



HAL
open science

De Lukacs à Lukacs : itinéraire d'un remembrement

Vincent Charbonnier

► **To cite this version:**

| Vincent Charbonnier. De Lukacs à Lukacs : itinéraire d'un remembrement. 2015. hal-01126652v1

HAL Id: hal-01126652

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01126652v1>

Preprint submitted on 6 Mar 2015 (v1), last revised 13 Jul 2015 (v3)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De Lukács à Lukács : itinéraire d'un remembrement *

Vincent Charbonnier, université Toulouse 2 – Jean-Jaurès, ERRAPHIS

Qui ne peut prendre parti doit se taire.

W. Benjamin, *Sens unique*

Le cas de Lukács est typique de ce que la discussion d'une œuvre est indissolublement liée à sa réception effective et à sa matérialité, avec le supplément de la traduction pour ce qui le concerne ¹. Sans beaucoup d'exagération, nous pouvons ainsi affirmer que Lukács n'est essentiellement connu, en France du moins, que pour être l'auteur de *Die Theorie des romans* (1916) et de *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) et que la suite de son œuvre, qui s'étend pourtant sur près d'un demi-siècle, est largement méconnue voire tout bonnement ignorée. À son corps défendant, Lukács est donc l'objet d'une célébrité restrictive que l'écho suscité par la traduction française, actuellement en cours, de sa dernière œuvre, *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* (1964-1971), ne semble guère devoir infléchir...

Ses travaux d'esthétique, de la littérature en particulier, n'échappent pas à cette règle, tant ils n'ont été que fort peu traduits – et quand ils l'ont été, ce fut de manière pour le moins disparate ². En faire le relevé précis – impossible dans les limites de cet article –, nous instruirait de l'étonnante réception de son œuvre dans l'espace francophone. Aussi, et en renvoyant ce travail à une autre occasion, indiquons seulement que *Die Theorie des Romans*, rédigé en 1915 et d'abord publié sous la forme d'un article en 1916, demeure l'une des œuvres phare de Lukács ³, souvent la seule citée en matière d'esthétique littéraire. L'exergue accordée à ce livre – qui le doit à son ampleur, de la Grèce antique au romanesque du XIX^e siècle, et à son emphase, non dénuée de style et de poésie –, n'est certes pas imméritée. Mais le problème est qu'elle *a été délibérément construite* au détriment du reste de son œuvre – dès lors un résidu plus qu'un produit –, par les nombreux thuriféraires du « jeune Lukács » dont G. Oldrini (1986) a fort justement montré qu'il s'agit d'un mythe.

Livre phare, *Die Theorie des Romans* apparaît comme un isolat, un piton rocheux avant les mers de la désolation stalinienne dans lesquelles Lukács se serait d'abord égaré puis, en dépit des apparences, finalement retiré. On connaît donc mal voire pas du tout, le Lukács théoricien de la littérature au sens large, y compris ses premiers travaux avant le texte de 1915 donc, hormis le recueil *Die Seele und die Formen* (1911), un piton lui aussi, occultant,

* Version remaniée et développée d'un article en réponse à un appel à communications de la revue *Romanesques* (Classiques Garnier) pour un numéro spécial consacré à Lukács, à paraître en 2015.

1. Hongrois d'origine, Lukács s'est essentiellement exprimé en allemand retraduisant ensuite ses travaux dans sa « première langue ». Sur cette question, voir les remarques de J. M. Coetzee in Auster & Coetzee, 2013, p. 95 et aussi p. 86 *sq.*, à propos d'une lecture du *Monolinguisme de l'autre* de Derrida.

2. Faut-il encore rappeler que son grand œuvre, *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963) est toujours inédit en français, alors qu'il est disponible depuis 1970 en italien et que *Ästhetische Theorie* d'Adorno (1969), bien qu'inachevé, a rapidement paru en traduction française (1974) ?

3. Sa *Correspondance de jeunesse* (Lukács, 1981a, p. 252-287) offre un éclairage intéressant sur sa genèse.

de l'ombre qu'on lui fait porter, les autres aspects de l'œuvre – sur le drame par exemple. Pour ôter tout caractère d'opinion à un tel jugement, on s'avisera du privilège (du bonheur aussi), dont bénéficie le lecteur italien de pouvoir discuter Lukács dans toute son envergure parce que, en effet, il peut le lire ⁴.

Cette magistrale béance entre les prétendus vieux et jeune Lukács (mort et vif ?), écarte l'idée d'une continuité de sa réflexion sur la littérature qui ne serait pas autre chose qu'une involution stalinienne, « sublime, forcément sublime » pour ici paraphraser à dessein M. Duras. Or nous tenons qu'il n'y a pas deux ni trois, ni même plusieurs Lukács mais un seul, qu'il est la coalescence avérée de toutes ses facettes et que sa vie, comme il le dit, non sans rétrospection peut-être, à la fin d'icelle, « forme une suite logique » : je crois, ajoute-t-il, « qu'il n'y a aucun élément d'inorganique dans mon évolution » (Lukács, 1986, p. 17). Autrement dit, avec tout le raffinement dialectique de Pascal : « on ne peut faire une bonne physionomie qu'en accordant nos contrariétés [...] Pour entendre le sens d'un auteur, il faut accorder les passages contraires. » (*Pensées*, 257-684).

Un seul Lukács par conséquent, *lui-même comme un autre*. D'où l'idée précisément qu'il est peut-être, et en définitive, son premier héritier, tout particulièrement de *Die Theorie des Romans*. En atteste ses réflexions ultérieures sur le roman et le romanesque, notamment ses nombreux textes sur le réalisme rédigés ou publiés dans les années 1930-1940, repris en recueils après-guerre. Par exemple, et entre autres : *Balzac und der französische Realismus* (1951) et *Probleme des Realismus* (1955) auxquels il faut ajouter sa monographie *Der historische Roman* (publiée une première fois en langue russe en 1937 puis en allemand en 1955) ainsi que *Wider den mißverständenen Realismus* (1958) qui propose une synthèse éclairante ⁵.

