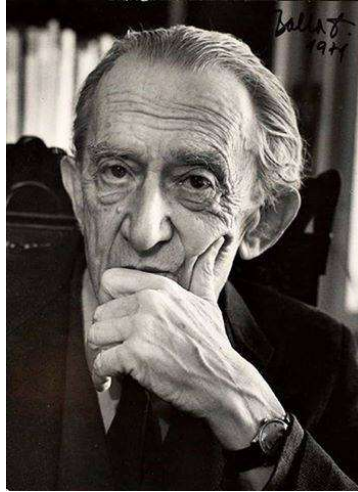


Georg Lukács



1885-1971

*Sur un aspect de l'actualité
de Shakespeare.*

1964

Traduction de Jean-Pierre Morbois

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács :
Über einen Aspekt der Aktualität Shakespeares. (1964)

Il occupe les pages 630 à 635 du tome 6 des *Werke, Probleme des Realismus III*. Neuwied und Berlin, Luchterhand, 1965, où, avec *Don Quichotte*, il figure en annexe de ce volume consacré au *Roman historique*, à *Balzac et le réalisme français*, aux *Études sur Faust*.

Il était jusqu'à présent inédit en français.

Toutes les notes de bas de page sont du traducteur.



Lukács s'est passionné dès son plus jeune âge pour le théâtre, participant à 19 ans à la fondation de la compagnie *Thália*. Quelques années plus tard, il publie un livre, épais de 550 pages, consacré à *L'Histoire de l'évolution du drame moderne*. (*Werke* tome 15).¹

Plus de 50 ans après, voici un texte très court : (5 pages en annexe du tome 6 des *Werke*), très dense, difficile à traduire et à comprendre, contemporain de la parution de *l'Esthétique*.

¹ cf. José Ignacio López-Soria, *L'expérience théâtrale de Lukács*, in : *L'Homme et la société*, n° 43-44, 1977.

Sur un aspect de l'actualité de Shakespeare

Sur scène,² les destinées deviennent des tableaux. Mais les tableaux sur scène que nous avons vus hier et que nous voyons aujourd'hui ne sont que dans les cas les plus rares les tableaux des destinées shakespeariennes. Que se passe-t-il en effet sur scène ? On proclame que le génial metteur en scène a transposé le simple texte en une figuration visuelle. En réalité, chez Shakespeare, les destinées proprement dites sont contenues dans les dialogues eux-mêmes, et les scènes de théâtre sont pour la plupart de piètres duplicatas ou une destruction malicieuse, une falsification de ce qui est déjà parfaitement structuré en paroles.

Les paroles du dialogue expriment les tensions dans le rapport de l'homme et de la société – le terrain et le vecteur de sa destinée – et deviennent des images, justement par cette tension. Ce ne sont pas des imitations de salles de colonnes qui produisent l'univers scénique des tragédies grecques. C'est le citoyen de la cité grecque qui, en devenant par sa maturation une individualité, dynamite son existence comme citoyen de la *polis*, mais ne peut cependant jamais – intérieurement – aller au-delà de cette citoyenneté. C'est ainsi que naît cet univers scénique, paysage spirituel de la tragédie grecque : encore fermé chez Eschyle, où le jugement des dieux renvoie la vengeance tragique à l'ordre

² *In der Szenik*, dit le texte allemand. *Szenik* est en l'occurrence un adjectif substantivé, que l'on pourrait traduire par *univers scénique*, alliant la mise en scène et la scénographie.

de la cité ; dans une tension extrême chez Sophocle, où le passage de la morale civile à une éthique individuelle présente une harmonie singulière tragique de l'âme et de l'acte, de la personnalité et de la société. Cela fait naître un ensemble, richement structuré intérieurement, qui, jusqu'à Shakespeare, n'a plus jamais trouvé son pareil.

