

*Intervention dans le cadre du séminaire littéraire des
Armes de la Critique (04/03/15).*

« Celui qui dit oui, celui qui dit non » : le débat Brecht/Lukács

Introduction :

Quelques mots sur mon titre tout d'abord : je ne vais pas parler d'un débat, mais plutôt d'un conflit. Je ne vais pas non plus parler uniquement de Brecht et de Lukács, car la discussion outrepassa très largement ces deux individus. En effet, derrière ce « débat », c'est une lutte, complexe et multiple, qui a lieu, portant tout d'abord sur le mouvement artistique de l'expressionnisme et le sens qu'on peut lui donner, avant de s'engager plus avant sur le terrain de la forme littéraire (formalisme vs. réalisme pour le dire vite) et du rôle de l'héritage, et où affleure en même temps la question de la politique littéraire et créatrice qui doit être mise en avant par les mouvements progressistes, dans une période d'imposition du réalisme socialiste (en 1934 avec le Congrès des écrivains) et de remise en cause en même temps de la littérature prolétarienne (en 1932 avec la suppression de l'Association des Écrivains Prolétariens (RAPP)) et des avant-gardes. Discussion esthétique, politique, mais aussi scientifique, puisque c'est le rôle de la critique littéraire qui est lui-même discuté. Plutôt que de ce simple conflit, a priori personnel, ou plutôt dont l'histoire se rappelle comme tel, dont il s'agit de retracer l'histoire dans un premier temps, c'est l'ensemble de la configuration dont il faut prendre connaissance, seule méthode à même, selon nous, permettant de comprendre ce qui se joue véritablement à cette époque.

Sur l'expressionnisme :

Tout commence en 1934 avec la publication d'un article de Lukács dans la revue soviétique *Littérature internationale*, « Grandeur et décadence de l'expressionnisme », où Lukács met, comme vous vous en doutez, plus largement l'accent sur la décadence de ce mouvement. Si un certain nombre de ses constats sont justes (artistes majoritairement issus de la bourgeoisie, mettant l'accent sur la révolte individuelle, la *Wandlung* ou conversion, du nom d'une pièce d'Ernst Toller, mouvement réactionnaire dans son contenu etc.), la méthode semble néanmoins assez grossière. C'est en tout cas ce qui lui est alors reproché à travers l'accusation de « sociologisme vulgaire ». Essentialisant l'Expressionnisme, étiquette protéiforme et construite après coup, homogénéisant des réalités et des formes multiples, et sans véritablement prendre en compte les œuvres singulières (qu'il ne semble d'ailleurs pas connaître véritablement), Lukács rabat surtout ce mouvement sur son expression de classe, refusant toute autonomie à l'expression artistique. En effet, pour lui, l'expressionnisme est l'« expression littéraire de l'idéologie de l'USP [fraction de gauche du SPD qui fait scission et se constitue en parti indépendant en 1917] chez les intellectuels ». La réplique d'Ernst Bloch, alors ennemi intime de Lukács mais ancien fidèle (ils décident d'écrire ensemble une *Esthétique* dans les années 20, projet avorté), est publié en 1937, « Der Expressionismus, jetzt erblickt ». Ce dernier, défenseur des avant-gardes et qui apprécie l'expressionnisme et le considère même comme un art de révolte, récuse violemment les propos de Lukács. Le conflit prend un tour plus politique avec le « cas » Gottfried Benn, ancien expressionniste et seul « artiste d'envergure » soutenant le nazisme. À la suite d'une lettre de Klaus Mann à Benn, dans lequel il lui fait part de sa tristesse et de sa déception, Benn réplique publiquement dans un discours

à la radio en 1933. En 1937, Klaus Mann revient sur cette affaire dans la revue *Das Wort*, organe du front populaire des émigrés allemands antifascistes. Surtout, c'est Alfred Kurella qui, dans son article de la même année, lance l'affaire en considérant que c'est « l'esprit [de l'expressionnisme] qui a mené au fascisme. » L'expressionnisme préfigure-t-il l'art nazi et même, plus largement, le nazisme, par son irrationalisme, son caractère individualiste, son retour aux mythes etc. ? Loin de s'en tenir à cette seule analyse du mouvement expressionniste, le conflit déborde largement et pose alors la question plus générale des avant-gardes, en particulier allemandes : le théâtre non aristotélicien de Brecht, les courants prolétariens comme les romans de Bredel, d'Ottwalt, etc.

