui-ci dit expressément, à propos du « roman à tendance socialiste », qu'il

« remplit parfaitement sa mission quand, par une peinture fidèle des rapports réels,... il ébranle l'optimisme du monde bourgeois ¹⁴ ».

14. Lettre à Minna Kautsky, déjà citée. (N.d.T.)

Est-ce un hasard si Engels met Balzac plus haut « que tous les Zola présents, passés et à venir¹⁵ » ? Est-ce un hasard si nos enthousiastes de la « foi juvénile dans le progrès de la raison » se rappellent ses paroles de si mauvaise grâce et se gardent soigneusement d'analyser le contexte systématique et historique de ses vues ?

Ce n'est pas une question purement historique ; au contraire, elle est hautement actuelle. Même nos contradicteurs sont parfois contraints de reconnaître la nécessité des critères. Mais quand on aborde sérieusement le problème, des criailleries s'élèvent sur « le lit de Procuste », sur « la méconnaissance de la nouveauté », sur « l'hostilité à l'égard de la littérature soviétique ». Dans quel but tout ce vacarme ? Prétendre que la *Lit. Kritik*¹⁶ n'aurait pas rendu hommage aux représentants éminents de notre littérature est une calomnie pure et simple. Mais elle a rayé des rangs des critères esthétiques les signes ouverts de la décadence littéraire, elle a combattu l'influence de cette dernière même quand ses représentants, à la faveur d'un zigzag de leur carrière, ont professé pour un temps des opinions qui enthousiasmaient nos « progressistes » (par exemple Dos Passos, etc.) Le culte libéral de l'expression directe n'empêche pas seulement qu'on aille prendre des leçons auprès des réalistes vraiment grands du passé, auprès de Shakespeare, Goethe, Balzac, mais il est aussi le moyen par lequel des tendances artistiques de la bourgeoisie à son déclin sont célébrées comme des « innovations » et transformées en « modèles » dangereux qui font obstacle au progrès réel.

Naturellement, ces vestiges toujours vivaces d'esthétique libérale sont recouverts chez nos contradicteurs par une

15. Lettre à Miss Harkness, id.

16. Il s'agit de la revue *Literatourny Kritik* (cf. Introduction). (N.d.T.).

rhétorique qui prend des airs marxistes. Leur haine contre le « courant » vient du fait, on le voit bien, que par sa seule existence, par n'importe laquelle de ses recherches dans des domaines de l'histoire littéraire apparemment lointains, il démasque ces vestiges libéraux. Cette haine est impuissante car elle est hors d'état de réfuter objectivement ne fût qu'un seul argument avancé contre son propre point de vue. Sa seule arme est la falsification cynique des énoncés de l'adversaire. Si je voulais seulement démasquer les falsifications de citations les plus importantes, il me faudrait procéder dans chaque numéro de la *Literatournia Gazieta* à une mise au point exhaustive. Je préfère exposer les *questions de principe* de la discussion et je suis convaincu que cette fois encore, comme lors des débats autour du R.A.P.P.¹⁷ les méthodes falsificatrices totalement dénuées de scrupules se révéleront impuissantes contre la vérité du marxisme-léninisme.

17. Allusion du grand débat qui eut lieu au début des années trente en U.R.S.S. autour de l'Association Prolétarienne des Ecrivains de Russie (ou R.A.P.P.) et qui se termina par sa dissolution, le 23 avril 1932. (N.d.T.)

6

Les contradictions du progrès et la littérature

*La raison a toujours existé, mais pas toujours
sous sa forme raisonnable¹.*

Lorsqu'on parle en général du concept marxiste de progrès, il ne semble y avoir nulle différence d'opinion. A n'en pas douter : le développement des forces productives matérielles, la domination de l'humanité sur la nature : voilà le fondement du progrès. Et il ne devrait pas non plus y avoir de conflit entre marxistes sur le fait que les différentes formations sociales ont réalisé ce progrès de manière contradictoire : la domination exercée sur la nature entraîne la domination des hommes sur les hommes, l'exploitation et l'oppression. C'est seulement avec la victoire du socialisme que cette contradiction du progrès se trouve abolie.

Ce sont là des vérités élémentaires. Mais on les oublie

1. MARX : Lettre à Ruge, septembre 1843. Trad. française. *Correspondance Marx-Engels*, t. I, p. 299, Editions sociales.

sans cesse lorsqu'il est question des phénomènes idéologiques concrets de la dernière société de classes, le capitalisme. Le capitalisme n'est progressiste *que* dans la mesure où il crée les conditions matérielles préalables à sa propre relève. C'est la lutte contre lui qui est le véritable élément de progrès à cette époque, même dans le domaine de l'économie. L'exploitation par le moyen de la plus-value relative est l'élément spécifiquement nouveau du capitalisme ; dans la tendance à l'allongement de la journée de travail, il n'y a nulle différence entre l'industriel et le boyard féodal. Mais Marx montre que le capital ne s'est engagé dans cette voie spécifique que contraint et forcé par la résistance de la classe ouvrière.

Par conséquent, sont progressistes les idéologies qui essaient de creuser profondément et honnêtement ces questions centrales du capitalisme, dont la solution complète et adéquate est contenue dans le marxisme et *lui seul*. Mais chaque idéologue important et chaque grand écrivain de cette période tendent — consciemment ou inconsciemment — vers ces vérités. Leur importance et leur grandeur dépendent de la distance qu'ils ont parcourue une fois engagés sur cette voie de la libération de l'humanité, quel que soit le caractère fragmentaire de leur connaissance, quels que puissent être les préjugés et les idées fausses dont ils sont chargés.

La périodisation de l'histoire selon Staline fait commencer l'époque moderne à la Révolution française. La grande Révolution française est le couronnement des luttes antérieures contre la féodalité, en ceci qu'elle amène avec efficacité ces luttes dans l'arène internationale, et c'est en même temps le début de l'assaut contre le nouveau maître du monde, le bourgeois. Ce n'est pas seulement par la chronologie que la conspiration de Gracchus Babeuf se trouve au seuil du XIX^e siècle, mais elle constitue également l'ouverture, l'anti-

cipation résumée, de son thème principal : la lutte entre la bourgeoisie et le prolétariat, la formation de la classe ouvrière à partir de l'enchevêtrement chaotique des couches plébéiennes.

La direction politique (et avec elle toute l'idéologie) de la société bourgeoise s'engage ainsi dans une période nouvelle.

Selon les mots d'Engels, les plébéiens ont pu « conduire à la victoire la Révolution bourgeoise *contre* la bourgeoisie elle-même ». Mais leur domination, la dictature jacobine, n'a fait

« par là que démontrer combien cette domination était impossible dans les conditions d'alors ² ».

La chute des Jacobins était inévitable. Quelles en furent les conséquences ? Marx donne à cette question une réponse claire : « La bourgeoisie *inaugure* donc son gouvernement ³. » Est-ce que cet avènement de la bourgeoisie, qui date de Thermidor, est contre-révolutionnaire ? Oui et non. Oui, puisque la bourgeoisie opprime brutalement le peuple, qui avait temporairement régné, et le fait entrer de force sous le joug du capitalisme désormais florissant. Non, (ou pas plus que n'importe quel autre régime de la bourgeoisie) puisque, grâce à cet avènement, commence le déploiement accéléré des forces productives et que rien n'est sacrifié des conquêtes révolutionnaires qui ont abattu le féodalisme.

Les révolutions bourgeoises qui viennent ensuite prendront par conséquent un caractère nouveau : on assiste au renforcement continu de l'hégémonie du prolétariat dans la mise en œuvre radicale des exigences démo-

2. ENGELS : *Anti-Dühring*, trad. française, p. 296, Editions sociales.

3. MARX-ENGELS : *La Sainte Famille*, trad. française, Editions sociales, p. 149.

cratiques, de la liquidation complète des vestiges féodaux. Le programme du *Manifeste communiste*, la tactique de *La Nouvelle Gazette rhénane* sont élevés à un niveau supérieur par le concept léniniste de « dictature démocratique des ouvriers et des paysans ».

Ainsi, la « solution thermidorienne » est éliminée des possibilités offertes par les révolutions bourgeoises. Leur réalisation, poussée jusqu'à ses extrêmes conséquences sous l'hégémonie du prolétariat, implique déjà la perspective d'une croissance de la révolution bourgeoise hors de son cadre, jusqu'à la révolution prolétarienne. Prise entre deux feux, la bourgeoisie conclut, selon une ligne de capitulation, des compromis déshonorants avec les « forces anciennes » ; elle ne liquide plus, mais conserve, adaptés à ses propres besoins économiques, les vestiges féodaux, l'absolutisme.

Cette situation nouvelle ne peut que provoquer une crise du Jacobinisme bourgeois. Marx en fait l'analyse à propos de la Révolution de 1848 et dépeint en images destructrices comment et pourquoi la « Montagne » de cette époque a été une caricature grotesque de celle de 1793. Il montre aussi comment, en Angleterre, le radicalisme bourgeois a trahi la cause du suffrage universel, comment les Chartistes sont devenus les seuls partisans résolus d'une transformation bourgeoise radicale de l'Angleterre. Et Lénine présente avec beaucoup de netteté le caractère totalement changé de la situation, lorsqu'à la veille de la révolution bourgeoise de 1905 il désigne l'antagonisme au sein du mouvement ouvrier, c'est-à-dire entre Bolchéviks et Menchéviks, en réemployant, rénovés pour les besoins de l'époque, les termes de « Jacobins » et de « Girondins ».

C'est pourquoi la meilleure partie des démocrates révolutionnaires honnêtes d'Europe, de Blanqui à Mehring, se range aux côtés du prolétariat. C'est pourquoi, au sein de la gauche bourgeoise, libéralisme et démocratie

se mêlent de plus en plus. C'est pourquoi, de temps à autre, même les meilleurs démocrates oscillent dans le sens du libéralisme. (Cf. la critique de Herzen par Lénine). C'est pourquoi, dans leur propre camp, les démocrates bourgeois vraiment résolus demeurent isolés et privés d'influence.

C'est seulement dans la Russie des années 1850-60 que la démocratie révolutionnaire connaît une phase idéologiquement brillante. Mais Tchernychevski et Dobrolioubov ne sont plus seulement des démocrates révolutionnaires ; ce sont aussi, en même temps, des socialistes utopistes. Et avec le renforcement du prolétariat et de son parti révolutionnaire, la démocratie bourgeoise de Russie présente de plus en plus des traits analogues à ceux que l'on pouvait naguère observer en Europe occidentale.

Or, est-ce donc marxiste d'imaginer, à la manière des Knipovitch, Kirpotine et Cie, qu'une re-stratification socio-politique si profonde laisse des traces partout, sauf en littérature ? Bien entendu, il en va en réalité tout autrement. Premièrement, parmi les écrivains les plus en vue du XIX^e siècle, le nombre des *véritables* démocrates révolutionnaires n'est pas si considérable. Deuxièmement, quiconque observe sur une base historique concrète la vie, l'activité et l'influence littéraires d'écrivains tels que Shelley, Büchner, Heine, Petöfi, etc., est obligé de voir à quel point ils sont isolés dans leur époque, et combien leur popularité (éventuelle, pas toujours réelle) parmi la bourgeoisie, leur influence sur le développement de la littérature, reposent sur une déformation dans le sens du libéralisme ou sur une interprétation esthétisante qui les vide de leur contenu.

De là vient le fait, à première vue surprenant, que, parmi les penseurs et écrivains qui ont déterminé de manière décisive le caractère de la dernière grande phase d'essor de l'idéologie bourgeoise en Europe occidentale

et dont l'activité est liée aux « trois sources du marxisme⁴ », on ne trouve aucun démocrate révolutionnaire : ce n'est en effet le cas ni de Ricardo ni de Hegel ; ni de Saint-Simon ni de Fourier ; ni de Goethe ni de Balzac.

Ici apparaissent, pour l'histoire de la littérature, des problèmes compliqués qu'on ne peut résoudre que concrètement, jamais avec l'aide de schémas.

Première question : pourquoi et dans quelle mesure la « réconciliation avec la réalité » n'est-elle pas progressiste *en général*, mais dans le *cas particulier* de Hegel et de Goethe ?

En posant la question historiquement et concrètement, on fournit déjà la réponse. Lorsque se clôt la grande Révolution française, l'idéologie de sa préparation, les « Lumières » du ^{xvii}e et du ^{xviii}e siècles, a achevé de jouer son rôle historique. Ses idéaux avaient été réalisés mais en même temps battus en brèche par cette réalisation même. « L'Etat de raison avait fait complètement faillite⁵. » (Engels). Il avait d'abord fallu connaître la réalité nouvelle dans son essence contradictoire avant de pouvoir la combattre efficacement. La simple répétition des vieilles exigences de « rationalité » se transforme en apologétique de l'ordre existant (Bentham) ou produit des caricatures telles que la « Montagne » de 1848.

Ricardo, quant à lui, a exprimé avec une franchise brutale, en dissolvant toutes les illusions des Lumières dans la prose de l'ère nouvelle, l'essence purement économique du progressisme du capitalisme.

Goethe et Hegel abordent la même question sous un

4. Allusion à l'essai de LÉNINE : « Les trois sources et les trois parties constitutives du marxisme », *Œuvres*, Paris-Moscou, t. XIX, pp. 13-18 (N.d.T.).

5. *Anti-Dühring*, *op. cit.*, p. 295.

angle tout différent ; ils reconnaissent, dans *le caractère contradictoire* de tout ce qui existe, le noyau, la forme motrice de la réalité. Déjà, dans cette façon de poser la question est contenu l'élément progressiste de *cette forme spécifique* de « réconciliation ». Le « royaume de la Raison » du Siècle des Lumières reposait sur l'illusion que la destruction du féodalisme ouvrirait la voie à un progrès harmonieux de l'humanité ; que la liberté et l'égalité politiques s'imposeraient également sans résistance dans la vie de la société ; que l'intérêt individuel « éclairé », la recherche raisonnable et justifiée du bonheur individuel, du libre déploiement des énergies de chacun, coïncideraient spontanément avec l'intérêt général.

Dans leur attachement au caractère progressiste du *développement global* de l'humanité. Goethe et Hegel ne pouvaient que découvrir des contradictions tragiques à toutes ses étapes. Le progrès se réalise selon un vaste procès unifié : mais celui-ci est en même temps l'ossuaire des aspirations les plus nobles, qui ont été brisées, des idéaux les plus élevés, des individualités les plus splendides. En recourant aux vulgaires et habituelles formules creuses telles qu' « optimisme contre pessimisme » on ne peut même pas aborder les questions qui se posent à ce propos.

Singulièrement différents mais singulièrement convergents, le *Faust* de Goethe et la *Phénoménologie* de Hegel expriment un rapport nouveau, plein de tragédies, contradictoire, entre le destin de l'individu et celui du genre humain. Où trouve-t-on ici la « réconciliation » ? Dans la conviction profonde que l'unité, la force motrice, la « Raison », du développement humain est contenue dans la réalité elle-même ; que ce développement est plus « raisonnable » que même l'individu le plus génial ; que la grandeur du penseur et du poète ne consiste pas à voir dans la réalité l'enthousiasme subjec-

tif qu'il y a mis lui-même mais, au contraire, à figurer, à penser, à saisir sur le vif, cette raison inhérente à la réalité.

C'est ainsi que Gœthe est devenu le précurseur de Darwin ; c'est ainsi que Marx, selon les mots de Lénine, a été capable de partir immédiatement de Hegel. C'est pourquoi *cette forme spécifique* de « réconciliation » est progressiste.

Bien entendu elle a ses limites, elle apparaît plus d'une fois mélangée à des vues nullement progressistes. Ce n'est pas ici notre tâche de répéter la critique des classiques du marxisme. Il s'agissait ici de montrer que le progressisme de Gœthe et de Hegel est justement lié de façon étroite à cette « réconciliation », que sans elle cette source du marxisme, dans les circonstances historiques données, n'aurait pu venir au jour.

Pour Gœthe et pour Hegel c'est dans l'unité du développement global que résidait la résolution des contradictions prises une à une, c'est dans le destin de l'espèce que résidait celui des individus. Mais la perspective finale de cette voie ne peut, pour eux, que se dissoudre dans le brouillard des utopies idéalistes. D'autre part, toutefois, sans ce brouillard la grandiose unité dialectique du développement de l'espèce leur serait demeurée insaisissable, tout comme la synthèse des tragédies individuelles en un mouvement en avant irrésistible. Sur terre, Méphisto a gagné son pari ; seul le ciel, seule la projection dans le ciel de la croyance goéthéenne à l'intégrité dernière de l'essence bonne du genre humain, rendent possible une résolution des contradictions tragiques. Nous sommes ainsi parvenus à notre seconde question. Dans ses œuvres vraiment importantes, où il reflète correctement la réalité au lieu de construire artificiellement des exemples à l'appui de ses utopies, — Balzac représente les contradictions de la vie de la société *comme insolubles*. Est-il pour autant, comme le dé-

clare E. Knipovitch, *privé de perspectives* ? Balzac en vient à une telle représentation sur la base d'une conception du monde remplie de préjugés réactionnaires (Légitimisme). Est-il pour autant réactionnaire *comme écrivain* ? Ou bien, s'il ne l'est pas : pourquoi, comment est-il progressiste ?

Engels montre le rapport d'ensemble entre la déception devant les résultats sociaux de la Révolution française et la naissance du socialisme utopique. *Le Manifeste communiste* donne une critique complète de tous les courants prémarxistes du socialisme. Il constate le mélange contradictoire de progressisme et de réaction dans la plupart d'entre eux ; ainsi, à propos du « socialisme féodal » :

« ...où se mêlaient (...) échos du passé et grondements sourds de l'avenir ⁶ ».

Le Manifeste ne cherche et ne trouve d'éléments positifs que dans la dénonciation véridique des contradictions du capitalisme.

C'est précisément ici que se trouve le noyau de l'œuvre balzacienne. *La Comédie humaine* montre, de façon tout aussi irréfutable que les meilleures critiques émanent des socialistes prémarxistes, que nulle contradiction du capitalisme ne peut être abolie à l'intérieur du cadre capitaliste. Comme chez les meilleurs représentants du socialisme prémarxiste, la critique de Balzac recoupe souvent ici celle de Marx et ressemble également à celle de ses prédécesseurs, en ceci qu'il n'est lui aussi capable que de représenter les contradictions qu'il a découvertes mais non de les comprendre correctement. La haine profonde que Balzac éprouve et qui le rend clairvoyant à

6. MARX-ENGELS : *Manifeste du Parti communiste*, Editions sociales, texte bilingue, pp. 90-91.

l'égard du capitalisme est la source de sa grandeur d'écrivain. Alors, cette haine est-elle progressiste ou réactionnaire ? Cela dépend. Tout homme porte en lui certaines *possibilités* progressistes, en particulier l'aptitude à la critique décrite ci-dessus. Mais en même temps chacun, à l'exception de l'ouvrier conscient, porte en lui les possibilités réactionnaires les plus variées, philosophiquement et politiquement. Ce qui, en dernière analyse, décide de l'orientation que prend un homme déterminé de façon aussi contradictoire, c'est l'interaction très compliquée entre la base concrète, socio-historique, de son existence et ses dispositions individuelles.

Dans ce rapport de réciprocité, les dons de l'écrivain sont un facteur décisif, c'est-à-dire son aptitude à percevoir correctement les phénomènes de la vie, sa détermination à suivre ceux-ci jusqu'à leur ultime conséquence, sa volonté de ne point troubler cet « auto-mouvement » de la réalité contradictoire par des lubies personnelles — mais tout cela surtout lorsque le monde qu'il figure va à l'encontre de ses idées favorites. Sans de telles conditions préalables personnelles, il n'y a pas de grand écrivain ; Balzac ne se distinguerait pas d'Eugène Sue.

Mais quant à savoir si, même avec les conditions personnelles les plus favorables, les « grondements sourds de l'avenir » l'emporteront dans l'œuvre sur la nostalgie du passé, — cela dépend surtout du courant social qui porte l'écrivain, qu'il en soit conscient ou non. C'est la force de ce courant, son orientation vers l'avenir qui peuvent seules donner élan et force au don d'observation de l'écrivain, à son aptitude combinatoire, à son imagination, à l'honnêteté qu'il met à s'abstenir d'intrusions subjectivistes.

La déception des meilleurs hommes du peuple français devant les conséquences sociales de la Révolution française, leur révolte contre le capitalisme, leur recherche

passionnée d'un avenir encore indiscernable, au-delà du capitalisme : voilà en quoi réside le caractère progressiste de l'œuvre à laquelle Balzac a consacré sa vie. A côté de cela c'est un fait assez insignifiant que Balzac lui-même, dans les opinions qu'il formule au niveau conceptuel, reste loin derrière le langage éloquent que parlent les personnages et les destins de *La Comédie humaine* et que même il soit souvent en contradiction avec eux. Cette fois, précisément, la raison n'apparaît pas sous sa forme raisonnable.

La faute grossière de nos vulgarisateurs réside précisément dans le fait que non seulement ils considèrent la conception du monde des écrivains en dehors de l'espace, du temps, des circonstances sociales et ne connaissent ainsi que les schémas abstraits de « réactionnaire en général » et « progressiste en général », mais encore qu'ils rabaissent l'œuvre d'art à ce niveau d'abstraction vidée de contenu. C'est ainsi que V. Kirpotine ne voit dans *Résurrection* de Tolstoï qu'une « expression » des opinions réactionnaires de l'auteur. Il ne remarque pas la critique sociale destructrice, qui n'a pas son égale dans la littérature bourgeoise de la seconde moitié du XIX^e siècle, il ne remarque pas la réfutation en images des doctrines réactionnaires préférées de Tolstoï telle qu'elle se manifeste dans les destinées du héros.

L'élément progressiste, chez des écrivains tels que Balzac ou Tolstoï, n'est pas une « lumière » intemporelle et immatérielle, qui ferait face aux « ténèbres » amorphes et abstraites de la réaction (c'est ainsi que le monde se reflète dans les têtes libérales) mais, concrètement et de façon vivante, le « grondement sourd de l'avenir » d'un grand mouvement populaire, en dernière analyse progressiste. C'est pourquoi cet élément d'une œuvre est inséparablement chargé d'étroitesse, de survivances retardataires, etc., comme c'est le cas pour *tout* courant

progressiste bourgeois, pour chacun de manière différente, c'est entendu.

Nous avons souligné le mot *tout*, parce que nos contradicteurs partent de l'« axiome » que les conceptions du monde que l'on a l'habitude de nommer progressistes au sens bourgeois, n'ont point de ces limites ni de ces scories, et que la « victoire du réalisme » selon Engels, la victoire de la vérité de la vie sur les préjugés de l'écrivain, n'est possible et nécessaire que chez des réactionnaires (encore au sens bourgeois).

Lourde erreur. Tchernychevski et Dobrolioubov, qui ont découvert cet état de choses chez Tourguéniev et l'ont analysé en détail, étaient mieux informés ! ils ont très concrètement montré comment Tourguéniev est devenu un réaliste important précisément en réfutant ses propres opinions favorites, en démasquant — inconsciemment — ses personnages favoris.

