

Georg von Lukács



*À la croisée des chemins.*

Les chemins se sont séparés

(1912)

Traduction de Jean-Pierre Morbois

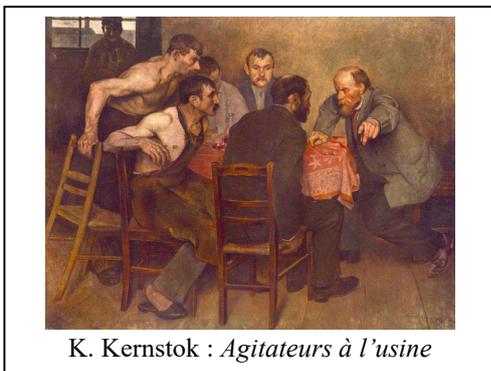
Ce texte a été publié en hongrois dans *Eszttikai kultúra. Tanulmányok*, [Culture esthétique. Études] Budapest (1912) , pp. 31-38.

Nous le traduisons de la version allemande établie par Agnès Meller et contrôlée par Júlia Bendl.

Cet article a été écrit à l'occasion d'une exposition à Budapest du peintre Károly Kernstok, et il réagit aux vives controverses, surprenantes à première vue, qu'elle suscite. Et Lukács pointe la divergence fondamentale (d'où le titre *Les chemins se sont séparés*) qui habitera toute sa vie de théoricien de l'art, quant à la fonction de l'art.

Celui-ci a-t-il simplement pour but de décrire les apparences superficielles des choses, de susciter des impressions, des sentiments, des émotions, ou, comme le pensent Kernstock et ses amis, d'« exprimer l'essence des choses ».

On retrouve toute la problématique de *Reportage ou figuration*, de *Raconter ou décrire*, ainsi que de l'*Esthétique*.



K. Kernstok : *Agitateurs à l'usine*

Károly Kernstok (1873-1940) est un peintre hongrois et un des représentants du groupe avant-gardiste *Les Huit* et participe à des expositions du *Cercle des impressionnistes et naturalistes hongrois*..

En 1919, il doit s'enfuir à Berlin pour s'être rangé aux côtés des communistes lors de la République hongroise des conseils..

## À la croisée des chemins.

Les chemins se sont séparés.

Rapport à l'occasion de la première exposition de K. Kernstok.

Ces quelques remarques ne se rapportent pas strictement aux peintures exposées dans la salle Könyves-Kálmán. J'ai le sentiment que le débat à leur sujet est si véhément, si désespéré, tellement empreint de violence mesquine et de joie mauvaise, parce que ces peintures sont les premières à montrer de manière totalement claire et indubitable que nous sommes arrivés à une croisée de chemins. Et j'aimerais dire quelques mots sur cette séparation, ses causes et sa signification. Celui qui en effet se contente de regarder des tableaux et qui sait comment les regarder ne comprendra guère pourquoi le conflit et l'aigreur sont somme toute possibles dans ce cas. Ces peintures ne représentent aucune école (pas même artistique) ; Dans ces tableaux on ne trouve aucun nouveau « point de vue » qui entrerait en opposition aux anciens « points de vue ». Ces peintures nous apportent le silence, la paix, le calme, l'harmonie – il est complètement incompréhensible qu'elles puissent indigner qui que ce soit.

Et pourtant, ces images représentent une lutte. Une lutte tout à fait différente, cependant, de celle que représentaient les innombrables « mouvements artistiques » et « sécessions »<sup>1</sup> du XIX<sup>ème</sup> siècle. Là, un nouveau « point de vue » se confrontait toujours à un ancien « point de vue », une nouvelle « vue » à une ancienne. Les gens avaient le sentiment que l'ancien « point de vue » n'était pas satisfaisant et qu'il fallait en trouver un nouveau, ou dans la majorité des cas, les gens étaient tout simplement fatigués de voir les choses de cette façon. Lorsqu'un

---

<sup>1</sup> La Sécession hongroise est un courant artistique visant à créer un « style national hongrois » en mêlant aux motifs et formes traditionnels de l'Art nouveau des éléments d'inspiration orientale.

nouveau point de vue surgissait, une nouvelle « orientation », les deux orientations se battaient entre elles jusqu'à ce qu'une troisième apparaisse, une toute nouvelle, qui continuait la comédie, qui pouvait se poursuivre à l'infini, contre les première et deuxième orientations alliées.

Il s'agit ici d'autre chose. Il ne s'agit pas ici de différences, mais d'oppositions. Ici, ce ne sont pas les orientations qui s'affrontent entre elles parce qu'elles se font face, mais par suite du simple fait de leur existence. Il ne s'agit pas ici de faire prévaloir un art nouveau, mais de la résurrection de l'art ancien, de l'art lui-même, et de la lutte à mort contre l'art nouveau et moderne provoquée par cette résurrection.