La question des avant-gardes et de l'héritage :

Dans un autre article de Lukács, *Reportage oder Gestaltung*, de 1932, il s'en prend à Ottwalt, artiste allemand. Ce dernier, avec ses « roman-reportages », forme représentative des avant-gardes allemandes et des nouvelles formes qu'elles mettent en œuvre, délaisse la traditionnelle intrigue bourgeoise, la construction classique du roman réaliste, pour utiliser des procédés plus proches du « reportage ». Alors que Lukács privilégie la forme classique, seule à même de représenter la réalité sociale selon lui, Brecht critique les « gardiens de l'héritage ¹ », qui se centrent uniquement sur la forme, sans prendre en compte la complexité et l'évolution des structures sociales :

À la recherche de modèles pour la jeune littérature prolétarienne, un fort groupe de théoriciens marxistes de la littérature a mis au point dernièrement le slogan : *revenez au roman de la première période bourgeoise !* En même temps, il a engagé un combat

¹ Bertolt Brecht, « Remarques sur un article », in *Sur le réalisme*, trad. André Gisselbrecht, l'Arche, 1970, p. 99.

acharné contre certains éléments techniques développés par le roman de la dernière période bourgeoise, mais repris et développés par des écrivains connus et d'orientation révolutionnaire et antifasciste.

Ce groupe était dirigé par Georg Lukács, et ses arguments étaient partiellement éclairants. Selon lui, les nouveaux procédés techniques étaient de purs phénomènes de décomposition. Étant donné l'état du monde bourgeois, il n'y avait pas de quoi surprendre un marxiste. Dans tous ces phénomènes, dans le *montage*, dans le *monologue intérieur*, dans l'attitude critique de la *dramaturgie non-aristotélicienne* face à l'identification, le récit épique, harmonieux, du grand roman et du drame bourgeois se dissolvait, les genres se confondaient. Le cinéma faisait irruption dans le théâtre, et le reportage dans le roman. On n'attribuait plus au lecteur ou au spectateur cette place confortable en plein milieu des événements, et on le privait de ce personnage individuel avec lequel il pouvait s'identifier. Le trouble était grand et correspondait par trop, je le répète, à la confusion sociale du monde bourgeois, ce chaos improductif, pour qu'on ait évité de confondre les deux dans la même réprobation.²

Mais qui est formaliste ?

Comme nous le voyons, le débat dérive alors rapidement sur la question du formalisme, alors opposé au réalisme, non pas concept descriptif ou explicatif mais bel et bien étiquette dévalorisante, homologue en cela à la notion de déviationnisme dans le champ politique, utilisée tour à tour par les deux camps. Lukács écrit ainsi :

Brecht part [...] de l'espace social vide qui entoure l'art contemporain, il veut [...] renverser les barrières entre l'art et la vie sociale, pour faire à nouveau de l'art un élément de la "pédagogie sociale". Mais cette critique fondée passe trop vite et trop directement à des problèmes formels. Brecht pense qu'un art "radicalement nouveau" a besoin de moyens d'expression

² Bertolt Brecht, « L'esprit des *Essais* » [1938], in *Ibid.*, p. 111.

entièrement différents pour supprimer le manque de dignité et l'effet socialement nuisible du "culinaire" dans l'art (surtout dans le théâtre) et pour rendre à celui-ci sa fonction sociale. La critique de Brecht passe donc elle aussi à côté du contenu social et fait du renouvellement social nécessaire de la littérature une expérience formelle – sans doute intéressante et spirituelle.³