Mais cette erreur n'est pas due au hasard ; elle est liée à toute une (qu'on me passe l'expression !) conception de l'histoire. Selon celle-ci, la littérature de la « bourgeoisie progressiste » doit s'intégrer organiquement et sans lutte à celle du socialisme. C'est pourquoi on ignore avec distinction la situation historique réelle de la démocratie révolutionnaire en Europe. C'est pourquoi, vu le manque d'un nombre suffisant de figures centrales authentiquement démocratiques, on en invente de nouvelles : Byron (en opposition à Marx et à Lafargue), Zola (en opposition à Engels) — et l'on descend jusqu'à de tous petits démocrates extrêmement douteux, jusqu'à des artistes très problématiques, contemporains les uns et les autres. C'est pourquoi on retouche des personnalités à la grandeur contradictoire, comme Heine, pour en faire des « figures de lumière », dont il faut absolument que la vie et la création demeurent totalement préservées de la « mauvaise réalité » de leur milieu.

Des camarades Knipovitch, Kirpotine, etc., appliquent aux grands écrivains de l'époque capitaliste une norme *démocratique formelle*. Grave faute. Il y a 16 ans, Staline a écrit sur la question nationale des choses qui sont précisément aujourd'hui d'une brûlante actualité. Il expose comment, par exemple, la lutte de l'émir d'Afghanistan pour l'indépendance de son pays est, malgré ses opinions réactionnaires, une lutte objectivement révolutionnaire, tandis que des démocrates et des « socialistes » tels que Kérenski et Tsétérelli, etc., ont mené au profit de l'impérialisme des luttes objectivement réactionnaires.

Staline dit, pour résumer, que

« le mouvement national des pays opprimés doit être apprécié, non du point de vue de la démocratie formelle » mais « à l'échelle mondiale ⁷ ».

Mon livre, lui aussi, a cherché à juger des phénomènes littéraires « à l'échelle mondiale. »

Une critique objective, qui apprécierait dans quelle mesure j'y suis parvenu, serait, pour moi et pour le public littéraire, instructive et féconde. Mais il faut rejeter énergiquement le recours mécanique au critère de la « démocratie formelle ». Car il conduit, dans tous les domaines où il est utilisé, à la liquidation du marxisme-léninisme.

7. STALINE : *Des principes du Léninisme*, VI. *La question nationale*. Trad. française in *Les Questions du Léninisme*, op. cit., t. I, p. 57.

Marxisme ou proudhonisme en histoire littéraire ?

« Nous avons de bonnes raisons d'espérer que dès le moment où l'histoire de la culture sera écrite par des marxistes, nous nous convaincrions que le rôle de la bourgeoisie dans le processus de la création culturelle a été fortement surestimé, en particulier dans le domaine de la littérature. »

GORKI : *Discours au Congrès
des écrivains, 1934.*

Les remarques qui vont suivre se rapportent aux questions fondamentales de la discussion littéraire actuelle. Mais c'est justement pourquoi il est impossible de se référer continuellement aux déclarations des contradicteurs. Ceux-ci se gardent bien de dévoiler leurs véritables opinions théoriques ; ils travaillent en déformant les opinions des adversaires, en pratiquant l'allusion menaçante, en recourant à des invectives destinées à mettre offensivement en lieu sûr le « bien sacré » qu'ils défendent réellement. (Par exemple, ils écrivent toujours Stendhal, alors qu'ils veulent dire Hugo et Zola). C'est

pourquoi l'ensemble de nos développements se rapporte aux positions des adversaires : il ne s'agit pas d'aligner citations contre citations en ordre de marche mais de tenter d'éclairer les questions fondamentales. Mais comme la position de nos adversaires a pour point de départ un affadissement du marxisme, le lecteur nous excusera si nous lui exposons quelques problèmes du marxisme connus de lui depuis longtemps. C'est un devoir pour nous également, et non un plaisir.

1. Bourgeoisie et progrès

En traitant l'économie de Ricardo, Marx donne une définition claire et fondamentale de ce rapport. Il dit à propos de Ricardo :

« Il veut la *production pour la production* et cela avec raison. Si l'on voulait prétendre, comme l'ont fait des adversaires sentimentaux de Ricardo que la production en tant que telle n'est pas le but, on oublierait que production pour la production ne signifie rien d'autre que développement des forces productives humaines, *donc développement de la richesse de la nature humaine comme fin en soi...* Que ce développement des capacités de l'espèce *homme*, bien qu'il s'accomplisse d'abord aux dépens de la majorité des individus humains et de certaines classes d'hommes, finisse par briser cet antagonisme et coïncide avec le développement de l'individu isolé, que par conséquent le développement supérieur de l'individualité doive payer le prix d'un procès

historique, où les individus sont sacrifiés, cela n'est pas compris¹... »

Ainsi Marx ne se contente pas d'énoncer clairement le caractère contradictoire du progrès dans le capitalisme, il esquisse en même temps le rôle de la bourgeoisie au sein de ce processus. Dans un autre passage Marx loue l'économie classique pour ce qu'elle considère le bourgeois seulement comme machine à transformer la plus-value en capital supplémentaire ; c'est seulement sous ce rapport qu'il est, pour elle, respectable. Pour la conception bourgeoise et, plus tard, menchévique, cette différence constatée par Marx disparaît. Le caractère progressiste de l'économie capitaliste, au sens marxiste indiqué plus haut, est identifié à un progressisme de la bourgeoisie elle-même.

Déjà, du point de vue purement économique, une telle mise en équation n'est pas exacte. Marx souligne à plusieurs reprises que le facteur spécifiquement progressiste, qui distingue de façon décisive la production capitaliste des formes d'exploitation antérieures, est avant tout la plus-value relative. La fringale d'exploitation sur la base de l'allongement de la journée de travail est la même chez le fabricant capitaliste et chez le boyard féodal. C'est seulement par la plus-value relative qu'apparaissent les formes progressistes spécifiques de l'exploitation capitaliste des ouvriers. Mais Marx démontre dans *Le Capital* que la prédominance de la plus-value relative a été imposée à la bourgeoisie par la résistance de la classe ouvrière, par l'impossibilité d'allonger indéfiniment la journée de travail.

Cette contradiction se manifeste encore plus nettement quand nous jetons un regard sur la transformation poli-

1. *Théories sur la plus-value. (La rente foncière)*, Edition allemande, pp. 305-310.

tico-sociale de la société selon les besoins de la production capitaliste, c'est-à-dire sur le rôle de la bourgeoisie dans les révolutions bourgeoises.

Après les expériences de la révolution de 1905, Lénine écrit à propos du caractère original de la révolution russe que cette dernière est certes une révolution bourgeoise mais qu'elle ne pourra se terminer sur la victoire de la bourgeoisie ; que dans cette révolution, la bourgeoisie serait forcée de jouer et jouerait un rôle contre-révolutionnaire.

En donnant cette caractérisation géniale de l'originalité de la révolution russe, Lénine met en même temps en évidence que celle-ci, en opposition aux révolutions du XIX^e siècle, se rapproche toutefois aussi — en dépit de toutes les différences — des grandes révolutions des XVII^e et XVIII^e siècles. Ce faisant, il rappelle les développements d'Engels sur le rôle des plébéiens et des paysans dans la grande révolution anglaise.

Or, à propos de celle-ci, Engels dit que

« jamais la bourgeoisie livrée à ses propres forces n'aurait pu continuer la lutte jusqu'à la victoire ».

Et il expose ensuite que, pour atteindre les résultats objectivement accessibles de la révolution bourgeoise,

« il fallut que la révolution dépassât de beaucoup le but (...). Il semble que ce soit là une des lois d'évolution de la société bourgeoise ² ».

Avec ces remarques, Engels met au jour le problème central de toutes les révolutions bourgeoises : la contradiction entre le contenu social de la révolution (tous les obstacles sur la voie du développement du capi-

2. ENGELS : *Le Matérialisme historique*. Trad. française in : MARX-ENGELS : *Etudes philosophiques*, Editions sociales, 1961, p. 126.

talisme sont alors balayés) et les forces motrices qui veulent accomplir une révolution bourgeoise radicalement et jusqu'au bout, jusqu'à l'anéantissement complet du féodalisme. C'est pourquoi Marx dit à propos du jacobinisme révolutionnaire sous la Révolution française :

« *Toute la Terreur en France ne fut rien d'autre qu'une méthode plébéienne d'en finir avec les ennemis de la bourgeoisie, l'absolutisme, le féodalisme et l'esprit petit-bourgeois*³. »

Dans quelle mesure ce mouvement « dépasse-t-il son but » ? Engels nous donne à ce propos des renseignements précis dans une lettre à Kautsky où est critiquée la représentation que celui-ci donne de la Révolution française. Engels est mécontent de la conception kautskienne du rôle des plébéiens dans la Révolution française et il lui oppose sa propre conception :

« Ce qui se passe ensuite, c'est que les bourgeois, ici comme toujours, étaient trop lâches pour se porter garants de leurs propres intérêts, qu'à partir de la prise de la Bastille la plèbe a été obligée de faire tout le travail pour eux, que par conséquent seuls ces plébéiens accomplirent la Révolution. Mais cela n'alla pas sans que ces plébéiens n'attribuent aux revendications révolutionnaires de la bourgeoisie un sens qu'elles n'avaient pas, poussent l'égalité et la fraternité à des conséquences extrêmes qui renversèrent totalement le sens bourgeois de ces mots d'ordre, parce que, porté à l'extrême, ce sens se transforme en son

3. MARX, article du 15 décembre 1848 dans la *Nouvelle Gazette rhénane*, trad. française, Éditions sociales, t. II, p. 229.

contraire ; et cette égalité et cette fraternité plébéiennes ne pouvaient être qu'un pur rêve, à une époque où il s'agissait de mettre sur pied *juste le contraire* tandis que comme toujours — ironie de l'histoire — ces versions plébéiennes des mots d'ordre révolutionnaires devinrent le levier le plus puissant pour imposer ce contraire — *l'égalité bourgeoise* devant la loi — et la fraternité — dans l'exploitation⁴. »

Une fois qu'on a compris cette essence de toute révolution bourgeoise réellement poussée jusqu'au bout, cette contradiction entre le but et le contenu bourgeois de la révolution et entre les méthodes plébéiennes de sa réalisation, la fin de la dictature plébéienne dans la grande révolution française, c'est-à-dire Thermidor, perd ce caractère énigmatique qu'elle possède dans la tête des libéraux bornés et de leurs adorateurs menchéviks.

Cette contradiction est spécifique des révolutions bourgeoises. L'opposition générale, qui s'exprime si dramatiquement en Thermidor, est même une spécialité de la Révolution française. La contradiction qui a produit Thermidor fait certes sentir aussi son action hors des révolutions bourgeoises antérieures et ultérieures mais elle apparaît cependant sous une autre forme moins dramatique, moins frappante. Engels caractérise de la façon suivante cette différence entre les révolutions anglaise et française en écrivant que dans celle-là « Cromwell (est) Robespierre et Napoléon en une seule personne⁵ ».

Et à partir du moment historique où surgit, ne fût-ce

4. Lettre d'Engels à Kautsky du 20 février 1889.

5. ENGELS, article du *Vorwärts*, 1844.

que comme perspective, la transformation de la révolution bourgeoise en révolution prolétarienne, où le prolétariat commence à entrer en scène pour conquérir l'hégémonie dans la révolution bourgeoise, une telle solution est exclue. Ou bien c'est, sous la conduite du prolétariat, la victoire du peuple opprimé et exploité, ou bien — longtemps avant qu'ait été accomplie la liquidation révolutionnaire de l'absolutisme et du féodalisme — la bourgeoisie contracte une alliance contre-révolutionnaire avec les « puissances anciennes » et, avec leur aide, elle écrase la révolution.

Marx détermine avec beaucoup de précision cette essence sociale de Thermidor, la victoire du contenu bourgeois de la révolution sur les illusions historiquement nécessaires des héroïques plébéiens :

« C'est après la chute de Robespierre que les esprits *politiques* éclairés, qui avaient voulu sauter les étapes, qui avaient péché par *excès d'enthousiasme*, commencent seulement à se réaliser *prosaïquement*. C'est sous le gouvernement du *Directoire* que la *société bourgeoise* — société que la Révolution avait elle-même libérée des entraves féodales et reconnue officiellement, bien que la *Terreur* eût voulu la sacrifier à une conception antique de la vie politique, — manifeste une vitalité prodigieuse. La course impétueuse aux entreprises commerciales, la rage de s'enrichir, le vertige de la nouvelle vie bourgeoise dont on commence à jouir hardiment, dans une atmosphère de frivolité, de légèreté enivrantes ; le progrès *réel* de la *propriété foncière* française, dont la structure féodale avait été brisée par le marteau de la Révolution, et que, dans la première fièvre de la possession, les nombreux propriétaires

nouveaux imprègnent largement de civilisation sous toutes ses formes ; les premiers mouvements de l'industrie devenue libre, — voilà quelques-uns des signes de vitalité que donne cette société bourgeoise qui vient de naître. La *société bourgeoise* est *positivement* représentée par la *bourgeoisie*. La bourgeoisie inaugure donc son gouvernement. Les *droits de l'homme* cessent d'exister *purement en théorie* ⁶. »

Les particularités historiques de Thermidor ressortent clairement de tout cela. La contradiction générale de toutes les révolutions bourgeoises, entre les masses populaires révolutionnaires entrées en mouvement et les profiteurs de la révolution, les bourgeois, apparaît ici sous la forme la plus évidente de toute l'histoire des révolutions bourgeoises. La différence tranchée entre la démocratie révolutionnaire et le libéralisme devient aussi l'un des points centraux de l'histoire politique du XIX^e siècle. Bien entendu, dans la révolution elle-même, cette différenciation a pris les formes les plus tranchées, toutefois elle ne devient peu à peu consciente qu'au cours du XIX^e siècle et occupe alors le centre de la vie politique bourgeoise. Thermidor est l'un des points nodaux les plus importants dans ce procès de différenciation.

En outre, avec Thermidor, se clôt objectivement la période héroïque des révolutions bourgeoises d'Europe occidentale. Mais comme, peu après, commence l'époque des campagnes victorieuses de Napoléon, cela obscurcit pour les contemporains immédiats la signification décisive de ce tournant. Et c'est précisément cette absence de clarté qui provoque en Allemagne un essor idéologique sur la base d'une approbation du

6. *La Sainte Famille*, trad. française, Editions sociales, p. 149.

contenu social de la Révolution française (contenu qui, en raison du retard de l'Allemagne, est considéré dans une grande mesure avec des illusions tenant aux Lumières), cependant que l'on refuse les méthodes plébéiennes dans l'accomplissement de la révolution. Pour les grands penseurs allemands de cette période, tout ce processus apparaît comme unitaire. La révolution n'est pas refusée mais considérée comme un phénomène passé, un stade préliminaire du présent post-thermidorien.

C'est chez le jeune Hegel que cette conception est la plus visible. Il est d'accord avec Thermidor et, dans ses lettres à Schelling, il parle de l'« ignominie » des partisans de Robespierre. D'autre part il conçoit la dictature révolutionnaire comme un préliminaire indispensable à la naissance de l'Etat moderne ; dans cette mesure il la dit « nécessaire et juste ». Mais pour lui la chute de Robespierre est une nécessité historique :

« Son énergie l'a abandonné, parce que *la nécessité l'avait abandonné.* »

Et la période qui commence désormais est pour le jeune Hegel celle de l'essor capitaliste, qu'il caractérise avec une sincérité impitoyable, à la Ricardo :

« Fabriques et manufactures fondent leur existence précisément sur la misère d'une classe ».

Or, ce dernier énoncé montre un autre moment spécifique de l'action de Thermidor : cette action coïncide avec la révolution industrielle en Angleterre. La possibilité de voir dans l'essor capitaliste en France, après la victoire du contenu bourgeois de la révolution, la question centrale est extraordinairement facilitée pour le continent par les modes d'apparition plus nets et plus criants du même procès en Angleterre.

Nous avons déjà fait remarquer que les révolutions bourgeoises ultérieures ne connaissent plus que l'alternative entre un compromis pitoyable de la bourgeoisie avec les forces contre-révolutionnaires et la victoire des Plébéiens conduits par le prolétariat. De ce fait, et de plus en plus, les problèmes de la révolution bourgeoise, et en particulier le rôle que la bourgeoisie joue en son sein, y subissent un éclairage tout nouveau. La tactique révolutionnaire de *La Nouvelle Gazette rhénane* en 1848 est portée en 1905 par Lénine, compte tenu des conditions modifiées, à un niveau encore plus élevé. L'appréciation du rôle de la bourgeoisie devient l'un des points de divergences les plus importants entre bolchéviks et menchéviks. Les menchéviks trahissent la révolution bourgeoise en ce qu'ils y attribuent le rôle dirigeant à la bourgeoisie devenue contre-révolutionnaire, tandis que la conception léninienne de la dictature révolutionnaire des ouvriers et des paysans exprime la forme suprême et la solution la plus adéquate des contradictions fondamentales de la révolution bourgeoise. C'est pourquoi Lénine peut dire

« que *dans un certain sens* la révolution bourgeoise est *plus avantageuse* pour le prolétariat que pour la bourgeoisie ».

Il va de soi que cet énoncé de Lénine s'applique à la révolution bourgeoise menée radicalement à son terme par les éléments plébéiens.

C'est seulement lorsqu'on a compris correctement ces rapports qu'on peut expliquer beaucoup de choses dans l'histoire politique du XIX^e siècle et en même temps aussi dans l'histoire de tous les phénomènes de la vie culturelle.

En particulier on comprend alors pourquoi la démocratie révolutionnaire en Europe devient d'autant plus faible et — politiquement et idéologiquement — moins

influyente, que le capitalisme est plus développé et, en conséquence, le prolétariat devenu plus puissant.

C'est dans ce contexte que s'explique aussi le rôle original et unique dans l'histoire que la bourgeoisie joue dans la société capitaliste, en sa qualité de classe dominante. Dans la critique qu'ils ont faite de la politique anglaise, française et allemande, Marx et Engels ont exposé ce rôle à la lumière des événements les plus importants. Il nous est impossible ici d'examiner de plus près ces détails extraordinairement instructifs et jusqu'ici très insuffisamment étudiés et qui, depuis longtemps, n'ont pas été exploités pour la compréhension du développement de la culture. Mais Engels a également résumé toute cette situation dans les formules suivantes :

« Il semble que ce soit une loi du développement historique que la bourgeoisie ne puisse, en aucun pays d'Europe, s'emparer du pouvoir politique — du moins pour un temps assez prolongé — de la même manière exclusive que l'aristocratie féodale l'a conservé au Moyen Age⁷. »

De cette situation découle le rôle lâche et hypocrite que la bourgeoisie joue dans le développement de sa propre société, le capitalisme : le contraste extraordinairement accusé entre le gigantesque essor économique du capitalisme, sa signification progressiste, d'une part, et la bassesse mesquine de l'aspect politique et culturel de ce processus, d'autre part, le rôle réactionnaire que la bourgeoisie joue dans ce développement.

Cette bassesse politique et idéologique se concentre politiquement et idéologiquement dans le libéralisme.

7. ENGELS : *Le Matérialisme historique*, op. cit., p. 132.

Bien entendu, le libéralisme accomplit également de grandes mutations et joue aux stades préparatoires, non-développés, (par exemple dans la Russie de 1840) un autre rôle qu'à l'époque de la marche en avant des masses plébiennes et du prolétariat. La ligne de développement fondamentale du libéralisme est cependant la tendance croissante aux compromis les plus déshonorants avec les représentants de la réaction. Et cet empoisonnement idéologique, produit du rôle de la bourgeoisie dans le capitalisme, ne reste pas limité à la classe dominante. C'est précisément à la période de l'impérialisme, où même la production capitaliste achève son rôle progressiste et devient un obstacle au développement des forces productives, que l'esprit libéral pénètre dans le mouvement ouvrier et que se constitue l'image-repoussoir caricaturale de ce mouvement : le menchévisme.

D'où la critique d'une ironie destructrice pratiquée par Marx et Engels à l'endroit des représentants de cette ligne politique principale de la bourgeoisie. Marx et Engels brossent de brillants portraits de ces « vedettes » qui ont été placées par la faiblesse politique de la bourgeoisie à la tête des événements — de Napoléon III à Bismarck. En dévoilant les états de faits réels, ils démasquent les « héros » libéraux des révolutions bourgeoises, les Espartero⁸, Ledru-Rollin, Kossuth, Kinkel⁹, etc., et ils montrent la totale absence de principes et d'esprit des « hommes d'Etat » de ce développement bourgeois, les Palmerston, Russel, Gladstone, Cobden, Guizot, Vogt¹⁰, etc.

8. Baldomero ESPARTERO (1793-1879), général espagnol, ministre-président après le soulèvement de 1854. (N.d.T.)

9. Gottfried KINKEL (1815-1882), démocrate petit-bourgeois, prit part à l'insurrection badoise de 1849. (N.d.T.)

10. Karl VOGT (1817-1895), démocrate petit-bourgeois, membre de l'assemblée de Francfort, agent de Napoléon III. (N.d.T.)

De ce point de vue également, Lénine prolonge la ligne de Marx et d'Engels. Dans son article sur la mort du comte Heiden il caractérise le libéralisme comme le plus grand danger idéologique menaçant le développement progressiste de la Russie, danger plus grand même que l'idéologie des Cent-Noirs.

2. L'ultime essor de l'idéologie bourgeoise

Rappelons-nous le concept de progrès chez Ricardo. La grandeur, l'honnêteté scientifique de Ricardo consistent en ce qu'il a vu correctement cette force motrice matérielle du progrès et qu'il a tiré impitoyablement — sans égard pour les hommes et les classes — toutes les conséquences de sa découverte. Quant à penser jusqu'au bout les conséquences de sa théorie, cela dépassait ses possibilités. Pour représenter le développement des forces productives matérielles comme le moteur du progrès humain, il lui fallait pousser à l'absolu, vers l'avant et vers l'arrière, la production capitaliste. En même temps, il lui fallait se limiter strictement à l'économie, car c'est seulement dans ce domaine que le facteur progressiste de ce développement apparaît, malgré toutes ses contradictions inhumaines, sous une forme développée et accessible à la connaissance.

Naturellement, Ricardo lui-même s'appuie sur de nombreux prédécesseurs ; non seulement il prolonge les économistes du XVIII^e siècle mais également des tendances décisives du Siècle des Lumières. C'est ici toutefois que se manifeste la différence décisive. Au XVIII^e siècle, toutes les classes opprimées et entravées dans leur développement par le capitalisme se sont unies politique-

ment et idéologiquement pour préparer la révolution bourgeoise, pour créer la révolution bourgeoise. En même temps que de nombreuses illusions, les Lumières ont créé l'unité idéologique nécessaire à ce rassemblement. Or, chez Ricardo, la base économique réelle de cette unité apparaît sous un éclairage impitoyable. Ricardo formule le mystère économique du progrès capitaliste et dépasse ainsi de loin les illusions des Lumières. Qu'il défende ce progrès contre *toute classe* (également contre la bourgeoisie), qu'il n'enjolive nulle part les conséquences effroyables de ce progrès, qu'il le représente pour toutes les classes avec une égale véracité, — ce n'est pas là une des moindres raisons de sa grandeur.

