

Georg von Lukács

*Réflexions sur une
esthétique du cinéma.*

1911-1913

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg von Lukács : *Gedanken zu einer Ästhetik des „Kino“* (1911)

Il occupe les pages 233 à 238 de la revue *Kino Schriften, Jahrbuch für Filmtheorie 3* [Écrits sur le Cinéma, Annales pour une théorie du film 3], Vienne, Verband d. wiss. Ges. Österreichs, 1992.

Il a aussi été repris dans le recueil *Ästhetik, Marxismus, Ontologie*, Berlin, Suhrkamp, 2021, pp. 102-107.

Il a été publié pour la première fois dans la revue hongroise d'expression allemande *Pester Lloyd* (58^{ème} année, n°90, du 16/04/ 1911, p.1) puis avec quelques variantes dans la *Frankfurter Zeitung* du 10/09/ 1913.

La typographie de certains mots en *italique* est une innovation mineure de la version de 1913. Les passages supprimés dans la version de 1913 sont [encadrés de crochets], ceux ajoutés dans la version de 1913 figurent en note de bas de page.

Nous avons conservé les notes de bas de page de la revue *Kino-Schriften*, celles ajoutées par le traducteur sont suivies de la mention NdT.

Le traducteur prie par avance les lecteurs de l'excuser de sa moindre habileté à aborder les textes du Lukács prémarxiste et leur vocabulaire.

GEORG LUKÁCS, RÉFLEXIONS SUR UNE ESTHÉTIQUE DU CINÉMA



A close-up of a handwritten signature in dark ink on a light-colored background. The signature reads "Georg Lukács" in a cursive, flowing script.

Georg Lukács (1885-1971)



Max victime du quinquina (1911)

En 1911, le cinéma n'en est qu'à ses tout débuts, (les films sont encore muets, le premier film parlant, *le chanteur de jazz*, ne sortira qu'en 1927) mais Lukács est fasciné par ses possibilités latentes, par le trucage et le fantastique. Il y voit déjà les prémices d'un art nouveau, de ce qu'on appellera plus tard le 7^{ème} art.

Sur l'esthétique du cinéma, on pourra consulter :

- Georg Lukács : *L'esthétique* tome II, chap. 14, § 5, pp 515-548, Paris, Éditions Critiques, 2022.

Dans cette grande œuvre de 1963, Lukács cite son ami Béla Balázs, (1884-1949) ainsi que Walter Benjamin (1892-1940) et Siegfried Kracauer (1889-1966).

- Béla Balázs : *L'esprit du cinéma* (1930), trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- Béla Balázs : *Le cinéma, Nature et évolution d'un art nouveau* (1948), trad. Jacques Chavy, Paris, Payot & Rivages, 2011.
- Walter Benjamin : L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité, in *Œuvres iii*, Paris, Gallimard Folio, 2000.
- Siegfried Kracauer : *De Caligari à Hitler* (1947), trad. Claude B. Levenson, Lausanne, L'âge d'homme, 2009.
- Siegfried Kracauer : *Théorie du Film* (1960) Trad. Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

Réflexions sur une esthétique du cinéma.

Nous ne sortirons jamais de l'état de confusion conceptuelle : Quelque chose de neuf et de beau est né de nos jours, et pourtant, au lieu de le prendre pour ce que c'est, comme quelque chose de neuf et de beau, on veut par tous les moyens possibles le classer dans de vieilles catégories inadaptées, à le dépouiller de son vrai sens et sa vraie valeur. On conçoit aujourd'hui le cinéma, tantôt comme un instrument d'enseignement expressif, tantôt comme un concurrent nouveau et bon-marché du théâtre ; d'un côté donc pédagogique, de l'autre côté économique. Mais qu'une *beauté* nouvelle soit justement une beauté, qu'il appartienne à l'*esthétique* de le définir et de l'évaluer, personne n'y pense aujourd'hui.