Tandis que Lukács met ainsi l'accent sur le caractère essentiellement formel des innovations artistiques de l'époque (en particulier des artistes allemands), selon lui au détriment des questions de contenu, Brecht insiste quant à lui sur l'impossibilité de s'en tenir à des éléments aussi grossiers, sauf à tomber dans ce qu'il appelle le « formalisme de la critique », avant de reprendre ironiquement le titre d'un des articles principaux de Lukács, « Il y va du réalisme » :

Le réalisme n'est pas une affaire de formes. On ne peut prendre la forme propre à un réaliste unique (ou à un nombre limité de réalistes) et l'appeler *la* forme du réalisme. C'est antiréaliste. Si l'on procède ainsi, il en découle que les réalistes, c'étaient *ou bien* Swift et Aristophane, *ou bien* Balzac et Tolstoï ; et que, si l'on n'admet que la forme des morts, aucun vivant n'est un réaliste.

Est-ce là abandonner la théorie ? Non, c'est en assurer les fondements. C'est empêcher qu'on ait une théorie qui consiste uniquement en une description ou une interprétation d'œuvres d'art existantes, dont on extrait des directives purement formelles. Il faut une théorie des œuvres qui sont encore à créer. Le mal que nous prévenons, c'est le formalisme dans la critique. Il y va du réalisme.⁴

Art et science : la place de l'individu :

Si nous n'avons pas vocation à rendre compte de l'ensemble des termes du débat, particulièrement à propos de la définition

³ Georges Lukács, « Zola, Tolstoï et Balzac », in *Textes*, Éditions sociales, 1985, pp. 240-241.

⁴ Bertolt Brecht, « Au dossier du débat sur l'expressionnisme : réflexions pratiques » [1938], in *Sur le réalisme*, op. cit., p. 86.

du réalisme, notamment parce qu'il n'est pas sûr que Brecht et Lukács parlent de la même chose, nous souhaitons revenir rapidement sur la question du rôle du personnage ou de l'individu au sein de ces formes. Si Balzac, selon Lukács, offre une troisième voie entre la « fausse objectivité » du naturalisme et la « fausse subjectivité » du psychologisme, les partisans des nouvelles formes, en refusant la notion de personnage et de héros (positif ou négatif), et donc de l'« homme individuel au milieu des événements », ne peuvent pas rendre compte de la réalité sociale et tombent nécessairement dans le formalisme. Lukacs écrit ainsi :

Mais [la] critique [de Döblin] – en soi juste – passe [...] à côté de la faiblesse centrale du roman allemand (et de la littérature allemande) : le manque d'unité organique entre les éléments sociaux et les éléments individuels dans la description des personnages et la conduite de l'action, "l'intemporalité" abstraite. Ainsi, on oppose une nouvelle forme à une autre, sans soumettre le fondement même de cette insuffisance des formes, le problème du contenu social à une analyse critique sérieuse⁵.

A l'inverse, Brecht met l'accent sur la nécessaire modification de la manière dont représenter les liens entre individus et société, en promouvant d'ailleurs une méthode faisant le lien entre art et science :

le roman n'est pas lié, sous peine de disparition, à l'existence du "personnage", et surtout du personnage tel qu'il a existé au siècle dernier. On ne devrait pas alimenter l'idée d'un Walhalla des personnages "qui restent", d'une sorte de Cabinet de Madame Tussaud où l'on ne verrait que des figures qui "sont restées", d'Antigone à Nana, d'Énée à Nekhljudov [...]. Que cette idée fasse rire, je n'y verrais aucun irrespect. Nous sommes un peu payés pour savoir sur quelles bases repose le culte de l'individu tel qu'il a été pratiqué dans la société de classes : ce sont des bases

⁵ Georges Lukács, *Brève histoire de la littérature allemande : Du XVIIIème siècle à nos jours*, Nagel, 1949, p. 239.