Ricardo est donc économiste et à vrai dire dans un sens *plus étroit* que ses grands prédécesseurs, comme par exemple Steuart ou Smith ; chez lui disparaissent les problèmes généraux de la théorie de la société, de l'histoire, de la morale, etc., que ces hommes traitent toujours dans leur rapport avec l'économie. De son point de vue on ne pouvait donner à ces questions une réponse scientifiquement satisfaisante. La grande vérité qu'il a cherchée et trouvée ne pouvait être formulée que sur la base d'une telle limitation à l'économie pur. En l'occurrence il ne s'agit pas d'une particularité due à la personne de Ricardo. Ce niveau de la connaissance ne pouvait s'exprimer, ainsi qu'il le fut, qu'au niveau de l'économie pur. Ni un philosophe important ni un grand poète n'aurait pu exprimer ce contenu.

Ce n'est pas un hasard. Car les illusions des hommes des Lumières se brisent pendant la Révolution française. Non seulement celles de Rousseau et des Jacobins, mais aussi celles de Voltaire, de Diderot et d'Helvétius. La coïncidence, ou tout au moins la convergence nécessaire, avec le bien commun, avec les intérêts objectifs du développement de l'humanité (donc avec le déve-

loppement de la production matérielle par le capitalisme) de tout ce qui favorise dans la société bourgeoise développée l'intérêt, le bonheur, le bien-être, etc., individuels, fut battue en brèche par l'histoire elle-même, par la Révolution française, par la révolution industrielle en Angleterre. Dans l'une et dans l'autre on voit déjà les premiers germes des contradictions dont la dialectique est appelée à nous conduire au-delà de l'horizon de Ricardo.

Ainsi, c'est l'histoire elle-même qui a placé la théorie de la contradiction au centre de la réflexion humaine. Pour cette raison ce fut Hegel qui accomplit la synthèse intellectuelle de cette période et non Bentham, qui s'appuyait sur Smith et Helvétius, qui était proche de Ricardo et que les contemporains considéraient comme le philosophe de la tendance représentée par Ricardo. En philosophie, c'est Hegel qui franchit le pas nécessaire au-delà des Lumières — démarche qui correspond sur le plan philosophique au dépassement par Ricardo de la conception de la société propre aux Lumières.

En dépassant les Lumières sur le plan philosophique, Hegel surclasse Ricardo et en même temps lui reste inférieur. Car chez ce dernier, le contenu matériel des idéaux des Lumières ressort dans sa prose incolore, tandis que Hegel, sans doute, a pu formuler le nouveau principe désormais manifeste, la contradiction, comme étant le moteur de la nature et de l'histoire mais a été obligé de produire des illusions nouvelles à la place des vieilles illusions dissoutes par la dialectique. Ce dépassement des Lumières, devenu historiquement nécessaire, s'effectue par différentes voies, de manière contradictoire : dans leur opposition tranchée, l'hostilité de Ricardo envers l'histoire, hostilité qui repose sur son éconisme, et l'historicisme de Hegel, fondé sur une dialectique idéaliste, se rejoignent, comme étapes nécessaires dans la recherche de la vérité.

Marx a formulé clairement la relation de Bentham avec les Lumières :

« Il n'a fait que reproduire sans esprit *l'esprit* d'Helvétius et d'autres écrivains français du XVIII^e siècle¹¹. »

Mais en quoi consiste ici le cheminement historique qui va de « l'esprit » à « sans esprit » ? Dans *l'Idéologie Allemande*, Marx répond à cette question dans toute sa complexité. Les conceptions « spirituelles » chez d'Holbach et Helvétius reposent sur

« l'illusion philosophique, historiquement justifiée sur le rôle de la *bourgeoisie* dont c'est précisément l'avènement en France¹². »

C'est pourquoi fait défaut chez d'Holbach et Helvétius le contenu économique existant chez leurs prédécesseurs anglais, c'est pourquoi leur théorie prend « cette couleur particulière de caractère universel¹³ ». Théorie de la société et économie se réunissent à nouveau seulement chez Bentham. Mais, du fait que cette union ne s'effectue pas sur la base de la lutte de tout le peuple contre les chaînes de l'absolutisme et du féodalisme, du fait qu'au contraire elle devient la théorie philosophique de la bourgeoisie comme classe dominante, cette philosophie se transforme « en simple apologie de l'ordre existant¹⁴ ».

« Raison devient folie, bienfait devient tourment¹⁵ »,

11. *Le Capital*, trad. française, Editions sociales. Livre premier, t. III, p. 50, note 2.

12. *L'Idéologie allemande*, trad. française, Editions sociales, p. 452.

13. *Ibid.*, p. 453.

14. *Ibid.*, p. 455.

15. Citation extraite du *Faust I*, de Goethe, scène du Cabinet d'étude entre Méphistophélès et l'Ecolier. (N.d.T.)

ces paroles de Faust se vérifient lors de tout grand tournant historique. Puisque les résultats de la Révolution française et de la révolution industrielle en Angleterre ont ouvert un abîme de contradictions entre l'intérêt individuel et le bien commun, et puisque Ricardo transposait l'unité héroïque et utopique des efforts de progrès dans la prose de la production de la plus-value, l'« équivalent » philosophique de son œuvre économique si importante et profonde ne pouvait que dégénérer en platitude et la répétition du spirituel Helvétius en absence d'esprit.

La nouvelle tâche consiste justement à saisir le rapport dialectique contradictoire entre le développement de l'individu et celui de l'espèce. Chez Ricardo, seul le progrès de l'espèce est élevé au niveau du concept ; à côté, les individus — ce qui est justifié si l'on part de sa conception — apparaissent comme quantité négligeable, en voie de disparition. Au contraire, dans la réalité, le progrès de l'espèce se déroule sur un fond de tragédie, c'est un ossuaire où gisent le bonheur et les plus nobles aspirations des hommes. Pas plus qu'il n'est justifié, du point de vue économique, de protester au nom d'individus ou de groupes humains contre le progrès que représente le capitalisme, pas plus il n'est possible d'exprimer de manière adéquate le caractère spécifique de cette phase de développement en se contentant de souligner son moment progressiste. L'idée de progrès, avec sa perspective d'avenir nécessairement indéterminée, doit subsister, elle perd son aspect économique clairement concret qu'elle possédait chez Ricardo (bien qu'en économie Hegel soit partisan de Smith et de Ricardo). Mais elle devient, ce qui est tout nouveau, historiquement concrète, du fait que tout le procès de développement de l'humanité apparaît en fin de compte, de manière indissociable, comme une marche en avant et une marche en avant réussie. Ses moments sont les tragédies des êtres

humains et des nations qui visent d'autres fins et connaissent l'échec mais qui, dans cet échec et par cet échec même, favorisent sans le vouloir l'accès à ce but. Cette unité dialectique de l'individu et de l'espèce, unité tragique mais non pessimiste, connaît lors de ces années tournoyantes ses grandioses incarnations, philosophique et poétique : la *Phénoménologie de l'Esprit* et *Faust*. Nous avons affaire ici à deux œuvres qui n'ont pas eu ni ne pouvaient avoir d'équivalents, ni avant ni après. Certes, il y a eu, antérieurement et ultérieurement, de grandes représentations encyclopédiques de l'ensemble de l'essence humaine ; que l'on pense à Aristote et aussi, plus tard, à l'*Encyclopédie* et à la *Logique* de Hegel lui-même. Il y a eu également, plus tôt comme plus tard, de grandioses figurations encyclopédiques du monde social de l'homme (Dante, Balzac). Mais le moment subjectif et personnel se muant en permanence, de façon ininterrompue, en destin objectif de l'espèce : voilà ce qui unit *Faust* et la *Phénoménologie* et ce qui donne à ces deux œuvres leur nouveauté unique dans l'histoire. C'est seulement dans une situation historique où l'idée de progrès (le contenu social de la révolution bourgeoise) continuait à vivre sans avoir été ébranlé mais où, en même temps, les contradictions économiques, sociales, culturelles, morales et esthétiques de ce développement apparurent clairement comme *les attributs nécessaires* de ce dernier, qu'une telle conception de la réalité pouvait et devait naître. Le destin individuel comme image contradictoirement abrégée du monde, de l'espèce ; la tragédie du microcosme de l'individu comme manifestation du progrès irrésistible du macrocosme de l'espèce : voilà le fonds commun du *Faust* et de la *Phénoménologie de l'esprit*.

Y compris chez Gœthe et chez Hegel, la solution de ces contradictions s'effectue nécessairement à l'intérieur de la société bourgeoise, de même que Ricardo n'a pu con-

naître qu'une économie capitaliste. Il en découle une double forme des illusions, de la limitation de l'horizon, qui est toutefois liée inséparablement à la mission historique progressiste de la philosophie hégélienne et de l'œuvre goethéenne.

La croyance en la possibilité d'une solution ultime, nullement immédiate, des contradictions, dans le cadre de la perspective de développement de la société bourgeoise, signifie chez Goethe et Hegel cette « réconciliation avec la réalité » qui a été si souvent commentée. Nos théoriciens et nos historiens n'ont pour ainsi dire pas du tout affronté ce problème. La prise de position de ces géants que furent Aristote ou Vico, Goethe ou Hegel, se voit identifiée sans plus attendre avec les misérables compromis libéraux. Nous ne pouvons poser ici la question dans toute son ampleur, il nous faut nous limiter à la forme originale que cette « réconciliation » prend chez Goethe et chez Hegel.

Goethe et Hegel croient que la *totalité* de la réalité, telle qu'elle est, suit la voie de la raison. Chez eux cette croyance est liée à une avidité inébranlable vis-à-vis du réel, ils veulent absorber et comprendre toute la réalité, telle qu'elle est, ils veulent continuellement apprendre de la réalité, ils sont profondément convaincus que la raison cachée dans le mouvement du monde extérieur se place à un niveau plus élevé que la pensée individuelle d'une personnalité, fût-elle géniale. C'est ainsi qu'ils en viennent à comprendre le mouvement concret des contradictions comme contenu unifié de la nature, de l'histoire et de la pensée.

Cependant, ce mouvement du monde extérieur, auquel ils s'abandonnent sans conditions, de manière si féconde, en déchiffrant ses mystères, reste à leurs yeux intérieur à la société bourgeoise. Certes, pour eux aussi, c'est, tendanciellement, un mouvement infini, mais concrète-

ment, l'horizon de la société bourgeoise est chez eux infranchissable. De plus, la réalité concrète à laquelle ils ont immédiatement affaire est celle de l'Allemagne retardataire. Et, du point de vue de la « réconciliation » avec la réalité qui est le leur, ils ne peuvent avoir de critère infaillible leur permettant de voir où, à l'intérieur de ces formes misérables, la raison se tient purement cachée, où elle parvient à s'exprimer sous une forme paradoxale, où il s'agit de ruines mortes du passé, etc. ; aussi l'un et l'autre sont-ils amenés par force à capituler, sur des points isolés, devant la « misère allemande », à idéaliser des formes mauvaises et retardataires de cette réalité. Et cela d'autant plus que l'écho napoléonien de la période héroïque disparaît, que la réalité allemande prend la forme de la réaction à la Metternich.

C'est pourquoi Marx a parfaitement raison de parler du « positivisme non-critique » et également de l'« idéalisme non-critique » de Hegel, tout en marquant la différence entre la *Phénoménologie* et les autres œuvres et en soulignant que ces deux tendances erronées ressortent beaucoup plus fortement dans les œuvres de la fin ; c'est pourquoi Engels dit de Gœthe qu'il est « tantôt colossal, tantôt mesquin ». Mais il ne faut jamais oublier que les deux aspects, le colossal et le mesquin, ont tiré leurs racines de la particularité historiquement conditionnée que présente chez Gœthe la « réconciliation avec la réalité ».

Cette lutte des contradictions internes chez Gœthe et chez Hegel aboutit chez l'un et l'autre à une résignation : les contradictions de la réalité deviennent si fortes que leur pensée et leur mode de figuration ne peuvent plus, ou presque plus, les rassembler avec cohérence, que le développement des contradictions dépasse la forme originale de leur saisie du monde.

Ce stade de développement des contradictions apparaît

avec netteté dans le socialisme utopique. L'autre pas d'importance historique dans la saisie du monde par la pensée humaine consiste en ceci que les contradictions soulevées par l'existence de la société bourgeoise sont reconnues insolubles à l'intérieur de leur cadre. A ce moment, la critique sociale de l'ère capitaliste a atteint le plus haut sommet qu'elle pouvait escalader avant que n'apparaisse la conception du monde du prolétariat révolutionnaire.

La déception provoquée par les résultats de la Révolution française est vivante ici, avec une force et une intensité tout autres que chez les grands penseurs dont nous avons déjà parlé. Ici, la Révolution française n'apparaît pas comme un épisode héroïque d'un développement homogène, qui poursuivrait sa marche en avant en dépit de contradictions. Elle est plutôt l'achèvement ultime de la grande recherche errante de l'humanité, s'en allant également à l'aventure en ce qui concerne ses buts et ses résultats.

Le royaume libérateur de la Raison des Lumières, qui reparait ici sous une forme nouvelle, n'est plus le reflet idéalisé de la société bourgeoise, mais au contraire l'idéalisation d'un état du monde rêvé où les contradictions insolubles ici peuvent parvenir à leur dépassement.

Ainsi l'idée de progrès se voit dotée d'une toute autre perspective. Toutefois, elle perd en même temps sa continuité : entre l'histoire qui conduit jusqu'à l'époque présente, et dont Saint-Simon et Fourier découvrent les lois d'ensemble avec un génie semblable à celui de Hegel — et l'état futur du socialisme, s'ouvre une fissure béante qui, pour eux, ne peut être franchie par aucun moyen scientifique.

Telles sont chez ces pionniers l'utopie et l'illusion. Mais Marx et Engels eux-mêmes trouvaient que s'arrêter aux représentations fantastiques que les grands utopistes

donnent du futur était un procédé facile et mesquin. Et cela non seulement parce que leur œuvre, spécialement celle de Fourier, contenait la plus profonde des critiques de principe contre la société capitaliste, parce que, dans leur critique, toute l'infamie et toute l'horreur de la société capitaliste apparaissaient déjà comme le produit nécessaire et organique de cette société, mais aussi en raison de la conception géniale qu'ils avaient de la perspective du socialisme réalisé.

C'est justement parce que, chez eux, la critique du capitalisme va réellement jusqu'aux fondements ultimes, que les principes de la solution des contradictions n'apparaissent plus comme de simples rêves mais comme le contenu réel et contrasté des contradictions elles-mêmes. Il manque chez les utopistes le chaînon intermédiaire réel entre les contradictions et leur dépassement : à savoir le prolétariat révolutionnaire et sa lutte des classes. L'absence de cette médiation produit ensuite comme résultat des formes variées de dépassement fantastique. Cependant, il existe chez eux un rapport réel entre contradictions et dépassement et c'est pourquoi Lénine avait raison de dire que le socialisme pourrait et devrait réaliser beaucoup de choses qui possèdent chez les utopistes une tonalité fantastique.

La relation entre l'homme et la société, entre l'homme et la nature, l'harmonie des instincts et des passions humaines, le dépassement de l'opposition entre la ville et la campagne, entre le travail intellectuel et corporel, tout cela est présent chez eux, souvent, bien sûr, sous une forme fantastique, cependant avec un contenu réel et une grande sincérité. En un mot : on trouve ici la forme la plus élevée de la conception pré-marxiste du rapport entre l'individu et l'espèce, entre l'homme et la société.

Encore une fois, il faut souligner, également ici, le ca-

ractère unique de cette étape de développement des grands utopistes. Marx et Engels font remarquer que, plus le capitalisme se développe et, avec lui, la lutte des classes du prolétariat, plus tout socialisme utopique devient nécessairement vide, éloigné de la réalité, dépourvu de contenu. Dans la mesure où il est réellement grand, le socialisme utopique débouche immédiatement sur le marxisme et ne peut avoir d'héritage qui lui soit propre. Ces grands penseurs ne peuvent, pas plus que Ricardo ou Hegel, fonder une école, un héritage. Ce qui est fécond dans la dissolution de l'économie classique après Ricardo, dans la dissolution de l'hégélianisme, est passé au marxisme. Ceux qui voulaient réellement continuer Ricardo ou Hegel débouchaient sur un éclectisme épigonal.

Comme le dépassement de la société bourgeoise n'était pas encore lié, chez les socialistes utopiques, à la lutte des classes du prolétariat, l'essence de leur pensée ne pouvait consister qu'en un mouvement poussant à la dérive, au-delà d'elles-mêmes, les contradictions de la société bourgeoise, ces contradictions se trouvant saisies avec une telle rigueur que leur conciliation n'était plus pensable à l'intérieur d'un cadre bourgeois.

Les contradictions réelles de la vie sociale, la révolte contre les traits essentiels, de plus en plus clairement dessinés, de la société capitaliste, la déception provoquée par la découverte que les efforts héroïques de la période révolutionnaire n'avaient amené qu'une domination des usuriers, petits et grands, l'absence totale de perspectives quant à une solution possible de cette question dans le cadre perceptible de la vie sociale : ces fondements sociaux de l'apparition du socialisme utopique devaient nécessairement, de par leur essence, avoir des équivalents et des parallèles dans la société bourgeoise, chez des hommes qui souffraient de cette situation aussi profondément que les socialistes utopi-

ques, qui percevaient avec autant de sagacité qu'eux, éventuellement, les préjudices qu'elle causait, mais à qui faisait défaut, pour diverses raisons tenant à la société, la grande perspective d'avenir. Par conséquent, le socialisme utopique est très profondément lié au développement de la littérature.

C'est pourquoi le socialisme utopique peut aussi féconder immédiatement le développement de la littérature. Toutefois il y a quelque chose d'encore plus important : c'est qu'à partir de la même situation sociale, à partir des mêmes contradictions insolubles de l'histoire, a pu naître une littérature qui, dans sa critique de la société — le moment le plus significatif du socialisme utopique — se place spontanément à ses côtés et fournit, à partir du matériau de la vie saisi d'un point de vue réaliste, des images du capitalisme fréquemment proches parentes des siennes.

Balzac est le grand équivalent littéraire de Fourier. Certes Balzac n'est pas socialiste, au contraire, il est royaliste et légitimiste. Toutefois, quand on considère l'œuvre artistique de Balzac, on y voit une forme de critique sociale extraordinairement proche de Fourier. Chez Balzac également, les contradictions de la vie capitaliste sont explorées jusque dans leurs ultimes profondeurs, on y découvre des contradictions dont la représentation balzacienne fait ressortir de manière profondément convaincante le caractère insoluble dans le cadre du capitalisme. Du point de vue personnel de Balzac il en résulte un pessimisme, et, parce qu'il l'exprime souvent, des observateurs superficiels, comme E. Knipovitch, le trouvent « dépourvu de perspectives ».

Mais ici, il ne s'agit pas de ce que Balzac a pensé mais de ce que son œuvre représente objectivement. Il ne peut l'abîme séparant la société de classes en désagrégation vait accomplir le bond qui permet à Fourier de franchir

et l'utopie socialiste. Cependant, toute son œuvre n'est objectivement qu'un immense élan vers ce bond. Par suite de sa figuration riche et profonde, cette œuvre montre combien la marche de l'histoire elle-même, la dialectique du développement social elle-même étaient alors sur le point d'accomplir ce bond.

Ce mouvement en avant, qui pousse au dépassement de la société capitaliste (et en même temps au dépassement des préjugés de l'auteur) et qui distingue l'œuvre Balzac, est le fondement du parallélisme avec le socialisme utopique. Et la parenté avec sa critique de la société ne s'en tient nullement aux généralités. Elle va de la manière dans la satire et l'ironie à des concordances substantielles de contenus. Il suffit de lire le tableau systématique de Fourier sur les 36 formes de banqueroute — le jeune Engels l'a traduit en allemand — et l'on croit avoir sous les yeux la table des matières de cette partie de la description balzacienne de la société. Et on peut trouver chez eux des parallélismes analogues dans tous les domaines de la vie sociale.

3. La critique romantique du capitalisme

Avec Balzac nous nous trouvons au centre de ce problème. Nous sommes en présence de l'opposition suivante : d'une part une critique fouillée, destructrice, de la société capitaliste ; d'autre part, du point de vue politique et idéologique, une aspiration régressive, tournée vers le passé.

Le Manifeste communiste a soumis les différentes formes du socialisme prémarxiste à une critique exhaustive et approfondie, dont le contenu et la méthode sont extraordinairement instructifs pour nos recherches. Ici

— sans compter les socialismes des grands utopistes — Marx et Engels considèrent quatre courants différents, et ils en rejettent deux comme absolument stériles. Ces courants sont : premièrement le « socialisme vrai », qui ne part pas de la critique immédiate de la société, et deuxièmement le « socialisme bourgeois », dont le but principal est de faire disparaître les contradictions du capitalisme.

Plus complexe est la position du *Manifeste* vis-à-vis du socialisme petit-bourgeois. Qu'y voit-on de positif ?

« Ce socialisme analysa avec beaucoup de sagacité les contradictions inhérentes aux rapports de production modernes. Il mit à nu les hypocrites apologies des économistes. Il démontra de façon irréfutable les effets meurtriers du machinisme et de la division du travail, la concentration des capitaux et de la propriété foncière, la surproduction, les crises, la fatale décadence des petits-bourgeois et paysans, la misère du prolétariat, l'anarchie dans la production, la criante disproportion dans la distribution des richesses, la guerre d'extermination industrielle des nations entre elles, la dissolution des anciennes mœurs, des anciens rapports familiaux, des anciennes nationalités ¹⁶. »

Et même lorsqu'il s'agit de caractériser le socialisme féodal, jusqu'alors couvert de sarcasmes, Marx et Engels écrivent que s'y mêlaient

« échos du passé et grondements sourds de l'avenir. Si parfois sa critique amère, mordante et spirituelle frappait la bourgeoisie au cœur,

16. *Manifeste du Parti communiste*, Texte bilingue, Editions sociales, pp. 95-97.

son impuissance à comprendre la marche de l'histoire moderne était toujours assurée d'un effet comique¹⁷. »

On voit ici avec netteté la méthode critique de Marx et Engels. Le socialisme scientifique se considère lui-même comme le résultat du développement social du mouvement contradictoire de l'histoire. Cela s'applique autant à la chose elle-même qu'à la théorie et, à partir de cette perspective, toute mise à nu réelle du capitalisme apparaît comme un mouvement en direction de l'avenir. Si l'on suit avec attention la méthode par laquelle, dans ses principales œuvres économiques, Marx fait des citations et utilise des sources, on verra nécessairement que même le plus petit filet d'eau, et le plus trouble, dont l'eau contient quelques-uns de ces éléments, vient se jeter dans l'océan du *Capital*.

Bien entendu, le *Manifeste communiste* sépare correctement et rigoureusement, dans le socialisme prémarxiste, les aspects critiques et les aspects utopiques, les aspects progressistes et les aspects réactionnaires. Sans ces distinctions précises il eût été impossible de dépasser ces tendances au niveau théorique et de mener la lutte politique contre elles.