Károly Kernstok nous a dit qu'il en va de ce que les tableaux peints par lui et ses amis (et les œuvres poétiques composées par certains poètes, et les propositions philosophiques avancées par certains penseurs) veulent exprimer l'essence des choses. L'essence des choses ! Avec ces simples mots polémiques, on définit le sujet du grand débat, on indique le point où les chemins divergent. Car la vision du monde dans laquelle nous avons grandi, l'art dont nous avons reçu nos premières grandes impressions, ne connaissaient rien et n'admettaient pas que quoi que ce soit ait une essence. Ridiculisé avec indulgence, et défini comme obsolète, médiéval, et vantard sans raison était celui qui osait penser ou parler de telles choses.

L'époque à laquelle nous avons grandi – et le XIX<sup>ème</sup> siècle dans son ensemble – ne croyait absolument pas à la permanence. Il y a cent ans déjà, on proclamait que le paysage n'était qu'une émotion, car tout dans le monde devenait une émotion. Rien n'était solide et permanent ; il n'y avait rien au monde qui puisse être imaginé comme une libération de l'esclavage du moment ; sans même parler du fait qu'on aurait pu se permettre de s'en libérer. Il n'y avait rien que la libération de cet esclavage

aurait pu apporter. Tout est devenu émotion; tout n'existait qu'un instant : aussi longtemps que moi – prédisposé à une certaine orientation par certaines expériences – je le considérais sous un certain éclairage. Et l'instant d'après avait déjà tout changé. Et il n'y avait rien qui aurait pu créer de l'ordre dans ce flot inarticulé et déferlant de moments. Il n'y avait rien de commun dans les choses, et rien qui pût ainsi s'élever au-dessus du moment ; il n'y avait rien de stable dans une chose et qui se démarquait donc du moment. Car il n'y avait pas de choses, seulement une succession continue d'émotions, et entre les émotions il n'y a pas de différence de valeur, et il ne peut y en avoir aucune.

Mais ce moi souverain, qui façonne tout à l'image de ses émotions, a été lui-aussi absorbé dans cette absorption de toutes choses. L'ego s'est répandu dans le monde et l'a fondu en lui-même – à l'aide de ses émotions. Mais c'est précisément pour cela que le monde s'est répandu dans le moi et qu'il n'y avait rien qui aurait pu construire des frontières entre les deux. Et il n'y avait rien qui aurait pu mettre de l'ordre au sein l'ego dont l'ampleur, dans son flou, ne pouvait qu'être devinée. En même temps que la solidité des choses, la solidité du moi a également cessé d'exister ; avec la perte des faits, les valeurs ont également été perdues. Il ne restait plus que l'émotion. Toutes les émotions sont pareillement justifiées et pareillement importantes au sein de l'individu et entre les individus. Tout est devenu affaire de conception, tout n'était qu'avis, qu'opinion individuelle. Et chaque opinion individuelle n'avait d'importance que parce qu'elle était individuelle et qu'aucune distinction n'était possible dans l'importance de ces avis. Tout ce qui était sans ambiguïté a été aboli parce que tout n'était que subjectif ; a cessé le temps où des affirmations signifiaient quelque chose, où elles excluaient la possibilité d'une opinion

contraire. Dans ce monde, tout était compatible avec tout et rien ne pouvait exclure quoi que ce soit.

L'art de cette ambiance de vie ne pouvait être qu'un art de sensations. Un art de partage de l'expérience vécue, du purement subjectif, du purement instantané. Plus quelque chose est subjectif et lié à un instant donné, et plus est problématique la possibilité de le communiquer : seul est à proprement parler communicable ce qui est commun. Cet art voulait pourtant à tout prix transmettre un instant de la personnalité artistique, communiquer l'incommunicable. Par-là tout effet devenait aléatoire. Celui des lignes par hasard agréablement sinueuses et des couleurs harmonieusement coordonnées, et aussi, par hasard et indépendamment de toute signification, celle des mots agréablement coordonnés. Et il pouvait à l'occasion de chaque effet que l'harmonie pensée comme sombre à cause d'une certaine humeur du créateur devienne un motif de gaieté à cause de l'humeur fortuite du récepteur. Ou vice versa, ou quoi que ce soit, dans l'incommensurabilité des nuances infiniment variables.

