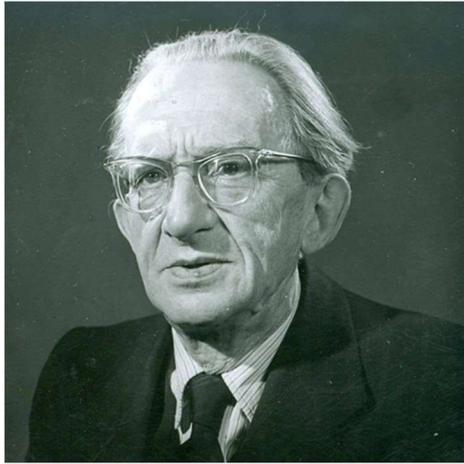


Georg Lukács

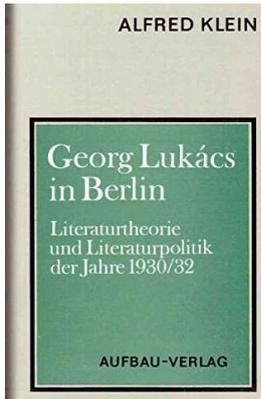


(1885-1971)

Gerhart Hauptmann

1932

Traduction de Jean-Pierre Morbois



Ce texte est la traduction de l'article *Gerhart Hauptmann* tiré du livre Alfred Klein, *Georg Lukács in Berlin, 1930-1932, Literaturtheorie und Literaturpolitik*, Berlin Weimar, Aufbau Verlag, 1990, où il figure parmi les textes choisis publiés en annexe, après une longue présentation (pp. 5 à 174). Il y occupe les pages 445 à 458.

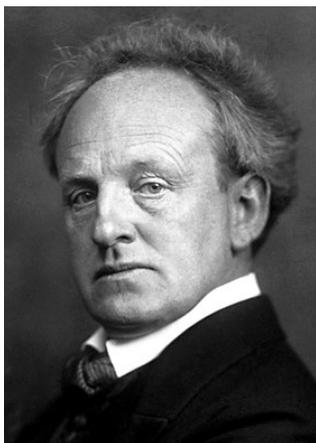


À l'origine, il a été publié dans la *Linkskurve*, [virage à gauche] 10/1932. Il était jusqu'à présent inédit en français. Les notes sont du traducteur.

Gerhart Hauptmann (1862-1946),

Auteur dramatique allemand, grand représentant du naturalisme. Prix Nobel de littérature 1912. Prix Goethe 1932.

Lukács analyse et critique ici les œuvres de cet auteur prolifique renommé au tournant du XX^{ème} siècle en Allemagne, mais aussi en Europe comme en témoigne la liste de ses œuvres parues en français :



Âmes solitaires (1891),
Les Tisserands (1892),
La Peau de castor (1893),
L'Assomption de Hannele Mattern (1893),
La Cloche engloutie (1897),
Le Voiturier Henschel (1898),
Michael Kramer (1900),
Pauvre fille (1903),
Les Rats (1911),
Atlantis (1912),
La Fuite de Gabriel Schillings (1912),
Le Mécréant de Soana. (1918).

Il voit en lui un représentant, particulièrement doué littérairement, de la bourgeoisie libérale.

Gerhart Hauptmann

La personnalité.

Dans son essai *La légende de Victor Hugo*,¹ Paul Lafargue caractérise Hugo de la manière suivante : « Ce tournesol, que sa nature condamnait à tourner avec le soleil... » Il décrit ainsi, tout à fait excellemment un certain type d'écrivains – type auquel Gerhart Hauptmann appartient lui-aussi. De tels écrivains ne sont pas des serviteurs directs de la classe sociale à laquelle ils appartiennent, ni au sens d'une avant-garde consciente (ou de pare-chocs) des intérêts de classe, ni au sens de la pratique professionnelle des courants dominants à chaque fois dans la classe. De tels écrivains n'expriment plutôt que naïvement, spontanément, de bonne foi, subjectivement convaincus, que ce qu'ils ont sur le cœur ; ils seraient même prêts et sont parfois prêts à se placer courageusement dans l'opposition aux détenteurs politiques du pouvoir, aux orientations littéraires à la mode. Mais le contenu et la forme de cette expression de soi de bonne foi n'est rien d'autre que ce pense et ressent, vit et désire l'homme moyen de sa classe.

Gerhart Hauptmann représente ce type à l'état pur. C'est un auteur véritablement authentique au sens traditionnel du terme. Une harpe éolienne : le vent souffle (ou murmure) au travers des cordes, et celles-ci résonnent toujours, à chaque fois selon la force et la direction du vent. Mais le vent qui passe au travers des cordes n'est que le souffle de la bourgeoisie libérale d'Allemagne ou de son intelligentsia. Hauptmann reproduit éclectiquement toutes les contradictions de la situation sociale de cette couche, la longue histoire – pas trop glorieuse – de son

¹ Paul Lafargue, *La légende de Victor Hugo* (1885), Paris, 1001 nuits, 2022. Texte écrit à l'occasion du décès de Victor Hugo (1802-1885)