Mais il ne faut pas donner de ce fait une interprétation vulgarisée. Il ne faut pas, à partir de la dialectique marxiste des contradictions réelles de la vie et de la pensée, procéder à une opposition proudhonienne, pleine de raideur, entre les « bons et les mauvais » aspects d'un phénomène, comme V. Kirpotine, en particulier, a coutume de la faire. Proudhon voulait supprimer les « mauvais côtés » du capitalisme et ne conserver que ses « bons côtés ». Kirpotine veut accomplir le même travail dans le domaine de l'histoire littéraire.

17. *Ibid.*, p. 91.

Selon lui, les progressistes ne peuvent que produire des choses progressistes, les réactionnaires des choses réactionnaires. Par conséquent, il faut pratiquer une opération chirurgicale sur les classiques dont la conception du monde contient des éléments réactionnaires, opération qui consiste à en couper la moitié, et c'est seulement dans la partie où s'exprime directement ce que Kirpotine tient pour progressiste que l'œuvre a valeur de véritable phénomène littéraire. Ce faisant, comme chez Proudhon, on porte à l'absolu les « bons » et les « mauvais » aspects, en les arrachant à l'espace, au temps et au contexte social.

Aussi bien dans la vie que dans la pensée et la littérature, un tel passage à l'absolu est inadmissible. Il a toujours existé des sectaires pleins de raideur, des bureaucrates ossifiés qui ont reconnu comme réels et déterminants seulement les phénomènes « purs ». Lénine s'est toujours moqué de ces *soi-disant*¹⁸ conceptions :

« C'est s'imaginer qu'une armée prendra position en un lieu donné et dira : « Nous sommes pour le socialisme » et qu'une autre, en un autre lieu, dira : « nous sommes pour l'impérialisme » et que ce sera alors la révolution sociale ! »

Pour Lénine, c'est là un « point de vue pédantesque et ridicule » et il déclare que celui qui le soutient

« n'est qu'un révolutionnaire en paroles qui ne comprend rien à ce qu'est une véritable révolution¹⁹ ».

Il ne faut pas croire que cet entrelacement des diverses orientations et tendances ne vaut que pour la révolution

18. En français dans le texte. (N.d.T.)

19. LÉNINE : *Œuvres*, Paris-Moscou, t. XXII, p. 283.

sociale. Dans leurs représentations des luttes de classes, Marx et Engels fournissent des tableaux exhaustifs et concrets des combinaisons très compliquées des forces sociales en un moment historique donné. En l'occurrence, ce qui détermine pour eux la manière dont un phénomène particulier doit être apprécié, c'est toujours l'ensemble du développement de la société. C'est ainsi qu'ils montrent à plusieurs reprises le rôle joué par la fureur des conservateurs anglais contre la suppression des droits sur les blés, par leur esprit de vengeance à l'égard de la bourgeoisie libérale, dans l'apparition de la loi de dix heures sur le travail en fabrique. Mais ils ne trouvèrent pas contradictoire de déclarer dans l'*Adresse inaugurale* que

« le *bill* de dix heures (...) fut aussi le triomphe d'un principe ; pour la première fois, au grand jour, l'économie politique de la bourgeoisie avait été battue par l'économie politique de la classe ouvrière ²⁰ ».

De même Marx, de façon répétée, démasque la progressiste et démocratique Angleterre comme centre de la contre-révolution, comme foyer des forces qui voulurent étouffer la grande Révolution française.

Dans ses *Principes du Léninisme*, le camarade Staline donne un exposé complet et concluant de ce problème :

« ... le caractère révolutionnaire du mouvement national n'implique pas nécessairement l'existence d'éléments prolétariens dans le mouvement, l'existence d'un programme révolutionnaire ou républicain du mouvement, l'existence d'une base démocratique du mouvement.

20. *Adresse inaugurale de l'Association internationale des travailleurs*, MARX-ENGELS : *Œuvres choisies* en 2 vol. Edition du Progrès, Moscou, t. I, p. 400.

La lutte de l'émir afghan pour l'indépendance de l'Afghanistan est objectivement une lutte *révolutionnaire*, malgré le tour monarchiste des conceptions de l'émir et de ses partisans ; car elle affaiblit, désagrége et sape l'impérialisme. Cependant que la lutte des démocrates et des « socialistes » à tout crins, des « révolutionnaires » et des républicains tels que, par exemple, Kérenski et Tsérétéli, Renaudel et Scheidemann, Tchernov et Dan, Henderson et Clynes pendant la guerre impérialiste était une lutte *réactionnaire*, car elle avait pour résultat de maquiller, de consolider, de faire triompher l'impérialisme (...) Lénine a raison lorsqu'il dit que le mouvement national des pays opprimés doit être apprécié, non du point de vue de la démocratie formelle, mais du point de vue de ses résultats effectifs dans la balance générale de la lutte contre l'impérialisme, c'est-à-dire " non isolément mais à l'échelle mondiale " ²¹. »

Naturellement, ces analyses profondes de Lénine et de Staline ne s'appliquent pas seulement aux mouvements de libération nationale mais à l'ensemble des phénomènes relevant de la lutte des classes. Par conséquent aussi aux problèmes du développement idéologique.

Naturellement, seuls des menchéviks acharnés peuvent tirer de ces expressions de Lénine et de Staline la conclusion qu'ainsi seraient effacées les frontières entre le progrès et la réaction. Il s'agit seulement de ceci : le critère démocratique formel, privilégié par les menchéviks et leurs héritiers idéologiques souvent inconscients, ne doit pas être accepté, mais il faut lui substituer le profit réel pour la lutte de libération universelle qui

21. STALINE : *Les Questions du léninisme*, op. cit., t. 1, p. 57.

brisera le joug du capitalisme. En posant la question d'une manière nouvelle, Lénine et Staline rompent avec toutes les généralisations schématiques. Cela exige que, pour juger tout phénomène, on prenne soigneusement en considération les voies enchevêtrées du développement inégal, la situation concrète de chaque cas, la tendance réelle, progressive et régressive, qui est cachée sous une surface contradictoire.

Mais en outre, il serait superficiel de ne voir dans ces déclarations de Lénine et de Staline que des indications tactiques géniales. L'utilité tactique et la fécondité de ces analyses reposent bien plutôt sur le fait que Lénine et Staline ont découvert dans leur profondeur les contradictions réelles de la vie historique et, pour cette raison, se sont toujours montrés capables de connaître correctement les tendances concrètes et réelles de chaque mouvement.

Jetons un regard sur l'exemple cité par Staline. Il s'agit du combat d'un peuple encore très retardataire pour sa liberté et ce combat — dans certaines conditions — est objectivement progressiste, bien que les formes réactionnaires de ce mouvement de libération ne puissent provisoirement en être détachées. Il n'est pas progressiste « de par sa position » et plus ou moins par hasard, par suite d'une certaine conjonction, mais dans cette lutte on entend les « grondements sourds de l'avenir » — cachés derrière l'idéologie réactionnaire — et le mouvement se renforce, acquiert la possibilité (bien sûr seulement la possibilité) de se débarrasser, totalement ou en partie, de son enveloppe réactionnaire. Marx a découvert cette dialectique lorsqu'il caractérise les luttes de libération des peuples européens contre Napoléon par le fait qu'ils portent « la marque commune d'une régénération accouplée à la réaction. »

La démocratie bourgeoise présente la même dialecti-

que contradictoire. Les classiques du marxisme ont souvent montré quel progrès constitue la transformation démocratique de la société. Ils ont toujours vu dans la démocratie bourgeoise le meilleur terrain de lutte pour la bataille décisive entre la bourgeoisie et le prolétariat. Nous avons déjà parlé de la grande importance que Lénine attribue, pour le prolétariat, à la révolution démocratique.

Mais, à l'inverse de leurs vulgarisateurs, menchéviks et autres, les classiques du marxisme n'ont jamais fétichisé la démocratie. Dans les années 80, lorsque la lutte pour la démocratisation était l'une des tâches les plus importantes et les plus urgentes du mouvement ouvrier allemand, Engels écrivit à Bebel, au sujet d'une perspective d'avenir possible pour la démocratie. Le rôle progressiste joué dans certaines conditions par la démocratie n'empêche pas qu'

« elle peut se mettre à signifier momentanément le dernier recours de toute l'économie bourgeoise et même féodale ».

Cela s'applique en particulier aux grands moments de crise du système capitaliste. C'est pourquoi Engels peut poursuivre, prophétiquement :

« En tout cas notre seul adversaire le jour de la crise et le lendemain *c'est l'ensemble de la réaction qui se groupe autour de la démocratie pure* et cela, je crois, ne doit pas être perdu de vue²². »

Je crois qu'il n'est pas nécessaire aujourd'hui d'attirer l'attention du lecteur sur l'actualité particulière de cette déclaration d'Engels, à un moment où les « démocraties

22. Lettre du 11 décembre 1884.

progressistes » du monde sont devenues le lieu de rassemblement de toutes les forces réactionnaires contre le socialisme. Mais là non plus il ne faut pas oublier qu'il ne s'agit pas de conjonctions se modifiant purement par hasard, ni des « bons » et des « mauvais » côtés de la démocratie mécaniquement séparés, mais de l'apparition sur le devant de la scène, et variant selon les circonstances historiques déterminées, de la *contradiction fondamentale* de la démocratie bourgeoise. Je rappelle le rôle que l'Angleterre, alors le pays le plus développé et le plus démocratique du monde, a joué pendant la période de la Révolution française.

Cette complexité du développement inégal de la société bourgeoise s'aggrave encore dans les questions idéologiques. Lorsque Marx détermina pour la première fois publiquement son rapport à Ricardo et à Sismondi, il déclara n'être solidaire *ni* de Ricardo *ni* de Sismondi. Mais la compréhension, implicite ici, du fait que les deux prises de position sont *nécessairement* unilatérales, bornées et chargées d'illusions, ne signifie jamais chez Marx une opposition des « bons » et des « mauvais » côtés mais toujours la mise au jour concrète, dans le cas donné, dans la situation donnée, de la tendance *réellement* progressiste « à l'échelle mondiale », des conditions concrètes (interaction de facteurs positifs et négatifs) où elle surgit, du lien de ses aspects positifs et négatifs avec les rapports des classes et les illusions historiquement nécessaires qu'ils font surgir.

Il est faux que les illusions n'aient toujours qu'une action négative. Quelle fanfaronnade ridicule et anti-historique ce serait d'imaginer par exemple que les Jacobins auraient agi plus intelligemment et plus résolument, s'ils avaient été au courant de la science de Knipovitch et de Kirpotine ! Au contraire, à partir de leur situation socio-historique, ils ne pouvaient avoir une intelligence plus vaste et plus claire des événements

que celle de Marat ou de Robespierre et leur élan révolutionnaire, leur héroïsme, auraient été impossibles sans la foi inébranlable en ces illusions. Marx a exposé ces faits si souvent et si excellemment que c'est vraiment une honte d'être obligé de répéter encore une fois ses déclarations, qui devraient être connues de tous. Mais le proudhonisme littéraire qui chez nous fait rage nous y contraint. Marx dit :

« Mais si peu héroïque que soit la société bourgeoise, l'héroïsme, l'abnégation, la terreur, la guerre civile et les guerres extérieures n'en avaient pas moins été nécessaires pour la mettre au monde. Et ses gladiateurs trouvèrent dans les traditions strictement classiques de la République romaine les idéaux et les formes d'art, *les illusions dont ils avaient besoin pour se dissimuler à eux-mêmes le contenu étroitement bourgeois de leurs luttes* et pour maintenir leur enthousiasme au niveau de la grande tragédie historique²³. » (C'est moi qui souligne, G.L.)

Voilà un langage suffisamment clair. Et Marx décrit ailleurs²⁴ la tragique situation de Saint-Just marchant à la guillotine et rappelant fièrement que c'était lui qui avait formulé les Droits de l'Homme — lesquels, en réalité, ont été la réfutation de ses « illusions héroïques ». On pourrait encore citer pendant des pages les déclarations de Marx sur les illusions de démocrates révolutionnaires d'avant ou d'après la Révolution française. Etant entendu, naturellement, que chez Marx la ligne du développement historique est dégagée clairement, de telle sorte que plus les oppositions de classes

23. MARX : *Le 18 Brumaire...*, *op. cit.*, pp. 16-17.

24. Dans *La Sainte Famille*, trad. française, Editions sociales.

sont développées, plus ces illusions sont vides et perturbent la saisie de la réalité. Et y a-t-il quelqu'un pour croire sérieusement que, si Marx a mis au jour avec tant de sagacité cette dialectique des aspects positifs et négatifs du jacobinisme, il aurait nié chez Stendhal, d'une génération plus jeune, l'interaction complexe des aspects positifs et négatifs d'un progressisme démocratique chargé d'illusions ?

De même il y a une dialectique complexe dans le cas diamétralement opposé, par exemple dans la « réconciliation » hégélienne avec la réalité. Nous avons montré que chez Hegel l'appropriation universelle de la réalité, la découverte et la mise au jour de la contradiction comme étant son élément moteur, sont inséparables de son type original d'idéalisme, de sa conception originale de la « réconciliation ». Que l'on pense seulement à la liaison indissociable de l'idéalisme objectif et de la théologie, liaison critiquée en premier par Feuerbach. L'idéalisme objectif de Hegel opère sans cesse avec Dieu. A cet égard beaucoup d'idéalistes subjectifs sont bien plus progressistes que lui, s'approchent de l'athéisme, comme Fichte pendant sa jeunesse, ou bien même sont des athées déclarés, comme le réactionnaire en philosophie Schopenhauer. Cependant Lénine peut dire de la *Logique* de Hegel :

« Et encore ceci : dans cette œuvre de Hegel, la *plus idéaliste*, il y a *le moins* d'idéalisme, *le plus* de matérialisme. « C'est contradictoire », mais c'est un fait ²⁵ ! »

Marx et Engels ont profondément exploré les contradictions du développement, dans la nature comme dans l'histoire. Reconnaisant les mérites de la théorie

25. LÉNINE : *Œuvres*, Paris-Moscou, t. XXXVIII, p. 222.

darwinienne, ils montrent à plusieurs reprises les traits proches du développement de la société, comme ce qui en diffère. Nous pensons quant à nous qu'un certain prolongement dialectique des thèses de Darwin sur l'évolution, formulé par Engels pour le monde organique, et pour la « préhistoire » de l'humanité, possède sa validité quant à l'histoire des sociétés de classes. Engels dit :

« L'essentiel est ici que chaque progrès dans l'évolution organique est en même temps un recul, du fait qu'en fixant une évolution *unilatérale*, il exclut la possibilité d'évolution dans beaucoup d'autres directions.

Mais c'est une *loi fondamentale* ²⁶. »

Cela nous fournit les points de vue essentiels permettant de juger la critique romantique de la société capitaliste, la critique de droite d'observance diverse. Le critère décisif est le développement objectif des contradictions de la société capitaliste aboutissant à sa dissolution, à l'élaboration des conditions objectives et subjectives de la révolution socialiste, et la prise de conscience, chez les hommes (pas seulement au sein du prolétariat), du fait que les contradictions du capitalisme, qui troublent et anéantissent leur vie, ne sont pas solubles à l'intérieur de cette société.

Plus la lutte du capital et du travail se trouve au centre de l'histoire universelle, plus il devient important que le mécontentement, la révolte contre le capitalisme pénètrent dans les plus vastes couches de la population, que les contradictions et les horreurs du capitalisme soient démasquées *de toutes parts*.

26. ENGELS : *Dialectique de la nature*, trad. française, Editions sociales, p. 316.

Bien entendu : seul le marxisme-léninisme peut exprimer l'entière, la totale vérité sur le capitalisme. Mais cela n'exclut pas que son travail reçoive un soutien *objectif* de la part d'idéologues souvent très douteux, flottants, confus, chargés de préjugés réactionnaires. A condition que leur critique du capitalisme *dévoile réellement* le capitalisme, à condition qu'ils soient capables de mettre au jour dans ce processus des éléments nouveaux, inconnus et cachés. L'arrachage des masques importe plus que les intentions de celui qui y procède.

Là aussi, naturellement, comme Lénine le souligne souvent, l'exagération mécanique de la vérité peut se changer en contre-vérité. Quelle que soit la complexité de ces rapports, quelle que soit l'importance prédominante de la dénonciation réelle par rapport aux opinions de qui dénonce, objectivement, dans les cas concrets, il n'est pas si difficile de distinguer entre la pseudo-critique démagogique d'un Malthus et la confusion honnête qui règne dans l'utopisme réactionnaire d'un Sismondi. Et pas seulement dans les opinions mais dans la façon elle-même d'arracher les masques.

Marx et Engels ont souvent recouru à cette « alliance » des critiques romantiques du capitalisme et ils l'ont utilisée pour préparer les masses aux idées du socialisme, pour ébranler leur croyance en la bonté et la perfection de la société capitaliste. Je ne citerai qu'un exemple afin d'éclairer la position de Marx vis-à-vis de ce problème et sa méthode dans cette question. En 1846 Marx publie des extraits, traduits par lui, d'un ouvrage sur le suicide publié par Pauchet, un renégat royaliste de la Révolution française. Il donne à ces extraits l'introduction suivante :

« La critique *française* de la *société* présente, au moins en partie, le grand avantage d'avoir mis en évidence les contradictions et l'anti-

nature de la vie moderne, non seulement à partir des conditions de classes particulières mais également à partir de tous les milieux et de toutes les figures des relations sociales actuelles et cela au moyen de représentations animées par la présence immédiate d'une vie pleine de chaleur, richement pourvues d'idées, douées de la finesse propre aux gens du monde et manifestant autant d'originalité que d'audace intellectuelle, — qualités qu'on cherchera en vain chez toute autre nation... Ce n'est en aucune façon chez les seuls écrivains « socialistes » proprement dits de France qu'il faut chercher la représentation critique de la situation de la société, mais aussi chez des écrivains appartenant à toutes les sphères de la littérature, notamment à la littérature du roman et des mémoires. Je donnerai en quelques extraits un exemple de cette critique française, qui pourra montrer en même temps dans quelle mesure est fondée la prétention des bourgeois philanthropes, comme s'il s'agissait seulement de donner aux prolétaires un peu de pain et d'éducation, comme si l'ouvrier était seul à s'étioier dans l'état actuel de la société et si pour le reste l'ordre existant était le meilleur possible ²⁷. »

Il est évident qu'ici, Marx, d'une part combat les préjugés libéraux en utilisant la dénonciation véridique, par un royaliste, d'un aspect de l'antiquité capitaliste, et, d'autre part fait jouer les descriptions réalistes d'un bourgeois critiquant le capitalisme d'un point de vue réaliste contre les idées étroites des socialistes primitifs

27. MARX-ENGELS, *édition allemande*, t. III, p. 39.

d'Allemagne, qui pensent que le caractère contradictoire du capitalisme se borne à l'oppression et à l'exploitation du prolétariat.

Chez Marx et Engels, cette prise de position à l'égard de la critique romantique du capitalisme n'est pas isolée. Dans les *Annales franco-allemandes*, Engels a traduit et publié de larges extraits de Carlyle. Il critique son point de vue romantique, qui glorifie le moyen âge, mais il approuve amplement sa dénonciation brillante et spirituelle du capitalisme anglais et de ses apologistes. Engels va même jusqu'à dire de Carlyle, « qu'au fond il n'est qu'une première étape du point de vue de cette revue ²⁸. »

Certes, Marx et Engels ont tenu sur Carlyle des propos tout différents. Mais cela eut lieu après 48, lorsque Carlyle passa ouvertement dans le camp de la contre-révolution. Il est très intéressant de comparer ces deux critiques. Dans ses œuvres antérieures à 48, comme dans ses œuvres postérieures, Carlyle est un admirateur romantique du moyen âge, un critique romantique du présent bourgeois. D'où vient donc, demanderait un Kirpotine, dans le premier cas l'approbation enthousiaste de Marx et Engels, et dans le second cas leur refus, exprimé avec une ironie abrupte ? Pour nous, la réponse est très simple. Dans le premier cas, pour Carlyle, le moyen âge représentait une source de haine contre l'anarchie du capitalisme, contre l'exploitation des prolétaires en dehors de toutes les lois, contre l'enjolivement de la situation épouvantable dans les usines anglaises, auquel les idéologues libéraux se livraient avec une écœurante hypocrisie etc. Dans le second cas, l'admiration du « même » moyen âge produit une haine contre la liberté des peuples une apologie des « fortes personnalités », des « chefs » du capitalisme, en un mot

28. MARX-ENGELS, *ibid.*, p. 424.

une capitulation complète devant tout ce que Carlyle a combattu avec esprit dans sa jeunesse.

Mais même dans ce cas, la critique de Marx et d'Engels ne se borne pas à constater que Carlyle est un réactionnaire. Bien plutôt, ils veulent, là aussi, étudier à fond le phénomène de l'anti-capitalisme romantique. En conséquence, ils déclarent à propos des écrits de jeunesse de Carlyle :

« Thomas Carlyle a le mérite de s'être dressé par ses écrits, contre la bourgeoisie, et cela à une époque où les conceptions, les goûts et les idées de celle-ci dominaient entièrement la littérature anglaise officielle et il l'a même fait d'une façon parfois révolutionnaire (...). Mais dans tous ces écrits, la critique du présent est *étroitement liée* à une apologie extraordinairement peu historique du moyen âge, *très fréquente d'ailleurs chez les révolutionnaires anglais*, par exemple chez Cobbett et chez une partie des Chartistes²⁹. » (Souligné par moi, G.L.)

Ce n'est sûrement pas un hasard si Marx et Engels parlent également ici de Cobbett et d'autres révolutionnaires anglais, s'ils aperçoivent par conséquent, dans toute cette tendance, quelque chose qu'il faut apprécier pour l'essentiel comme progressiste, voire révolutionnaire, dans certaines circonstances historiques déterminées et en dépit de préjugés réactionnaires. Et c'est précisément là qu'on peut apercevoir clairement la différence entre le marxisme et le proudhonisme en histoire. Suivant la méthode de Kirpotine il faudrait couper soigneusement

29. MARX-ENGELS : *Sur la littérature et l'art*, Editions sociales, 1954, p. 287.

Carlyle en une « bonne » et en une « mauvaise » moitié et, après avoir rejeté à cent pour cent la « mauvaise » partie, on serait condamné à rester devant cette énigme insoluble : d'où vient la « bonne » partie ?

Au contraire, Marx et Engels établissent que chez Carlyle, Cobbett et autres, l'apothéose romantique du moyen âge et la critique sans indulgence du capitalisme sont « étroitement liées ». Que les faiblesses idéologiques de tels romantiques soient étroitement liées à leurs tendances réactionnaires, c'est simple et cela va de soi. Mais leur force est-elle vraiment tout à fait indépendante de ce fondement idéologique ? L'énigme qui se présente à un Kirpotine, incapable de comprendre même la question posée, tient à ce que précisément cette idéologie et sa base sociale sont contradictoires et, malgré leurs éléments réactionnaires, contiennent en même temps les « grondements sourds de l'avenir ».