C'est dans cette perspective d'une continuité de la pensée de Lukács – que nous avons toujours défendue –, que nous voudrions désinsulariser *Die Theorie des Romans* et l'extirper de la galerie des gestes magnifiques du philosophe magyar, cette lumière qui, dit-on, éclairerait l'obscurité des années d'hiver prolongé de son stalinisme invétéré ⁶. Toutefois, avant de rappeler le propos d'un jeune trentenaire (Lukács est né le 13 avril 1885) qui assistait alors à la déliquescence, plutôt morbide, du « grand » XIX^e siècle, et pour ne pas céder à l'insulation de cette œuvre, ni la considérer comme une monade – à l'instar de la rose « sans pourquoi » d'A. Silesius, qui « fleurit parce qu'elle fleurit » –, il faut rappeler dans quelle dynamique théorique s'inscrit *Die Theorie des Romans*. Et dire que son terme antécédent n'est pas seulement *Die Seele und die Formen* (dont les textes s'échelonnent de 1907 à 1910), mais également sa monographie sur l'histoire du développement du drame moderne (*A modern drama fejlodesenek története*), rédigé en hongrois en 1908 mais seulement publié trois ans plus tard et dont une partie seulement sera d'abord traduite et publiée en allemand sous le titre *Zur Soziologie des modernen Dramas* en 1914 dans *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* ⁷.

4. Cf. l'impressionnante bibliographie de ses travaux en italien (<https://gyorgylukacs.wordpress.com/opere-di-lukacs-in-italiano/>).

5. Notons que le titre français de l'ouvrage reprend, sans justification, le premier intitulé de l'ouvrage en allemand, *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (*La signification présente du réalisme critique*).

6. Sur cette question, et pour n'y plus revenir ensuite, la mise au point de N. Tertulian (1993).

7. La totalité du texte a paru en traduction allemande sous le titre *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* dans le tome 5 de ses œuvres complètes en 1981.

Cette dynamique a pour motif essentiel la critique de la réification de la pensée bourgeoise et de ses formes artistiques qui la reflètent, comme le drame et déjà le roman, un motif dont nous connaissons dorénavant la fortune ultérieure, dans *Geschichte und Klassenbewußtsein* notamment, qui en héritera pleinement, en particulier du caractère héroïque du prolétariat dont la tâche historique est bien de *rédimmer* le monde. Ajoutons un dernier point, décisif, en l'espèce de sa rencontre avec E. Bloch à Berlin sous la bienveillance de G. Simmel, qui fera « basculer » Lukács vers l'hégélianisme⁸ et dont les premières pages de *Die Theorie des Roman* sont, à coup sûr, une saisissante expression. Au surplus, sa cardinalité s'avère dans la catégorie centrale de totalité qui ne sera jamais abandonnée (et à laquelle nous devons d'ailleurs notre premier désir de philosopher).

Le roman comme épopée moderne

Die Theorie des romans, dont la traduction française néglige curieusement le complément au titre – *Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik (Un essai historico-philosophique sur les formes de la grande épopée)*⁹, qui n'est pas sans signification ni importance –, a ceci de singulier qu'il s'agit moins, d'abord, d'une poétique du roman au sens narratologique du terme, que d'une métaphysique historiciste des formes artistiques littéraires. Singulière en effet que cette fresque historico-métaphysique où se mêlent emphase métaphysique et dimension épique de la réflexion et qui, partant de la Grèce antique pour aboutir au grand romanesque du XIX^e siècle (Balzac, Tolstoï) en passant par Dante et Cervantès. La raison ultime de cet empan nous a été dérobée par l'autonomisation de ce texte et sa publication sous la forme d'un ouvrage en 1920, un texte qui devait initialement constituer l'introduction à une étude plus vaste sur Dostoïevski¹⁰, que Lukács n'évoque qu'incidemment dans sa préface à la première réédition du texte (1962).

Le roman donc, se décline comme une objectivation de la grande littérature épique et plus exactement comme une forme moderne de l'épopée. De l'une à l'autre, la différence ne procède pas des attitudes personnelles de l'écrivain, en tant que personne concrète dans un espace-temps donné, « mais des données historico-philosophiques qui s'imposent à sa conception. » La différence réside donc, écrit Lukács, en ce que « notre monde est devenu infiniment grand et, en chacun de ses recoins, plus riche en dons et en péril que celui des Grecs, mais cette richesse dépasse [*hebt...auf*] le sens positif et tragique de leur vie : la totalité. » (*TR*, 25) Aussi le roman est-il en réalité « l'épopée d'une époque pour laquelle la totalité extensive de la vie n'est plus clairement donnée, pour laquelle l'immanence vitale du sens est devenue un problème et qui a néanmoins conservé la visée de la totalité. » (*TR*, 49)

8. Cf. lettre à L. Popper du 11 février 1911 : « il y a eu quelqu'un [à Berlin] qui m'a été très utile, le D^r Bloch, ce philosophe allemand que Simmel m'avait déjà envoyé une fois, la première impulsion intellectuelle, depuis longtemps, un véritable philosophe jusqu'au bout des ongles de la race des Hegel. » (Lukács, 1981a, p. 152)

9. Lukács, 1989 (désormais noté *TR*, suivi de la page) ; nous avons généralement modifié la traduction.

10. Dix-huit mois après sa disparition (le 4 juin 1971), une malle, « oubliée » dans un coffre-fort de la *Deutsche Bank* à Heidelberg depuis son dépôt le 7 novembre 1917, a été retrouvée. Elle contenait plus de 1600 lettres, des cahiers de notes, des notes de journal et des fragments de manuscrits. Parmi ces documents et outre les éléments d'une correspondance partiellement éditée (Lukács, 1981a), figuraient des notes et des esquisses du livre sur Dostoïevski (Lukács, 1985). Sur ce projet, voir les analyses de Fehér, 1977 ; Löwy, 1976, p. 138-142 et Rochlitz, 1983, p. 343-365. Voir enfin les remarques de E. Bloch (*in* Löwy, 1976, p. 299) à propos de la première femme (d'origine russe) de Lukács, J. A. Grabenko, à qui *Die Theorie des Romans* est d'ailleurs dédié : « à travers elle Lukács s'est marié avec Dostoïevski ; pour ainsi dire, il s'est marié avec sa Russie, sa Russie dostoïevskienne qui n'existait pas en réalité. »