évolution de 1890 à nos jours. Il le fait naïvement, sans voir ces contradictions comme des contradictions, sans même seulement les ressentir. Mais il le fait littérairement, dans sa figuration. C'est-à-dire que son œuvre n'est pas une expression immédiate, directe, de l'idéologie de la bourgeoisie libérale. Cette idéologie se manifeste assurément dans son œuvre, très directement, naïvement. Mais c'est le résultat ; ce n'est pas le chemin, pas le processus. Et justement du fait que dans l'œuvre de Hauptmann, le contenu le plus immédiat, le plus trivial du bourgeois libéral s'exprime sous une forme qui – en apparence – survole de haut la platitude de cette existence, qui – en apparence – est originale et vraiment personnelle, qui porte en elle les traces profondes d'une expérience vécue véritable, d'un affrontement littéraire authentique avec l'expérience vécue ; justement cette contradiction entre le contenu et la forme dont l'unité dialectique, l'unité de classe de *ce contenu-là* avec *cette forme-là* est ressentie par le spectateur et le lecteur, mais pas comprise : c'est précisément cela la clef de l'influence durable, même si elle décroît, de Hauptmann. Combien de jeunes générations de cette bourgeoisie et de son intelligentsia sont « revenus » de Hauptmann et ont sacrifié à de « nouveaux dieux » – de Maeterlinck² à la nouvelle objectivité !³ Mais Hauptmann est cependant, au travers de toutes ces « tempêtes », resté l'écrivain représentatif de l'Allemagne bourgeoise contemporaine. Et une grande partie de ses adversaires, avec un début de sa « maturité » a montré pour cette importance de Hauptmann une compréhension croissante.

Ce genre d'influence montre une grande analogie avec l'influence de Victor Hugo ; l'analogie se fonde sur une relation

² Maurice Maeterlinck (1862-1949), un écrivain flamand francophone belge d'inspiration symboliste, prix Nobel de littérature 1911.

³ La nouvelle objectivité (*Neue Sachlichkeit*) est un mouvement artistique, actif entre 1918 et 1933. Il se développe en Allemagne dans les années 1920 et succède à l'expressionnisme, dont il découle par bien des aspects.

analogue des personnalités littéraires à la classe sociale qu'ils représentent. Certes, l'analogie s'arrête là. Car Hugo et Hauptmann représentent des stades de développement de la bourgeoisie si différents, et de plus dans des pays différents, que le contenu et la forme chez les deux montrent obligatoirement des différences fondamentales. Mais il reste pourtant encore une certaine analogie entre l'influence de Victor Hugo et celle de Gerhart Hauptmann. De même que chaque mot du vieil Hugo – aussi plat, aussi réactionnaire qu'il ait pu être – a pris une nuance particulière du fait qu'il était exprimé par le « grand adversaire » de Napoléon III, de même la conciliation la plus plate avec la réalité existante chez Hauptmann reçoit un piédestal du fait que cette conciliation a été justement effectuée par l'écrivain des *Tisserands*.⁴ Le passé révolutionnaire de l'écrivain donne à son présent conservateur un attrait particulier, une force d'attraction élevée : on peut partout entrer dans la danse avec une conscience tranquille, quand dansent de tels héros de l'opposition « révolutionnaire » à la conciliation.

L'opposition de jeunesse.

Si nous incluons de cette manière *les Tisserands* du passé comme partie intégrante nécessaire de l'influence actuelle de Hauptmann, il faut tout d'abord examiner comment le Hauptmann d'aujourd'hui est relié à l'écrivain des *Tisserands*. Est-il toujours « le même », comme le disent de nombreux thuriféraires, ou a-t-il laissé tomber l'attitude révolutionnaire de sa jeunesse, est-il devenu un renégat ? Nous pensons qu'aucune de ces conceptions n'est juste. Hauptmann a évolué⁵ organi-

⁴ La pièce décrit la révolte des tisserands silésiens en 1844, qui fut écrasée dans le sang. Trad. Jean Thorel, Paris, Charpentier et E. Fasquelle, 1893.

⁵ En 1932, la carrière de Gerhart Hauptmann n'est pas achevée. Silésien, Hauptmann fut un sympathisant nazi, ami du criminel de guerre Hans Frank, Gouverneur général de Pologne, avant de préparer, dans le plus grand secret, un drame antinazi : *Aus der Finsternis* [Les Ténèbres].

quement, même si ce ne fut pas linéaire, du « lever de soleil » au « coucher de soleil ». ⁶ Mais le principe de cette évolution ne réside pas dans sa personnalité, mais dans la couche sociale dont il fut et est le porte-parole naïf.

L'impasse dans lequel le régime de Bismarck s'est engagé de plus en plus fortement au cours des années 1880, le renforcement du mouvement ouvrier en dépit des lois anti-socialistes ⁷ et le début simultané du développement de l'impérialisme allemand (transition de l'Allemagne « saturée » à la lutte pour « une place au soleil ») ont fait naître à l'aile gauche de l'intelligentsia bourgeoise une grande opposition, très peu claire idéologiquement : Tolstoï et Ibsen, Nietzsche et le socialisme, se sont mélangés dans cette idéologie d'opposition qui a adopté littérairement la forme d'une lutte pour l'authenticité et la vérité naturelle contre la vacuité fastueuse ou le spirituel creux de la littérature dominante. Certes sans remarquer qu'elle ne combattait là-aussi que des phénomènes superficiels, que beaucoup de ce qu'elle reconnaissait était au plus profond lié aux orientations qu'elle combattait. Il n'est donc que par trop compréhensible qu'une telle opposition recherche tout d'abord l'appui, et même l'adhésion au mouvement ouvrier. De Paul Ernst à Hermann Bahr, ⁸ de jeunes intellectuels ont alors massivement rendu une courte visite au mouvement ouvrier. De quoi cela avait-il l'air dans leurs têtes, c'est ce que montre le fait que même un homme du calibre de Franz Mehring ⁹ qui à cette époque, même si ce

⁶ *Vor Sonnenuntergang* [Avant le coucher de soleil] : titre d'une pièce de 1932.

