

GYÖRGY LUKÁCS ET L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

György Lukács n'était pas un professionnel de l'histoire littéraire, mais ses systèmes esthétiques ont certains enseignements pour cette discipline aussi. J'ai dit bien ses systèmes, car la pensée esthétique de Lukács présente des différences essentielles d'une époque à l'autre. Je ne pense pas seulement à sa première période marquée par l'idéalisme de la Théorie du roman et de L'âme et les formes, car Lukács les a jugées lui-même dépassées par "l'expérience d'un quart de siècle". C'est sa dernière période, après 1956, qui nous paraît véritablement mûre et fécondatrice, avec La particularité en tant que catégorie esthétique et sa grande synthèse, La particularité de l'esthétique, où les théories précédentes apparaissent à un niveau plus élevé.

Lukács s'occupait avant tout de la théorie du roman et, en partie, de la nouvelle (de cette dernière, à propos de Gorki), il a rédigé ces réflexions pendant son émigration à Moscou. En 1974, Claude Prévoost les a publiées en français, avec une introduction remarquable. Après 1945, revenue de l'émigration, Lukács a souvent tourné son attention vers la littérature et la culture hongroises, mais ces articles fort significatifs ne sont pas connus à l'étranger. C'est également après 1945 que ces Écrits de Moscou ont paru en hongrois, provoquant des discussions animées. Claude Prévoost fait connaître, dans son introduction mentionnée, celles qui s'étaient déroulées en Union Soviétique.

Dans la théorie esthétique de Lukács, la question fondamentale vise le rapport entre le particulier et le général. C'est ce qu'il examine dans ses écrits sur Balzac et sur Zola, il en donne une analyse approfondie dans La particularité en tant que catégorie esthétique et dans La particularité de l'esthétique où il oppose le symbole et l'allégorie. L'idée de base vient de Goethe, et Lukács retourne toujours à la pensée de Goethe.

Ses idées les plus fécondes datent de sa période de Budapest, d'après 1956. C'est à Moscou, en revanche, qu'il a élaboré sa théorie du grand réalisme qui relève directement de l'histoire littéraire, mais qui constitue en même temps la partie la plus problématique de son oeuvre. Cette théorie érige en modèle la méthode de Balzac et de Tolstoï, comme sommet du grand réalisme. Tandis que La théorie du roman avait privilégié L'éducation senti-

mentale, Flaubert est désormais écarté, avec Zola d'ailleurs, du nombre des grands réalistes. Ce n'est pas ici le moment de démontrer combien la ressemblance entre Flaubert et Tolstoï est plus frappante qu'entre Balzac et Tolstoï. Zola devient même, dans la théorie de Lukács, le contre-point du grand réalisme. Du point de vue de l'histoire littéraire, ce que Lukács entend par réalisme nouveau ou "moderne" est fort discutable: il y range Flaubert, Zola, Maupassant, et en général la littérature moderne, y compris naturellement le XX^e siècle et l'avant-garde aussi. On sait que la "compréhension" et l'accommodement ne lui étaient guère propres, il penchait bien plus à l'ostracisme. Il avait d'abord refusé Kafka aussi bien que Proust; plus tard, il est devenu plus tolérant pour le premier, mais n'a jamais accepté Proust, car il ne l'a jamais compris. L'opposition goethéenne du symbole et de l'allégorie, développée dans La particularité de l'esthétique, apparaît déjà dans la théorie du grand réalisme. Arriver au général en partant du particulier, voilà le cheminement du grand réalisme, ce que Goethe appelle symbole. Chercher le particulier qui convienne à l'expression du général, c'est l'allégorie de Goethe, c'est-à-dire le naturalisme et le réalisme "moderne".

Certains historiens de la littérature ont fait des catégories du grand réalisme et du réalisme "moderne" des périodes historiques, ce qui était naturellement un procédé contraire à l'historicité. En ce qui concerne le grand réalisme, ses critères mêmes sont discutables. Lui seul était capable, selon Lukács, de créer des personnalités marquantes, des figures d'une grande plasticité, des types. Le nouveau réalisme ne produit que des personnages de plus en plus ternes, de plus en plus médiocres. Si l'on pense à Herrera, à Gobseck, au père Goriot, à Lucien de Rubempré, pour ne pas citer Rastignac, la première partie de la proposition est vraie: l'individu porte en lui son époque, soit sa société. Mais, à y réfléchir, on peut constater avec surprise que ces figures de Balzac doivent leur notoriété à la fréquence de leur apparition ou de leur mention bien plus qu'à un modelage achevé. Madame Bovary ou Frédéric Moreau sont des caractères plus élaborés, mieux travaillés que ces héros balzaciens. Balzac met un nom propre sur certaines qualités morales: c'est l'excès de l'amour paternel ou l'avarice qui prennent le nom de Goriot ou de Grandet. Tout cela rappelle la peinture des mœurs par Molière. D'ailleurs, trouve-t-on des individus vraiment captivants chez Balzac? D'Arthez, en tant qu'idéal, est plutôt un épisode ou un contre-point. Mais voyons le réalisme "moderne" rejeté: Nana, la prostituée de Zola, n'est-elle pas l'incarnation de toute une époque historique