Forme moderne de l'épopée, le roman est fondamentalement abstrait, au sens hégélien de ce qui est incomplet. D'où, précisément, l'idée que la conception fondamentale déterminant la forme du roman s'objective dans la psychologie des héros romanesques : ils « sont en quête » – « *sie sind Suchende* » écrit Lukács (*TR*, 54). Et s'ils sont en recherche, c'est que l'évidence du monde n'est plus, comme auparavant, évidente, c'est que le monde n'est plus un tout organisé et finalisé comme il le fut jadis pour les grecs, qu'il n'est plus un cosmos, une totalité sensée et hiérarchisée (Tosel, 2008 ; Nancy, 2002). Dès lors, et à l'opposé des autres genres, le roman est « quelque chose en devenir, comme un processus », raison pour laquelle il est un genre qui se définit par sa plasticité et qui possède « jusqu'à la confusion, une caricature »¹¹.

Cette dimension processuelle du roman, son historicité fondamentale en fait une forme problématique au plan artistique, parce qu'elle reflète un monde qui l'est en effet devenu : « monde contingent et individu problématique sont des réalités qui se conditionnent l'une l'autre » affirme ainsi Lukács (*TR*, 73). Cette problématique du roman est sans nul doute en profonde syntonie avec la guerre qui commençait, sans être encore la première d'une série, et dont Lukács avait pressenti la puissance de réification et d'appauvrissement. Dans les notes autobiographiques rédigées à la fin de sa vie, il écrit à ce propos : « toutes les forces sociales que je haïssais depuis ma prime jeunesse et que je [m'étais] efforcé d'anéantir en pensée se sont unies pour produire la première guerre universelle en même temps que la première guerre universellement dépourvue d'idée, ennemie des idées¹² ».

Le roman ne renonce par conséquent nullement à viser la totalité et dispose pour cela d'un élément cardinal et structurant, l'individualité agissante, proprement héroïque, cela même qui est le vecteur de totalisation – au sens que Sartre donne à ce terme dans sa *Critique de la Raison dialectique* – comme un mouvement permanent (historique), dialectique, de totalisation *et* de détotalisation. Cette individualité est devenue pour elle-même sa propre fin, car ce qui lui est essentiel et fait de sa vie une vie qui lui est propre, « elle le découvre en elle-même, non pas comme possession et fondement de la vie, mais comme objet de quête. » (*TR*, 73). Dès lors la forme interne du roman est « la marche de l'individu problématique vers lui-même », le « chemin de l'obscur subordination à une simple existence, en soi hétérogène, et pour l'individu privée de signification, à une claire connaissance de soi. » (*TR*, 75) Pour le dire d'un trait, que Lukács emprunte au poème *Paracelsus* de R. Browning : « *I go to prove my soul* ».

La possibilité de l'héroïsme du héros, qui ne soit donc plus un simple héraut de valeurs ou de principes qui le dépassent, ou encore l'incarnation de valeurs transcendantes comme dans l'épopée ou la tragédie, implique un monde sans Dieu et suppose aussi que, selon une formule fameuse, « le roman est l'épopée d'un monde abandonné (délaissé) par le divin [*Der Roman ist die Epopöe der gottverlassenen Welt*] ». La psychologie du héros est par principe celle du « démonique » et le roman « la forme de l'aventure de la propre valeur de l'intériorité » (*TR*, 85). À la différence de l'épopée donc, le roman se caractérise, par

11. *TR*, 67. Dans un essai suggestif C. Malabou (2005, p. 25-26, n. 1), rappelle que, « selon son étymologie – du grec *plassein*, modeler – le mot « plasticité » a deux sens fondamentaux. Il désigne à la fois la capacité à *recevoir la forme* (l'argile, la terre glaise par exemple sont dites « plastiques ») et la capacité à *donner la forme* (comme dans les arts ou la chirurgie plastiques). Mais il se caractérise aussi par sa puissance d'anéantissement de la forme. N'oublions pas que le « plastic », d'où viennent « plastiquage », « plastiquer », est une substance explosive ».

12. Lukács, 1986, p. 217-218. Sur cette question de la guerre, on ajoutera son texte (inachevé) rédigé en 1914-1915 (Lukács, 1973) qu'il évoque dans sa correspondance (Lukács, 1981a, p. 261-262 et 287) ainsi que « Expérience et pauvreté » de W. Benjamin (2000, t. 2, p. 364-372).

l'absence de toute garantie transcendante extérieure au monde : il n'y a plus de Dieu ou de forme ultime qui donne sens au monde, c'est le héros qui est le centre irradiant du récit, et qui, comme le notera Lukács dans ses textes ultérieurs, est au fond l'expression littéraire et problématique de l'expansion historique de la bourgeoisie.

Un monde sans Dieu, c'est-à-dire aussi, et en un sens, un monde coupable. Tel est, au fond, le sens du mot de Fichte (1990, p. 28) – « l'époque [actuelle est celle] du péché accompli » – cité par Lukács quand il évoque Tolstoï et annonce Dostoïevski à la fin de *Die Theorie des romans*. Cette formule condense excellemment la fonction du héros et plus largement du roman qui est l'expression d'une subjectivité « libre », habitée par l'ironie et à qui est laissée la charge de formuler une éthique, c'est-à-dire un « devoir-être » (*Sollen*), une ligne d'action qui puise en lui-même, en sa finitude, puisque Dieu est mort, puisque « nous l'avons tué » (Nietzsche, *Gai savoir*, § 125).