Ainsi tout devint un art superficiel ; de surfaces derrière lesquelles il n'y a rien, qui ne veulent rien dire, qui n'expriment rien, qui d'une manière ou d'une autre, sont là par hasard, et qui d'une manière ou d'une autre, ont par hasard, un effet – peu importe comment, l'essentiel est qu'elles aient un effet. L'art superficiel ne peut être qu'un art des sensations, un art qui nie la profondeur, l'évaluation et la différenciation. De nouvelles catégories sont apparues, des catégories et des valeurs paradoxales, qui se sont inévitablement détruites par leur simple réalisation : le nouveau et l'intéressant comme valeur, comme seules valeurs. Car s'il n'y a que des émotions et des sensations, elles ne diffèrent les unes des autres que par leur fraîcheur et leur puissance. Et tout ce qui est nouveau et intéressant est déjà moins nouveau et moins intéressant au moment où on le réalise.

Et à chaque minute, à chaque similitude et répétition, cela devient moins nouveau et moins intéressant, jusqu'à ce que finalement l'aspect de sensation se perde complètement, perde toute valeur ; ça cesse de fonctionner, c'est mort, inexistant.

Cet art n'a pas de matière, car ce serait tangible, monotone et exigeant de l'espace pour lui-même ; ferme et durable. Dans cet art, il n'y a pas de formes, car la forme est sans ambiguïté et exclut les autres formes et ce qui n'a pas de forme ; parce que la forme est un principe d'appréciation, de distinction et d'ordre.

Et dans ce monde tout était tellement compatible qu'il n'a même pas remarqué l'apparition de son ennemi mortel, de son destructeur. Pour être plus précis : il l'a remarqué, mais était néanmoins incapable de développer envers quoi que ce soit des sentiments hostiles : cela aussi était considéré comme une sensation nouvelle pour elle et compatible avec toute production antérieure. Je pense maintenant surtout à certaines conquêtes des sciences naturelles et des sciences humaines (par exemple le marxisme) comme étant celles qui sont temporellement apparues les premières sur la scène. Car celles-ci apportaient avant tout une négation de la vision subjectiviste et impressionniste de la vie : des affirmations sans ambiguïté et vérifiables, et un ordre entre les choses. Déclarations dont il résulte quelque chose parce qu'elles sont soit vraies, soit fausses, soit plausibles, soit invraisemblables. Et avec chaque reconnaissance individuelle comme vraie, le rejet de mille autres choses est devenu une conséquence nécessaire. Et des affirmations ont surgi qui traitaient de choses : des choses. De choses dont on peut parler parce qu'il y a en elles quelque chose de durable, parce qu'elles ont en elles quelque chose qui est indépendant de mes états d'âme et de mes sensations ; à qui il est complètement indifférent que je les voie de telle ou telle manière à cet instant ou à un autre, sous l'influence de telle ou telle expérience. Les choses existent, et elles contiennent des

choses importantes et sans importance, des choses constantes et changeantes, superficielles et essentielles.

Mais les représentants de l'impressionnisme ont eux-aussi accepté ces vérités. Avec leur raison, qui apporte la compréhension à toute chose, ils acceptèrent aussi ces vérités comme des vérités – et dans leurs sentiments et leurs expériences vécues, tout resta comme avant.

Mais aujourd'hui, ces connaissances sont finalement devenues des valeurs émotionnelles. Aujourd'hui, nous aspirons à un retour à l'ordre des choses. Pour les voir, et de nous-mêmes, ce qui nous appartient vraiment. Nous aspirons à des constances et à la prévisibilité de nos actions ainsi qu'à la clarté et à la contrôlabilité de nos déclarations. De plus, nous voulons que tout ce que nous faisons ait un sens, qu'il quelque chose en découle, qu'il y ait quelque chose d'exclu. Nous aspirons à des évaluations. De différenciations. De l'approfondissement.

Et la croyance même qu'il y a quelque chose de tangible et de constant dans le tourbillon des instants, la conviction que les choses existent et qu'elles ont une essence, exclut l'impressionnisme et toutes ses manifestations. Car alors il y a des buts qui valent la peine d'être atteints, des buts vers lesquels il faut se diriger, et la direction des chemins n'est plus indifférente. Alors nous ne dirons plus ce qu'a dit un jour l'un des critiques les plus spirituels de l'impressionnisme hongrois : « L'artiste peut faire ce qu'il veut, pourvu qu'il puisse accomplir ce qu'il veut. » Alors l'objectif lui-même peut être critiqué, et l'art qui va vers de faux buts est d'autant plus répréhensible que la virtuosité par laquelle le but indigne est atteint est plus subtile. Et puis le chemin qui y mène peut aussi être critiqué, car il y a des choses par lesquelles on peut mesurer la réussite et l'échec, le juste et l'injuste.

De toutes parts, ce sentiment nouveau se fait déjà connaître et a déjà trouvé une expression dans de nombreux endroits : dans des vers et des bâtiments, dans des peintures et des tragédies, dans des sculptures et des philosophies. Cependant, ce nouvel art et cette nouvelle vision du monde venant de multiples directions sont à peine devenus conscients. Peu de gens l'ont reconnu en eux-mêmes, et encore moins le reconnaissent chez les autres, dans leur propre art et dans les arts connexes. La plus grande importance de Károly Kernstok et de ses amis réside peut-être dans le fait qu'ils ont conféré à cette manière de sentir et de considérer l'expression la plus pure, la plus puissante et la plus artistique à ce jour.