et d'une société — celle du Second Empire? On ne peut assez souligner que la théorie du grand réalisme avait aussi ses mérites. Lukács lutte pour la dignité ébranlée de la littérature dans une époque et dans une société qui s'en détournent. Ce qu'il craint pour la littérature, c'est le destin de Lucien de Rubampré. Il veut sauvegarder un précieux patrimoine pour la jeune littérature socialiste soviétique en cours de constitution. Car il y a des forces dans cette société qui veulent renier les grandes acquisitions de la culture européenne, de Goethe à Thomas Mann. Tolstoï lui-même est difficilement admis dans cette vision étroite, Dostoïevski n'y trouve pas de place du tout. Gorki sera dépouillé de son humanisme, source de tant de conflits pourtant dans sa vie. C'est de l'appauvrissement culturel que Lukács a voulu préserver le socialisme. Mais pour lutter efficacement contre un ostracisme absolu, il a dû lui-même pratiquer une certaine sélection. Le problème du jugement de valeur venait encore s'y ajouter: les adversaires du grand réalisme opposaient à Balzac et à Tolstoï le modèle de Byron, de Hugo et de Zola, prétendus plus "progressistes". Face à eux ou face au "Proletkult", c'est naturellement Lukács qui a raison.

Il croyait à la dignité et à la nécessité de la littérature et a défendu ces valeurs. Mais cet optimisme s'accompagnait de quelque chose qu'on serait tenté d'appeler un pessimisme historique. Dans ses écrits importants sur les écrivains russes et sur Tolstoï surtout, une croyance simpliste revient avec ténacité: celle du déclin inévitable de la culture et de la littérature occidentales. Il n'en excepte que Thomas Mann — son tort est de considérer son cas comme unique. S'il avait compris Proust, s'il avait mieux connu la littérature américaine, il aurait sans doute été plus prudent dans ses développements sur le déclin de la littérature occidentale. Proust aussi brosse un tableau presque balzacien de la société, et crée des figures aussi marquantes, caractéristiques de leur classe et de leur société, que le baron de Charlus ou Françoise, la cuisinière qui est, par surcroît, l'incarnation d'une France médiévale. Le niveau du général ne se rétrécit pas chez Proust, au contraire: il présente un riche et large éventail. Il découle de tout cela que la théorie de Lukács sur le grand réalisme triomphant et sur le réalisme "moderne" décadent est inutilisable pour l'histoire littéraire et elle ne peut en aucune façon servir de base pour une périodisation historique.

Le jugement de Lukács sur le romantisme est également inacceptable du point de vue de l'histoire littéraire. Sa conception, qui se résume dans un refus total, se base sur le romantisme allemand, mais elle n'est guère

applicable même sur celui-là. Selon Lukács, le romantisme soutient l'absolutisme, idéalise le féodalisme, et exprime l'idéologie dominante d'une époque caractérisée par "l'obscurantisme le plus noir". Toujours selon lui, la critique du romantisme "ne pourra jamais être assez rigoureuse". Mais ce jugement ne vaut véritablement même pas pour Kleist. Bien que Lukács le qualifie de "symbole des errements de l'idéologie et de la littérature allemandes" et son oeuvre d'une apothéose "de tout ce qu'il y a de dangereux et de négatif dans l'histoire de l'esprit allemand", il doit reconnaître que La Cruche cassée est une "des rares victoires du réalisme sur les préjugés romantiques". De même, il est contraint d'admettre l'importance particulière de ce produit remarquable du romantisme qu'est Le Cor enchanté du jeune homme (Des Knaben Wunderhorn). Il ne peut nier non plus la valeur durable de la poésie d'Eichendorff. Il est forcé de reconnaître, en outre, que la défense des "anciens droits" à Wurtemberg par exemple est une forme de l'opposition à l'absolutisme, et il aurait pu formuler le même jugement sur le culte de l'histoire chez les peuples de l'Empire des Habsbourg. E.T.A. Hoffmann, ce romantique si cher à Balzac et encore plus aux Russes, à Gogol et à Dostoïevski, reçoit une appréciation au moins surprenante. Lukács l'arrache, pour ainsi dire, au romantisme, car Hoffmann "exprime avec un réalisme nouveau et suggestif les principales tendances historiques de l'époque".