Nous l'avons dit, l'« envoi » de *Die Theorie des Romans* sur « les civilisations closes » constitue l'arrière-plan et le point de départ de l'explicitation du roman comme forme de l'épopée moderne. Il se trouve être simultanément l'expression d'une retraite des dieux annonciatrice d'un désenchantement (M. Weber) à venir. Lukács y brosse un tableau d'une Grèce antique volontiers idéalisée, idyllique¹³, royaume de l'harmonie de l'homme avec la nature, et des hommes entre eux, de la « belle totalité » que célébra tant le Romantisme allemand : « le monde de la signification est clair et concret » ; « c'est un monde homogène » (*TR*, 23).

Or cette « totalité spontanée de l'être » n'est dorénavant plus qu'un arrière-plan de l'histoire, un monde clos face à l'univers dorénavant infini. Ontologiquement d'abord, puisque, disait déjà Lukács dans *Die Seele und die Formen*, « les Grecs éprouvaient toutes les formes qui leur étaient présentes comme quelque chose de réel et de vivant, non comme une abstraction » (Lukács, 1974b, p. 29). Historiquement ensuite, parce que la belle totalité grecque, en laquelle, affirme Lukács, métaphysique et esthétique coïncidaient est dorénavant irrémédiablement perdue, non par méprise, mais par la nécessité objective de l'histoire. D'où l'émergence de la figure du héros, d'abord hébergée par la solitude de son âme.

Cette solitude dans le drame, plus profonde que celle exigée par la tragédie, doit à son tour devenir un problème. « Elle n'est pas la simple ivresse d'une âme dont le destin s'est emparé et qui se fait chant, mais le tourment de la créature condamnée à être seule et qui se consume en quête d'une communauté. » (*TR*, 37) Cette solitude témoigne de l'absence d'une totalité fermée dans et par laquelle elle pourrait complètement déployer sa signification, une communauté jadis *achevée, ontologiquement*, par l'existence d'une transcendance, dorénavant énigmatique ou, plus sûrement, absente. C'est « sur » le héros que, désormais, repose le sens du monde, dans la mesure où c'est son âme solitaire qui en organise le sens. Et dans sa quête, il demeure irrémédiablement seul : il peut bien avoir, comme le dit joliment Lukács, « des frères d'étoile mais aucun compagnon [*Gefährten*] » (*Ibid.*)

Tel est par ailleurs, nous semble-t-il, le sens profond de la parabole du « Théorème » pasolinien dont la lecture a suscité notre retour à la « Théorie » lukácsienne du roman et la figure, problématique du héros auquel le « jeune hôte » nous a irrémédiablement fait

13. Cf. cet épisode des *Possédés* de Dostoïevski où Stavroguine raconte à Tikhone le rêve qu'il a fait au sujet d'un tableau de Cl. Lorrain *Acis et Galatée* et qu'il appelle *L'Âge d'or*.

songer. Car lui aussi est seul et c'est bien sa solitude, christique assurément, qui lui permet d'organiser le monde et de le détruire aussi, ou plutôt de faire voler en mille éclats, peut-être « sidéraux » (M. Verret), la réification et la fausseté du monde de cette famille « petite-bourgeoise »¹⁴.

Les rhizomes de *Die Theorie des Romans*

Si les circonstances n'ont pas permises à Lukács d'achever son ouvrage sur Dostoïevski, elles ne résultent pas seulement du poids de la guerre, qui s'enkyste et dure plus longtemps qu'on ne l'avait imaginé. Elles résultent aussi et peut-être surtout des contradictions propres à Lukács lui-même qui voulait obtenir un poste universitaire, exigeant de lui, comme en atteste ses échanges épistolaires avec M. Weber¹⁵, une réorganisation de son travail intellectuel dans un sens plus systématique qu'essayiste. C'est ainsi qu'il a été conduit à décaler sa réflexion sur le terrain d'une esthétique systématique, qu'il commence en 1912 mais que la guerre, et donc *Die Theorie des Romans*, interrompent avant qu'il ne la reprenne en 1916, pour, en définitive, ne pas l'achever (Lukács, 1981b ; 1974c). Lukács est en effet happé par l'histoire concrète, c'est-à-dire les conséquences de la Révolution d'Octobre 1917 – dont il a plusieurs fois dit qu'elle avait apporté une solution à ses interrogations –, avec son engagement dans le mouvement communiste et sa participation à la République hongroise des Conseils.

Cet « embarquement » (Pascal) ne lui a toutefois jamais fait complètement abandonner la réflexion sur les questions d'esthétique de la littérature. En témoignent par exemple ses articles au début des années 1920 pour le quotidien communiste berlinois, *Die Rote Fahne* (Lukács, 1978) et plus largement encore tout le débat sur le réalisme (Lukács, 1975), dont celui sur l'expressionnisme ne constitue qu'un aspect. La réflexion de Lukács sur le roman ne s'est donc pas arrêtée avec la publication de sa « théorie » éponyme sous la forme d'un ouvrage chez P. Cassirer à Berlin en 1920. Elle s'est au contraire poursuivie, de manière peut-être rhizomatique ou karstique, en se transformant également.

La première reprise de *Die Theorie des Romans* par Lukács, s'opère au milieu des années 1930 dans le mouvement du long débat sur le réalisme et s'exprime de manière spécifique dans deux textes qui, en réalité, ne font qu'un, chacun ayant la même structure, le second développant juste le premier : « Rapport sur le roman » (1934) et « Le roman comme épopée bourgeoise » (1935), tous deux publiés de manière posthume dans le recueil *Moskauer Schriften*¹⁶.

On est d'abord frappé de ce que Lukács maintient finalement le propos général de *Die Theorie des Romans*, qu'il en reconduit explicitement le cadre théorique général de facture hégélienne, dont il revendique même crânement l'héritage¹⁷. L'esthétique classique allemande est la première « à poser au plan des principes, le problème de la théorie du roman [...] d'une manière conséquente à la fois systématiquement et historiquement. » (EM, 82) Son mérite « impérissable » ajoute-t-il, repose « sur la découverte du profond rapport qui unit le roman comme genre et la société bourgeoise » (EM, 85), d'où résulte

14. Cf. *infra* « Rédimer le monde ? Brève note sur Lukács & Pasolini ».

15. En particulier la lettre du 14 août 1916 (Lukács, 1981a, p. 273-275).

16. À notre connaissance, il n'existe pas d'autre traduction que française, sous l'intitulé d'*Écrits de Moscou* (Lukács, 1974a, désormais noté EM, suivi de la page).