Cette tendance objectivement tournée vers l'avenir (l'avenir socialiste) est le fondement ultime de la critique spirituelle et judicieuse du capitalisme. Mais l'originalité particulière de cette critique souvent profonde et judicieuse de Carlyle et de Cobbett n'est-elle pas étroitement liée à l'idéalisation du moyen âge ? Car lorsque, par exemple, Carlyle oppose à l'ouvrier hors-la-loi la sécurité de l'existence à l'apogée du moyen âge, lorsqu'il oppose à l'esclavage mutilé de la division capitaliste du travail l'artisan travaillant intelligemment, exprimant sa personnalité dans le travail, etc., du point de vue économique immédiat ce contraste relève sans nul doute d'une idéologie petite-bourgeoise réactionnaire. Mais d'une part il dévoile des aspects importants et inhumains du capitalisme et il contient en même temps, certes sous une forme confuse, relevant de l'utopie réactionnaire, un pressentiment de l'avenir qui, par exemple, ne connaîtra plus la soumission à l'esclavage de la division du travail.

Si l'on ne fait pas l'histoire concrète de ce « lien étroit », on ne comprendra aucun phénomène important de cette période. Sismondi par exemple aurait-il pu démasquer les contradictions des économistes et formuler (bien qu'en leur donnant des raisons erronées) la nécessité économique des crises, sans sa sollicitude petite-bourgeoise et réactionnaire pour l'individu isolé, pour les anciennes classes intermédiaires fatalement écrasées par le progrès du capitalisme ? A la lumière du marxisme déjà en voie d'élaboration, on voit très nettement ce qu'il y a de réactionnaire chez Sismondi et, comme le montre Lénine, dans la lutte contre le marxisme toute rénovation de sa théorie est purement réactionnaire. Toutefois, à l'époque où l'humanité affrontait intellectuellement les contradictions encore non résolues du capitalisme, les découvertes de Sismondi étaient un grand pas en avant, un pas vers le marxisme.

Il est donc nécessaire de mettre au premier plan « les grondements sourds de l'avenir ». Mais il faut se garder de *proudhoniser* en simplifiant également ce motif et en faisant de cette tendance porteuse d'avenir un « bon » côté de l'anticapitalisme romantique, tandis que les regards lancés vers le passé représenteraient le « mauvais » côté. Le lien étroit que constatent Marx et Engels est beaucoup plus complexe. Des tendances d'avenir peuvent présenter des traits d'utopisme réactionnaire et l'attention portée au passé peut avoir pour conséquence les découvertes scientifiques les plus formidables et les plus lourdes d'avenir. Il suffira peut-être de rappeler le cas de Bachofen³⁰, également réactionnaire à plus d'un titre, et qui — encore une fois selon un « lien étroit » avec ses tendances romantiques — est devenu le précurseur immédiat de Morgan et du marxisme dans la connaissance scientifique de la société primitive.

30. Johann Jakob BACHOFEN (1815-1887), savant, spécialiste de l'Antiquité. (N.d.T.)

En liaison avec les écrits de Maurer, Marx écrit à Engels les remarques suivantes, qui peuvent aussi s'appliquer à Bachofen :

« La première réaction contre la Révolution française et la pensée des Lumières, qui lui est liée, a été, naturellement, de tout voir sous l'aspect médiéval et romantique, et même des gens de la valeur de Grimm n'en ont pas été exempts. La deuxième réaction — et elle correspond à la tendance socialiste, bien que ces savants ne se doutent nullement qu'ils s'y rattachent — consiste à remonter, par-delà le moyen âge, aux origines de chaque peuple ³¹. »

L'histoire de la science connaît d'innombrables exemples où, à partir de prémisses erronées, ont été faites des découvertes justes et importantes. Christophe Colomb voulait trouver la route occidentale des Indes... et découvrit l'Amérique. Or, qu'est-ce qui est important, l'hypothèse fausse ou le résultat juste ? Il nous semble que ce qui compte, c'est la découverte de l'Amérique.

4. Sur la victoire du réalisme

On comprendra qu'en littérature ces questions sont encore plus complexes. Pour l'histoire, le plus grand danger est une conception trop directe du rapport entre idéologie et création artistique. D'une part, cette conception conduit à surestimer les écrivains dans l'œuvre

31. Lettre du 25 mars 1868, trad. française. Cf. MARX-ENGELS : *Lettres sur le Capital*, Editions sociales, 1964, p. 202.

desquels s'exprime une idéologie qui a l' « agrément » du critique. La surestimation non-critique de Byron, Victor Hugo et Zola par nos historiens de la littérature trouve ici une de ses sources principales. D'autre part, sur cette base apparaît une séparation éclectique entre l'art et la conception du monde, laquelle séparation entretient une disparité souvent grotesque avec l'unité immédiate hautement proclamée de l'un et de l'autre. La plupart du temps, un tel point de vue se manifeste lorsqu'il est question d'écrivains porteurs d'une idéologie réactionnaire. On se livre à une critique foudroyante de cette conception du monde, puis on déclare — sans établir le moindre rapport — qu'une énigmatique maîtrise de l'écrivain a produit une grande œuvre d'art. Ce dualisme éclectique se montre chez nous sous une forme si tranchée que certains « théoriciens » pensent même que l'écrivain n'a qu'à prendre une conception du monde toute « prête à porter » et que le lecteur sera très content de reconnaître dans l'expression artistique du déjà-connu.

Dans les deux cas naissent des schémas privés de vie. On ne reconnaît réellement que les écrivains dont la conception du monde est progressiste, c'est-à-dire, dans le monde capitaliste, une idéologie démocratique ou libérale. Quand un écrivain reconnu par cette tendance est trop important ou trop compliqué pour entrer dans ce schéma, on le retouche dans le sens qui convient. C'est ainsi que, dans des considérations de ce genre, disparaissent les contradictions, constamment soulignées par Marx et Engels, dans la personnalité de Heine, et on nous présente un portrait de Heine qui, à part la langue allemande, ne se distingue guère de Victor Hugo. Les expressions telles que « caractère populaire », « humanisme », sont passées à l'état de slogans et la conséquence, c'est qu'on ne peut distinguer des études sur Homère ou Saltykov-Chtchédrine qu'en

prenant bien garde à ne pas perdre de vue le nom de l'auteur traité.

L'autre danger, c'est de privilégier de façon étroite la conception du monde démocratique et libérale dans l'histoire de la littérature. Ce refus de voir le développement inégal, le caractère contradictoire du capitalisme, est un vestige du menchévisme ; l'estimation erronée, par les menchéviks, du rôle de la bourgeoisie dans la révolution bourgeoise se perpétue maintenant sous la forme de la surestimation de son rôle dans la culture et le développement littéraire de l'époque capitaliste.

Ce point de vue se dissimule derrière la défense de la démocratie révolutionnaire. C'est sans doute courir le risque d'être impopulaire que de déclarer ouvertement aujourd'hui une chose de ce genre, mais il faut le dire : dans la littérature d'Europe occidentale au XIX^e siècle, le rôle réel des écrivains porteurs d'une idéologie démocratique-révolutionnaire n'est pas tellement grand. Pour les lecteurs qui ont suivi ce que nous avons exposé précédemment, ce ne sera pas une surprise ; un tel fait découle simplement du développement des luttes de classes européennes après la grande Révolution française.

La démocratie révolutionnaire ne peut jouer le rôle dirigeant dans aucun grand mouvement politique d'Europe occidentale au XIX^e siècle. La mise en œuvre radicale de la démocratie devient de plus en plus l'exigence des partis prolétariens en voie de constitution. Selon les pays, ce développement prend des formes différentes, mais sa ligne sociale fondamentale présente de grandes similitudes. C'est ainsi que, dans l'Angleterre du milieu du siècle, le Chartisme devient l'unique force pour imposer le changement réel du droit électoral anglais, la démocratisation de la constitution ; c'est ainsi que, dès le cours de la révolution de 48, les revendications démo-

cratiques radicales de la *Nouvelle Gazette Rhénane* deviennent de plus en plus celles du prolétariat conscient, etc.

Cette situation a deux sortes de conséquences importantes. D'une part, nous assistons au passage des démocrates révolutionnaires réellement convaincus dans le camp du prolétariat. Il en va ainsi de Blanqui et des meilleurs blanquistes en France ; telle est l'évolution de démocrates allemands, depuis Johann Jacoby³² jusqu'à Franz Mehring. D'autre part, la situation des démocrates révolutionnaires, voire même des simples radicaux, qui restent des révolutionnaires bourgeois, devient celle d'hommes désespérément isolés et privés d'influence (Guido Weiss dans l'Allemagne des années 70). Pour beaucoup, la conséquence, c'est qu'on verse beaucoup d'eau libérale dans le vin démocratique, c'est que les frontières entre démocratie radicale et libéralisme s'effacent, sur la base d'un compromis non seulement tactique mais idéologique.

La situation particulière de la Russie au milieu du XIX^e siècle permet l'apparition d'une période d'épanouissement idéologique et politique de la démocratie révolutionnaire. C'est le sommet le plus élevé que celle-ci ait gravi au cours du XIX^e siècle. Deux faits sont caractéristiques et confirment la ligne que nous avons mise au jour. Premièrement, Tchernychevski et Dobrolioubov ont été non seulement des démocrates révolutionnaires mais aussi des socialistes (certes des socialistes utopiques). Deuxièmement le déclin inexorable de la démocratie radicale bourgeoise parallèlement au parti révolutionnaire du prolétariat. Lénine a décrit et critiqué de façon inégalable ce processus de décadence,

32. Johann JACOBY (1805-1877), démocrate prussien, qui participa à l'Assemblée de Francfort en 1848, fut interné en forteresse lors de la guerre de 70 et adhéra en 1872 à la social-démocratie. (N.d.T.)

cette augmentation continuelle de l'influence libérale sur la démocratie bourgeoise.

Comment serait-il possible que cette tendance des luttes sociales et politiques n'ait fait que passer à côté de la littérature, sans laisser de traces ?

Donc, même si ce fait n'a point l'allure populaire, il demeure un fait : la plupart des écrivains qui représentent un tournant réel dans l'histoire littéraire de l'Europe occidentale n'ont pas été des démocrates révolutionnaires.

Naturellement il y a des figures importantes de la littérature qui ont une conception du monde démocratique-révolutionnaire. Mais premièrement, il ne faut pas oublier que leur influence dans l'évolution effective de la littérature n'a souvent pas été tellement grande : que l'on pense à Georg Büchner, ou à Gottfried Keller, qui était beaucoup plus modéré. Deuxièmement, il faut rechercher comment se sont exercées les influences importantes éventuelles. Heine, par exemple, a été très longtemps l'écrivain allemand le plus populaire. Mais il faut distinguer deux périodes dans cette popularité, celle d'avant 48, c'est le temps où la démocratie est en marche, et celle d'après 48, c'est l'époque du compromis libéral avec les forces féodales allemandes. Heine est resté très populaire même pendant la seconde période, mais ses aspects révolutionnaires sont de plus en plus tombés dans l'oubli, il devint le spirituel « créateur du feuilleton littéraire », le poète érotique qui exerçait sur soi-même son ironie et, en tant que tel, l'enfant chéri de la bourgeoisie libérale. Cette action a son prélude dans la période antérieure à 48 ; j'ai décrit ailleurs en détail la solitude — à première vue paradoxale — de Heine, ce poète si populaire³³.

33. Lukács fait allusion à son essai : *Heine als nationaler Dichter* (Heine poète national) paru en 1935. (N.d.T.)

L'histoire de l'influence des grands écrivains doit, elle aussi, être considérée concrètement et non de façon schématique. E. Knipovitch reproche au camarade Lifschitz de négliger la popularité de Balzac parmi les décadents réactionnaires. Mais qu'en est-il alors de Stendhal, qui fut découvert et popularisé par le réactionnaire Bourget comme étant l'ancêtre du « roman psychologique » et le héraut d'une tendance qui éloigne le roman de la critique de la société ? Qu'en est-il de l'influence de Heine, esquissée ici-même ? Dans tous ces cas, s'expriment des faiblesses réelles chez les grands écrivains en question, quoique bien entendu la proportion des faiblesses et de la grandeur soit différente selon les cas et, en toutes circonstances, d'une tout autre nature que dans la représentation qu'en donnent les épigones réactionnaires.

Par conséquent on pourrait parler d'une influence décisive des écrivains porteurs d'une idéologie démocratique-révolutionnaire seulement lorsque leur action se déploie dans *cette même direction*. Quand nous affirmons que Balzac représente un tournant dans l'histoire du réalisme, nous n'avons assurément pas en vue les influences qu'il a exercées, de Taine jusqu'à Hofmannsthal. L'auteur de ces lignes a démontré à plusieurs reprises que l'évolution de la littérature française depuis Flaubert représente un *abandon* des principes balzaciens du grand réalisme. C'est seulement avec l'essor du grand réalisme russe que l'influence de Balzac redevient féconde. L'histoire des influences littéraires doit donc être également une histoire concrète et ne peut se limiter à de grandes généralités creuses.

Si nous passons maintenant à l'analyse de l'interaction entre conception du monde et création artistique, la première exigence sera encore une fois de faire une histoire concrète. En ce qui concerne les circonstances objectives, il nous faut renoncer aux trop longs développe-

ments. On l'a vu, nos considérations antérieures se proposaient de placer ces circonstances historiques sous la vraie lumière du marxisme, en opposition aux mythologies des histoires littéraires courantes, où l'ange lumineux du progrès bourgeois combat contre le noir démon du féodalisme.

Faire une histoire concrète oblige à rejeter toutes les généralités creuses. Aujourd'hui la plus dangereuse de ces formules, c'est l'opposition antihistorique et schématique de l'optimisme et du pessimisme. Parce que la victoire du socialisme éveille nécessairement la joie de vivre et la croyance joyeuse en l'avenir de l'humanité, voilà que nos « néo-humanistes » croient que, dans le capitalisme également, l'« optimisme » serait seul progressiste, tandis que le « pessimisme » serait un signe d'absence réactionnaire de perspectives. L'étude concrète des grands écrivains de l'ère capitaliste montre qu'il s'agit ici d'un schéma privé de vie.

Tout le monde sait, par exemple, que l'évolution de Dickens est allée de l'« optimisme » au « pessimisme ». Mais en quoi consiste cette mutation et quelles sont ses conséquences artistiques ? Le jeune Dickens, qui a vécu toutes les horreurs du monde capitaliste, conserve sa foi dans le « bon capitaliste » qui, dans le cadre de cet ordre social, peut au moins limiter le mal. Plus Dickens mûrit, plus il perd cette foi. Certes, il ne devient pas socialiste mais, en homme honnête et en grand écrivain, il ne représente plus désormais les capitalistes sous les traits des Cheeryble mais des Dombey, Gradgrind et Bounderby³⁴. C'est pourquoi il est « pessimiste », « sans perspectives ». Mais qui contestera que s'est accompli ici chez Dickens un approfondissement de sa conception et de sa figuration de la société capitaliste, dont

34. Personnages des romans de Dickens suivants (dans l'ordre) : *Nicholas Nickleby*, *Dombey et Fils*, *Les Temps difficiles*. (N.d.T.)

la valeur sur le plan de l'art et de la critique sociale ne peut être obscurcie par les formules creuses sur l'« optimisme » opposé au « pessimisme » ?

Faire une histoire concrète exige donc à chaque fois que l'on étudie comment une conception du monde *déterminée* agit dans des circonstances historiques *déterminées* sur un écrivain *déterminé*. Une telle étude exige donc, d'une part la compréhension correcte du développement capitaliste et l'étude du rôle des diverses conceptions du monde agissant en son sein, d'autre part elle doit se concentrer sur l'interaction concrète dans la création de l'écrivain lui-même.

Nous allons faire maintenant quelques remarques sur la méthodologie de cette question et il nous faut pour cela partir du fait que l'histoire de la littérature connaît en général deux grands types de création littéraire. A l'époque moderne, c'est dans l'amitié entre Goethe et Schiller que ce contraste s'est exprimé pour la première fois et peut-être avec la plus grande netteté de pensée. Goethe caractérise cette opposition de la manière suivante :

« Il y a une grande différence entre le poète qui cherche le particulier dans le général et celui qui cherche le général dans le particulier. La première méthode donne l'allégorie, où le particulier ne vaut que comme exemple du général, tandis que la seconde correspond à la nature de la poésie. Elle exprime un particulier sans penser au général, ou sans attirer l'attention sur lui. Or, celui qui saisit ce particulier de façon vivante, reçoit en même temps le général, sans en prendre conscience, ou seulement plus tard. »

Si on lit avec une attention ces remarques de Goethe, on découvrira leur accord profond avec les remarques

de Marx dans la correspondance avec Lassalle, d'Engels dans ses lettres à Minna Kautsky et à Miss Harkness sur la littérature et la tendance.

Naturellement, dans la littérature non plus il n'y a pas de phénomènes « purs » ; quand nous parlons de types, nous avons en vue la prédominance d'une tendance dans la manière de créer d'un écrivain déterminé. Ayant fait cette restriction nécessaire, on peut dire qu'appartiennent par exemple à un type Goethe, Walter Scott, Balzac, Tolstoï, et à l'autre Schiller, Byron, Victor Hugo, Zola. En quoi consiste la différence, essentielle ici ? En ce que l'influence *directe* de l'idéologie de l'écrivain sur le monde figuré par lui est beaucoup plus importante chez les auteurs du second groupe. Non seulement l'idéologie de l'écrivain guide la manière dont il recueille et travaille la réalité, mais elle lui donne immédiatement sa forme, elle se dresse devant elle pour ainsi dire en tant qu'*a priori* kantien. Et là où la réalité — sous la forme de la vie, indépendante de l'intention de l'écrivain, et sous la forme du libre déploiement du personnage — va contre la conception du monde, entre en contradiction avec elle, la réfute concrètement, ces écrivains courent alors le grand danger, parfois insurmontable, de *corriger* la réalité figurée dans le sens de leur conception du monde. C'est ce que Goethe a souvent critiqué chez Schiller, c'est ce que vise Gorki quand il dit que Dostoïevski calomnie ses propres personnages, et cela s'exprime avec beaucoup de clarté dans la technique d'observation de Zola, qu'il a décrite lui-même. Car s'il en a terminé, sur le plan de l'idée, avec son roman avant de décrire et d'observer les hommes et les situations qui doivent exprimer cette idée, il est clair que — dans une mesure encore supérieure à Schiller — il cherche un particulier pour le général et qu'il ne trouve pas le général dans le particulier.

Le respect que les écrivains du premier type éprouvent à l'égard des personnages créés par eux-mêmes n'est que l'expression artistique du respect devant la réalité elle-même, durant sa ruse et sa sagesse. Lorsqu'un tel écrivain s'« enferme » avec ses personnages, les laisse vivre leur vie non d'après ses propres désirs mais d'après les lois qui régissent leur mouvement, lorsqu'il écoute leurs leçons, qu'il accepte leur destin, etc., ce qui s'exprime ici, sur le plan artistique, c'est la leçon que lui-même tire de la réalité.

Les œuvres des grands écrivains de ce type livrent souvent des confessions émouvantes sur ces combats. Que l'on pense au Frenhofer³⁵ de Balzac, au peintre Mikhaïlov de Tolstoï qui voit l'essence de la création artistique dans l'acte d'ôter les voiles qui masquent une figure, de telle sorte que son essence réelle, indépendante de l'artiste, n'en soit pas altérée.

La conception du monde de l'écrivain ne s'exprime qu'indirectement lors de l'accomplissement réel d'une telle méthode : elle détermine les principes ultimes de composition, le caractère des problèmes posés, elle aide l'écrivain à donner à ses personnages et à leurs conflits la plus grande élévation idéologique possible.

Les sympathies et les antipathies des écrivains à l'égard des hommes et des classes, et donc de leurs propres personnages, reçoivent une détermination politique marquée par leur conception du monde. Mais les deux types de figuration permettent une expression très différente de ces inclinations ou de ces répulsions. Que l'on pense à *Résurrection* de Tolstoï. V. Kirpotine ne voit dans cette grande œuvre que le reflet des faiblesses réactionnaires dans l'idéologie de Tolstoï.

Il est exact que Nekhlioudov, le héros de ce roman, est effectivement destiné à montrer la bonne action indivi-

35. Peintre qui est le héros du *Chef-d'œuvre inconnu*. (N.d.T.)

duelle tolstoïenne et son triomphe dans la réalité. Mais, du fait que Tolstoï laisse ses figures vivre leur vie selon leurs lois propres, le roman parvient à des résultats tout différents. Nekhlioudov apparaît comme un bouffon inoffensif qui réussit, dans quelques cas exceptionnels, à sauver des victimes de la justice tsariste grâce à ses relations aristocratiques et parce que les arrivistes et les gredins de la noblesse et de la bureaucratie ont bien compris qu'il était absolument inoffensif et anodin. Mais justement, ces cas exceptionnels contredisent l'intention de Tolstoï : aboutir à la généralisation sociale de l'éthique de Nekhlioudov. Et dans l'ensemble du tableau, Nekhlioudov n'est plus qu'un personnage épisodique : ce qu'il nous est donné de voir, c'est un tableau si complet et si impitoyable de la relation entre les oppresseurs et les opprimés, dans le cadre du tribunal et de la justice, qu'il est impossible d'en trouver l'équivalent dans la littérature mondiale de la seconde moitié du XIX^e siècle.

Est-ce qu'ici s'expriment seulement les faiblesses réactionnaires de Tolstoï ? Nous pensons au contraire qu'on a affaire ici à une victoire du réalisme, au sens où l'entend Engels. Mais c'est en même temps la victoire du véritable principe de progrès, du progrès « à l'échelle universelle » chez l'artiste Tolstoï ; car dans son œuvre, c'est justement la réalité figurée par lui qui bat en brèche les lubies réactionnaires contenues dans ses intentions artistiques, marquées par sa conception du monde. Mais là aussi, ce processus s'accomplit en vertu de la dialectique interne des opinions et des forces sociales qui les sous-tendent. Le principe fécond, dans la critique sociale de Tolstoï, c'est avant tout sa haine paysanne à l'égard des extorqueurs et des profiteurs de la rente foncière. Cette haine qui va jusqu'à la clairvoyance permet de surmonter dans le processus de figuration un grand nombre de préjugés réactionnaires vis-à-vis de la réalité,

qui étaient contenus en Tolstoï — inséparablement liés à sa tendance annonciatrice d'avenir. Mais cette haine est devenue féconde ; ce n'est pas un « bon côté » de Tolstoï que l'on pourrait isoler, mais le processus de purification qui lui permet, en subissant l'épreuve de la réalité, de se débarrasser lui-même des éléments réactionnaires, historiquement nécessaires, de sa personnalité. Naturellement, ces derniers ne disparaissent jamais complètement. (Que l'on pense à sa peinture des révolutionnaires socialistes). Mais, ou bien ils ne sont plus que des épisodes auxquels il ne convient pas de faire un sort trop important et qui n'affectent pas de manière décisive la ligne principale, ou bien ils apparaissent, par rapport aux événements figurés, comme un commentaire superflu, gênant, et qui contredit les faits. (Les réflexions de Tolstoï sur la philosophie de l'histoire dans *Guerre et Paix*).

Ainsi apparaît dans l'œuvre d'art réussie quelque chose de plus élevé, de plus proche de la réalité que dans l'idéologie consciente de l'écrivain. Pour l'histoire littéraire et la théorie littéraire, apparaît donc la question suivante : faut-il étudier la conception du monde de l'écrivain d'après l'œuvre, comme un moment de sa naissance, et qui a influencé l'œuvre, de façon positive ou négative — ou bien doit-on chercher dans l'idéologie qu'un écrivain exprime au niveau conceptuel la clé de la compréhension de ses œuvres ?