historiques. Loin de nous l'idée de vouloir abolir l'individu. [...] Pour en revenir à la question de fond : il est archifaux, autrement dit cela ne mène à rien, ou encore cela ne vaut pas la peine pour l'écrivain, de simplifier le problème de telle sorte que le processus effectif, compliqué, gigantesque, de l'existence de hommes à l'ère de la lutte finale entre la classe bourgeoise et la classe des prolétaires soit utilisée comme toile de fond, décor, "fable" pour la création de "grands individus". On ne peut pas donner plus de place aux individus dans les livres qu'ils n'en ont dans la réalité, et surtout pas une place autre. Pour parler en termes pratiques : pour nous les individus naissent lors de la mise en forme des processus de la vie des hommes en société, laquelle peut être "grande" ou "petite". Il est radicalement faux de dire : prenons d'abord une grande figure et soumettons-là à des réactions multiples, en veillant à ce que ses rapports avec les autres soient le moins fugitifs et le moins superficiels possibles ⁶

Contre la conception dramatique du roman, héritée selon Brecht de la forme classique du théâtre, mettant en prise des individus et des situations, Brecht privilégie une forme épique et transforme de ce fait la notion de personnage, particulièrement visible à travers l'idée d'un *gestus*, c'est-à-dire d'une retranscription dans le corps de l'identité sociale d'un personnage. Pour lui, il s'agit de représenter le monde tel qu'il est et de donner des éléments de compréhension qui dépassent l'individu. Ce principe, pragmatique mais aussi historique, est simple : le monde change, il est donc normal que la forme artistique évolue aussi.

Méthode et point de vue de la critique :

Point important : contrairement à ce qui apparaît de prime abord, le débat outrepassa largement la stricte question des méthodes de création en littérature, mais oppose véritablement

⁶ Bertolt Brecht, « Remarques sur un article », in *Sur le réalisme, op. cit.*, pp. 100-101.

deux manières de considérer la place de l'art et donc deux positions, celle du critique (ou du théoricien) et celle du créateur, que l'on peut observer à travers les prises de position. Ce qui se reflète alors, ce sont aussi, et peut-être surtout, des rapports de force internes au champ artistique, en voie de bureaucratisation, et donc menacé directement d'hétéronomie. En effet, ceux qui dictent l'art légitime sont de moins en moins les artistes, et de plus en plus les théoriciens. A cet égard, Johannes R. Becher ne prend pas la parole, alors qu'il a une part active dans le débat en tant qu'ancien expressionniste devenu communiste, parce qu'il se situe justement à la frontière : il est un artiste en voie de bureaucratisation, futur ministre de la Culture de la RDA.

C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Brecht retient ses coups : la plupart des textes consacrés à ce sujet ne seront publiés que bien plus tard. Brecht a en effet peur de Lukács, qu'il considère comme le théoricien exclusif du régime et donc dépositaire d'un fort pouvoir symbolique et politique, ce qui est particulièrement faux, comme le raconte Walter Benjamin :

29 juillet [1938]. Brecht me lit le texte de plusieurs controverses avec Lukács, des études pour un article qu'il veut publier dans *Das Wort*. Il s'agit d'attaques déguisées, mais véhémentes. Brecht me demande conseil en ce qui concerne leur publication. Comme il me raconte en même temps que Lukács aurait "là-bas" en ce moment une position importante, je lui dis que je ne puis lui donner aucun conseil. "Il s'agit là de rapports de force. Il faudrait entendre l'opinion de quelqu'un de là-bas. Vous y avez bien des amis ?" Brecht : "A vrai dire je n'y ai aucun ami. Et les Moscovites eux-mêmes n'en ont pas – comme les morts ⁷." »

Mais Brecht joue sur les deux tableaux, à la fois du point de vue de la critique et du point de vue des créateurs, ce qui donne à

⁷ Walter Benjamin, « Entretiens avec Brecht », in *Essais sur Bertolt Brecht*, Maspero, 1969, pp. 146-147.