⁷ Lois anti-socialistes : textes promulgués en 1878 interdisant les organisations socialistes et sociales-démocrates. Abrogées en 1890.

⁸ Paul Ernst (1866-1933), écrivain, dramaturge, critique et journaliste allemand. Hermann Bahr (1863-1934) écrivain autrichien très en vogue dans les années 1900, notamment comme initiateur du mouvement «Jeune Vienne».

⁹ Franz Mehring (1846-1919) cf. l'article que lui consacre Lukács en 1933 : <https://amisgeorglukacs.org/2024/01/georg-lukacs-franz-mehring-1933.html>

n'était pas pour les mêmes raisons, avait adhéré à la social-démocratie, pouvait encore, en 1892, voir en Nietzsche la possibilité d'un « point d'entrée vers le socialisme. » (*Neue Zeit*, X. II. 668/9.) Le « socialisme » qui est né sur ce terrain était pour une part une « poésie de la grande ville » sentimentalement exagérée, pour une part la « compassion » petite-bourgeoise pour les « déshérités », pour une part une utopie mythologisante du « grand effondrement » qui s'approche. Le retour rapide à l'idéologie bourgeoise clairement exprimée était donc dès le départ prévu et devait se produire dès lors que la transition à l'ère impérialiste ouverte était accomplie et la crise de transition surmontée.

Gerhart Hauptmann sort du rang de cette troupe par une certaine *sobriété*, très féconde à cette époque. Il n'est jamais devenu social-démocrate. D'un autre côté, il n'avait pas non plus participé au revirement d'un socialisme romantique à la glorification romantique de l'ère wilhelminienne. Il était et est resté dans l'*opposition libérale* à l'Allemagne wilhelminienne. Cette opposition se manifeste de la façon la plus nette et littérairement la plus forte dans la comédie *La Peau de castor* (1893).¹⁰ Hauptmann y montre une âpreté dans la lutte contre l'Allemagne impériale qu'il n'a plus jamais retrouvée plus tard, et il obtient à partir de cette attitude oppositionnelle énergique une structure scénique et des dialogues satiriques acérés, heureusement soulignés de manière sensible, comme il n'en a plus jamais retrouvé au cours de son évolution. Certes, si l'on regarde d'un peu plus près cette comédie qui décrit l'heureuse guerre de guérilla de lumpen-prolétaires contre les possédants, une guerre de guérilla que l'Allemagne impériale favorise par sa persécution aveugle des éléments libéraux, on voit nettement

¹⁰ Gerhart Hauptmann : *La Peau de castor* in *Œuvres choisies*, tome I, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions Théâtrales, 2002.

que la comédie se tourne *contre ces excroissances* du système et *pas* contre le système lui-même, contre la forme « allemande » de la domination capitaliste, et pas contre celle-ci même.

La limite de Hauptmann est donc très clairement visible, y compris à son apogée. Cette limite ne doit pas être constatée ici comme si nous faisons le reproche à Hauptmann de ne pas avoir été un écrivain prolétarien. Bien au contraire. Dans cette réalisation éminente de Hauptmann, ses qualités et ses faiblesses se voient si nettement qu'elle est tout à fait appropriée pour fournir l'*échelle de mesure* de son évolution ultérieure. Et c'est justement là que nous voyons que ces qualités et ces faiblesses ne sont en aucune façon des particularités purement « personnelles » de Hauptmann, mais celles de sa classe sociale. Précisément parce qu'il est, comme nous l'avons déjà dit, une harpe éolienne, qui ne résonne qu'au vent, *tout* pour lui dépend justement de quel type de vent souffle dans la bourgeoisie libérale. Son don d'observation, tout à fait extraordinaire, pour les phénomènes apparents de la vie, pour la teneur typique qu'ils font s'exprimer, sa capacité également extraordinaire de figurer ce qu'il observe dans une langue nuancée, ces qualités les plus propres de Hauptmann sont limitées du fait que ces observations figurées n'ont pour seul contenu que l'idéologie de classe d'une classe sociale en déclin rapide ; et de plus encore celle d'une partie de la classe qui ne peut plus éviter de se garder avec angoisse d'aller à la racine des *causes* des événements, de tirer les conséquences ultimes de ses propres problèmes. Ce vent souffle dans la harpe éolienne du talent littéraire de Hauptmann et *de ce fait*, même sa meilleure comédie peut n'être acerbe que superficiellement, et donc plus pointue que tranchante ; c'est pourquoi, avec le développement de la classe, même cette pointe doit à l'occasion se transformer en coup d'épingle. Comparons simplement *La*