17. Cf. les remarques de C. Prévost, « Lukács à Moscou » (EM, 7-59).

d'ailleurs cette exigence que « la théorie marxiste du roman doit se rattacher de manière critique aux déterminations et remarques de la période classique » (*EM*, 82). La théorie du roman devient « une phase historique de la théorie générale du grand art épique » et le roman n'est plus un genre artistique « seulement "populaire", que la théorie évite avec distinction » (*EM*, 83).

Le roman est donc, comme le dit Hegel approuvé par Lukács, une « épopée bourgeoise », car il vise à la représentation du monde dans sa totalité avec cette différence, essentielle toutefois, que le héros n'est plus uni de manière aussi substantielle qu'auparavant à la totalité sociale et morale dont il est issu (comme dans l'épopée antique qui est au sens propre un modèle). Par et dans son autonomie, relative, le héros de roman figure au contraire « la contradiction fondamentale de la société capitaliste entre la production sociale et l'appropriation privée » (*EM*, 85), dont la figuration passe nécessairement par l'action puisque « ce que les hommes sont réellement, en vertu de leur être » ne peut être figuré « que dans et par une action » (*EM*, 66).

Mais figurer l'action, ce n'est pas simplement décrire les choses, fût-ce de manière exhaustive et scrupuleuse, à la Zola par exemple¹⁸. L'exigence de totalité immanente au roman ne consiste pas uniquement à « figurer les relations des hommes entre eux mais aussi les choses, institutions, etc., qui médiatisent ces relations des hommes entre eux et avec la nature ». Autrement dit, la totalité, par essence dialectique, n'est pas une simple « juxtaposition pédante d'éléments isolés d'un "milieu" » mais naît au contraire « d'une nécessité tenant au récit, de la représentation des destins humains où les déterminations typiques d'un problème social s'expriment sur la base d'une action. » (*EM*, 102)

L'action est donc l'expression concrète de l'exigence de totalité inhérente au roman, laquelle consiste à précisément figurer l'unité dialectique de l'individuel et du typique. Et de la centralité de l'action découle également « la nécessité du reflet le plus adéquat possible de la réalité » (*EM*, 94), lequel ne doit pas être conçu au sens étroitement optique du terme. Le héros de roman est typique, non parce qu'il est « une moyenne statistique des qualités individuelles d'une couche ou d'une classe », mais parce qu'en lui, « les déterminations objectivement typiques du destin général de classe se manifestent en même temps comme objectivement correspondantes et comme étant son destin individuel. » (*EM*, 101) On comprend dès lors pourquoi le roman est « le genre littéraire le plus typique de la société bourgeoise » : parce que c'est en lui que « toutes les contradictions spécifiques de la société bourgeoise moderne sont figurées de la manière la plus adéquate et la plus typique. » (*EM*, 79) Le héros est une totalité de la totalité, pour la raison qu'il est cette unité dialectique du particulier et de l'universel, qu'il est proprement *typique*.

Cette exigence du typique, que Lukács réfère aux remarques d'Engels dans sa correspondance avec M. Kautsky et M. Harkness (cf. *EM*, 282-290) et qu'il développera ultérieurement avec le concept de « particularité » (*Besonderheit*)¹⁹, est l'expression la plus nette de l'inflexion de sa thématisation du roman, qui l'inscrit et la reformule dorénavant dans la problématique plus large du « grand réalisme », si obstinément mécompris. Aussi, le

18. Cf. le texte essentiel de Lukács sur ce point « Raconter ou décrire ? » (1936) in Lukács, 1975, p. 130-175.

19. Cf. Lukács, 1957, en particulier le chapitre 5 (Lukács, 1964) et aussi Lukács, 1963, t. 2, p. 193-266 et Lukács, 2009, p. 77 *sqq.* Cf. enfin J. M. Coetzee : « le potentiel de généralisation du particulier est l'essence du réalisme, n'est-ce pas ? J'ai dans l'idée que le réalisme est une manière de voir le monde et d'en rendre compte de telle façon que ce qui est particulier, bien que saisi dans ce qu'il a d'unique, semble néanmoins faire sens et appartenir à un système cohérent. » (Coetzee & Auster, 2013, p. 100).

réalisme n'est-il pas seulement une problématique esthétique, mais plus largement une exigence fondamentalement *politique*.

C'est particulièrement net dans l'avant-propos (rédigé en 1951) de son *Balzac und der französische Realismus* qui recueille des textes rédigés la même année que ses deux textes précédents sur le roman. Lukács y écrit notamment ceci : « La représentation artistique adéquate de l'homme intégral est la question esthétique centrale du réalisme. Mais l'application conséquente du point de vue esthétique va au-delà de la pure esthétique, comme dans toute philosophie de l'art approfondie : le principe de l'art comporte, précisément dans sa plus grande pureté, quantité d'aspects sociaux, moraux et humanistes. » (Lukács, 1967, p. 10).

Le « grand réalisme » de Lukács exprime un humanisme radical qui ne récuse pas son enracinement ontologique. Il donne en outre une clé pour saisir ses derniers travaux, en particulier *Zur Ontologie des gesellschaftlichen Seins* souvent incompris. Comme G. Oldrini (1986), V. Franco insiste également sur le fait que ce « tournant » ou mieux, cette inflexion ontologique de la pensée de Lukács date des années 1930, en plein débat sur le réalisme donc, et qu'il s'opère par le biais de la question de l'irrationalisme²⁰. Cette rotation décisive de sa pensée – au vrai un approfondissement, qui mettra plusieurs années à se figurer et trouvera une première expression dans *Die Eigenart des Ästhetischen* (1963) – si elle n'est pas étrangère à la réflexion strictement esthétique, est plus profondément redevable à la découverte des *Manuscrits parisiens* de Marx publiés en 1932 à Moscou où Lukács résidait et travaillait.