son discours un caractère double : il porte à la fois un point de vue pragmatique (les classiques ne me servent pas, artistiquement parlant) et un point de vue scientifique ou méthodologique (les classiques ne peuvent pas devenir l'étalon de jugement universel). Surtout, il renverse les procédés rhétoriques, pour opposer à Lukács ce qui lui-même dit en substance aux créateurs :

Mais n'y a-t-il pas une autre voie pour s'en sortir [que celle dont parle Lukács] ? Il y en a une, que montre la nouvelle classe montante. Elle n'est pas, elle, un retour en arrière. Il ne s'agit pas de renouer avec le bon vieux temps, mais de nouer des liens avec les sales temps modernes. Il ne s'agit pas de démanteler la technique, mais de la perfectionner. L'homme ne retrouve pas son humanité perdue en sortant de la masse, mais en se plongeant dans la masse. La masse accouche de son inhumanité, afin que l'homme redevienne homme (mais pas le même qu'auparavant). C'est ce chemin que doit prendre la littérature de notre temps, où les masses commencent à tirer à elles ce qu'il y a des valeurs et d'humanité, où les masses mobilisent les écrivains contre la déshumanisation par le capitalisme dans sa phase fasciste. C'est l'élément de capitulation, de recul, l'élément utopique et idéaliste, **qui subsiste dans les essais de Lukács et que certainement il surmontera, qui fait le caractère insatisfaisant de ses travaux, si pleins de choses valables par ailleurs**, et qui donne l'impression que ce qui lui importe, c'est la jouissance esthétique et non la lutte, la fuite et l'échappatoire et non l'attaque et l'avancée.⁸

Sur ce dernier point, il importe de rendre bien compte des positions car, si le climat porte à caricaturer Lukács, alors même qu'il s'agit pour lui de s'opposer à l'art prolétarien, qu'il considère comme une impasse, la posture de Brecht est elle-même à considérer relationnellement : son point de vue est celui

⁸ Bertolt Brecht, « Les essais de Georg Lukács » [1938], in *Sur le réalisme*, op. cit., pp. 88-89. Nous soulignons.

d'un artiste, pris dans une croyance de la création individuelle, *illusio* spécifique du champ de production culturelle, visant à imposer une autonomie radicale du champ artistique, contre celle du théoricien, apportant avec lui l'hétéronomie de l'art à l'égard des pouvoirs temporels.

Conclusion :

Ainsi, comme nous l'avons vu, les enjeux et les déterminants du débat sont multiples : esthétiques d'une part (quels sont les critères auxquels doivent se plier les artistes ?), scientifiques d'autre part (sur la place accordée aux critiques et la manière de faire usage de la dialectique à ce sujet) mais aussi et surtout politiques (Quelles sont les formes à privilégier et à éradiquer ? Qui doit décider de cette orientation, les théoriciens et critiques ou les artistes ?). Néanmoins, ce débat avait déjà été tranché et le réalisme socialiste se voyait triomphant, balayant l'avant-garde et le principe d'une littérature prolétarienne (et ses excès) et visant, à l'inverse, à proposer un art « national dans la forme et socialiste dans le contenu » selon le précepte de Staline : Brecht comme Lukács sont défaits. Une période de riche vie intellectuelle et artistique se ferme. À force de prendre trop l'art au sérieux, les bureaucrates l'ont vidé de son contenu, mais aussi de sa forme !

Après de multiples autocritiques, plus ou moins stratégiques comme il le reconnaîtra plus tard, de la part de Lukács, et des problèmes nombreux que rencontre Brecht à son arrivée à Berlin-Est en 1948, où il sera accusé encore et toujours de « formalisme », les deux vaincus se retrouvent à Berlin et se réconcilient. À la demande d'Hélène Weigel, Lukács prononce un discours lors des funérailles de Brecht en 1956. Mais, aux dires de témoins de l'oraison funèbre, celui-ci n'avait toujours rien compris à Brecht...