Peau de castor à sa suite, *Der rote Hahn*, [Le coq rouge].¹¹ L'arrière-plan public, politique de la guerre de guérilla a pratiquement totalement disparu. Le représentant de l'autorité impériale, que nous connaissons de la première comédie, von Wehrhahn, s'agite sur scène avec autant de balourdise que sept ans auparavant, et fait autant obstacle à la « découverte » des « crimes ». Mais il n'a plus rien d'essentiel à faire de l'action elle-même. Tandis que toute l'intrigue de *La Peau de castor* était axée sur des pointes satiriques contre lui, contre le système qu'il représente, on fait ici de la même guerre de guérilla un problème privé « moral humain. Et avec l'arrêt du caractère sociopolitique de l'intrigue, le représentant de l'État est réduit à une figure épisodique superflue. De la pointe, on a fait un coup d'épingle occasionnel.

Ce chemin vers le privé, le « moral-humain », Hauptmann ne l'a pas parcouru en droite ligne. Mais toute tentative de d'avancer vers le social-universel dévoile de plus en plus crûment que Hauptmann n'a plus rien à en dire, que le vent murmure de façon de plus en plus pusillanime entre les cordes de sa harpe. *Les Tisserands* (1892) sont dans sa vie un seul cas heureux, qui ne reviendra jamais. Porté par l'ambiance de cette crise de la transition, où la force croissante du prolétariat a fait lamentablement échouer la tentative de Bismarck de résoudre la « question ouvrière » par un bain de sang et par de l'absolutisme, *Les Tisserands* montrent, par le choix du sujet et la composition toutes les qualités importantes de Hauptmann. Et le choix heureux du sujet cache – presque – ses limites. Une représentation des souffrances et de la force explosive du prolétariat était dans l'air de la situation historique en Allemagne que nous avons mentionnée. (D'autres écrivains, par exemple Halbe,¹² ont fait des tentatives analogues.)

¹¹ Gerhart Hauptmann, *Der rote Hahn*, Berlin, S. Fischer, 1901.

¹² Max Halbe (1865-1944), dramaturge naturaliste allemand.

Hauptmann a réussi, d'un côté par la fuite dans le passé, à éviter la représentation, aussi bien des formes modernes d'exploitation que des formes actuelles de lutte. Mais c'est précisément par là qu'il a par ailleurs réussi à tracer un tableau sans compromis, véridique, de cette exploitation et de ce soulèvement spontané. (Et même le vieux tisserand Hilse au 5^{ème} acte – on l'on voit déjà nettement le Hauptmann ultérieur – ne sort pas du cadre historique.) Là où Hauptmann n'a pu que restituer des faits, que rendre scéniquement vivante leur articulation naturelle, mais n'était pas contraint d'*intégrer* ce qui décrivait dans un *contexte sociohistorique*, il a pu réussir une figuration courageuse et unitaire de la réalité : son talent raffiné de reproduction, qui là non plus ne va pas dans la profondeur, pas jusqu'aux forces motrices, capture tout au moins un mouvement partiel – passé – comme une image globale.

L'échec sur l'universel.

Il est jusqu'à un certain point historiquement juste que le soulèvement des tisserands n'était dirigé que contre le genre et le degré inhumain de l'exploitation mais pas (consciemment) contre l'exploitation elle-même. Mais cette limite historique du mouvement ouvrier allemand qui s'éveillait à peine – et seulement de manière purement explosive – Hauptmann ne pouvait à aucun moment en prendre conscience comme historique, et pas non plus comme limite. Bien au contraire. C'est justement *son identification littéraire à cette limite* qui a rendu son drame possible pour lui et supportable à son public – au début réticent. À partir de là, une évolution n'était possible qu'en marche arrière. Nous avons déjà, à propos de *La Peau de castor*, encore fortement oppositionnelle, où le contenu social apparaît de manière plus actuelle et plus concrète, mentionné la limite de cette opposition.

Le drame paysan *Florian Geyer* (1895) systématise intellectuellement comme artistiquement ces limites et contradictions. Alors que Hauptmann décrit, non plus un mouvement partiel, local, « extrait », mais un mouvement à l'échelle nationale,¹³ les paysans insurgés se transforment déjà en une « populace » fruste et sanguinaire, ses dirigeants plébéiens en lâches « démagogues » sans conscience. Les princes, la « réaction » sont certes, eux-aussi, dépeints sous les couleurs les plus sombres. Et entre les deux « bêtes féroces » s'étend, impuissant, le « personnage lumineux » libéral Florian Geyer. La composition de la pièce est déjà caractéristique. Florian Geyer n'apparaît jamais qu'au milieu de l'acte, lorsque le « malheur » qu'il avait prévu mais contre lequel il n'a jamais combattu sérieusement, s'est déjà produit ou est annoncé pour bientôt par des messagers. Et son rôle consiste à commenter ce « malheur » dans une humeur « mélancolique ». L'honnêteté littéraire de Hauptmann s'exprime dans le fait qu'il compose, avec une émotion franche et sincère, cette satire triste et inconsciemment percutante sur le politicien libéral, sans le prendre de façon comique ne serait-ce qu'une minute ; Paul Schlenker,¹⁴ avec un juste instinct de classe, a vu dans le Geyer d'Hauptmann l'empereur Frédéric¹⁵ des légendes libérales. Même si la réalité a largement surpassé en phraséologie creuse la figuration de Hauptmann, la bourgeoisie – peut-être justement pour cela – a dans un premier temps rejeté *Florian Geyer*. Il a fallu que son idéologie se vide encore davantage, qu'elle s'adapte encore plus

¹³ Gerhart Hauptmann, *Florian Geyer*, Berlin,, S. Fischer, 1906 L'action se déroule au printemps 1525, pendant la Guerre des Paysans. Il traite des tendances libérales de l'époque de la Réforme et a été clairement conçu par l'auteur comme une contribution à la libéralisation de la vie intellectuelle allemande.