C'est leur lecture en effet, qui sera déterminante de l'inflexion ontologique de sa pensée et qui le conduira à poser que l'art est au fond la possibilité pour l'humanité de se réconcilier avec son essence, déchirée par le capitalisme. C'est dire, en d'autres termes, que le roman et par synecdoque la littérature et les arts en général, ont une fonction éminemment politique d'émancipation et de construction du genre humain comme passage du genre humain en-soi au genre humain pour-soi. Que l'art est la possibilité concrète de passer d'une genericité « naturelle » muette, à une genericité sociale, consciente d'elle-même, à une humanité qui se pense et se vit comme un Genre historico-social et non pas comme une espèce strictement zoologique (Cf. Lukács, 2009, p. 77).

L'humanisme est donc, et au fond, la basse continue de l'œuvre de Lukács : de son désespoir quant à sa négation par la « Grande guerre » au moment de *Die Theorie des Romans*, à la certitude que le socialisme, qui a réellement existé, en est la promesse de réalisation. Mais il s'agit bien d'une promesse laquelle ne va pas de soi, qui est à accomplir donc, et dont le réalisme en littérature est, précisément, le vecteur d'accomplissement.

Rédimer le monde ? Brève note sur Lukács & Pasolini

Comme nous l'avons dit plus tôt, c'est la lecture de *Teorema*²¹ qui a suscité un retour de notre part à *Die Theorie des Romans* et qui nous a par la suite renforcé dans le sentiment que Lukács est le premier héritier de son œuvre « de jeunesse ». Il est vrai, aussi, que nous avons lu *Teorema* après *Die Theorie des Romans*, après que nous l'ayons analysé. Que c'est nécessairement *informé* par les catégories et l'analyse du livre de Lukács que nous avons

20. Franco, 1984, p. 32 *sqq.* ; voir aussi Franco, 1986.

21. Pasolini, 1978 (désormais noté, pour les citations, *T* suivi du numéro de page) ; nous avons généralement modifié la traduction.

appréhendé le texte de Pasolini et que c'est infusé par cette « double » lecture que nous avons ensuite *vu* le film éponyme réalisé par Pasolini, contemporain de son texte, qu'il transpose, à quelques variantes près, à l'image.

En dépit de ces réserves nous voudrions tenter ici quelques réflexions en partant de cet étonnant objet artistique, littéraire (et filmique, nous y reviendrons) qu'est *Teorema*, en précisant d'emblée qu'il désigne simultanément le texte *et* le film, désormais indissociables, l'image filmique ayant refaçonnée les représentations mentales forgées par une première lecture du texte ²².

Nonobstant les différences d'époque et de moyens d'expression – philosophiques (esthétiques) et politiques pour l'un, poétiques (artistiques) et politiques pour l'autre –, Lukács et Pasolini se rejoignent sur un point : la dimension éminemment politique et anthropologique de l'activité artistique humaine le caractère fondamentalement politique de l'art. Plus précisément encore, *Teorema* et *Die Theorie des Romans* ont en commun d'être des œuvres de crise, au sens premier de ce qui sépare : la première guerre mondiale pour Lukács et l'émergence d'un capitalisme inédit pour Pasolini, un néo-capitalisme qu'il qualifiera ensuite de « génocide culturel » ²³.

Ni tout à fait un roman, ni tout à fait un récit, ni tout à fait un scénario non plus, *Teorema* est, pour reprendre ici le mot utilisé par Pasolini, une « histoire » ou un « propos ». Il s'agit moins d'un récit, précise-t-il, que « ce que l'on pourrait appeler en langage scientifique, un “relevé” », strictement informatif et qui, « techniquement parlant », tient moins « du “message” que du “code” ». ²⁴ » Un peu plus loin il insiste : « Répétons-le : ce n'est pas un récit réaliste, c'est une parabole » (*T*, 21) et dans l'avant-dernier chapitre précisément intitulé « Enquête sur la sainteté », où il invite le lecteur à une « opération de révision », Pasolini s'exclame : « Et comme est déplaisante, banale et inutile la signification *de toute parabole*, sans la parabole. » (*T*, 165).

Ce qui donc nous a troublé dans *Teorema* c'est que, de manière à la fois précise et confuse, d'une façon étrangement familière, nous y avons retrouvé beaucoup d'aspects du propos lukácsien y compris sa reprise durant son exil moscovite (*EM*, p. 63-140).

Une première et étrange familiarité réside dans l'assonance de leurs titres respectifs puisque chacun comporte en effet la racine grecque « *theôria* » (de *theôrein*, « observer »), qui désigne l'« observation », la « contemplation » – qui est aussi la racine de théâtre – et

22. Le film est une sorte de re-lecture ou de dédoublement filmique du livre et nous avons donc en même temps relu et revu certains thèmes de *Die Theorie des Romans* de Lukács. Du coup, on pourrait s'interroger sur le fait de savoir si Pasolini a filmé ce qu'il a écrit, c'est-à-dire ses représentations imaginaires, et donc s'il n'a pas, en filmant, réécrit ce qu'il a d'abord « vu » ou imaginé. La « description » de la famille déjeunant (1^{re} partie, ch. 5) est à cet égard révélatrice. Sur ce point, voir H. Joubert-Laurencin (1995, p. 185 *sqq.*).

23. La critique esquissée dans *Teorema* fait entrevoir, selon une perspective cavalière, une confrontation possible avec les travaux de Marcuse – qu'il évoque d'ailleurs plusieurs fois dans ses essais – et peut-être aussi d'Adorno, même si, on peut présumer que l'inspiration de la critique pasolinienne de ce « néo-capitalisme », amorcée dans son film *Porcile* et poursuivie dans les textes rassemblés dans les *Scritti corsari* et dans les *Lettere luterane* leur est peut-être redevable, fût-ce de manière critique.