Un célèbre dramaturge hongrois imaginait il y a peu comment le cinéma pourrait (par le perfectionnement de sa technique, par la reproductibilité parfaite de la parole) remplacer le *théâtre*.¹ Si cela réussit – pense-t-il – il n'y aura plus de troupe de théâtre imparfaite : le théâtre ne sera plus lié à la répartition spatiale des forces théâtrales de qualité : seuls les meilleurs acteurs pourront jouer dans des pièces, et ils ne pourront que bien jouer, car on ne tournera pas les représentations où quelqu'un est indisposé. La bonne représentation sera quelque chose d'éternel ; le théâtre perd tout ce qui est simplement conjoncturel ; cela deviendra un grand musée de toutes les prestations véritablement parfaites.

¹ Lukács se réfère vraisemblablement ici à un essai *A moziról* [Sur le cinéma] de Ferenc Molnar (1878-1952), paru peu de temps auparavant dans la revue du cinéma *Mozgófénykép Híradó* du 15/03/1911, (4^{ème} année, n° 6, pp. 82-83)

Ce beau *rêve* est cependant une grande *erreur*. Il néglige la condition fondamentale de tous les effets de la scène : l'effet des gens effectivement présents. Car ce n'est pas dans les paroles et les gestes des acteurs ou dans les péripéties du drame que réside la racine des effets théâtraux, mais dans la force par laquelle une personne, la volonté vivante d'un être vivant, submerge directement, et sans interférences, une foule pareillement vivante. La scène est un *présent* absolu. Que la prestation soit éphémère n'est pas une faiblesse déplorable : elle est le corrélat nécessaire de l'expression sensible de la destinée dans le drame. Le passé n'est qu'une préparation, qu'une ossature, que quelque chose de totalement inutile au sens *métaphysique* du terme. (Si une métaphysique pure du drame était possible, qui n'aurait plus besoin d'aucune catégorie seulement esthétique, alors, elle ne connaîtrait plus de concepts comme « exposition », « évolution » etc.) Et pour le destin, l'avenir est totalement irréel et dénué de sens : la mort qui clôt les tragédies en est le symbole le plus convaincant. Par la représentation du drame, ce sentiment métaphysique connaît un accroissement en immédiateté et en perceptibilité : de la plus profonde vérité de l'homme et de sa place dans le COSMOS sort une réalité évidente. Le « présent », l'existence de l'acteur, sont l'expression la plus sensible et de ce fait la plus profonde de ce qui est donné aux hommes du drame par le destin. Être au présent, cela veut dire vivre vraiment, exclusivement et de la manière la plus intense, c'est déjà en soi et pour soi du destin – sauf que ce que l'on appelle « vie » n'atteint jamais une telle intensité de vie, qui pourrait tout abolir dans la sphère du destin. C'est pourquoi la simple apparition d'un acteur vraiment

important sur la scène (de la *Duse*,² par exemple), même sans grand drame, est déjà consacrée par le destin, elle est déjà tragédie, mystère, service divin. La Duse est l'être humain totalement contemporain, chez qui, selon les paroles de Dante l'*essere* est identique à l'*operazione* :³ La Duse est la mélodie de la musique du destin qui doit résonner, quel que soit l'accompagnement.

L'absence de ce « présent » est la marque distinctive essentielle du cinéma. Non pas parce que les films sont imparfaits, non pas parce que les personnages doivent aujourd'hui encore se mouvoir en silence, mais justement parce qu'ils ne sont que des mouvements et des actions d'êtres humains, mais pas des *êtres humains*. Ceci n'est pas une lacune du cinéma, c'est sa limite, son *principium stilisationis*.⁴ Par-là, les tableaux incroyablement réalistes du cinéma, semblables dans leur essence à la nature, non seulement dans leur technique, mais aussi dans leur effet, ne sont en aucun cas moins organiques et vivants que ceux de la scène, ils prennent seulement une vie d'un genre totalement différent : ils deviennent, en un mot, *fantastiques*. Mais le fantastique n'est pas le contraire de