¹⁴ Paul Schlenker (1854-1916), critique de théâtre, écrivain et metteur en scène.

¹⁵ Friedrich III (1831-1888). Kronprinz pendant vingt-sept ans, il était réputé pour ses idées progressistes. Succédant à son père en 1888, il ne régnera que 99 jours, emporté par la maladie.

résolument aux formes spécifiques de l'impérialisme allemand (par exemple le bloc Bülow ¹⁶ entre les conservateurs et les libéraux), pour que le lamentable Florian Geyer de Hauptmann agisse sur la bourgeoisie libérale comme « personnage lumineux » sortant d'un passé glorieux.

Cette ligne s'impose alors de manière conséquente et en rapide déclin. Il ne nous est pas possible pour des raisons de place de suivre, en passant par *Festspiel in deutschen Reimen* (1913) ¹⁷ *Weißes Heiland* (1920), ¹⁸ cette évolution de Hauptmann jusqu'à nos jours. Cette évolution reflète fidèlement, naïvement, spontanément, l'évolution de la bourgeoisie libérale. Mais nous pouvons aussi nous épargner cette analyse parce que la démarche de Hauptmann conduit de plus en plus rarement à des représentations globales ; il devient de plus en plus exclusivement l'écrivain de l'« humain » privé, du destin individuel. Il serait erroné de lui en faire le reproche. Il est profondément dans la nature de la société bourgeoise et fondé sur la position sociale de la bourgeoisie que le sujet immédiat de la littérature soit principalement fourni pas des destins privés. Cela n'a assurément pas empêché les écrivains de la grande période de la littérature bourgeoise, *dans* ces destins privés, de travailler sur les grandes questions de la société bourgeoise. Mais avec la capacité décroissante au courage et à la conséquence, avec la mythologisation croissante des puissances sociales en un « destin » totalement irrationnel, « spirituel » ou biologique, le matériau privé est arraché du

¹⁶ Prince Bernhard von Bülow (1849-1929), chancelier du Reich de 1900 à 1909.

¹⁷ Gerhart Hauptmann, *Festival en rimes allemandes*, Berlin, S. Fischer, 1913, pièce de festival de Gerhart Hauptmann, créée à la Jahrhunderthalle de Breslau à l'occasion du centenaire des guerres de libération.

¹⁸ Gerhart Hauptmann, *Le sauveur blanc*, Berlin, S. Fischer, 1920, drame en vers mettant en scène, en 1520, le conquistador Cortez et l'empereur du Mexique Montezuma qui croit voir dans les espagnols à la peau blanche des messagers d'une humanité supérieure.

contexte social auquel il appartient, intrinsèquement et objectivement. C'est seulement maintenant qu'il devient quelque chose de vraiment privé, qui ne tient son universalité, sa possibilité d'action que du fait que justement cette forme d'évitement des problèmes véritables du présent, justement ce genre de mystification des rapports, est justement la forme typique pour la classe elle-même d'apologétique, de « réconciliation » avec la réalité, d'escamotage des contradictions. On ne prétend donc aucunement ici que toutes les questions traitées par Hauptmann seraient équivalentes. Les problèmes du mariage, de l'amour, de la profession etc. qui constituent les thèmes de la dramaturgie ultérieure de Hauptmann, ne sont pas seulement importants en soi et pour soi, mais aussi la manière dont Hauptmann les traite n'est pas sans importance. Assurément en tant que fuite caractéristique devant des problématiques et des solutions claires.

La vision du monde.

Ce serait par trop direct, et de ce fait biaisé de dire : Hauptmann voudrait dans sa littérature évacuer simplement de la réalité les problèmes de la bourgeoisie d'aujourd'hui. Pour cela, il y a certes là, aussi, une vaste et grande littérature bourgeoise. La fonction particulière du « grand » écrivain de la bourgeoisie libérale d'aujourd'hui n'est pas aussi directe. Les faits eux-mêmes – par exemple le divorce – ne doivent pas être niés et ne peuvent pas non plus être totalement niés. Mais le divorce, s'il est représenté, doit *rester* dans la figuration un cas isolé (aussi bien thématiquement que formellement, chaque cas représenté est directement un cas isolé) ; il ne peut pas, *intellectuellement*, être universalisé, comme Ibsen le faisait encore. L'universalisation – et sans universalisation, il n'y a à nouveau pas d'effet – doit plutôt se produire dans une atmosphère irrationnelle. C'est-à-dire que dans la figuration des personnes, on met unilatéra-