V. Kirpotine choisit la seconde voie et rabaisse *Résurrection* au niveau des traités réactionnaires de Tolstoï. Le grand critique Dobrolioubov avait un point de vue diamétralement opposé :

« Pour nous il est moins important de savoir ce que l'auteur *voulait* dire que ce qu'il a *exprimé*, même sans le vouloir, simplement à

la suite de la reproduction correcte des faits de la vie. »

C'est la vie figurée en elle qui décide du caractère positif et progressiste d'une œuvre d'art.

Nous avons ici concentré nos considérations exclusivement sur la période *précédant* la naissance du marxisme, en faisant cette restriction nécessaire que le développement de la littérature russe, avant l'entrée en scène du marxisme révolutionnaire en tant que force intellectuelle et politique de la vie publique, présente certaines analogies (et bien sûr de fortes différences) avec cette période. A la phase suivante, en particulier après que la classe ouvrière ait pris le pouvoir et réalisé le socialisme en Union soviétique, le contenu et la fonction de *toutes* les idéologies bourgeoises se transforment. Les problèmes de l'interaction entre conception du monde et création artistique se compliquent encore davantage. Dans cet essai, nous n'avons pas assumé la tâche de décrire et d'analyser les problèmes posés par ces transformations. Mais ils subsistent et continuent à faire sentir leurs effets : un exemple frappant le montrera.

Dans une lettre à Gorki, Lénine a formulé avec la plus grande rigueur la relation compliquée du grand écrivain réaliste avec les questions idéologiques :

« En outre, je considère qu'un artiste peut puiser pour soi-même beaucoup de choses utiles dans toute philosophie. Enfin, je suis entièrement et absolument d'accord sur le fait que, dans toutes les questions de création artistique, vous êtes le meilleur juge et que, tirant des conceptions de *ce* genre à la fois de votre expérience artistique et d'une philosophie même idéaliste, vous puissiez arriver à des conclu-

sions qui seront d'un grand profit pour le parti ouvrier ³⁶. »

Cela équivaut-il à une indifférence vis-à-vis du contenu de la conception du monde, du niveau atteint par elle ? En aucune façon. Seulement, cette question est beaucoup plus compliquée que ne le pensent nos savants spécialistes de littérature.

Le contenu d'une conception du monde est toujours à rechercher dans l'interaction, décrite plus haut, avec le processus créateur. Par conséquent, ce qui importe avant tout, ce n'est pas la question de savoir quelle conception du monde est supérieure, mais il faut se demander : favorise-t-elle ou freine-t-elle, dans des circonstances déterminées, une compréhension et une représentation plus profondes et plus amples de la réalité ? Dans quelle mesure les favorise-t-elle ou les freine-t-elle ?

Nous avons vu que *toute* idéologie pré-marxiste a un aspect d'illusion ou d'utopie. Toute idéologie peut donc agir sur l'écrivain par ses éléments de réel ou d'illusion, par ses facteurs progressistes ou réactionnaires. Par conséquent, on s'interdit à priori le chemin qui mène à la compréhension de la littérature si l'on étudie l'idéologie en soi et non dans son interaction vivante et concrète avec le processus créateur de l'écrivain concerné. Mais si la vérité dans la représentation de la vie capitaliste a été pour les écrivains du XIX^e siècle la question essentielle, c'est la chose elle-même qui engendre le critère général permettant de juger l'efficacité, dans le positif comme dans le négatif, d'une idéologie : aiguise-t-elle le regard de l'écrivain dans le sens d'une critique réelle du capitalisme ou bien contribue-t-elle à lui masquer les contradictions ?

36. LÉNINE : *Œuvres*, Paris-Moscou, t. XIII, p. 474.

Par conséquent, chez les écrivains du type Balzac-Tolstoï, la victoire du réalisme signifie que, dans leur idéologie (à laquelle se mêlent largement des éléments réactionnaires) *l'élément critique à l'égard du capitalisme* finit par l'emporter sur l'utopie réactionnaire. Malgré les tendances tournées vers le passé et appartenant à la décadence, on voit même avec acuité comment l'ancien, les vestiges de la féodalité sont conservés, développés et même encore aggravés par la transformation capitaliste. (Que l'on pense à la représentation par Tolstoï des grands propriétaires fonciers et des bureaucrates russes). Et même chez des écrivains qui se tournent entièrement vers le passé, de tels éléments peuvent prendre le dessus. Walter Scott était conservateur et il a loué par-dessus tout le développement constitutionnel de l'Angleterre. Cependant, ce qui ressort de sa figuration, c'est précisément ce qu'Engels a mentionné en passant, à savoir que, dans cette constitution médiévale et gothique, restent conservées certaines traces de la liberté des anciens Germains. Le conservateur Walter Scott devient le poète du déclin de cette liberté ancienne qui succombe sous les coups du féodalisme et du capitalisme.

Mais ici — il faut aller au-delà de ce que nous avons dit jusqu'à présent — la victoire du réalisme consiste pour le poète à pénétrer clairement du regard le fétichisme capitaliste. Si un écrivain comme Tolstoï (et quels que soient ses points de départ idéologiques, le fond de son argumentation, ses limites en économie, etc.) voit l'exploitation *en tant qu'exploitation*, il verra le rapport entre propriétaire foncier et domestique, entre capitaliste et ouvrier, entre créancier et débiteur, en tant que rapport social concret entre des hommes. Et de la sorte, s'il donne une représentation véridique de ce rapport, il brisera non seulement l'apparence fétichisée de la surface de la réalité capitaliste mais il démasquera

en même temps toutes les idéologies qui reposent sur la base de ce fétichisme et qui contribuent à le consolider dans la tête des hommes.

C'est pourquoi le point décisif où une conception du monde devient nuisible à la création de l'écrivain et représente un danger pour elle, c'est le point où elle masque cette essence de la réalité, où elle empêche ou gêne par des préjugés une approche objective et sans préventions des faits de la vie, où elle contribue à la confusion entre les catégories fétichisées du capitalisme et la vie elle-même.

De telles considérations montrent immédiatement à l'évidence que de tels dangers sont incomparablement plus grands pour les écrivains du second type que pour les autres. Car pour l'homme bourgeois qui vit dans le capitalisme, il est inévitable que sa conception du monde, si tant est qu'il en ait intériorisé une au niveau conceptuel, recèle des éléments de fétichisme. Moins le processus créateur est apte à dissoudre ce fétichisme, à le battre en brèche par la vie propre et le mouvement propre de la réalité, plus on verra les spectres fétichisés de l'idéologie bourgeoise sous le capitalisme entrer en scène et jouer le rôle des forces réelles de la vie au sein de la figuration poétique, déformer, affadir, uniformiser les personnages et leurs destinées. La création de Victor Hugo et de Zola présente des exemples innombrables d'un tel déguisement de la réalité sous les chimères de l'idéologie bourgeoise fétichisées, soumises à un grossissement mythique.

Nous trouvons aussi bien chez des écrivains libéraux ou démocrates que chez des conservateurs de tels effets de l'idéologie qui entravent la conception de la réalité. Pouchkine a judicieusement opposé à la profonde conception de l'histoire chez Walter Scott la conception bornée de Vigny. Mais nous pouvons voir aussi chez des

écrivains politiquement progressistes, comme Hugo et Zola, cette entrave de l'idéologie.

En réalité, on peut même dire que la sympathie portée aux idéologies du progrès bourgeois, en particulier à celle du libéralisme, recèle le danger maximum de fétichisation de la conception du monde dans son interaction avec le processus créateur.

Le fondement de cet état de choses réside dans l'essence de l'économie capitaliste. Marx fait remarquer que, dans le féodalisme, le rapport d'exploitation se présente à nous ouvertement : le serf travaille tant de jours pour lui, et tant pour le seigneur. Au contraire, dans le rapport d'exploitation capitaliste, le travail supplémentaire est aussi caché, selon Marx, que l'était, dans le rapport esclavagiste, le travail de l'esclave pour sa propre reproduction.

Si l'on admet ce fait fondamental de la vie capitaliste, on voit que l'idéologie libérale qui, comme dit Marx, présente « l'idéalisme politique de sa pratique quotidienne ³⁷ », non seulement dissimule ce rapport économique fondamental mais aussi, par suite de la situation de classe de la bourgeoisie, a pour tendance immanente de recouvrir toutes les catégories économiques par celles de la surface politique.

Ainsi, selon le mot de Marx, apparaît au cours du XIX^e siècle une « mythologie moderne » destinée à désigner les déesses de la « justice, liberté, égalité, etc. » qui recommencent à sévir ³⁸ ».

Plus un écrivain est dominé par cette idéologie, plus il a de difficultés à comprendre que les catégories économiques sont des « formes d'existence », des « déterminations existentielles » (Marx), c'est-à-dire des relations

37. *La Sainte Famille*, op. cit.

38. Lettre à Engels du 1^{er} août 1877.

entre les hommes qui, de par leur fondement, représentent des relations entre classes.

En recourant à une conception idéalisée de la politique, à la morale abstraite etc., l'idéologie libérale recouvre le fait que la société bourgeoise est profondément fissurée par les classes. Certes, l'anticapitalisme romantique fait disparaître l'élément progressiste dans le développement de l'économie capitaliste. Dans sa conception du monde, il ne reconnaît que les conséquences, funestes aux hommes, du capitalisme. Cependant si, à partir de là, il brise la fétichisation des catégories économiques et représente la réalité telle qu'elle est, il peut représenter, comme Balzac et Tolstoï l'ont fait dans leurs œuvres, l'avancée du capitalisme, son imprégnation de toutes les relations sociales et humaines, avec une ironie haineuse et grinçante, c'est vrai, et « privée de perspectives » mais avec une réelle véracité. L'appréciation conceptuelle générale portée sur le procès capitaliste peut être aussi erronée qu'on voudra ; la représentation pourra être à cause de cela authentique, profonde, et même riche d'enseignements économiques : Marx et Engels n'ont-ils pas avoué qu'ils avaient appris de Balzac, même du point de vue économique ?

Mais si les relations économiques fondamentales des hommes sous le capitalisme, l'exploitation, l'inégalité de fond en dépit de l'égalité devant la loi, le double aspect de la liberté sous le capitalisme (la « libération » du travailleur de tous les moyens de production et de subsistance, à l'exception de sa force de travail), si tout cela est nié dans son principe par l'idéologie, si l'idéologie vise précisément à faire disparaître ces éléments de la vie ou à les représenter comme des exceptions sans importance, il sera incomparablement plus difficile à l'écrivain de briser les limites de cette conception du monde.

A cela s'ajoute l'élément d'hypocrisie objective de l'idéo-

logie libérale. Dans un autre contexte (lors de l'analyse que j'ai faite de l'activité d'écrivain d'Heinrich von Kleist³⁹), j'ai attiré l'attention sur l'obligation absolue d'une honnêteté subjective de l'écrivain si l'on veut pouvoir parler de victoire du réalisme. Elle est indispensable mais nullement suffisante.

En réalité, il arrive extrêmement souvent que des hommes soient, subjectivement, convaincus honnêtement de quelque chose dont cependant le contenu objectif est une hypocrisie. Pensons encore à la critique du libéralisme chez Marx. Par exemple, ce dernier écrit à propos de Cobden — figure intellectuelle et morale importante en comparaison de ses successeurs — qu'il a combattu au nom de l'humanisme l'inutile assassinat collectif des guerres en même temps qu'il défendait au Parlement l'opinion qu'il fallait, dans l'intérêt de la production, abolir toutes les limitations du temps de travail pour les femmes et les enfants. Il est possible, et même vraisemblable, que Cobden lui-même ait été, au niveau subjectif, honnêtement convaincu du caractère progressiste de ces deux exigences et il est sûr qu'il y a eu, en Angleterre et à l'étranger, des dizaines de milliers de gens qui, au niveau subjectif, ont été honnêtement enthousiasmés par ses déclarations. Mais il apparaît immédiatement à l'évidence qu'une telle conviction offre un obstacle incomparablement plus grand que les préjugés réactionnaires de Balzac ou Tolstoï à la compréhension correcte de la réalité capitaliste.

Personne ne conteste que les idéologies conservatrices et réactionnaires, elles aussi, sont souvent remplies d'hypocrisie. Comme nous l'avons montré à plusieurs reprises, il n'est possible de surmonter les préjugés par la victoire du réalisme que dans certaines conditions subjectives et historiques concrètes. Mais plus le capitalisme

39. Dans un essai paru en 1936. (N.d.T.)

imprègne toutes les relations humaines, moins une idéologie conservatrice peut revendiquer l'universalité dans l'explication de tous les phénomènes sociaux. C'est pourquoi il est très significatif que l'activité littéraire d'écrivains porteurs d'une idéologie expressément conservatrice présente un caractère de fuite. C'est ainsi que Bourget justifie ce qu'il appelle le roman psychologique, afin de fuir les problèmes de la société en se réfugiant dans les salons d'aristocrates oisifs ; c'est ainsi que la littérature conservatrice et réactionnaire allemande de l'époque impérialiste d'avant-guerre se retire dans le village idéalisé en un sens réactionnaire ou dans la petite ville pareillement déformée (« *Heimatkunst* » ou art de la « petite patrie »).

Cependant, comme idéalisation de la pratique de la bourgeoisie, la conception du monde libérale possède une fausse universalité : elle émet la prétention de donner une explication politique abstraite, ou morale abstraite, de tous les phénomènes de la société.

Bien entendu, il ne s'agit toujours ici que de tendances ; la réalité connaît des milliers de transitions de l'une à l'autre, en particulier à la période impérialiste, où la dégénérescence réactionnaire du libéralisme avance à pas de géant. Mais s'il est vrai que le libéralisme fait politiquement faillite dans presque tous les pays, et disparaît même de la vie politique en tant que parti, il n'en est pas moins vrai qu'il continue à vivre dans la tête des hommes comme idéalisation de la pratique bourgeoise.

Ici, on peut observer les conséquences funestes, mais très réelles, du fait que la politique, l'idéologie et la littérature démocratiques-révolutionnaires n'ont pu jouer un rôle décisif dans le développement de l'Europe occidentale aux *xix^e* et *xx^e* siècles. Des écrivains qui étaient personnellement des démocrates sincèrement convaincus ou qui s'efforçaient tout au moins honnêtement de se

frayer un chemin vers la démocratie révolutionnaire, sont restés, au niveau de leur conception du monde, étroitement prisonniers des idées fétichisées et mythologiques des traditions idéologiques libérales. Il suffit de penser au roman historique des néo-humanistes allemands de notre époque et d'observer combien, chez eux, les rapports économiques et historiques réels, les véritables destinées populaires au sein de l'histoire, sont masqués et déformés par la mythologie d'une lutte entre « Raison » et Réaction. J'ai montré par ailleurs⁴⁰ que ces principes artistiques de leur création étaient en rapport avec l'idéologie libérale non surmontée.

Les classiques du marxisme ont décrit la victoire du réalisme chez Balzac et Tolstoï, exemples les plus frappants et les plus riches d'enseignements. On n'aime pas se rappeler aujourd'hui la véritable répugnance mise par notre « science littéraire » à accueillir ces opinions de Marx, Engels et Lénine. De Fritsche à Nouzinzov, il y a une polémique plus ou moins ouverte (mais qui se garde bien sûr de citer les noms des classiques) contre ces opinions. Dans le débat contre le sociologisme vulgaire (1936), on a vu s'élever une protestation contre la « généralisation douteuse » des conceptions des classiques du marxisme. Aujourd'hui, V. Kirpotine se cramponne au mot « malgré »⁴¹, il le fige en schéma et, à partir de ce schéma, il édifie, ainsi que nous l'avons montré, un dualisme éclectique d'observance proudhonienne.

Cependant, affirmer que la victoire du réalisme n'est possible et nécessaire que chez des écrivains à l'idéologie conservatrice ou réactionnaire, c'est aller contre toute la description de l'histoire donnée par les classi-

40. Cf. LUKACS : *Le Roman historique*, trad. française (Payot). (N.d.T.)

41. C'est le « trotzdem » que nous avons traduit ailleurs par « retournement » : cf. notre note 2, p. 145 (N.d.T.).

ques du marxisme. En poussant l'idée jusqu'au bout, cela voudrait dire en effet que les idéologies démocratiques-révolutionnaires et même libérales ne contiennent nuls préjugés et illusions d'aucune sorte qui devraient être battus en brèche par une représentation véridique de la réalité et, de la sorte, être surmontés dans le processus créateur des grands écrivains.

La pratique des grands critiques démocrates-révolutionnaires montre que, dans la compréhension du rapport entre création artistique et conception du monde, ils sont de beaucoup supérieurs à des marxistes empêtrés, consciemment ou non, dans les traditions menchéviques. Par son noyau et bien que cela ne soit pas aussi consciemment formulé, la célèbre critique de Tchernichevsky. *L'homme russe au rendez-vous*, est, comme chez Engels et Lénine, une brillante et convaincante description de la victoire du réalisme. Comme le montre Tchernichevsky, le héros de la nouvelle de Tourguéniev est une figure chérie par l'auteur, profondément apparentée par sa psychologie aux autres héros de l'écrivain. Et Tchernichevsky montre d'une part à quel point tout ce type est intimement lié à l'idéologie du libéralisme russe, avec quelle exactitude, dans toutes les affaires importantes de sa vie personnelle, son comportement personnel reflète le comportement politique du libéralisme à l'égard des grandes questions de la vie publique russe. Mais il montre d'autre part que, dans sa représentation, Tourguéniev démasque sans pitié la faiblesse humaine, la bassesse, l'égoïsme, la lâcheté de son héros favori, et que dans ses œuvres — au niveau de la figuration — le libéral Tourguéniev donne la critique la plus tranchante qu'on puisse penser du libéralisme.

La mise au jour de cette contradiction n'est nullement due à une inspiration isolée de Tchernichevsky. Au contraire, nous voyons que la méthode objective de Tchernichevsky et de Dobrolioubov — partir de l'œuvre

telle qu'elle est présente devant nous, en tant que reflet de la réalité, refuser l'étude des profondeurs psychologiques de la personnalité artistique, ne pas se soucier des opinions personnelles des écrivains — a constitué une base de leur méthode esthétique et critique. Nous avons déjà cité ici une déclaration de principe de Dobrolioubov sur cette question. Observons maintenant comment ses vues se concrétisent, précisément par rapport à Tourguéniev. Il dit :

« Quelques critiques profonds ont même fait à Monsieur Tourguéniev le reproche de refléter très fortement dans son œuvre " toutes les oscillations de la pensée sociale ". Néanmoins, en ce qui nous concerne, nous voyons justement ici la face du talent de Tourguéniev qui est tournée vers la vie et nous y voyons la raison pour laquelle jusqu'à présent toutes ses œuvres ont été accueillies avec une telle sympathie et même vraiment avec enthousiasme. »

En expliquant avec cette extraordinaire finesse l'originalité du talent de Tourguéniev, Dobrolioubov s'approche vraiment très près de la définition donnée par Goethe de la relation poétique féconde avec la réalité. La face du talent de Tourguéniev tournée vers la réalité, c'est précisément ce que Goethe nomme le *particulier*, où l'on trouve — inconsciemment — le *général*.

Certes, la personnalité de Tourguéniev, ne serait-ce qu'en raison de la réalité sociale tout autre dans laquelle il vit, est très éloignée de l'idéal goethéen. C'est justement pour cela que Dobrolioubov peut faire remarquer sa sensibilité aux oscillations, car c'est précisément ici que s'exprime la fécondité spécifique de son talent : cette sensibilité aux oscillations le préserve en effet de laisser se figer son idéologie libérale en fétiche qui, au niveau

de l'écriture, ferait violence à la réalité. Dans cette sensibilité, la vie propre des personnages triomphe chez Tourguéniev des préjugés idéologiques de l'auteur.

Comme nous pouvons le voir nettement d'après les analyses de Tchernichevsky et de Dobrolioubov, Tourguéniev appartient au premier type d'écrivains tels que Goethe les a définis, en deux catégories. Or, si la vérité de la victoire du réalisme, telle que l'a formulée Engels, si la justesse de cette approche des œuvres d'art se sont avérées brillamment pour un écrivain porteur d'une idéologie progressiste, avec quelle force faudrait-il alors mettre au premier plan ce point de vue quand il s'agit d'apprécier des écrivains appartenant au second type, comme Victor Hugo ou Zola !

Mais c'est justement cela que refuse notre « science de la littérature ». Si l'on étudiait sans préventions scientifiques les conséquences positives et négatives dans l'interaction entre idéologie et création artistique, les faiblesses du réalisme d'Hugo et de Zola ressortiraient avec une netteté extraordinaire, il s'avérerait que chez eux les percées en direction d'un véritable grand réalisme sont beaucoup plus rares et plus faibles que chez Balzac ou Tolstoï, étant donné qu'ils ont de plus grands obstacles à surmonter et que la nature de leur méthode créatrice est moins propre à leur faire découvrir la réalité.

Dans le débat actuel, Stendhal apparaît comme un poste avancé dans la défense d'Hugo et de Zola. C'est tout à fait injustifié. Retoucher sa création dans un sens idéaliste, passer sous silence la dialectique compliquée des effets positifs et négatifs de sa conception du monde sur sa création artistique, c'est rabaisser son importance unique en tant qu'écrivain. Car, à la grande différence d'Hugo et de Zola, Stendhal n'est pas de ces écrivains pour qui le particulier n'est qu'un exemple du général. Il est vraiment l'un des derniers représentants du grand

réalisme en Europe occidentale. Et le fait qu'il n'était pas en mesure de critiquer le capitalisme aussi profondément que Balzac, qu'il ait moins vu que son grand contemporain que, précisément, la bassesse de la Restauration devait être pensée dans le cadre du capitalisme, ne détruit en aucune façon la place qu'il occupe dans l'histoire du réalisme mondial mais ne fait que la déterminer concrètement et historiquement.

Cependant, des études menées réellement sur une base historique concrète feraient attribuer à Hugo et à Zola une place beaucoup plus modeste dans l'histoire du réalisme que ne le souhaiteraient leurs admirateurs actuels. C'est pourquoi il est tactiquement préférable pour eux de pousser en avant Stendhal. Mais comme cette conception ne correspond pas à la marche réelle de l'histoire, cette tactique ne relève pas de la politique, mais de la politicaillerie.

Nous pouvons voir encore plus clairement l'importance de la catégorisation goethéenne pour la compréhension des conditions concrètes de la victoire du réalisme, si nous jetons un bref regard sur la question du niveau de la conception du monde. Là aussi, il existe chez nous une tendance à identifier ce niveau à *l'expression directe* d'une conception du monde, en particulier quand celle-ci est progressiste ou donnée pour telle. Il est par exemple très caractéristique que, lorsqu'il s'agit de porter une appréciation sur Byron, on ne tient pas suffisamment compte des remarques critiques de Marx, pas plus que de celles de Pouchkine. Cette popularité de Byron repose essentiellement sur le fait que, justement, l'expression de la conception du monde est chez lui relativement directe.