² L'effet étonnant de l'actrice italienne Eleanora Duse (1858-1928), compagne pendant de longues années de Gabriele d'Annunzio (1863-1938), a fait l'objet de nombreux commentaires. Carl Hauptmann (1858-1921), par exemple, écrit en 1919 : « Des gens qui n'ont jamais compris l'italien étaient comme submergés par le contenu idéal de la destinée humaine lorsqu'ils avaient vu Eleanora Duse. Et ils ne se souvenaient qu'occasionnellement, des jours plus tard; de ce qu'ils n'en avaient à proprement parler, pas compris un seul mot. » (*Film und Theater* : in Anton Kaes, éditeur, *Kino-Debatte, Literatur und Film, 1909-1929*, Tübingen, Niemeyer, 1978

³ Dante, *Le Banquet*, trad. Bernard de Watteville, II, IV. Genève, Kundig, 1929. « Leur raison d'être consistait précisément dans leur *activité* ». NdT.

⁴ *principium stilisationis* : principe de stylisation. NdT.

la vie vivante, elle n'en est qu'un nouvel aspect, une vie sans présence, une vie sans destin, sans causes, sans motifs, avec laquelle le plus intime de notre âme ne veut ni ne peut jamais être identique, et même si elle a souvent la nostalgie de cette vie, cette nostalgie n'est que celle d'un abîme étranger, *comme quelque chose de lointain et de distancié*. Le monde du cinéma est un monde sans arrière-plan ni perspective, sans différence des pondérations et des qualités, car seule la présence donne aux choses destin et poids, lumière et légèreté ; c'est une vie sans mesure ni ordre, sans essence ni valeur, purement superficielle.

La temporalité de la scène, le flux des événements qui s'y déroulent, sont toujours quelque chose de paradoxal : c'est la temporalité et le flux des grands moments, quelque chose de profondément calme, intérieurement, de presque figé, devenu éternel, justement par suite du « présent » dont la force nous tourmente. La temporalité et le flux du cinéma sont cependant tout à fait purs et sereins : l'essence du cinéma, c'est le mouvement en soi, la mutabilité permanente, le changement sans repos des choses. Ces concepts de temps différents correspondent aux *principes fondamentaux différents* de la composition pour la scène et le cinéma : l'un est purement métaphysique, éloigné de tout ce qui est empiriquement vivant, l'autre si fortement, si exclusivement empiriquement vivant, non métaphysique, que par cette exacerbation extrême qui est la sienne, renaît cependant une autre métaphysique totalement différente. En un mot : la loi fondamentale de la liaison pour la scène et la pièce de théâtre, c'est la nécessité inexorable, pour le cinéma, c'est la possibilité que rien ne limite. Les quelques éléments, dont

les flux qui se mélangent font exister la suite chronologique des scènes de cinéma, ne sont liés les uns aux autres que parce qu'ils se suivent les uns les autres directement et sans transition. Il n'y a aucune causalité qui les relieraient ensemble, ou plus précisément : leur causalité n'est entravée ni bridée par aucun contenu. *Tout est possible*, c'est là la vision du monde du cinéma, et parce que sa technique exprime dans chaque élément isolé la réalité absolue (même si elle n'est qu'empirique) de cet élément, la validation de la « possibilité » comme catégorie opposée à la « réalité » se trouve abolie ; les deux catégories sont équivalentes, elles forment une identité. « Tout est vrai et véritable, tout est à la fois vrai et à la fois véritable » : c'est ce qu'enseignent les suites d'images du cinéma.

C'est ainsi qu'est généré au cinéma un monde nouveau, homogène, et harmonique, unitaire et varié, auquel correspondent, à peu près, le conte et le rêve dans les mondes de l'art littéraire et de la vie : un caractère vivant plus fort, sans une troisième dimension interne ; une liaison suggestive par la simple succession ; une réalité stricte, liée à la nature et un fantastique extrême ; la vie non-pathétique, ordinaire, devient décor. Au cinéma peut se réaliser tout ce que le romantisme espérait en vain du théâtre : une mobilité extrême, sans entraves, des personnages, l'animation totale de l'arrière-plan, de la nature et des intérieurs, des plantes et des animaux ; mais un caractère vivant qui n'est en aucune façon lié dans son contenu et ses limites à la vie ordinaire. Les romantiques ont de ce fait tenté d'imposer à la scène la proximité fantastique de la nature qu'implique leur sentiment pour le monde. Mais la scène est le royaume des âmes et des