Diamétralement opposé est l'univers scénique du drame bourgeois moderne. La société a infiniment gagné en puissance effective, mais elle a perdu sa physionomie concrète en sortant de la *polis* (et du Moyen-âge), elle apparaît comme un *milieu* qui est confronté aux hommes comme une puissance étrangère et inévitable. L'intériorité humaine est à la fois enchaînée à ce milieu et apatride en lui. Son désir est de se sauver, tout au moins intérieurement, de l'auto-aliénation qui se produit ainsi. C'est pourquoi le tableau scénique gagne ici – pour la première fois dans l'histoire du drame – une forme autonome. Il existe indépendamment du dialogue, bien que ce dernier ne soit possible qu'au sein d'un tel milieu. Cet univers scénique est profondément ancré dans l'être social de l'ère bourgeoise. Elle exprime, comme Friedrich Hebbel l'a dit il y a plus de cent ans, « l'effroyable liaison de la vie à l'unilatéralité ». ³ Ce thème, la distorsion et l'aliénation de la personnalité humaine dans le milieu de la société bourgeoise, du combat tragique, comique et tragicomique contre elles, va être, de Hebbel et Ostrovski à Tchekhov et O'Neill, ⁴ configuré par ce drame. C'est pourquoi il n'est que conséquent que les

³ Friedrich Hebbel (1813-1863), Préface à *Maria Magdalene*. Ce texte n'est pas reproduit dans l'édition française de *Marie-Madeleine*, trad. Louis Brun, Paris, Aubier Montaigne bilingue, 1942.

⁴ Alexandre Ostrovski (1823-1886), Anton Tchekhov (1860-1904), Eugène O'Neill (1888-1953).

metteurs en scène de cette période construisent un milieu scénique qui ne cesse jamais d'être un milieu, même quand le raffinement subjectiviste en fait une scène d'ambiance.

L'univers scénique de Shakespeare est un grand *tertium datur* entre ces deux extrêmes. Il a, de l'héritage du Moyen-âge, sauvé les formes populaires apparentes, afin, par leur médiation artistique, d'y faire se dérouler les grandes tragédies nouvelles de l'individualité et de la socialité à la Renaissance. La place singulière de Shakespeare parmi ses contemporains repose d'un côté sur le fait qu'il ne tempère jamais par un quelconque « classicisme » le caractère populaire chatoyant des scènes, de l'autre côté sur le fait que, dans une atmosphère tragique tendue, il fait toujours dominer l'harmonie ultime de l'unité éthique de la personnalité et de la socialité. Dans la conception de l'être humain, la Renaissance suit une double ligne : pour la première fois dans l'histoire, elle élève la perfection immanente de l'individualité humaine au rang de valeur suprême. Mais néanmoins, en même temps, elle fonde sur le rapport de l'homme à la nature et à la société ces attitudes spécifiques qui seront plus tard les fondements de la différenciation dans la division du travail. Il en est ainsi dans la séparation par Machiavel de l'éthique et de l'action politique, de même chez Galilée avec l'idée de la nature comme un livre qui serait écrit avec l'alphabet de la géométrie.⁵ Mais avec tout cela, comme Engels l'a bien vu, la Renaissance se situe encore en deçà de la division moderne du travail.

La marque particulière de Shakespeare, c'est que chez lui, cette immanence prédomine. Jamais, ni plus tôt, ni plus tard,

⁵ Galilée, *L'Essayeur*, trad. Chr. Chauviré, Paris, Les Belles-Lettres, 1980.

l'indivision, d'indivisibilité de l'homme n'ont été figurées ainsi, le primat indépassable du noyau humain sur toutes ses objectivations. Shakespeare connaissait Machiavel, il avait beaucoup appris de lui, il s'est aussi beaucoup confronté à lui, mais chez tous ses grands personnages, l'action politique, la destinée sociale sont absorbées par la substance éthique de l'individualité, elles apparaissent comme son attribut ou son mode.

Dans tout cela est incluse une vision du monde profonde et globale, mais elle apparaît et se manifeste toujours dans la fluidité du caractère populaire préservé. L'univers scénique apparent, l'univers scénique au sens de la technique théâtrale, Shakespeare le partage avec ses contemporains. Chez la plupart d'entre eux néanmoins, celle-ci n'est plus qu'une forme scénique traditionnellement donnée pour leur intrigue et leurs personnages, tandis qu'en revanche chez Shakespeare, il découle de cette situation une unité indissociable de l'intérieur et de l'extérieur. Pour démontrer cela concrètement, un livre épais serait nécessaire. Pour le dire de manière très générale, il s'agit de la rythmique et de l'atmosphère de scènes courtes qui se succèdent rapidement. La rythmique de la courbe du destin n'est en effet jamais simplement chez Shakespeare une grande ligne, générale – cela, elle l'est aussi – mais elle se compose d'instantanés explosifs multicolores qui semblent directement absorbés complètement dans leur *hic et nunc*. Mais leur succession dramatique, leur complémentarité dans l'alternance et le contraste, produit finalement une nouvelle unité riche en contenus. Pour les scènes isolées, souvent très courtes, dont la tragédie se compose, ceci a des conséquences stylistiques scéniques significatives. Chacune de ces scènes est avant tout une individualité indépassablement autonome, une