lement et exclusivement l'accent sur ce qui est purement individuel, purement particulier, et donc psychologique, voire le psychopathologique. Le « destin », dans le personnage duquel la contradiction sociale objective se présente ici dans une figuration déformée, se dissout dans le brouillard du psychologisme d'ambiance. Mais pour ne pas déposséder ainsi l'œuvre littéraire de toute universalité et par-là de toute possibilité d'effet, ce « destin » prend – à nouveau émotionnellement, à nouveau irrationnellement – une universalité totalement abstraite : c'est *le* destin humain devant lequel nous devons être saisis. L'incapacité de la classe sociale de comprendre son propre être social ; le sentiment vital de ses membres individuels qui, dans ces questions de comportement sont dépourvus d'une idéologie de classe intrinsèque donnant des commandements, des interdictions, des perspectives, se condense dans ce nuage universel abstrait du « destin ». L'influence européenne universelle des drames fabuleux ineptes de Maeterlink ¹⁹ ne peut être comprise que sur cette base idéologique. D'un autre côté, il apparaît clairement que cette problématique est devenue importante justement pour la bourgeoisie libérale et tout particulièrement pour son intelligentsia : elle s'est pendant la période révolutionnaire de la bourgeoisie affranchie de la morale traditionnelle etc. (celle-ci survit – hypocritement, toujours contournée dans le cas individuel – par exemple dans la bourgeoisie agraire) ; mais sa propre morale défaille totalement face aux faits de la période impérialiste qu'elle ne peut pas, même intellectuellement, maîtriser. De cette déliquescence idéologique résulte : une religiosité sans dogmes, voire sans dieu, mais qui préserve dans son contenu toutes les « valeurs sentimentales », toutes les conséquences idéologiques du christianisme ; un relativisme

¹⁹ Maurice Maeterlinck (1862-1949), écrivain flamand francophone, symboliste, prix Nobel de littérature 1911.

qui espère et s'imagine pouvoir cependant comprendre la réalité, avec des ingrédients d'atmosphère subjective (il est caractéristique que tous les relativistes récents, de Simmel et Max Weber jusqu'à Mannheim,²⁰ se défendent âprement du reproche de relativisme); un idéalisme subjectif qui voudrait sauter par-dessus sa propre ombre, sortir de la tombe du solipsisme, comme Münchhausen en tirant sur sa propre tresse.²¹

« *Profondeur poétique* ».

Hauptmann s'est donc, à sa « maturité », vraiment développé en écrivain représentatif de cette couche sociale. Tout ce qui a été à demi exprimé dans les têtes plus perspicaces et plus claires de cette période, mais qui a été ensuite – consciemment ou inconsciemment – remis en forme, vient chez lui au premier plan dans une immédiateté naïve. *Le Voiturier Henschel* (1898),²² par lequel s'engage clairement cette période de son évolution, est du Maeterlink réalisé avec une technique naturaliste. Et cette technique naturaliste que Hauptmann n'a jamais abandonnée fait ressortir encore plus crûment la contradiction fondamentale. Car cette béance entre l'universel et le particulier, que nous avons déjà mentionnée comme base de la vision du monde de sa figuration, s'aggrave d'autant plus que les personnages sont « véridiques » dans tous leurs détails, d'autant plus que l'intrigue est aménagée de manière quotidienne, « typique ». C'est précisément par-là que les

²⁰ Georg Simmel (1858–1918), philosophe et sociologue allemand.

Max Weber (1864-1920), économiste et sociologue allemand.

Karl Mannheim (1893-1947), sociologue et philosophe allemand d'origine hongroise. Il fut l'ami de Lukács.

²¹ Rudolf Eric Raspe (1736-1794): *Les aventures du baron de Münchhausen*, trad. Théophile Gautier, Paris, Flammarion, 2016. Il dit s'être pris soi-même par les cheveux pour se sauver, lui et son cheval, de la noyade dans un marais.

²² Gerhardt Hauptmann, *Le voiturier Henschel*, trad. Jean Thorel, Paris, Plon, 1901.

personnages et l'intrigue se disloquent davantage encore. Celui qui analyse attentivement une intrigue (prenons au hasard *Pauvre Fille* [1903], *les Rats* [1910] etc.),²³ sera étonné qu'elle soit un grand tissu de hasards totalement immotivés. Mais il pourra en même temps observer que Hauptmann accumule ces hasards avec une honnêteté naïve, avec un sentiment de certitude qu'à travers eux, il fait s'exprimer l'expérience vécue de son destin. Mais un hasard reste un hasard, et un destin reste un destin, il n'y a pas là de processus dialectique à l'œuvre, où la nécessité s'imposerait au travers des hasards, en les abolissant. La liaison est plutôt de type idéaliste subjectif. Hauptmann figure ce qui lui paraît une nécessité, par le fait que ses personnages, *a posteriori*, post festum, vivent l'expérience : ce qui leur arrive a été nécessaire. Pensons à l'exemple de Henschel : « tu n'y peux rien » ; à la fin de *Michaël Kramer* (1900) ;²⁴ Madame Fielitz, dans *Der rote Hahn*, dit :