Lukács est donc obligé lui-même de soustraire plusieurs phénomènes au jugement catégorique qu'il a porté sur le romantisme allemand; sa conception devient encore plus inacceptable si nous la confrontons avec les littératures de l'Europe Centrale et Orientale. C'est que dans ces littératures, le romantisme est l'apprentissage de l'identité nationale, le moteur des mouvements d'indépendance et le ferment des cultures nationales. Lukács ne tient pas compte de tout cela. Il approche ces littératures, même la hongroise, avec un certain parti pris, car le romantisme s'y maintient plus longtemps qu'ailleurs. Sa plus grande erreur, à notre avis, est l'appréciation de La Tragédie de l'homme, poème dramatique magistral de Imre Madách, un des produits les plus typiques de la littérature hongroise, oeuvre que Lukács condamne sans appel comme réactionnaire.

Dans une certaine mesure, il est la victime d'une erreur optique: il fait une norme de la littérature russe du siècle dernier, dans laquelle le romantisme joue un rôle bien plus insignifiant que le réalisme. Par rapport à cette norme, les littératures de l'Europe Centrale et Orientale, où fleurit le romantisme, lui semblent suivre une fausse route. Il ne voit pas que l'exaltation du féodalisme qu'il condamne si sévèrement dans la lit-

térature allemande, reçoit une signification tout autre chez ces peuples qui puisent dans l'histoire médiévale des exemples encourageants pour suivre leur voie nationale, et s'en fortifient. Chez les Polonais comme chez les Tchèques et chez les Hongrois, le romantisme se maintient à cause de la menace qui pèse sur l'existence nationale. On ne peut même pas dire que ces littératures suivent le romantisme allemand, mais bien plutôt le français. En fin de compte, leur romantisme est un produit particulier, caractérisé aussi bien par les Aieux de Miczkiewicz que par le poème dramatique de Madách.

On peut se demander pourquoi le romantisme n'a pas eu la même importance dans la littérature russe que dans la polonaise ou dans la hongroise. Les peuples appartenant à l'Empire des Habsbourg, et les Polonais en particulier, se sentaient menacés dans leur existence nationale et ont dû lutter sans arrêt pour sauvegarder leur langue et leur culture; le romantisme leur a fourni une aide, ne serait-ce qu'en leur ouvrant les sources de la poésie folklorique. Des poésies populaires et nationales sont nées ainsi dans ces pays, entraînant le dépassement du romantisme lui-même. Rien ne menaçait cependant la survie de la nation russe. La littérature y a mené son combat non pour la simple existence nationale, mais contre les injustices sociales. Si l'on accepte pourtant la théorie de Lukács sur le grand réalisme, on doit se rendre compte que les littératures centre-européennes et est-européennes, dépassant le romantisme, produisent en série les grandes oeuvres satisfaisant aux critères de ce réalisme. (Pensons chez les Polonais à Dombrowska, chez les Hongrois à Zsigmond Móricz, à Kosztolányi et à leurs contemporains.) Du point de vue de la littérature mondiale, le XX^e siècle ne peut pas être considéré comme une époque en déclin.

Le refus unilatéral du romantisme et la délimitation du domaine du grand réalisme ont entraîné des erreurs dans l'histoire et dans la théorie littéraires. La première a essayé de définir historiquement le grand réalisme en fabriquant de lui une époque qui se serait déroulée d'abord dans la littérature française, ensuite dans la littérature russe. Ce procédé n'est qu'une vulgarisation de la théorie du grand réalisme, il ne tient pas compte de tout le tissu complexe des facteurs divers qui composent une époque, des tendances contemporaines, mais différentes de la littérature du type balzacien ou tolstoïen.

L'histoire littéraire peut tirer cependant des enseignements de la méthode d'analyse de Lukács, méthode à la fois esthétique et sociologique. Son point de départ est toujours celui du sociologue, ce qui ne signifie