monade parfaite en elle-même : son atmosphère, la nature pittoresque de son dialogue, le haut en bas des mouvements spirituels qui y sont concentrés rendent impossible la subsomption sous une totalité générale. (Pensons en revanche à l'unité de l'arrière-plan dans chaque tragédie grecque, à la synthèse d'ambiance, pourrait-on dire apriorique, qui domine dans tout drame bourgeois. Malgré toutes les autres divergences, *Le Canard sauvage*,⁶ *La Cerisaie*,⁷ *A Moon for the Misbegotten*⁸ sont de ce point de vue sur le même plan.) La synthèse dramaturgique des pièces de Shakespeare s'opère en revanche *a posteriori*. Elle est construite par l'interaction d'individualités autonomes, uniques. L'opposition de la brièveté ou la longueur, du contenu concrétisant de l'ambiance, sont les forces esthétiques qui créent finalement une unité à partir de cette diversité. En l'occurrence, l'homogénéité interne de chaque scène est également dynamique : elle se construit à partir du dialogue, – et seulement à partir du dialogue. Même des événements naturels véhéments, comme la tempête dans *Le Roi Lear*, sont par tous leurs détails, avec toutes leurs accélérations et leurs décroscendos, liés à la *personnae dramatis*, aux destinées purement humaines. Assurément – et c'est là que se manifeste l'objectivité radicale de Shakespeare – sans être un seul instant réduites à des états d'âme subjectifs.

La base de cet univers scénique est le rapport de l'homme au monde, (en dernière instance à la société), la manière dont dans la tragédie, l'unité de l'épreuve et de la ruine, de la perfection humaine et de la brisure s'imposent à la

⁶ Pièce du dramaturge norvégien Henrik Ibsen (1828-1906) écrite en 1884.

⁷ Pièce d'Anton Tchekhov (1904)

⁸ *Une lune pour les déshérités*, pièce d'Eugène O'Neill (1943).

destinée. Chez Shakespeare, la tension qui se décharge sur cette question touche au plus profond, elle est plus explosive que jamais auparavant ni plus tard, mais elle est néanmoins imprégnée en même temps par la sérénité interne de la foi en l'indestructibilité immanente, même si elle est tragique, de la substance humaine. On a souvent comparé son art à Mozart ou Raphaël, à Bach ou Michel-Ange, à Beethoven ou Rembrandt. Mais toutes ces comparaisons, en dépit d'éléments partiellement pertinents, passent à côté de sa singularité qualitative. Il s'agit en effet chez Shakespeare d'une unité indissociable de l'effroi et de la sérénité, du majestueux et du gracieux, du pictural d'atmosphère et de la linéarité strictement suivie. À nouveau, cette unité n'est pas en premier lieu artistique, mais fondée sur le regard du poète sur le monde : l'immanence absolue de la perfection humaine doit absolument écarter du monde extérieur figuré toute théodicée, aussi éthérée qu'elle soit faite, et de permettre à l'homme, – précisément dans cette réalité – de rendre sa propre vie pleine de sens, même si elle est tragique. Si Lessing n'avait constaté que l'affinité ultime entre Sophocle et Shakespeare, il se serait déjà révélé comme un grand critique.