„Ma' kann's ni ändern: an Tummheet is. Aber wenn ma' a Leuten de Augen will ufkneppen : is ni ! Tummheet regiert de Welt. Was sein mir: Sie, ich und mir alle zusamm'? Mir han uns muß schinden und schuftan durchs Leben, eener so gutt wie der andere dahier. Nu etwa! Also! Mir wer'n woll Bescheid wissen. Wer nit mitmacht, is faul, wer de mitmacht, is schlecht.“²⁵

« On ne peut rien changer : c'est de la sottise. Mais si on veut ouvrir les yeux des gens : pas question ! La sottise règne sur le monde. Que sommes nous, vous, moi et nous tous ensemble ? Nous avons dû travailler dur et trimer tout au long de notre vie, tous aussi bons les uns que les autres ici. Eh bien, peut-être ! Alors ! Nous voulons

²³ Gerhart Hauptmann, *Pauvre Fille*, [Rose Bernd], trad. Jean Thorel, Paris, Librairie Molière, 1905, *Les Rats*, trad. Jeanne Pailler, Albi, Presses du Centre universitaire Champollion, 2010.

²⁴ Gerhart Hauptmann, *Michael Kramer*, trad. Sébastien Voirol, Paris, E. Sansot, 1913.

²⁵ Nous reproduisons ici le texte originel de cette citation, qui n'est pas en *Hochdeutsch*, mais en dialecte silésien. Aussi la traduction qui suit est-elle donnée sous toutes réserves.

savoir. Celui qui ne participe pas est paresseux, celui qui y participe est mauvais. »

Ce passage est typique de ce que l'on a l'habitude de célébrer chez Hauptmann comme « profondeur littéraire ». Et c'est vrai : apparaît là tout ce chaos des contradictions irrésolues, tout naïvement, – et *justement pour cela*, très efficace dans de nombreux cas – vécu comme unité, comme « image du monde ». Tandis que d'autres écrivains redressent en une harmonie ou raillent cyniquement la même pelote de contradictions, indémêlable pour eux, ou font un jeu artistique de leur incompréhension, tout cela bouillonne directement chez Hauptmann, avec le saisissement simple, subjectivement authentique d'écrivains d'époques révolues ; d'écrivains, certes, qui ont vraiment vécu dans des conditions simples, dont la naïveté se trouvait donc en harmonie avec leurs contenus.

Mais si Hauptmann, par cette authenticité subjective, prend une place particulière parmi les écrivains d'aujourd'hui, cela est bien loin de signifier qu'il est ainsi devenu un écrivain vraiment important, le peintre d'une époque. Bien au contraire. L'authenticité subjective a pour seule conséquence que Hauptmann, de toute bonne foi, avec la toute bonne conscience, a dû participer à toutes les folies à la mode de la bourgeoisie, à toutes les sornettes idéologiques de l'intelligentsia ; que – avec une simplicité, et aussi une grossièreté presque paysannes – il a adopté éclectiquement, conjointement et successivement, tous les styles possibles et impossibles, de Shakespeare à Maeterlinck, de Calderon à Kleist ; que son don raffiné d'observation et son sentiment raffiné de la langue n'ont été capables d'aucune évolution ; que dans la longue série des œuvres qu'il a créées depuis vingt ans, il n'y a en aucune qui aurait une quelconque valeur durable.

Cette question de forme n'est évidemment qu'une conséquence de la participation intrinsèque, acritique au plan de la vision du

monde, naïve, à tous les courants idéologiques de la bourgeoisie libérale. Prenons comme exemple particulièrement caractéristique la religion. Le jeune Hauptmann fait encore des héros de ses *Âmes solitaires* (1891)²⁶ des athées, des partisans de Haeckel²⁷ mais avec une compréhension et un respect total pour la religiosité de l'ancienne génération ; dans *Hannele* (1893),²⁸ tous les accessoires du christianisme sont déjà utilisés, certes avec la précaution « naturaliste » qu'il s'agit de rêves de fièvre ; cela se produit de manière encore plus vigoureuse – après l'épisode kantien, stylisé en mystique, de *Michael Kramer* – dans *Emanuel Quint* (1910)²⁹ : ici, Hauptmann sauvegarde d'un côté sa conscience « moderne », « naturaliste », du fait que le « nouveau Christ » est un pauvre fou, de l'autre côté, il se dérobe à une comparaison Christ (communisme primitif) et présent capitaliste, et peut cependant rassembler dans ce contraste tous les effets émotionnels du christianisme primitif qui maintenant n'engagent à rien du tout. Dans les drames indiens (*der Weiße Heiland, Indipohdi* [1920]³⁰), le christianisme pousse même comme produit « naturel » de toute civilisation primitive ; dans le premier drame, Hauptmann réussit à représenter le « non seulement mais encore » libéral, à savoir à « concilier » entre eux « tragiquement » le pacifisme religieux de Montezuma à la réalpolitik coloniale de Cortez, à les figurer tous les deux comme justifiés.

²⁶ Gerhart Hauptmann, *Âmes solitaires*, trad. Jörn Cambreleng, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2002.

²⁷ Ernst Haeckel (1834-1919) biologiste, philosophe et libre penseur allemand. Il a fait connaître en Allemagne les théories de Darwin.

²⁸ Gerhart Hauptmann, *L'Assomption de Hannele Mattern*, trad. Jean Thorel, Paris, Plon, 1894.