24. *T*, 19. Soulignons que les questions de langue, de linguistique et de sémiologie, par rapport à la littérature et au cinéma en particulier, sont centrales pour Pasolini. Cf. *Empirismo eretico* dans *Saggi sulla letteratura e sull'arte* (Pasolini, 1999, t. 1, p. 1241-1683). C'est aussi l'un des termes de sa relation à Gramsci, qui s'est d'abord exprimée sous la forme du poème (*Ceneri di Gramsci*). Sur cette question, Joubert-Laurencin, 2005, p. 85-94 et aussi Tosel, 2009, p. 115-146 et 221-228.

qui, c'est intéressant à relever, nous est parvenu par la médiation du latin ecclésiastique²⁵. Si la théorie désigne un « ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqué à un domaine particulier », un théorème, désigne quant à lui, spécialement en logique et en mathématique, une « proposition démontrable qui résulte d'autres propositions déjà posées (par opposition à définition, axiome, postulat, principe) ». Autrement dit, un théorème est une figure *intermédiaire* et relève d'une fonction de *médiation* plutôt que d'une observation abstraite, avec une intention avérée de démonstration voire de *déduction*.

Une autre familiarité, certainement plus centrale, est la figure du héros (du héraut ?), qui nous est d'ailleurs apparue comme le premier motif de relation et d'arrondissement mutuel des deux textes. Le jeune homme ou mieux « le jeune [hôte]²⁶ » auquel aucun autre nom que sa fonction ou sa position dans l'écoumène de cette « famille petite-bourgeoise » n'est donné et qui n'est pas même décrit comme un personnage de cette histoire. Personnage sans *persona* donc, *il giovane ospito* est une *épiphany*. De ce point de vue, la puissance imageante du film donne à voir ce que la lecture avait imaginé comme un être infiguré, sinon infigurable, une épiphany qui renvoie à la dimension théologique sous-jacente du texte, attestée par l'épigraphe liminaire empruntée à *Exode* (XIII, 18) : « Dieu fit alors faire un détour au peuple par le chemin du désert ».

En notant l'homophonie du français entre *héros* et *héraut*, le jeune hôte est effectivement le centre de cette histoire, puisqu'il est partout présent dans les « scènes » de la première partie et qu'il le demeure, par et en raison même de son absence, dans toute la seconde. Et si le jeune *hôte* est le centre de cette histoire, c'est qu'il est également *au* et *le* centre de l'attention des autres personnages qui gravitent autour de lui (Lui ?). Dès lors, il en est aussi le cadre effectif, il est ce qui précisément les unit et les relie, il est le ciment, la religion – le lien et aussi l'adoration partagée – d'une famille « petite-bourgeoise au sens idéologique, non pas économique.²⁷ » En d'autres termes, *il giovane ospito*, que Pasolini a pu qualifier de « visitation », est comme « centre partout et circonférence nulle part », pour reprendre la fameuse formule de Pascal. Cette dimension théologique, qui teinte profondément la parabole de *Teorema* (Farrago, 1976) et qui est plus généralement prégnante dans l'ensemble de l'œuvre pasolinienne n'est pas non plus absente de *Die Theorie des Romans*.

Du point de vue de l'histoire elle-même, au niveau de la construction du récit, celui-ci est composé d'une suite de tableaux, dont la succession, plus marquée dans le texte que dans le film, atteste du caractère *théorématique* du propos, dont on pressent la progression dramatique, avec le poids également de la citation liminaire d'*Exode*. De fait, *il giovane ospito* est d'une certaine façon un révélateur, l'agent d'une liquidation, ou mieux, d'une

25. Ajoutons pour finir d'être pédant, qu'il existe une seconde signification de « théorie » en français, pour désigner une procession solennelle, une « députation envoyée par une ville à une fête solennelle, à un grand temple..., pour offrir des sacrifices à un dieu, lui demander un oracle. » Connaissant la grande sensibilité de Pasolini à l'égard de la langue, il ne nous paraît pas incongru de penser que lui aussi a du y songer.

26. T, 26. Nous substituons « hôte » à « invité » parce que le dernier terme à l'inconvénient de suggérer une prééminence, en l'espèce d'une invitation, dont nous ne savons rien finalement. Le télégramme reçu par le père et dont le pouce masque opportunément la présence (ou l'absence) d'un nom ou d'une signature, ne suffit pas pour en décider. Au reste, et outre ses résonances bibliques, le terme d'hôte est congruent avec l'idée qu'il est aussi une visitation, qu'il vient et s'en va.

27. T, 11. Nous retranchons l'ajout de la traduction française (« bien sûr ») qui ne figure pas dans le texte original et qui présente en outre le défaut d'introduire un renforcement atténuant le caractère clinique de la description.

conversion (saint Paul ?). Dans le film, le personnage joué par T. Stamp est une épiphanie, juvénile et solaire, toujours habillé de vêtements clairs...

Quant à son attitude, elle est en réalité pétrie d'ironie, dont l'étymologie est à cet égard intéressante²⁸ et fait également signe vers la lettre de Lukács à L. Popper qui ouvre *Die Seele und die Formen*. Il dévoile à chacun le vide qui embrume chacun des personnages, et plus largement la vacuité du conformisme petit-bourgeois : il est leur révélation. L'hôte, une grâce d'une beauté fabuleuse, un ange – qu'il ne serait pas incongru de la rapprocher de la thématization du célèbre tableau de P. Klee par W. Benjamin dans ses *Thèses sur l'histoire* (1940) – est un envoyé de la divinité, laquelle est peut-être aussi bien théologique que profane. L'hôte est celui qui fait l'unité par la désagrégation concrète de la famille : la servante qui devient pieuse, la fille qui tombe en catalepsie, le fils qui n'arrive pas à peindre, la mère qui se perd dans les bras d'amants fugitifs, le père qui se dépouille au propre et au figuré pour finir dans le désert et y crier – sans fin ? Cette dispersion est peut-être et en définitive, la réalisation d'une unité plus large, une *ekklésia*, une église par la rédemption de ses membres, fût-elle négative comme elle semble l'être pour la famille.

Le héros du roman dans *Die Theorie des Romans* est également, seul et porte une forme de rédemption du monde, une idée que l'on retrouve de façon encore plus manifeste dans *Geschichte und Klassenbewusstsein* où la fonction politique du prolétariat est énoncée comme une mission éthique, héroïque et rédemptrice (cf. *EM*, 134 sq.)

