

**EUROPE**

*Avril 1979*

revue littéraire mensuelle

# LUKÁCS



## IN MEMORIAM HANNS EISLER

*Je n'arrive plus à me rappeler quand nous avons fait connaissance; cela remonte sûrement à l'époque de mon émigration à Vienne pendant les années vingt. En tout cas, nous fûmes liés à ce moment-là et longtemps encore par une sympathie personnelle qui ne se cristallisa pas encore en amitié; la cause en fut surtout la rareté de nos rencontres et la différence de nos champs d'activité. Notre première rencontre officielle sembla annoncer un vigoureux antagonisme théorique entre nous. C'était l'époque de ce que l'on a appelé le débat sur l'expressionnisme (autour de 1938). J'attaquai vigoureusement un article d'Eisler et Bloch; Eisler répliqua avec une vivacité non moindre. Mais dans une perspective actuelle, il faut évaluer très prudemment la cohésion interne des deux « fronts » qui se sont opposés dans cette discussion; ils étaient loin d'être aussi homogènes que leur apparence immédiate pouvait le laisser croire. Les critiques de l'expressionnisme en tant qu'héritage indispensable et fécond de la littérature moderne paraissent de positions extrêmement diverses, voire opposées. Il y en avait d'une part beaucoup qui rejetaient a priori comme « formalisme » toute innovation dans la littérature; cela au nom du réalisme socialiste moyen, lequel était alors un bien tout à fait public, d'un schématisme naturaliste, et agrémenté la plupart du temps d'un peu de romantisme rouge qui n'ajoutait pas à sa valeur artistique. Et il y en avait d'autres — dont j'étais moi aussi — qui s'efforçaient de promouvoir dans la littérature socialiste un véritable réalisme ample et profond; l'attachement aux traditions de la grande littérature du passé et du présent n'exprimait donc pas en ce qui nous concernait*

un « conservatisme », mais l'aspiration à un reflet artistique-adequat de la réalité présente, à un reflet capable de donner de nos problèmes une représentation à la fois moderne et durable, et qui soit au niveau intellectuel et artistique de l'art ancien. Il en résulta une prise de position contre le slogan à la mode, myope et borné, qui proclamait une rupture avec le 19<sup>e</sup> siècle; car tout de même, ce siècle n'était pas seulement le siècle de Gœthe et de Thomas Mann, c'était aussi celui de Karl Marx.

Tout aussi peu homogènes étaient les fondements idéologiques et artistiques du « front » qui défendait l'expressionnisme envers et contre tout. Ceux qui parlaient le plus haut étaient le plus souvent ceux qui exigeaient la rupture radicale avec le 19<sup>e</sup> siècle dont je viens de parler, qui voulaient faire de la soi-disant perte de réalité le fondement de tout art moderne. Dans la perspective d'aujourd'hui, c'étaient le plus souvent ceux qui voulaient transformer en nouveau moyen de jouissance la problématique de la société bourgeoise et le malaise qu'elle suscitait en eux, gens dont la critique devient, de par sa nature objective, une contribution à la stabilisation de ce qui est critiqué. A côté d'eux, et contre eux, il y avait également dans ce « front » des hommes qui cherchaient sincèrement, qui étaient empoignés et bouleversés au plus profond d'eux-mêmes par les nouvelles manifestations de la vie sociale, et qui s'efforçaient de trouver en même temps une réponse humaniste et révolutionnaire aux atrocités spécifiques de cette période. C'est pourquoi leur « modernisme » était avant tout un moyen stylistique pour exprimer leur opposition sérieuse qui se concrétisait constamment et dont le contenu ne cessait de s'enrichir. Certes, Brecht ne prit pas directement part à la discussion sur l'expressionnisme, mais il était, à l'arrière-plan, le centre de cette tendance, bien que l'autre courant s'efforçât également de se l'approprier. Conformément à la nature de toute son évolution, Hanns Eisler n'appartenait pas seulement au cercle des collaborateurs de Brecht, il était du petit nombre de ceux qui luttaient avec lui pour la réalisation de son objectif profond.