Cet art est l'art ancien, un art d'ordre et de valeurs, un art de construction. L'impressionnisme a tout transformé en un décorum superficiel, même l'architecture ; à ses couleurs, ses lignes et ses paroles, il n'a conféré de valeur que par leur effet suscitant de l'agréable et des sensations, car elles ne portaient rien et n'exprimaient rien de concret. Le nouvel art est architectural, au sens ancien et authentique du terme. Leurs couleurs, leurs paroles et leurs lignes ne sont que l'expression de l'essence des choses, de leur ordre et de leur harmonie, de leur poids et de leur équilibre. Toutes choses sont une harmonie de forces et de jugements ; ils ne reçoivent leur expression que par l'équilibre des matériaux et des formes. Et chaque ligne et chaque tache de couleur sont – comme en architecture – belles et précieuses seulement dans la mesure où elles expriment ceci : l'équilibre le plus simple possible et le plus clair possible, le plus concentré possible et le plus riche en contenu possible des poids et des forces qui composent une chose. Ici aussi, tout est superficiel. Nos sens ne peuvent être innervés que par des surfaces et que par des couleurs et des paroles, les sons et les lignes peuvent à tout moment être des moyens d'expression. Mais les moyens d'expression ne sont désormais en fait que des

moyens d'expression, pas des objectifs, pas une arrivée. L'impressionnisme s'est de plus en plus abstenu d'inventer un nouveau moyen d'expression ; l'apparition de ses orientations a toujours été l'invention puis la chute d'un nouveau moyen d'expression et sa solidification en un maniérisme. L'impressionnisme n'a toujours proposé que des points de vue qui auraient pu aider à arriver quelque part. Mais il ne voulait aller nulle part. Il percevait les points de vue comme des objectifs finaux car eux seuls pouvaient entraîner des sensations et des émotions. Il considérait ses propres idées comme un signe de son arrivée, à condition qu'elles soient suffisamment nouvelles et intéressantes. Cela comptait pour lui comme une arrivée, pas comme un chemin ; comme des sensations et des stimuli, et pas comme des tâches et des obligations. Le nouvel art est un art de créer la plénitude, d'aller jusqu'au bout, d'approfondir.

Les chemins sont séparés. C'est en vain que l'on se réclame des génies de l'impressionnisme. Les impressionnistes vraiment grands sont véritablement grands dans la mesure où ils ne sont pas impressionnistes ; dans la mesure où ils sont des artistes de l'approfondissement de soi, et leurs idées ne sont que des moyens de saisir véritablement les choses, et leurs points de vue ne sont que des moyens pour parvenir à la création de la plénitude. Et tout comme quelqu'un qui ne mérite pas ses idées et ses intuitions, qui ne les voit pas comme une tâche et une arme, mais comme un but ultime et un plaisir, les impressionnistes ne méritaient pas les grands artistes qui se démarquaient de leurs rangs. Ils ne les ont pas mérité et ne les ont pas compris. Et ce chemin que les génies ont emprunté pour de l'idée à la totalité, ils l'ont parcouru en sens inverse lorsqu'ils ont regardé leurs tableaux. Et ils dégradèrent la chose par laquelle le génie les avait pris en compte en un point de vue, et l'art en un maniérisme par lequel le génie avait exprimé ces

choses, et de ses approfondissements personnels ils ne purent tirer que des sensations.

Les chemins se sont séparés. C'est en vain que le délicat manque de conviction de certains impressionnistes intelligents « comprend » de nombreux éléments artistiques de l'art qui émerge actuellement. Cette compréhension n'est elle aussi qu'une idée, un simple sensationnalisme d'où qu'il vienne, et il n'en résulte aucun changement. Ils voient le gourdin qui menacer d'écraser leur tête, et ils savourent avec la finesse de leurs sens fins le geste puissant de la main qui s'abat en fendant l'air. Mais cette sagesse compréhensive ne vaut rien, car ce geste est désormais plus qu'un geste, car ce bâton va effectivement s'écraser sur leurs têtes. Pour eux, l'art qui apporte le silence signifie une déclaration de guerre et un combat à la vie à la mort. Cet art de l'ordre doit anéantir toute anarchie de sensation et d'émotion. La simple émergence et l'existence de cet art constituent une déclaration de guerre. Une déclaration de guerre à tout impressionnisme, à toute sensation et à toute émotion, à tout désordre et à toute négation des valeurs, à toute vision du monde et à tout art qui, d'abord et en dernier lieu, écrit le mot « je ».