Pour conclure provisoirement sur cette analyse inévitablement sommaire de *Teorema*, ajoutons que Pasolini semble se moquer (cf. Farago, 1976, *a limine*) de cette bourgeoisie. Il rit de cette bourgeoisie et c'est un rire – de la manière peut-être dont M. de Certeau l'identifie chez Foucault –, froid et clinique, désolé et déçu par cette bourgeoisie, qu'il abhorre en même temps qu'il en regrette la déliquescence. Symptomatique à cet égard, est l'interrogation qu'il (se) fait dans l'avant-dernier chapitre de *Teorema*, « Enquête sur la donation de l'usine » : « Et si la bourgeoisie – identifiant à soi [a sé] l'entière humanité – n'a plus personne en dehors de soi à qui déferer la charge de sa propre condamnation (qu'elle n'a jamais su ou voulu de son côté prononcer), son ambiguïté n'est-elle pas devenue tragique ? » (*T*, 183)

Dans ces conditions, la confrontation avec Lukács, et sa défense opiniâtre du « grand réalisme », nous paraît d'autant plus exigible que, comme nous l'avons déjà indiqué, le réalisme n'est pas seulement une catégorie esthétique, qu'il n'est pas, souligne Lukács dans *Wider den mißverständenen Realismus* (1960, p. 89 ; trad. mod.), « un style parmi d'autres différents mais le fondement de toute littérature » et plus essentiellement encore une catégorie politique.

Références bibliographiques

- ADORNO T.-W. (1984). *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion.
- AUSTER P. & COETZEE J. M. (2013). *Ici et maintenant : correspondance 2008-2011*. Arles : Actes Sud.
- BENJAMIN W. (2000). *Œuvres*. Paris : Gallimard, 3 vol.

28. Du grec *eirôneia* « action d'interroger en feignant l'ignorance », de *eirôneuesthai* « railler en affectant l'ignorance », de *eirôn*, *-ônos* « qui interroge en affectant l'ignorance ».

- FARAGO F. (1976). « *Théorème* ou la quête du salut chez Pasolini » [1969]. *Études cinématographiques*, n° 109-111 (« Pasolini 1. *Le mythe et le sacré* »), p. 55-65.
- FEHER F. (1977). « Am Scheidweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte bei Gelegenheit des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács ». In A. Heller (éd.), *Die Seele und das Leben : Studien zum frühen Lukács*. Frankfurt-am-Main : Suhrkamp.
- FICHTE J. G. (1990). *Les caractères de l'époque actuelle*. Paris : Vrin.
- FRANCO V. (1984). « Introduzione ». In G. Lukács, *Intelletuali e irrazionalismo*. Pisa : ETS, p. 5-97.
- (1986). « Lukács : l'ontologie, l'éthique et le renouveau du marxisme ». In *Réification et utopie : E. Bloch et G. Lukács, un siècle après*. Arles : Actes Sud, p. 131-141.
- JOUBERT-LAURENCIN H. (1995). *Pasolini : portrait du poète en cinéaste*. Paris : Cahiers du cinéma.
- (2005). *Le dernier poète expressionniste : écrits sur Pasolini*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- LÖWY M. (1976). *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*. Paris : PUF.
- LUKACS G. (1957). *Prolegomeni a un'estetica marxista : sulla categoria dellà particolarità*. Roma : Riuniti.
- (1960). *La signification présente du réalisme critique* [1958]. Paris : Gallimard.
- (1964). « Le particulier comme catégorie centrale de l'esthétique ». *Les Lettres nouvelles*, vol. 12, n° sp. « Écrivains hongrois d'aujourd'hui », p. 76-99.
- (1973). « Die deutsche Intellektuellen und der Krieg ». *Text + Kritik*, n° 39-40, p. 65-69.
- (1974a). *Écrits de Moscou*. Paris : Éd. Sociales.
- (1974b). *L'Âme et les formes* [1911]. Paris : Gallimard.
- (1974c). *Frühe schriften zur Ästhetik II : Heidelberger Ästhetik (1916-1918)*. Neuwied : Luchterhand.
- (1975). *Problèmes du réalisme*. Paris : L'Arche.
- (1978). *Littérature, philosophie, marxisme (1922-1923)*. Paris : PUF.
- (1981a). *Correspondance de jeunesse (1908-1917)*. Paris : Maspéro ; Budapest : Corvina.
- (1981b). *Philosophie de l'art 1912-1914 : premiers écrits sur l'esthétique*. Paris : Klincksieck.
- (1985). *Doštójewsky. Notizen und Entwürfe (1914-1915)*. Hrsg. J. C. Nyíri. Budapest : Akadémiai Kiadó.
- (1986). *Pensée vécue, mémoires parlées*. Paris : Éd. de l'Arche.
- (1989). *La théorie du roman* [1963]. Paris : Gallimard.
- (1999). *Balzac et le réalisme français* [1967]. Paris : La Découverte.
- MALABOU C. (2005). *La plasticité au soir de l'écriture : dialectique, destruction, déconstruction*. Paris : L. Scheer.
- NANCY J.-L. (2002). *La création du monde ou la globalisation*. Paris : Galilée.

- OLDRINI G. (1986). « Le mythe du jeune Lukács ». In *Réification et utopie : E. Bloch et G. Lukács, un siècle après*. Arles : Actes Sud, p. 115-127.
- PASOLINI P. P. (1978). *Théorème* [1968]. Paris : Gallimard.
- (1999). *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude. Milano : A. Mondadori, 2 vol.
- ROCHLITZ R. (1983). *Le jeune Lukács (1911-1916) : théorie de la forme et philosophie de l'histoire*. Paris : Payot.
- TERTULIAN N. (1993). « G. Lukács et le stalinisme ». *Les Temps modernes*, n° 563, p. 1-45.
- TOSEL A. (2008). *Un monde en abîme*. Paris : Kimé.
- (2009). *Le marxisme du XX^e siècle*. Paris : Syllepse.