Si fausses qu'aient été dans leur immédiateté abstraite les oppositions qui se sont exacerbées dans ce débat, leur fausseté n'en avait pas moins de profondes racines sociales, de sorte qu'aujourd'hui encore — en dépit d'efforts sérieux —, on ne les a pas encore éclaircies complètement. A vrai dire, dès cette époque-là, de nombreuses tentatives ont été faites pour surmonter les faux antagonismes. Je crois aujourd'hui que ma correspondance avec Anna Seghers, juste après la discussion, (1938-39) a été le premier effort de rapprochement par-delà les slogans de l'actualité immédiate entre gens qui étaient finalement du même camp. Pas très longtemps après, à vrai dire déjà pendant la guerre, Brecht gagna l'Amérique en passant par Moscou. Nous eûmes alors une discussion approxon-

die sur la situation de la littérature, et j'ai aujourd'hui encore présente à la mémoire une expression de Brecht. Il dit que de nombreux côtés on voulait le monter contre moi, et que c'était sûrement la même chose pour moi; mais nous devions résister l'un et l'autre énergiquement à de telles tentatives. Nous nous séparâmes en disant — je ne peux naturellement répéter là encore que le sens des paroles de Brecht — que nous nous rencontrerions une heure après la fin de la guerre au Café Josti, Potsdamer-Platz (Place de Potsdam à Berlin NdT).

Derrière la plaisanterie de Brecht se cachait bien sûr une vue optimiste du rythme de l'évolution, due à l'ambiance et de caractère utopique, que je m'efforçais alors moi aussi de partager. Pour en rester à notre sujet, la constitution des véritables fronts s'effectua dans la réalité bien plus lentement que dans nos désirs. Le règne de l'idéologie jdanovienne avec son refoulement mécanique et administratif de tout « modernisme » eut au contraire pour résultat de continuer à figer les faux « fronts », et lorsqu'ils furent surmontés beaucoup plus tard, la plupart du temps de façon tout à fait formelle et purement verbale, cela ne changea pas grand-chose. Qu'il y ait aujourd'hui des littératures où les représentants du schématisme officiel font cause commune contre le 19<sup>e</sup> siècle « désuet » avec les représentants d'un formalisme déterminé par les modes du jour, ne peut vraiment pas être considéré comme un éclaircissement. Lorsque de solides murs d'erreurs ont été réellement percés, ce fut l'œuvre de tel ou tel artiste de valeur, en particulier de Brecht; et avec lui également de Hanns Eisler. Chaque séjour que je pus faire à Berlin me fournit l'occasion de conversations avec Brecht et Eisler où s'amorçait notre entente, et me donna le sentiment toujours plus fort que nous creusions le tunnel par les deux bouts et que nous allions inévitablement nous rencontrer au milieu. Je considère comme un grand manque — dû à un excès d'occupations — de n'avoir jamais pu fixer sous une forme théorique adéquate ce qui a été exprimé dans ces conversations. Même les allusions tardives que contient l'édition anglaise de mon petit livre sur la signification présente du réalisme critique, sont bien loin d'une expression appropriée de ces problèmes.

Hanns Eisler a incarné sa lutte pour la vérité à la fois neuve et ancienne non seulement dans ses compositions que, n'étant pas musicien, je ne puis juger par manque de compétence, mais aussi au plan théorique. Je renverrai seulement à sa conférence extrêmement intéressante sur Schönberg (1955). Ce qui rend cet essai aujourd'hui encore si riche, c'est l'union intime entre la compréhension vivante et affectueuse pour le maître, ses intentions, et la critique vigoureuse, impitoyable, de son œuvre elle-même, de sa méthode et de son mode d'expression. Je signale seulement au passage que Hanns Eisler — et ce n'est sûrement pas un hasard — ne cesse d'évoquer les fils qui ont relié Schönberg, le créateur comme le pédagogue, à