Mais même le niveau idéologique est surtout important pour les écrivains dans son interaction réelle avec la

figuration. Il s'agit de savoir dans quelle mesure l'approfondissement idéologique aide l'écrivain à voir les hommes, leurs relations, leurs conflits, etc. de façon plus correcte, plus ample et plus véridique que ne le leur permettrait la simple observation immédiate. Or, on voit se manifester ici un résultat apparemment paradoxal : plus indirecte est la relation entre conception du monde et création, plus la conception du monde doit être saisie et pensée avec profondeur pour féconder réellement la création. Car, dans cette relation indirecte, la conception du monde de l'écrivain se voit retransformée en un moment de la vie. Elle apparaît comme composante organique de la vie individuelle de la figure, on voit comment un homme concret la fait sienne, pourquoi cet homme se sent attiré par elle, comme elle agit dans sa vie etc. En outre, ce qui ressort aussi de cette représentation, ce sont les raisons sociales (dont l'individu n'a pas pris conscience) qui produisent une telle efficacité de cette idéologie précise. Et par-dessus le marché, s'expriment dans le destin de l'individu figuré les contradictions de la conception du monde, la lutte des tendances réellement progressistes ou réellement réactionnaires contre les tendances superficielles souvent opposées de la conception du monde concernée. Enfin, une telle description donne une image du destin historique des idéologies ; en nous faisant voir comment une idéologie agit dans une conjoncture socio-historique donnée sur un individu ayant telle ou telle appartenance de classe, elle nous éclaire sur la fonction historique de cette idéologie à un stade donné du développement historique.

Il n'y a pas besoin d'un commentaire détaillé pour montrer que l'expression directe d'une conception du monde n'a pas besoin d'un aussi grand approfondissement, d'une aussi grande différenciation ni d'une mise à l'épreuve de la réalité aussi multiforme que l'exige la

représentation indirecte à laquelle nous venons de faire allusion.

Dans la littérature du XIX^e siècle par exemple le spinozisme a souvent été l'objet d'une glorification poétique directe. Quand Goethe toutefois figure dans la relation humaine réelle de Philine, son héroïne plébéienne, la catégorie la plus compliquée de l'éthique spinozienne, qui présente au premier abord des traits quasiment mystiques, l'*amor dei intellectualis* (l'amour intellectuel, désintéressé, pour Dieu) et qu'il fait dire à Wilhelm Meister, par cette même Philine, « si je t'aime, en quoi cela te concerne-t-il ? », Goethe fait descendre l'éthique de Spinoza du ciel de l'abstraction à moitié théologique sur la terre des hommes qui vivent et qui luttent réellement, il approfondit aussi, du point de vue idéologique, le noyau profond et réel de cette éthique au-delà même de ses origines.

C'est de cette façon que Maxime Gorki a travaillé les questions idéologiques. Qu'on lise simplement ses *Entretiens sur le métier* et l'on verra que lorsqu'il pense n'importe quel problème idéologique il ne s'en tient jamais à la simple saisie de l'idée abstraite mais il essaie de pénétrer les raisons historiques de l'idéologie en question et les facteurs qui expliquent son efficacité dans la destinée des individus et ensuite il élève ces derniers au niveau du typique. Parce que Lénine connaissait Gorki comme un écrivain de ce genre, il pouvait, à propos de questions philosophiques, lui donner le conseil que nous avons cité plus haut⁴².

Cependant cette question revêt une grande importance, non seulement pour l'histoire et la théorie littéraires, mais pour la littérature elle-même. Il est compréhensible, voire nécessaire, que toute littérature qui exprime par l'écriture sa conception du monde en opposition à un

42. Cf. *supra*, pp. 249-250.

univers hostile, qui cherche à propager sa conception du monde avec les moyens propres de l'écrivain, privilège au début les formes d'expression directe de l'idéologie, davantage une faiblesse qu'une force. Et il est extraordinairement important de prendre conscience de cette faiblesse et de chercher les moyens, tant littéraires qu'idéologiques, de la surmonter. Chez nous, l'aspect idéologique de cette question a été mis vigoureusement à l'ordre du jour. Mais, si l'on veut que cette politique du PC (b) ⁴³ devienne vraiment féconde pour notre littérature, il est nécessaire que les écrivains fassent en eux la clarté sur les interactions compliquées entre conception du monde et littérature. Il est nécessaire que la pratique des grands réalistes, des maîtres de l'expression indirecte, avant tout de Maxime Gorki, mais aussi des grands réalistes du passé, soit réellement l'objet d'une compréhension historique concrète. Il est nécessaire de démasquer non seulement l'idéologie, mais justement la pratique artistique de la bourgeoisie décadente : l'incapacité de figurer les moments essentiels de la vie sociale, la prédilection pour une expression directe, anti-artistique, et sa dissimulation sous des succédanés formalistes, le bas niveau idéologique dans la conception de l'intrigue et des caractères, l'étroitesse naturaliste des points de vue, etc.

Pour cela, une rupture avec tous les schématismes en théorie et en histoire littéraire est absolument nécessaire. Les vestiges encore existants du schématisme mort propre au sociologisme vulgaire dans ses formes modernisées, l'éclectisme meurtrier, doivent être définitivement liquidés. Pour cela une étude marxiste réellement concrète des grands écrivains du passé est indispensable. Mais elle n'est possible que si l'on suit la voie de l'histoire concrète. Car tout schématisme de la généralité accumule devant cette compréhension des obstacles insur-

43. PC (b) : Parti communiste (bolchevik) [de l'U.R.S.S.].

montables. « La difficulté », dit Marx à propos de la relation de l'art avec le développement général de la société,

« ne réside que dans la manière générale de saisir ces contradictions. Dès qu'elles sont spécifiées, elles sont par là même expliquées⁴⁴. »

44. *Introduction à la critique de l'économie politique*, trad. française, Editions sociales, 1957, p. 174.

*Annexes*¹

1. Les textes que nous avons fait figurer dans ces annexes sont extraits du recueil suivant . Karl MARX/Friedrich ENGELS : *Sur la littérature et l'art*, textes choisis précédés d'une introduction de Maurice Thorez et d'une étude de Jean Fréville, Editions sociales, 1954. Nous avons, pour chacun d'eux, reproduit la présentation due à notre regretté camarade Jean Fréville, qui a accompli à cet égard un considérable travail de pionnier.

1. Karl Marx et Friedrich Engels : Lettres à Ferdinand Lassalle sur sa tragédie historique *Franz von Sickingen*

En 1859, Ferdinand Lassalle fait paraître sa tragédie historique, Franz von Sickingen, qu'il envoie à Marx le 6 mars 1859, accompagnée d'une note « sur l'idée tragique », et à Engels le 21 mars.

Lassalle prend pour sujet le soulèvement de la chevalerie contre les princes en automne 1522, — deux ans avant la guerre des paysans (1524-1525). Ce mouvement de la petite noblesse appauvrie, — réactionnaire par ses buts de classe, puisque les chevaliers voulaient ressusciter le passé, — n'aurait pu vaincre les princes qu'en s'appuyant sur la bourgeoisie montante et sur les paysans. Mais cela était impossible, les chevaliers ayant

entamé la lutte précisément pour conserver leurs privilèges. La coalition des princes les écrasa, Sickingen fut mortellement blessé et leur autre chef, Ulrich von Hutten, s'enfuit en Suisse où il mourut.

« A la suite de cette défaite et de la mort de ses deux chefs, la puissance de la noblesse, en tant que corps indépendant des princes, fut brisée. Désormais, la noblesse n'apparaît plus qu'au service et sous la direction des princes. La Guerre des paysans qui éclata aussitôt après, l'obligea, davantage encore, à se placer directement ou indirectement sous la protection des princes, et montra, en même temps, que la noblesse allemande préférait continuer à exploiter les paysans, sous la tutelle des princes plutôt que renverser les princes et les prêtres au moyen d'une alliance ouverte avec les paysans émancipés¹. »

Il semble singulier que Lassalle ait choisi deux chefs de la chevalerie vers son déclin, et non les héros plébéiens de la guerre des paysans, pour écrire « la tragédie de la Révolution ». En outre, Lassalle, contrairement à la réalité historique, fait de Sickingen et de Hutten les porte-parole de la bourgeoisie montante, les champions de l'unité politique de l'Allemagne et de la lutte contre la Papauté.

Marx et Engels, qui ne s'étaient pas concertés, expriment, dans leurs lettres respectives du 19 avril et du 18 mai 1859, une opinion identique sur la pièce de Lassalle.

1. ENGELS : « La Guerre des paysans », *La Révolution démocratique bourgeoise en Allemagne*, pp. 70-71, Editions sociales, 1952. Engels avait écrit cet ouvrage à Londres en 1850. Nouvelle édition dans la collection « Classiques du marxisme », Editions sociales, 1974. On trouvera cette citation à la p. 113.

Je passe maintenant à ton *Franz von Sickingen*. D'abord², je dois louer la composition et l'action, et c'est là plus que tout ce qu'on peut dire de n'importe quel drame allemand contemporain, *In the second instance*³, toute attitude de critique mise à part, la pièce m'a vivement ému à la première lecture, et l'impression qu'elle produira sur les lecteurs, chez qui les sentiments dominant davantage, sera plus forte encore. Et c'est là un second point très important. Et maintenant, *the other side of the medal*⁴ : premièrement — ceci est purement formel — du moment que tu écrivais en vers, tu aurais pu donner à tes iambes une forme un peu plus artistique. Mais tout compte fait, aussi choqués que puissent être les *poètes professionnels* de ta négligence, je la considère en fin de compte comme un avantage, car nos épigones poétiques n'ont plus rien gardé qu'une forme soignée. Deuxièmement : le conflit tel que tu l'as conçu n'est pas seulement tragique, il est ce même conflit tragique qui a justement entraîné à sa perte le parti révolutionnaire de 1848-49. Je ne peux donc que t'approuver entièrement quand tu veux en faire le point central d'une tragédie moderne. Mais je me demande si ton sujet était bien choisi pour traduire ce conflit ? Balthasar peut sans doute croire que, si Sickingen, au lieu de dissimuler sa révolte sous le masque d'une querelle entre chevaliers, avait hissé le drapeau de la guerre ouverte contre l'empereur et les princes, il aurait vaincu. Pouvons-nous partager cette illusion ? Sickingen (et avec lui plus ou moins Hutten) n'a pas succombé à cause de sa ruse. Il a succombé parce qu'il s'était

2. En français dans le texte.

3. En second lieu.

4. Le revers de la médaille.

révolté comme *chevalier* et *représentant d'une classe périssante* contre l'existant ou plutôt contre la nouvelle forme de l'existant. Si l'on enlève à Sickingen ce qui appartient à l'individu, avec son éducation particulière, ses dispositions naturelles, etc., nous aurons Gætz von Berlichingen. Dans celui-ci, individu *piteux*, l'opposition tragique entre la chevalerie d'une part et l'empereur et les prince de l'autre, s'exprime dans sa forme adéquate, et c'est pourquoi Gæthe a eu raison de le choisir pour héros. Dans la mesure où Sickingen, — et en partie Hutten lui-même bien que, pour lui, comme pour tous les idéologues d'une classe, de pareils jugements devraient être sensiblement modifiés — combat les princes (car s'il se dresse contre l'empereur, c'est seulement parce que l'empereur des chevaliers se transforme en empereur des princes, il n'est en fait qu'un Don Quichotte, bien qu'un Don Quichotte historiquement justifié. Qu'il commence sa révolte sous la forme d'une querelle entre chevaliers, cela signifie seulement qu'il la commence *en tant que chevalier*. Pour la commencer autrement, il aurait dû faire, directement et dès le début, appel aux villes et aux paysans, c'est-à-dire précisément aux classes dont le développement signifie la négation de la chevalerie.

Si tu voulais donc ne pas réduire simplement ton conflit à celui de *Gætz von Berlichingen*, — et cela n'entraîne pas dans ton plan, — Sickingen et Hutten devaient périr parce que dans leur imagination ils étaient des révolutionnaires (ce qu'on ne peut pas dire de Gætz) et, tout comme la noblesse *instruite* de la Pologne de 1830, ils s'étaient faits d'une part les instruments des idées modernes et, d'autre part, ils représentaient en fait l'intérêt d'une classe réactionnaire. Dans ces conditions, les représentants *nobles* de la révolution, — dont les mots d'ordre d'unité et de liberté cachaient encore le rêve de l'ancien Empire

et du droit du plus fort — n'auraient pas dû absorber toute l'attention au point où ils le font chez toi : les représentants de la paysannerie (ceux-ci surtout) et des éléments révolutionnaires des villes auraient dû constituer un arrière-plan tout à fait important. Tu aurais pu alors exprimer, et à un degré beaucoup plus élevé, précisément les idées les plus modernes dans leur forme la plus pure, tandis que maintenant, en dehors de la liberté *religieuse*, c'est l'*unité* politique qui reste en fait l'idée principale de ton drame. Tu aurais dû alors, tout naturellement, *shakespeariser* davantage, tandis que maintenant je considère comme ta plus grande faute la *schillérisation*, la transformation des individus en simples porte-parole de l'esprit du siècle. N'es-tu pas, dans une certaine mesure, tombé toi-même, comme ton Franz von Sickingen, dans l'erreur diplomatique de donner plus d'importance à l'opposition de Luther et des chevaliers qu'à l'opposition des plébéiens et de Münzer ?

Je regrette, en outre, l'absence de traits caractéristiques dans les caractères. Je fais exception pour Charles V, Balthasar et Richard de Trèves. Et cependant, y eut-il jamais époque aussi riche en caractères fortement marqués par le xvi^e siècle ? Hutten représente, à mon sens, beaucoup trop exclusivement l'« enthousiasme », ce qui est ennuyeux. N'a-t-il pas été en même temps un homme plein de sel, un véritable démon d'esprit, et n'as-tu pas été par conséquent très injuste envers lui ? A quel point ton Sickingen lui-même, représenté d'ailleurs aussi d'une façon beaucoup trop abstraite, est victime d'un conflit indépendant de tous ses calculs personnels, cela ressort de la manière dont il est obligé de prêcher à ses chevaliers l'amitié avec les villes, etc., et d'autre part du plaisir qu'il éprouve à exercer lui-même le droit du plus fort sur les villes.

Pour le détail, je te reproche de faire ça et là réfléchir

exagérément tes personnage sur eux-mêmes, ce qui provient de ta prédilection pour Schiller. Ainsi, par exemple, à la page 121, quand Hutten raconte à Marie l'histoire de sa vie, il aurait été parfaitement naturel de faire dire à Marie :

Toute la gamme des sensations,

etc., jusqu'à

Et elle est plus lourde que le poids des années.

Les vers qui précèdent : « On dit », jusqu'à « a vieilli », pourraient alors suivre, mais la remarque : « Il ne faut qu'une nuit à la jeune fille pour devenir femme » (bien qu'elle montre que Marie connaissait l'amour plus que comme une notion abstraite) est tout à fait inutile ; et il est absolument inadmissible que Marie commence par la réflexion sur son propre « vieillissement ». Après avoir dit tout ce qu'elle raconte sur cette « seule » heure, elle pourrait résumer son état d'esprit par la réflexion sur son vieillissement. Plus loin, dans les lignes suivantes, les mots : « je le considère comme un *droit* » (le bonheur) me choquent. Pourquoi enlever à Marie la conception naïve du monde qu'elle affirme avoir eue jusqu'alors et la transformer en doctrine de droit ? Peut-être t'exposerai-je une autre fois mon opinion de façon plus détaillée.

Je trouve particulièrement réussie la scène entre Sickingen et Charles V, bien que le dialogue des deux côtés se transforme un peu trop en plaidoirie ; et aussi les scènes à Trèves. Les sentences de Hutten sur l'épée sont très belles.

Cela suffit pour cette fois.

Tu as gagné par ton drame un partisan résolu dans la personne de ma femme. Il n'y a que Marie dont elle ne soit pas contente.

MARX : Lettre à Lassalle du 19 avril 1859.
FERDINAND LASSALLE : *Lettres et écrits*, t. III,
p. 183, Gustave Mayer, Stuttgart, 1922.

II

Vous avez dû être quelque peu étonné de mon silence prolongé d'autant plus que je vous devais mon appréciation sur votre *Sickingen*. Mais c'est là précisément ce qui m'a empêché si longtemps de vous écrire. Dans l'appauvrissement aujourd'hui général des belles-lettres, j'ai rarement l'occasion de lire une œuvre de ce genre, et depuis des années il ne m'est plus arrivé de lire de façon à émettre un jugement approfondi, une opinion précise et déterminée. Les barbouillages qui paraissent n'en valent pas la peine. Même les meilleurs romans anglais que je lis encore de temps à autre, comme par exemple ceux de Thackeray, malgré leur importance littéraire et leur signification culturelle et historique incontestable, n'ont jamais pu éveiller en moi cet intérêt. Mon jugement s'est beaucoup émoussé à la suite de cette longue inaction, et il me faut du temps pour me permettre d'exprimer une opinion. Votre *Sickingen* mérite cependant qu'on l'aborde autrement que toute cette confection littéraire, et c'est pourquoi j'ai pris mon temps. La première et la deuxième lectures de votre drame, national allemand à tous les points de vue, d'après le sujet et la façon de le traiter, m'ont ému de telle manière que j'ai dû le mettre de côté pour quelque temps, d'autant plus que dans les piètres conjonctures présentes mon goût affaibli (je dois le reconnaître à ma honte) m'a réduit à un état où les choses même de peu de valeur, me font à la première lecture une certaine impression. Pour arriver à un jugement impartial, tout à fait « critique », j'ai donc mis *Sickingen* de côté, ou

plus exactement je l'ai prêté à quelques amis (on trouve encore ici quelques Allemands ayant une culture littéraire plus ou moins grande), *Habent sua fata libelli*⁵ : quand on les prête on les revoit rarement et je n'ai pu ravoïr mon *Sickingen* que par force. Je peux vous dire qu'à la troisième et à la quatrième lectures, l'impression est restée la même et, dans la conviction que votre *Sickingen* peut supporter la critique, je vous donne mon avis.

Je sais que je ne vous ferai pas un très grand compliment en affirmant qu'aucun poète officiel de l'Allemagne contemporaine ne saurait, même de loin, écrire un pareil drame. C'est pourtant là un fait, et qui caractérise trop bien notre littérature pour qu'on puisse le passer sous silence. Pour aborder immédiatement le côté formel, j'ai été très agréablement surpris par l'habileté avec laquelle se noue l'intrigue et par le caractère dramatique de l'action d'un bout à l'autre. En ce qui concerne la versification, vous vous êtes permis, il est vrai, quelques libertés, mais elles choquent davantage à la lecture que sur la scène. J'aurais voulu lire la pièce pour le théâtre, car telle qu'elle est présentée dans le livre, elle ne peut probablement pas être jouée. J'ai eu ici la visite d'un jeune poète allemand (Karl Siebel⁶), un compatriote et un parent éloigné, qui a assez travaillé pour le théâtre ; il se rendra peut-être, comme réserviste de la garde prussienne, à Berlin, et alors, peut-être, me permettrai-je de lui donner un mot pour vous. Il admire beaucoup votre drame, mais il le considère comme tout à fait injouable à cause de la longueur des monologues, pendant que les autres acteurs sont obligés, pour ne pas rester là en simples figurants, d'épuiser, tout en y revenant deux ou trois

5. Les livres ont leur destin.

6. Karl SIEBEL (1836-1868).

fois, leurs procédés mimiques. Les deux derniers actes prouvent abondamment qu'il vous est facile de rendre le dialogue vif et animé, et comme la même chose peut être faite, me semble-t-il, pour les trois premiers actes à quelques scènes près (ce qui arrive dans tous les drames), je suis persuadé que vous le prendrez en considération en remaniant votre drame pour la scène. Le *contenu idéologique* s'en ressentira, bien entendu, mais c'est une chose inévitable, et la synthèse parfaite de la profondeur idéologique, du contenu historique conscient, que vous attribuez à juste titre au drame allemand, et de la vivacité, de l'ampleur de l'action shakespearienne, ne sera sans doute réalisée que dans l'avenir et peut-être même pas par les Allemands. C'est précisément dans cette synthèse que je vois l'avenir du drame. Votre *Sickingen* se trouve dans la bonne voie ; les principaux personnages représentent effectivement des classes et des courants déterminés, par conséquent des idées déterminées de leur époque, et les mobiles de leurs actes ne sont pas de petites passions individuelles, mais le courant historique qui les porte. Le progrès cependant consisterait en ce que ces mobiles soient poussés au premier plan de façon vivante, active, pour ainsi dire réelle, par le cours de l'action elle-même, et qu'au contraire les discours d'argumentation (dans lesquels j'ai reconnu d'ailleurs avec plaisir votre vieux talent d'avocat d'assises et de tribun) deviennent de plus en plus inutiles. Vous semblez vous-mêmes vous donner cet idéal pour but, quand vous faites la distinction entre le drame scénique et le drame littéraire ; je crois qu'on pourrait, bien que difficilement (car la perfection n'est vraiment pas une petite chose) transformer de cette façon *Sickingen* en un drame scénique. Cela est lié à la manière de caractériser les personnages. Vous avez raison de vous dresser contre la *mauvaise* individualisation répandue aujourd'hui, qui se réduit à de

pauvres arguties et est le signe distinctif de la littérature stérile des épigones. Il me semble pourtant que l'individu est caractérisé non seulement par *ce* qu'il fait, mais aussi *par la façon* dont il le fait ; et, à ce point de vue, le contenu idéologique de votre drame n'aurait rien perdu, je crois, si les caractères des différents personnages avaient été plus nettement distingués entre eux et opposés les uns aux autres. La manière des *anciens* ne suffit plus de nos jours, et ici, je pense vous auriez sans mal, pu tenir compte davantage de la signification de Shakespeare dans l'histoire du drame. Mais ce sont là des questions secondaires et je les soulève seulement pour vous montrer que j'ai réfléchi aussi au côté formel de votre drame.