destinées nues ; chaque scène est grecque dans sa nature la plus intime : des êtres humains vêtus dans un style abstrait s'y présentent et exécutent leur jeu de destin dans des péristyles vides, abstraitement grandioses. Costumes, décoration, milieu, richesse et variation des événements extérieurs, sont pour la scène un simple compromis : à l'instant vraiment décisif, ils deviennent toujours superflus et, de ce fait, gênants. Le cinéma représente simplement des actions, mais pas leur cause et leur sens, ses personnages ont simplement des mouvements, et pas des âmes, et ce qui leur arrive est un simple événement, mais pas un destin. C'est pourquoi – et de manière purement apparente en raison de l'imperfection actuelle de la technique – les scènes du cinéma sont muettes,⁵ ce qui est important dans les événements représentés est⁶ [parfaitement] exprimé par des péripéties et des gestes, [toute parole serait une tautologie gênante].⁷ Mais par-là s'épanouit tout ce que la violence monumentale abstraite du destin a toujours écrasé, en une vie riche et luxuriante : sur scène, rien de ce qui advient n'est important, tellement foudroyant est l'effet de sa valeur de destin ; au cinéma, le *comment* des événements a une tout autre force dominante. Le caractère vivant de la nature prend ici pour la première fois une forme artistique : le murmure de

⁵ 1913 : muettes : le mot énoncé, le concept prononcé sont des vecteurs du destin ; ce n'est qu'en eux et par eux que naît dans le psychisme des êtres dramatiques la continuité qui les engage. L'*enlèvement* du mot et avec lui de la mémoire, du devoir et de la fidélité envers soi-même et envers l'idée de son propre égoïsme, lorsque l'absence de mot devient une totalité, rend tout facile, joué et rapide, frivole et dansant.

⁶ 1913 : et doit exclusivement être.

⁷ 1913 : tout recours au mot est une chute hors de ce monde, une ruine de sa valeur essentielle.

l'eau, le bruissement du vent dans les arbres, la tranquillité du coucher de soleil et le grondement de l'orage deviennent de l'art en tant que processus naturels (pas comme en peinture, en vertu de leurs valeurs picturales rapportés d'autres mondes). L'être humain a perdu son *âme*, mais il gagne pour cela son *corps* ; sa grandeur et sa poésie résident ici dans la manière par laquelle sa force ou son habileté surmontent des obstacles physiques, et le comique consiste en son échec face à eux. Les conquêtes de la technique moderne, totalement indifférentes pour tout grand art, vont avoir ici un effet fantastique et poétique saisissant. Ce n'est qu'au cinéma – pour ne prendre qu'un exemple – que l'automobile est devenue poétique, par exemple dans le romantisme palpitant d'une poursuite en autos filant à toute allure. Ainsi, même l'activité ordinaire des routes et des marchés se teinte ici d'un humour puissant et d'une poésie d'une force primordiale : le sentiment de bonheur naïf et animal de l'enfant à propos d'une farce réussie, sur la désorientation impuissante d'un malheureux est dépeint d'une manière inoubliable.⁸

La *vérité naturelle* du cinéma n'est cependant pas liée à notre réalité. Les meubles bougent dans la chambre d'un homme en état d'ivresse, son lit vole avec lui par-dessus la ville⁹ – il a encore pu au dernier moment se tenir fermement au bord du lit, et sa chemise flotte comme un

⁸ 1913 : Au théâtre, devant la grande scène du grand drame, nous nous rassemblons et nous atteignons nos instants suprêmes ; au cinéma, nous devons oublier ces sommets et devenir irresponsables : l'*enfant* qui est vivant en chaque être humain, est ici libéré et devient le seigneur du psychisme du spectateur.