²⁹ Gerhart Hauptmann, *Der Narr in Christo Emanuel Quint*, [Le fou en Christ Emanuel Quint] Berlin, S. Fischer, 1910

³⁰ Gerhart Hauptmann, *Indipohdi*, poème dramatique, Berlin, S. Fischer, 1921.

Ces deux aspects – l’honnêteté subjective et la réalisation objective lamentable – doivent être placés côte à côte si nous voulons vraiment comprendre Hauptmann. Et cette dissonance radicale, indissoluble, qui caractérise aussi bien sa base de classe que ses œuvres, s’exprime précisément dans l’aspect « conciliateur » de sa vision du monde, figuré par son relativisme aux nuances religieuses : une platitude hors-sol qui – de bonne foi – se prétend une sagesse profonde et profondément ressentie. J’extrait, à nouveau au hasard, cet exemple du *Kaiser Karls Geisel* (1908)

Karl: Nun gut: der längste Tag hat seinen Abend.

Alcuin: Gleichwie auf jede Nacht ein Morgen folgt.

Karl: Gut, was bleibt übrig, als geduldig warten! ³¹

Charlemagne : Eh bien, le jour le plus long a son soir.

Alcuin : De même que chaque nuit est suivie d'un matin.

Charlemagne : Eh bien, que reste-t-il à faire, sinon attendre patiemment !

Le bilan.

Mais cette « profondeur », cette « compréhension », cette « foi » et – surtout – cette « compassion pour toute créature » ne sont pas simplement plates et sans signification, mais elles se transforment, au vu des faits de la réalité objective, en un mensonge – objectif. Car la compréhension acquise (*post festum*), le sentiment de solitude, et surtout la compassion : ce sont des sentiments à très bon marché que l’on ne peut qu’avoir. On participe, paisiblement, à tout ce que dicte la situation sociale. On « vit » ensuite cette « émotion », on est reconnaissant au poète et, en tant qu’individu – et pour cette vision du monde, il n’y a en effet que des individus – on se sent « rehaussé ». Après, on fait alors exactement comme avant. Mais la vie

³¹ Gerhart Hauptmann, *Kaiser Karls Geisel: Ein Legendenspiel*, [L’otage de l’empereur Charlemagne, une pièce de légende] Berlin, S. Fischer, 1908. Acte IV.

a reçu justement sa « consécration ». Dans sa jeunesse, Hauptmann a commencé à entrevoir quelque chose de la nature hypocrite de cette attitude. Dans *Les Tisserands*, l'industriel Dreißiger « éprouve » une « compassion humaine » pour le jeune tisserand qui s'évanouit lors de la paye. Ce n'est que lorsque le gamin commence à parler de la faim qu'il le fait travailler dans l'autre salle. Mais ces signes critiques cessent de plus en plus. Hauptmann prêche toujours plus résolument l'idéalisme subjectif creux, la « conciliation » avec la réalité au travers de l'« expérience vécue ». « La cloche est plus que l'Église, l'appel à table est plus que la pain » (*Michel Kramer*) Le fait que tout cela – aujourd'hui – soit prêché de manière subjectivement honnête, explique l'influence durable de Hauptmann dans la bourgeoisie libérale. Et de plus encore, répétons-le, c'est l'auteur des *Tisserands* qui parle ainsi. *Der arme Heinrich* de Gerhart Hauptmann dit :

Des Abgrunds Tiefen ruhn
Unter des Schiffes Kiel, auf dem wir gleiten
Und ist ein Taucher dort hinabgetaucht
Und heil zurückgekehrt zur Oberfläche,
So ist ein Lachen, wenn er wieder lacht,
Lasten von Golde wert.³²

Les profondeurs de l'abîme reposent
Sous la quille du navire sur lequel nous glissons
Et un plongeur a plongé là-bas
Et il est revenu sain et sauf à la surface,
Voilà à quoi ressemble son rire, quand il rit à nouveau,
Ça vaut son pesant d'or.

Nous croyons volontiers de Hauptmann qu'il ne rit pas pour l'amour de l'or. Mais objectivement, ce « rire » qui est le sien a

³² Gerhart Hauptmann, *Der arme Heinrich, Eine deutsche Sage* [le pauvre Henri, une légende allemande] Berlin S Fischer, 1902. Acte v. Adaptation d'un poème narratif médiéval de Hartmann von Aue, écrit dans les années 1190.

les mêmes conséquences que s'il se prostituait consciemment. Il accroît en effet cette influence objective par son honnêteté. On peut donc le plaindre comme victime du déclin idéologique de sa classe sociale. Mais tout ce que ce déclin a entraîné, il y a participé sans résistance et s'est ainsi, comme auteur – volontairement, honnêtement, mais totalement – prostitué et ruiné. Cela nous semble être le bilan du cas Hauptmann.

Die Linkskurve, 10/1932.



GEORG LUKÁCS : GERHART HAUPTMANN 1932.

Table des matières

<i>La personnalité.....</i>	3
<i>L'opposition de jeunesse.</i>	5
<i>L'échec sur l'universel.</i>	10
<i>La vision du monde.....</i>	13
<i>« Profondeur poétique ».....</i>	15
<i>Le bilan.....</i>	19