Quant au contenu historique, vous avez montré très clairement, et en indiquant avec juste raison leur développement ultérieur, les deux côtés du mouvement de l'époque qui vous intéressaient le plus : le mouvement national de la noblesse, représenté par Sickingen, et le mouvement théorique de l'humanisme avec le développement qu'il a reçu dans le domaine théologique et ecclésiastique, la Réforme. Les scènes que j'aime le plus sont les scènes entre Sickingen et l'empereur, entre le légat du pape et l'archevêque de Trèves (en opposant ici le légat laïque avec sa culture étendue, esthétique et classique, théoriquement et politiquement clairvoyant, au prince ecclésiastique allemand borné, vous avez réussi à donner une excellente peinture des caractères individuels, qui, cependant, découle directement du caractère *représentatif* des deux personnages) ; dans la scène entre Sickingen et Charles, les caractères ressortent également d'une façon très frappante. En introduisant l'autobiographie de Hutten que vous avez raison de considérer comme très importante quant à son *contenu*, vous avez choisi toutefois un moyen très risqué pour insérer ce contenu dans votre

drame. Très important aussi est l'entretien de Balthasar avec Franz au cinquième acte, où le premier expose à son maître la politique *véritablement révolutionnaire* qu'il aurait dû suivre. Ici se révèle ce qui est vraiment tragique ; et, à cause de sa signification, il me semble qu'il aurait fallu l'indiquer davantage dès le troisième acte où les occasions de le faire ne manquent pas. Mais je retombe de nouveau dans les questions secondaires. — La situation des villes et des princes de l'époque est également décrite, dans plusieurs passages, avec beaucoup de clarté, et ainsi se trouvent plus ou moins épuisés les éléments *officiels* du mouvement d'alors. Mais ce que vous n'avez pas, à ce qu'il me semble, suffisamment mis en relief, ce sont ses éléments non officiels, plébéiens et paysans, ainsi que leur expression théorique correspondante. Le mouvement paysan a été à sa manière, aussi national, autant dirigé contre les princes que celui de la noblesse, et l'envergure immense de la lutte dans laquelle il a succombé, tranche considérablement sur la légèreté avec laquelle les nobles, abandonnant Sickingen à son sort, acceptèrent leur rôle historique de courtisans. Même selon votre conception du drame, qui est, à mon avis, comme vous vous en êtes aperçu, un peu trop abstraite, pas assez réaliste, le mouvement paysan me semble mériter plus d'attention : la scène paysanne avec Joss Fritz est sans doute très caractéristique et la personnalité de cet « agitateur » très bien rendue, elle ne suffit cependant pas à représenter avec assez de poids, en face du mouvement de la noblesse, le flot déjà bouillonnant de l'agitation paysanne. Selon *ma* conception du drame qui n'admet pas qu'on oublie le réel pour l'idéal et Shakespeare pour Schiller, l'utilisation de cette partie plébéienne de la société d'alors, si étonnamment colorée, aurait apporté des éléments tout à fait nouveaux pour animer le drame, un arrière-plan inappréciable au mouvement national de la noblesse qui

se déroule sur l'avant-scène, et aurait pour la première fois fait apparaître sous son véritable jour ce mouvement lui-même. Quels étonnants tableaux de caractères nous offre cette époque de décomposition des rapports féodaux dans la personne de ses rois mendiants, de ses lansquenets sans pain, de ses aventuriers de toute espèce, — un véritable arrière-plan à la Falstaff⁷ qui, dans un drame historique de ce genre, doit produire plus d'effet encore que chez Shakespeare ! Mais en dehors de cela, c'est à mon avis cette méconnaissance du mouvement paysan qui vous a conduit à représenter inexactement dans une certain sens, à ce qu'il me semble, le mouvement national de la noblesse lui aussi, et à laisser échapper ce que présente de véritablement tragique le destin de Sickingen. A mon sens, la masse de la noblesse impériale de l'époque n'envisageait nullement de conclure une alliance avec la paysannerie, impossible parce qu'elle vivait des revenus touchés grâce à l'oppression des paysans. Une alliance avec les villes aurait appartenu davantage au domaine des possibilités ; mais elle ne se réalisa pas, ou seulement de façon très incomplète. Cependant la révolution nationale de la noblesse n'était possible que grâce à une alliance avec les villes et les paysans, avec ceux-ci surtout ; et en cela réside justement à mon avis, le tragique, à savoir que cette condition essentielle, l'alliance avec les paysans, était impossible, que, par conséquent, la politique de la noblesse devait inévitablement être mesquine, qu'au moment même où la noblesse voulut prendre la direction du mouvement national, la masse de la nation, les paysans protestèrent contre cette direction et que sa perte devint inévitable. Je ne veux pas juger jusqu'à quel point votre supposition que Sickingen a entretenu vraiment cer-

7. Capitaine et diplomate anglais dont Shakespeare, dans *Le Roi Henri IV* et *Les Joyeuses commères de Windsor*, a fait le type du cynique et du débauché.

tains rapports avec les paysans est historiquement fondée, ce n'est pas là d'ailleurs l'essentiel. Cependant, si je me souviens bien, les écrits de Hutten, dans lesquels il s'adresse aux paysans, laissent de côté la question épineuse de la noblesse et cherchent à tourner la colère des paysans surtout contre les prêtres. Je ne vous conteste aucunement le droit de concevoir Sickengen et Hutten comme ayant voulu émanciper les paysans. Mais vous aviez immédiatement là la contradiction tragique où ils se trouvent pris tous deux, entre la noblesse d'une part, qui s'y opposait résolument, et les paysans d'autre part. C'était là, à mon avis, le conflit tragique entre le postulat historiquement nécessaire et l'impossibilité pratique de sa réalisation. En l'écartant, vous réduisez le conflit tragique à des dimensions moindres, à savoir que Sickengen, au lieu de s'attaquer à la fois à l'empereur et à l'empire, cherche querelle à un *seul* prince (bien qu'ici aussi, avec un juste sentiment, vous ayez introduit les paysans), et vous le faites succomber par suite de la lâcheté et de l'indifférence de la noblesse. Mais cette attitude de la noblesse aurait été autrement motivée si vous aviez, auparavant déjà, fait ressortir davantage la menace du mouvement des paysans et l'état d'esprit devenu incontestablement conservateur de la noblesse après le « Bundschuh » et le « pauvre Conrad »⁸. Ce n'est là, d'ailleurs, qu'un des moyens d'introduire dans le drame le mouvement paysan et

8. Avant les insurrections paysannes de la Forêt-Noire et de la Haute-Souabe (1518-1523) et la guerre des paysans dans l'Allemagne du Sud (1525), deux grandes associations secrètes de paysans et de plébéiens s'étaient dressées contre la noblesse. Le *Bundschuh*, dont l'influence s'exerça surtout en Alsace et dans le pays de Bade, découvert et écrasé en 1493 et en 1502, se reforme, sous la direction de Joss Fritz, pour être de nouveau décimé en 1513. Le *Pauvre Conrad*, constitué dans le Wurtemberg en 1503, organise les insurrections de 1513 et de 1514. Les bourgeois ayant trahi les paysans leurs alliés, l'insurrection fut vaincue par les princes et les chevaliers.

plébéen, et il en existe au moins une dizaine d'autres également bons ou meilleurs.

Vous le voyez, j'applique une échelle des valeurs très élevée à votre œuvre, elle est même *la plus élevée* possible au point de vue esthétique et historique ; et que je sois obligé de le faire pour pouvoir formuler par-ci, par-là, quelque objection, cela vous est la meilleure preuve de mon approbation. La critique *entre nous* est devenue, depuis des années, dans l'intérêt du parti lui-même, nécessairement aussi franche que possible ; du reste, moi et nous tous, nous nous réjouissons toujours à chaque nouvelle confirmation que notre parti, dans tous les domaines où il se manifeste, fait toujours preuve de supériorité. Et vous l'avez fait une fois encore.

2. Friedrich Engels : La tendance en littérature

La mère de Karl Kautsky, Minna Kautsky (1835-1912), auteur de nombreux romans, avait, après son adhésion au socialisme, abordé les problèmes sociaux dans son œuvre littéraire. Stefan von Grillenhof (1879), le meilleur de ses livres, décrit de façon réaliste les souffrances et les luttes des paysans d'Autriche.

Les Vieux et les nouveaux, paru en 1885, à propos duquel Engels écrit sa lettre du 26 novembre 1885, raconte la vie des ouvriers autrichiens dans les mines de sel. Minna Kautsky évoque l'oppression des travailleurs soumis au joug de l'entrepreneur et de l'Eglise, toujours à la merci d'un renvoi possible, privés du droit de lire les journaux et les livres.

Pour l'auteur, l'antagonisme qui oppose « les vieux » aux « nouveaux » n'est pas une manifestation de la lutte

des classes, mais la lutte de « deux principes », — la foi, représentée par les vieux, et l'athéisme représenté par les nouveaux. De là le caractère livresque et schématique du roman qui tend à remplacer les conflits réels par des abstractions et des prêches sur le socialisme.

J'ai lu enfin *Les Vieux et les nouveaux* pour l'envoi desquels je vous remercie cordialement. La vie des travailleurs des mines de sel y est dépeinte avec le même art que celle des paysans dans *Stefan*. La plupart des scènes de la société viennoise sont également très belles. Vienne est la seule ville allemande où l'on trouve une société, Berlin n'a que « certains milieux » et, surtout, des milieux incertains, c'est pourquoi l'on n'y trouve matière que pour un roman sur la vie des littérateurs, des fonctionnaires et des acteurs. Vous pouvez mieux que moi juger si, dans cette partie de votre œuvre, l'exposé de l'action ne se développe pas, par endroits, d'une façon un peu trop précipitée ; certaines choses qui peuvent nous donner cette impression paraissent tout à fait naturelles à Vienne, avec son caractère international particulier et son mélange d'éléments d'Europe méridionale et orientale. Je trouve dans les deux milieux dépeints⁹ cette force d'individualisation des caractères qui vous est habituelle ; chacun de ces caractères est un type, mais en même temps un individu distinct, « celui-ci » comme s'exprime le vieux Hegel¹⁰, et il doit en être ainsi. Cependant, pour être impartial, je dois trouver quelque chose à redire et j'en arrive donc à Arnold. Celui-ci est vraiment un trop brave homme et, lorsqu'il se tue finalement en tombant dans un précipice, on ne peut concilier cela avec la justice poétique qu'en se disant : il était trop bon pour ce monde. Or, il est toujours mauvais que le poète s'enthousiasme trop pour son propre héros, et il

9. L'aristocratie autrichienne et les ouvriers des mines de sel.

10. Engels fait allusion à la célèbre formule de Hegel dans son *Esthétique* : « L'Homme, et cet homme en particulier. »

me semble que, dans une certaine mesure, vous êtes tombée dans ce travers. Chez Elsa, on trouve encore quelques traits individuels, bien qu'idéalisés aussi mais chez Arnold la personnalité se dissout encore plus dans le principe.

D'où vient ce défaut, la lecture du roman nous le révèle. Vous éprouviez probablement le besoin de prendre publiquement parti dans ce livre, de proclamer à la face du monde entier vos opinions. C'est déjà fait, c'est du passé et vous n'avez plus besoin de le répéter sous cette forme. Je ne suis aucunement adversaire de la poésie de tendance comme telle. Le père de la tragédie, Eschyle, et le père de la comédie, Aristophane, ont été tous deux très vigoureusement des poètes de tendance, de même que Dante et Cervantès, et ce qu'il y a de mieux dans *Intrigue et Amour* de Schiller, c'est qu'il est le premier drame politique allemand de tendance. Les Russes et les Norvégiens modernes, qui écrivent des romans excellents, sont tous des poètes de tendance. Mais je crois que la tendance doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée, et le poète n'est pas tenu de donner toute faite au lecteur la solution historique future des conflits sociaux qu'il décrit. D'autant plus que, dans les circonstances actuelles, le roman s'adresse surtout aux lecteurs des milieux bourgeois, c'est-à-dire à des milieux qui ne sont donc pas directement des nôtres, et alors selon moi, un roman à tendance socialiste remplit parfaitement sa mission quand, par une peinture fidèle des rapports réels, il détruit les illusions conventionnelles sur la nature de ces rapports, ébranle l'optimisme du monde bourgeois, contraint à douter de la pérennité de l'ordre existant, même si l'auteur n'indique pas directement de solution, même si le cas échéant, il ne prend pas ostensiblement parti. Votre connaissance exacte et vos descriptions merveilleusement fraîches et vivan-

tes de la paysannerie autrichienne et de la « société » viennoise trouveront là une riche matière, et vous avez prouvé dans *Stefan* que vous savez traiter vos héros avec cette fine ironie qui témoigne de la maîtrise du poète sur sa création.

ENGELS : Lettre à Minna Kautsky du 26 novembre 1885.

MARX-ENGELS : *Lettres à A. Bebel, W. Liebknecht, K. Kautsky et autres*, t. I, pp. 413-414, Moscou, 1933.

3. Friedrich Engels : Le réalisme de Balzac.

La lettre d'Engels à Miss Harkness sur Balzac (avril 1888), écrite en anglais, et dont le brouillon seul a été conservé, précise une fois de plus la pensée de Marx et d'Engels sur le réalisme et la tendance en littérature.

Margaret Harkness, fille d'un pasteur de Londres, avait adhéré à la Social Democratic Federation fondée en 1880 par Hyndman. Alors que la Société fabienne, constituée en 1884, ne voyait dans le socialisme qu'un prolongement de l'idéal démocratique bourgeois, la Fédération social démocrate propageait les conceptions du marxisme.

Sous le pseudonyme de John Low, Margaret Harkness publia des nouvelles et des romans d'inspiration socialiste qui lui assurèrent à l'époque, en Angleterre, une assez large notoriété. Miss Harkness s'était trouvée face à face avec la misère du peuple dans les hôpitaux où elle avait servi comme infirmière, et dans les faubourgs où l'avaient conduite diverses enquêtes sur la main-d'œuvre féminine et l'exploitation des ouvrières. Dans

ses livres : City Girl, 1887, Out of work, 1887 ; Captain Lobe, 1889 ; Manchester shirtmaker, 1890 ; In darkest London, 1891, elle décrit la souffrance prolétarienne, des sombres fabriques de Manchester au sordide East-End, les drames du chômage et surtout, thème qui devait tenter une socialiste, le destin des jeunes filles au travail de 8 heures du matin à 7 heures du soir pour des salaires de famine qui variaient, selon les branches d'industrie et la qualification des ouvrières, de 4 à 14 shillings par semaine !

Dans City Girl (Jeune Fille de la ville), Margaret Harkness indique pourquoi l'Armée du salut exerce une influence sur les couches laborieuses les moins éclairées, mais elle ne souligne pas le caractère philanthropique bourgeois de cette organisation religieuse à laquelle, en 1889, elle devait consacrer un livre élogieux (Captain Lobe).

Tout en faisant ressortir les mérites de Jeune Fille de la ville, Engels indique à l'auteur ses défauts et la manière de s'en corriger. Par sa sollicitude, il montre le prix qu'il attache à l'éducation des écrivains petits-bourgeois. En même temps, il lui envoie un exemplaire de son Socialisme utopique et socialisme scientifique, pour qu'elle puisse s'assimiler le marxisme et comprendre le développement des phénomènes sociaux.

Je vous remercie de m'avoir envoyé par l'intermédiaire de Monsieur Vizetelly ¹¹ votre *Jeune Fille de la ville*. Je l'ai lu avec le plus grand plaisir et la plus grande avidité. C'est là, en effet, comme le dit mon ami Eichloff, votre

11. HENRI VIZETELLY (1820-1894) : Editeur, journaliste et écrivain anglais qui venait d'éditer *Jeune Fille de la ville*.

traducteur, un petit chef-d'œuvre ; il ajoute, ce qui doit vous satisfaire, que sa traduction s'efforce d'être littérale car toute omission ou toute tentative de modification ne saurait que diminuer la valeur de l'original.

Ce qui me frappe surtout dans votre récit, à côté de sa véracité réaliste, c'est que s'y manifeste l'audace d'un véritable artiste. Non seulement dans la façon dont vous parlez de l'Armée du salut, à la barbe de cette respectabilité hautaine dont la respectabilité apprendra, peut-être pour la première fois, *pourquoi* l'Armée du salut trouve un appui aussi considérable dans les masses populaires. Mais surtout dans la forme sans apprêt que vous donnez à la trame de votre livre — à la vieille, très vieille histoire d'une jeune fille prolétarienne, séduite par un homme de la classe moyenne. Un auteur médiocre aurait tenté de dissimuler le caractère banal de la fable en l'encombrant de complications artificielles et d'ornements, ce qui ne l'aurait pas empêché d'être percé à jour. Vous avez senti que vous pouviez vous permettre de raconter une vieille histoire parce que vous étiez capable de la renouveler par la véracité de votre récit.

Votre Mister Grant est un chef-d'œuvre.

Si je trouve quand même quelque chose à critiquer, c'est peut-être uniquement le fait que votre récit n'est pas suffisamment réaliste. Le réalisme, à mon avis, suppose, outre l'exactitude des détails, la représentation exacte des caractères typiques dans des circonstances typiques. Vos caractères sont suffisamment typiques dans les limites où ils sont dépeints par vous ; mais on ne peut sans doute pas dire la même chose des circonstances où ils se trouvent plongés et où ils agissent. Dans *Jeune fille de la ville*, la classe ouvrière apparaît comme une masse passive, incapable de s'aider elle-même et n'essayant même pas de le faire. Toutes les tentatives de l'arracher à la misère abrutissante viennent du dehors, d'en haut. [En effet, c'est la classe la plus pauvre, la

plus souffrante et la plus nombreuse, comme dit Saint-Simon, la classe la plus pauvre, la plus humiliée comme dit Robert Owen] ¹². Mais si cette description était juste autour de 1800 ou de 1810, à l'époque de Saint-Simon et de Robert Owen, elle ne l'est plus en 1887 pour un homme qui a eu l'honneur de prendre une part active, pendant près de cinquante ans, à la plupart des combats du prolétariat militant [et s'est toujours laissé guider par le principe que la libération de la classe ouvrière devait être l'œuvre de la classe ouvrière elle-même] ¹³. La résistance révolutionnaire que la classe ouvrière oppose à l'entourage qui l'opprime, ses tentatives — spasmodiques, à demi-conscientes ou conscientes — d'obtenir ses droits humains, appartiennent à l'histoire et peuvent prétendre à une place dans le domaine du réalisme.

Je suis loin de vous reprocher de ne pas avoir écrit un récit purement socialiste, un « roman de tendance », comme nous le disons, nous autres Allemands, où seraient glorifiées les idées politiques et sociales de l'auteur. Ce n'est pas du tout ce que je pense. Plus les opinions [politiques] ¹⁴ de l'auteur demeurent cachées et mieux cela vaut pour l'œuvre d'art. Le réalisme dont je parle se manifeste même tout à fait en dehors des opinions de l'auteur. Permettez-moi [de l'illustrer par] ¹⁴ un exemple. Balzac, que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola *passés, présents et à venir*, nous donne dans *La Comédie humaine* l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la *société* française, [spécialement du *monde parisien* ¹⁵] ¹⁴, en décrivant sous forme d'une chronique des mœurs, presque d'année en année, de 1816 à 1848, la pression

12. La phrase entre crochets a été biffée par Engels.

13. Les mots entre crochets ont été biffés par Engels.

14. Mots biffés par Engels.

15. En français dans le texte.

de plus en plus forte que la bourgeoisie ascendante a exercée sur la noblesse qui s'était reconstituée après 1815 et qui [*tant bien que mal*¹⁵]¹⁴ dans la mesure du possible relevait le drapeau de la *vieille politesse française*¹⁵. Il décrit comment les derniers restes de cette société, exemplaire pour lui, ont peu à peu succombé devant l'intrusion du parvenu vulgaire nanti d'argent ou ont été corrompus par lui ; comment la *grande dame*¹⁵ dont les infidélités conjugales n'avaient été qu'un moyen de s'affirmer, moyen qui répondait à la manière dont on avait disposé d'elle pour le mariage, a cédé la place à la bourgeoise qui se procure un mari afin d'avoir de l'argent ou des toilettes ; autour de ce tableau central, il brosse toute l'histoire de la société française, où j'ai plus appris, même en ce qui concerne les détails économiques (par exemple la redistribution de la propriété réelle et personnelle après la révolution), que dans tous les livres des historiens, économistes, statisticiens professionnels de l'époque, pris ensemble. Sans doute, en politique, Balzac était légitimiste ; sa grande œuvre est une élogie perpétuelle qui déplore la décomposition irrémédiable de la haute société ; toutes ses sympathies vont à la classe condamnée à disparaître. Mais malgré tout cela, sa satire n'est jamais plus tranchante, son ironie plus amère que quand il fait précisément agir les aristocrates, ces hommes et ces femmes pour lesquels il ressentait une si profonde sympathie. Et [en dehors de quelques provinciaux]¹⁴, les seuls hommes dont il parle avec une admiration non dissimulée, ce sont ses adversaires politiques les plus acharnés, les héros républicains du Cloître-Saint-Merri¹⁶, les hommes qui à cette époque (1830-1836) représentaient véritablement les masses populaires. Que Balzac ait été forcé d'aller à l'encontre de ses propres sympathies de classe et de ses préjugés

16. La rue du Cloître-Saint-Merri est fameuse par l'insurrection des 5 et 6 juin 1832, à la suite des funérailles du général

politiques, qu'il ait vu l'inéluctabilité de la fin de ses aristocrates chéris et qu'il les ait décrits comme ne méritant pas un meilleur sort ; qu'il n'ait vu les vrais hommes de l'avenir que là seulement où l'on pouvait les trouver à l'époque, cela, je le considère comme un des plus grands triomphes du réalisme et l'une des caractéristiques les plus marquantes du vieux Balzac.

Je dois cependant arguer pour votre défense que nulle part dans le monde civilisé la classe ouvrière ne manifeste moins de résistance active, plus de passivité à l'égard de son destin, que nulle part les ouvriers ne sont plus *hébétés*¹⁷ que dans l'East-End de Londres. Et qui sait si vous n'avez pas eu d'excellentes raisons de vous contenter, pour cette fois-ci, de ne montrer que le côté passif de la vie de la classe ouvrière, en réservant le côté actif de cette vie pour un autre ouvrage ?

ENGELS : Lettre à Miss Harkness d'avril 1888,
écrite en anglais. D'après l'original.

Lamarque. Victor Hugo a fait de cette insurrection l'un des épisodes principaux des *Misérables*. Balzac a rendu justice aux républicains dans *Illusions perdues* et *Les Secrets de la princesse de Cadignan*. Sur Michel Chrestien, tombé au Cloître-Saint-Merri, Daniel d'Arthez, un des personnages des *Secrets de la princesse de Cadignan*, porte le jugement suivant : « Je ne sais pas, dans les héros de l'Antiquité, d'homme qui lui soit supérieur. » (N.R.).

17. En français dans le texte. (N.R.).

Table des matières

<i>Introduction</i> : Georges Lukács à Moscou, par Claude PRÉVOST	7
1. Quelques points de repère	8
2. Reprise de la « Théorie du roman »	19
3. La lutte contre le « sociologisme vulgaire » et ses ambiguïtés	35

Ecrits de Moscou.

I. Rapport sur le roman	63
II. Le roman	79
1. Destinées de la théorie du roman	79
2. Epopée et roman	82
3. La forme spécifique du roman	90
4. Le roman « in statu nascendi »	103
5. La conquête de la réalité quotidienne	108
6. La poésie du règne animal spirituel	115
	291

7. Le nouveau réalisme et la dissolution de la forme romanesque	123
8. Les perspectives du réalisme socialiste ..	133
III. Confusions sur la victoire du réalisme ..	141
IV. Questions de principe sur une polémique sans principes	155
V. Pourquoi Marx et Engels ont-ils critiqué l'idéologie libérale ?	169
VI. Les contradictions du progrès et la littérature.	181
VII. Marxisme ou proudhonisme en histoire littéraire	195
1. Bourgeoisie et progrès	196
2. L'ultime essor de l'idéologie bourgeoise ..	207
3. La critique romantique du capitalisme ..	219
4. Sur la victoire du réalisme	237
Annexes.	
1. Marx-Engels : Lettres à Ferdinand Lassalle sur <i>Franz von Sickingen</i>	269
2. Engels : La tendance en littérature	282
3. Engels : Le réalisme de Balzac	285



IMPRIMERIE AUBIN 86240 - LIGUGÉ

Dépôt légal, 3^e trimestre 1974. — Imprimeur, 7840.
Imprimé en France