⁹ *Dream of a Rarebit Fiend*, [Rêve d'un fondu de fondue] film muet de 1906 réalisé par Edwin S. Porter.

drapeau. Les boules avec lesquelles une société voulait jouer au quilles se rebellent et les poursuivent par monts et par vaux, nageant dans les rivières, sautant sur des ponts et grimpant de grands escaliers jusqu'à ce que finalement, les quilles elles-mêmes prennent vie et ramènent les boules. Même purement mécanique, le cinéma peut être fantastique : quand les films sont tournés dans une chronologie inversée, et que les hommes se relèvent sous les voitures lancées à pleine vitesse, quand le mégot de cigare grossit au fur et à mesure qu'on le fume, jusqu'au moment où on l'allume et où le cigare intact est remis dans sa boîte. Ou bien, on retourne les films et d'étranges créatures y agissent, jaillissant soudain du plafond dans les profondeurs et s'y cachant à nouveau comme des chenilles. Ce sont des images venues d'un monde comme ceux d'Hoffmann ou de Poe, comme ceux l'Arnim ou de Barbey d'Aurevilly¹⁰ – sauf que son grand poète qui le montre et le met en ordre, qui aurait sauvegardé son fantastique purement fortuit et technique en une métaphysique sensée, en un style pur, n'est pas encore arrivé. Ce qui est né jusqu'à aujourd'hui l'a été naïvement, souvent contre la volonté des hommes, seulement de l'esprit de la *technique* cinématographique : Mais un Arnim ou un Poe de nos jours trouverait là un instrument prêt pour son aspiration scénique, aussi riche et intrinsèquement adéquat que ne l'était par exemple la scène grecque pour un Sophocle.

[1911]

¹⁰ Ernst Th. A. **Hoffmann** (1776-1822) écrivain romantique prussien. Edgar Allan **Poe** (1809-1849), écrivain romantique américain. Achim von **Arnim** (1781-1831) écrivain romantique allemand. Jules **Barbey d'Aurevilly** (1808-1889) écrivain français. NdT.

¹¹ 1913. § supplémentaire :

Certes, une scène de *distraction*, une place pour l'amusement, le plus subtil et le plus raffiné, en même temps le plus grossier et le plus primitif, et jamais celle de la construction ou de l'élévation de quelque sorte que ce soit. Mais justement par-là, le cinéma véritablement développé, conforme à son concept, ouvre aussi la voie au *drame* (à nouveau au drame véritablement grand, et pas à ce qu'on appelle « drame » aujourd'hui). La pression irrésistible vers l'amusement a pénétré presque totalement le drame de nos scènes : des romans de gare dialogués aux nouvelles anémiques ou aux actions essentielles et étatiques grandiloquentes et creuses, nous pouvons tout voir sur scène aujourd'hui, sauf le drame. Le cinéma peut accomplir là une séparation claire : il a en soi la capacité de dépeindre tout ce qui fait partie de la catégorie de l'amusement et peut être rendu sensible de manière plus efficace et cependant plus fine que ne peut le faire le théâtre. Aucune passion d'une pièce de théâtre ne peut concurrencer en rythme haletant ce qui est possible ici, aucune proximité de la nature portée sur scène n'est guère que l'ombre de ce que l'on peut atteindre ici, et au lieu des abréviations grossières des âmes, qui pourtant, en raison de la forme du drame, doivent être involontairement adaptées aux âmes et de ce fait trouvées repoussantes, naît un monde qui se veut et doit être sans âme, un monde de la pure apparence : ce qui sur scène était brutalité peut devenir ici enfantillage, passion en soi, ou grotesque. Et si un jour – je parle là d'un but certes lointain, mais d'autant plus profondément désiré de tout ce qu'il y a sérieusement à faire autour du drame – les pièces de théâtre de distraction sont tuées par cette concurrence, alors la scène sera à nouveau contrainte de cultiver ce qui est sa véritable vocation : la grande *tragédie* et la grande *comédie*. Et l'amusement qui, sur scène, était condamné à la grossièreté, parce que ses contenus contredisent les formes du drame, peut trouver au cinéma une forme adéquate, qui peut être intrinsèquement adaptée et ainsi véritablement artistique, même si c'est rare dans le cinéma d'aujourd'hui. Et si les psychologues raffinés et doués pour la nouvelle sont expulsés des deux scènes, cela ne peut être que salutaire pour eux comme pour la culture théâtrale, et apporter de la clarification.