C'est bien connu : la célébrité authentique du talentueux dramaturge Shakespeare n'a commencé que relativement tard. Seule l'époque bourgeoise l'a reconnu comme un poète mondial. Il se place comme un âge d'or englouti de l'accomplissement humain face à un monde où l'homme doit mener un combat désespéré pour que sa substance ne soit pas totalement brisée ; un âge d'or qui resplendit en même temps comme un objectif utopique lointain venu du futur. Cette double fascination, le monde bourgeois ne peut pas s'en défaire, et des tentatives sont constamment faites

pour introduire comme par enchantement dans la grisaille du présent ce futur évanescent. Presque toujours en vain. Déjà, le *Götz von Berlichingen* de Goethe était intrinsèquement bien moins un renouveau de Shakespeare qu'un précurseur des romans de Walter Scott. Et presque toutes les tentatives ultérieures – extrêmement différentes les unes des autres – ont échoué à ce que le monde aux dialogues enjoués de Shakespeare devienne toujours et encore un milieu sociohistorique, d'une valeur assez souvent poétiquement et dramatiquement appréciable, mais manquant néanmoins cet objectif poétique humain chaudement recherché. (Soit dit au passage : nous ne parlons ici que des tentatives significatives, et pas des nombreuses imitations académiques.) Il y a peu d'exceptions ou au moins de véritables percées dans cette direction ont été réalisées. Il en est ainsi des personnages du *Boris Godounov* de Pouchkine, ainsi de l'univers scénique de *La mort de Danton* de Büchner. Les deux ont à maint égard réussi à porter leur monde historique au-dessus du niveau d'un simple milieu. Avec quelques personnages et scènes, Pouchkine s'approche d'une atmosphère shakespearienne de figuration de destins, et Büchner atteint quelque chose de son rythme dans la conception et dans l'ordre de composition de ses scènes populaires, en ce sens où les grands débats idéologiques entre les protagonistes sont toujours suivis d'images de la vie populaire parisienne dans lesquelles, sans aucune référence directe à celle-ci, suit la réponse sociale exacte à toutes les questions soulevées.

Ce n'est bien sûr pas un hasard si Pouchkine comme Büchner étaient des révolutionnaires. Et ce n'est sûrement pas un hasard que de nos jours, la seule véritable avancée vers l'univers scénique de Shakespeare ait été également

entrepris par un révolutionnaire, par Brecht. Il y a certes toujours et encore eu une opposition à la scène de milieu. Mais elle a presque toujours été abstraite et de ce fait artistiquement éphémère. Si l'on ne perçoit en effet pas que la scène de milieu est fondée sur l'aliénation sociale de l'être humain, ou si l'on en reste, dans la connaissance de ce rapport, à la négation purement contemplative et de ce fait creuse, de l'aliénation, les différentes formes de l'univers scénique abstrait se dégradent en une expérimentation purement artistique, de peu d'intérêt pour l'avenir du drame et de la scène. (À l'inverse, d'un combat authentique, même désespéré, contre l'aliénation renaît toujours un drame important, certes au sens bourgeois.) Les débuts et la période moyenne de Brecht ont largement été scéniquement sous l'influence de l'opposition abstraite. Ce n'est que lorsqu'au cours de la lutte contre l'hitlérisme, il a de plus en plus nettement reconnu que le sauvetage de la substance humaine, mise extérieurement et intérieurement en danger, était le problème crucial de la figuration dramatique, que la dualité de l'être humain et de l'arrière-plan a commencé à disparaître de son univers scénique, que les personnes devenues véritablement actives en bien comme en mal au plan du destin, ont commencé à exprimer leur essence et leur destinée à partir d'eux-mêmes, c'est-à-dire purement dans les dialogues. C'est ainsi que sont nées des scènes éminentes qui, qualitativement, se distinguent même des meilleurs drames bourgeois, comme le duel des mères dans *le cercle de craie caucasien*, comme surtout le tambour sonnant l'alarme de la fille muette de *Mère Courage*. Dans l'influence mondiale de Brecht aujourd'hui prédomine provisoirement au sens stylistique l'abstraction de sa période moyenne, dont certes de nombreux éléments

subsistent encore dans la dernière période. Mais le simple fait du début de cette rupture – auquel on est malheureusement resté du fait de la mort de Brecht – montre que la grande actualité de Shakespeare comme contrepoison le plus efficace contre l'aliénation peut, dans une activité vraiment révolutionnaire, précisément aujourd'hui devenir efficacement une force vivante pour le renouveau du drame, pour surmonter l'univers scénique du milieu.

1964.