pas que la sociologie puisse tout expliquer. La théorie du grand réalisme suit un cheminement déductif, et c'est ce qui fait le plus grand tort à l'activité critique de Lukács en matière littéraire. Mais dans l'application de la sociologie, il n'est plus déductif, et il arrive à expliquer beaucoup de choses avec la théorie de la lutte des classes. Il qualifiera ainsi Balzac du dernier phénomène important de l'époque de la bourgeoisie naissante, tandis que Tolstoï tout entier sera expliqué par l'intérêt primordial qu'il porte à l'exploitation de la paysannerie. Selon Lukács, c'est cette orientation paysanne de Tolstoï qui fait que la représentation de l'amour ne s'enlise pas chez lui dans une "pathologie mesquine", propre au réalisme "moderne" tel que Lukács l'imagine. Le destin des personnages de Tolstoï est déterminé dans tous les cas par leur rapport à "l'usufruit de la rente foncière". L'appréciation que Lukács donne de Dostoïevski s'inspire également de la sociologie: le problème central est ici l'intrusion du style de vie citadin dans les conditions patriarcales. Chez Gorki, "dans la Russie du capitalisme asiatique naissant", c'est l'apparition des classes modernes qui fournit une tension dramatique aux destins représentés. D'ailleurs, quand Lukács se met à analyser les oeuvres de plus près, il y cherche, déjà dans ses écrits de Moscou, donc bien avant sa dernière période, les marques de la particularité. Ces analyses sont du plus haut intérêt: pensons à ce qu'il dit des quatre comètes de Lucien de Rubampre, ou de la problématique de l'action, toujours chez Balzac; mais ces dernières considérations aboutissent à un jugement fort discutable, selon lequel l'action de plus en plus occultée plus tard serait un signe du dépérissement de la littérature. C'est en partant du principe de la particularité qu'il souligne chez Gorki, à juste titre, le caractère de nouvelliste, c'est-à-dire que son art se construit à partir de la nouvelle et que ses romans mêmes sont des concentrations à base de nouvelles. C'est encore la particularité que Lukács cherche à saisir dans son étude sur Werther et dans ses analyses du Faust qui sont, à mon avis, les meilleures pages de son oeuvre.

C'est l'intérêt porté à la particularité qui va conduire Lukács à sa dernière période, supérieure à toutes les autres. La théorie du grand réalisme disparaît de ses oeuvres après 1956, et la méthode déductive sera remplacée par l'induction. L'appréciation souvent si étroite, si sélective devient plus ouverte, tout au moins dans le domaine de la théorie. Il faut le souligner car, se détournant de la critique et de l'histoire littéraires, Lukács se retire désormais dans ce domaine abstrait, laissant aux autres la liberté d'appliquer ses théories à leur gré. Plusieurs signes laissent sup-

poser qu'il accepte maintenant des écrivains proscrits auparavant, tel Franz Kafka, par exemple.

La nouvelle théorie de la particularité, soigneusement élaborée à partir de l'idée de Goethe, peut être retournée, en fin de compte, contre les jugements précédents de Lukács. Il a changé, mais en conservant son moi antérieur à un niveau supérieur. Ce changement n'est pas aussi décisif que celui qui l'a détourné de la période idéaliste de L'âme et les formes, mais il n'en est pas moins significatif. Il nous faut poser la question des motifs de ce changement. La période de Moscou avait ceci de paradoxal, que le refus catégorique de la tendance restrictive qui voulait se débarrasser de la culture bourgeoise tout entière, comportait lui-même des restrictions injustes. C'est ainsi que s'est produit le plus grand paradoxe dans la vie de Lukács: sans gagner la confiance des stalinistes, il leur fournissait, bon gré, mal gré, des arguments pour leur théorie de la littérature. Au fond de lui-même, il s'opposait au stalinisme, tout en essayant en même temps de s'en accommoder, et la plupart du temps, de bonne foi. Il rappelait lui-même, avec une certaine ironie, qu'il avait utilisé par-ci, par-là dans ses écrits des lieux communs staliniens, pour sa propre sécurité.

Naturellement, tout cela n'était pas aussi simple dans la réalité.

Lukács prétend que la théorie de Goethe, puisqu'issue du matérialisme "instinctif" du poète, avec sa dialectique également instinctive, exige une certaine "correction". Cette "correction" restera, heureusement, un projet annoncé plutôt qu'un acte accompli. Pour l'essentiel, elle voulait dire que l'oeuvre d'art montant de la simple individualité subjective à la particularité, éveille dans le lecteur le sentiment du mea causa agitur. Le processus de la création se déroule donc comme ceci: avant l'expérience, l'auteur se meut dans le général, après, il monte dans le particulier. L'art devient ainsi la conscience de l'humanité en évolution. Et nous voilà revenus à Goethe et à son opposition du symbole et de l'allégorie. Ces deux catégories permettent à Lukács de maintenir son opinion sur Balzac, exemple du symbole, et sur Zola, qui correspond à l'allégorie, puisqu'il cherche le phénomène particulier pour justifier une théorie préconçue. Tout cela revient à dire aussi, que la littérature tendancieuse relève de l'allégorie.

Les jugements critiques que Lukács a portés sur certains écrivains appellent donc un démenti, et particulièrement ses considérations sur quelques grands auteurs hongrois et sur le romantisme en général. Il est vrai également qu'il voulait proscrire quelques phénomènes capitaux de la littérature du XX^e siècle, méritant bien qu'on lui reproche les intermittences

de sa faculté de jugement. Mais il faut reconnaître que ses derniers écrits théoriques ont servi avec efficacité, mieux que les autres, son véritable but: sauvegarder la dignité de la littérature; ils nous permettent même de corriger une partie de ses propres jugements antérieurs.

István SÖTÉR

Budapest