la période classique du 19<sup>e</sup> siècle. Sa critique n'est pas seulement marquée par le ton de l'attachement authentique de l'élève, elle part, à juste titre, de l'idée qu'un tel art était précisément nécessaire à l'époque. Il parle du « ton fondamentalement désespéré » de la musique de Schönberg et explique l'essence de cette musique de la manière suivante : « Bien avant l'invention du bombardier, il (Schönberg : NdT) a exprimé les sentiments des hommes dans l'abri antiaérien ; il a tout de même donné à comprendre avec sa musique que le monde n'était pas beau. » Eisler montre de cette façon que le moulage dans une nouvelle forme ainsi que la méthode et la technique nouvelles du système dodécaphonique (qui vont de pair avec lui) n'étaient pas une expérience arbitraire et formaliste, une simple habileté d'artiste, mais la conséquence nécessaire d'une telle image du monde — déterminée socialement et historiquement. Cette vue correcte ne saurait toutefois atténuer l'acuité objective de la constatation des limites et contradictions esthétiques qui découlent nécessairement du système de Schönberg. Ce n'est vraiment pas ici le lieu d'entrer dans le détail de cet ensemble de questions extrêmement importantes ; aussi bien n'est-il pas dans mon intention de parler de la philosophie de l'art en général, je veux seulement montrer clairement un trait tout à fait essentiel de la personnalité de Hanns Eisler. Mais c'est justement pourquoi il me faut souligner brièvement ce qui est nettement du niveau des principes dans son point de vue. Lorsqu'il constate par exemple que le « manque de contrastes » est une conséquence nécessaire de la technique dodécaphonique et un danger, lorsqu'il fait remarquer que la méthode de la permutation rend « unilatérale » l'imagination du compositeur et peut même l'« appauvrir », il aborde de divers côtés la problématique fondamentale de ce mode de composition. C'est ainsi qu'il dit à un endroit : « Dans une composition dodécaphonique, les éléments de l'exposition ne modulent pas, ils sont simplement évoqués encore une fois comme les esprits des disparus, mais ils restent abstraits comme précisément les disparus et n'ont plus de force vivante dans la forme. » Hanns Eisler montre ici combien l'art moderne s'appauvrit dans son essence, son contenu, ses dimensions et ses déterminations, et perd de ce fait en intensité, immensité et vie authentique. Il montre comment — à partir du contenu, à partir de l'idéologie — l'art est condamné à devenir toujours « plus plat », toujours moins riche en dimensions.

Je pourrais multiplier à loisir les citations empruntées à cet écrit et à d'autres textes. Je ne le ferai pas, car il n'est pas question ici de la problématique de Schönberg, mais du comportement de Hanns Eisler vis-à-vis des grands problèmes de l'art de son époque. Mais pour cela, ce que j'ai indiqué auparavant est déjà suffisant. On voit combien Hanns Eisler est rempli d'une gratitude authentique et d'un respect tout aussi authentique pour Schönberg, mais qu'en même temps,

*pris d'un effroi artistique — tout aussi authentique — devant les conséquences de cet art, il est prêt à prendre la fuite. Que des musicologues compétents démontrent à partir de ses œuvres et de son évolution artistique les apports esthétiques de cette attitude. Lorsque je pense à Hanns Eisler, à telle ou telle de nos conversations à Berlin, ce qui rayonne des luttes de sa vie et de sa vérité artistique me remplit d'un profond respect humain. C'est pourquoi je ne puis conclure ces quelques lignes fragmentaires qu'en citant ce que j'avais écrit au début de la guerre à propos de tout autres problèmes et dans un contexte tout différent: « Seuls ceux qui cherchent sincèrement peuvent trouver, seuls ceux qui fuient à bon escient atteindront leur véritable patrie. »*

György LUKÁCS.

Traduit de l'allemand par Jean Guégan.