

L'IRRÉALISME CRITIQUE

Par Michaël LÖWY

—
52
—

Le concept de réalisme critique renvoie à une longue tradition d'études littéraires marxistes et radicales. Cette tradition commence avec les remarques disséminées et néanmoins judicieuses que Marx et Engels consacrent à Balzac, Dickens, aux sœurs Brontë et à bien d'autres romanciers encore, qui ont su montrer des talents admirables pour rendre compte de la réalité de la société bourgeoise, et ce de manière autrement plus convaincante, selon les termes de la lettre qu'Engels adresse à Mlle Harkness en avril 1888, que « l'ensemble des historiens, économistes et statisticiens »¹. C'est chez Georg Lukács que l'on trouvera, développée de manière systématique, mais aussi plus dogmatique, une théorie esthétique du réalisme critique que représentait, selon lui, la grande tradition littéraire classique allant de Balzac à Walter Scott et de Tolstoï à Thomas Mann. Malgré sa pertinence indéniable, le concept de réalisme critique tend à devenir exclusif et rigide : trop souvent, et c'est certainement le cas de Georg Lukács, le réalisme devient la seule forme d'art recevable, la seule jugée capable de porter un regard critique sur la réalité sociale objective.

Les œuvres d'art *non-réalistes* dignes d'intérêt, porteuses d'une puissante critique de l'ordre social, ne manquent pas. Au point que l'on se demande s'il n'existe pas une catégorie de créations littéraires et artistiques relevant de ce qu'il faudrait alors appeler l'*irréalisme critique*. À l'évidence, on ne trouve ce terme dans aucun dictionnaire ni dans aucune terminologie littéraire. Or il me semble qu'elle peut nous aider à décrire toute une partie du paysage littéraire souvent négligée, méprisée ou ignorée par la plupart des partisans d'une esthétique réaliste critique. Le choix d'une telle expression comporte, bien entendu, une part de provocation et d'ironie qui ne doit toutefois pas masquer ce que je crois être son sens plus profond.

1. Marx, Engels, « Lettre à Miss Harkness », avril 1888, in K. Marx, F. Engels, *Briefwechsel*, Berlin, Dietz Verlag, 1953, p. 481. Voir également l'article que Marx consacre à « La classe moyenne anglaise » dans le *New York Tribune* du 1^{er} août 1854.

RÉALISME ET IRRÉALISME

Qu'entend-on ici par *irréalisme* ? Certes, il s'oppose au réalisme au sens ordinairement conféré à ce mot par l'esthétique². Pour définir le premier, il nous faut commencer par un rapide survol du second à partir, non pas des arguments théoriques spécifiques de tel ou tel théoricien, mais des usages conventionnels du mot tels que les recensent dictionnaires et encyclopédies. Il vaut la peine d'observer que, dans ses écrits sur l'histoire du réalisme, le principal spécialiste de la question, Erich Auerbach, auteur du grand classique *Mimesis* (1946), ne chercha pas à fournir une définition du mot. Dans la postface de son célèbre ouvrage, il dit avoir délibérément évité toute tentative de description systématique ou d'approche théorique du « réalisme ». Si Auerbach fait bien référence à certaines caractéristiques du réalisme moderne (comme le fait d'aborder la vie quotidienne, dans son contexte historique, comme sujet à part entière, dans ses dimensions problématiques, voire tragiques), il demeure en deçà d'un travail de définition véritable³.

Pour le *Cambridge International Dictionary of English* (1995) « les tableaux, les films, les livres, etc. qui cherchent à représenter la vie telle qu'elle est se situent dans la tradition du réalisme ». Ce que l'on doit alors pouvoir compléter en disant que les tableaux, les films, les livres qui ne cherchent pas à représenter la vie telle qu'elle est sont du domaine de l'irréalisme. Les œuvres d'art irréalistes peuvent prendre diverses formes : romans gothiques, contes de fées, histoires fantastiques, récits oniriques, romans utopiques ou dystopiques, art surréaliste, etc. Les définitions habituelles du réalisme insistent sur l'importance du « détail exact » : pour l'*Oxford English Dictionary* (1989), on parle de réalisme lorsqu'il y a « étroite ressemblance avec le réel ; fidélité de représentation resituant le détail exact de la chose ou de la scène réelle ». De la même manière, le *Webster Third New International Dictionary* (1981) définit le réalisme comme « théorie ou pratique, dans le domaine de l'art et de la littérature, de la fidélité à la nature ou à la vie réelle et aux représentations exactes dépourvues d'idéalisation des caractères les plus typiques, des détails et des circonstances du sujet ». Cependant, tout ceci risque de nous égarer dès lors que ce ne sont pas les « détails » qui permettent de distinguer les œuvres réalistes des œuvres irréalistes. Par exemple, dans *La belle au bois dormant*, la plupart des détails sont très « exacts » sans pour autant que l'histoire ait quoi que ce soit de réaliste ; sa logique n'est pas celle de la « fidélité à la vie réelle », mais plutôt celle de l'imagination, du merveilleux, du mystère et du rêve. Bien sûr, toutes ces définitions du

—
53
—

2. Je n'aborderai pas les divers sens philosophiques qui ont été donnés au mot : « réalisme », de la scolastique moyenâgeuse à la philosophie anglo-américaine contemporaine.

3. Erich Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1992, postface.

réalisme supposent une réalité sociale et naturelle « objective » préexistante et indépendante de la subjectivité humaine, présupposé que je partage. Ce qui ne veut pas dire, me semble-t-il, que les aspects subjectifs (la culture, l'idéologie, les sentiments individuels) n'entrent pas nécessairement dans notre perception ou notre connaissance de cette réalité, sans parler de sa représentation artistique ou littéraire.

Chez Lukács, la « littérature du réalisme » se définit comme littérature visant un « reflet véridique de la réalité. » Il semble cependant ne retenir qu'un aspect très restreint de ce « reflet véridique » en rejetant nombre d'auteurs, parmi les plus importants du XX^e siècle, alors accusés « d'anti-réalisme moderne » : Joyce, Kafka, Musil, Proust, Faulkner, Virginia Woolf, entre autres. C'est en raison de son « subjectivisme », qui consiste à « exalter la subjectivité humaine aux dépens de la réalité objective », que cette littérature est « anti-réaliste ». La position de Lukács est dogmatique à l'extrême dans son exclusion du « subjectivisme » de la littérature réaliste ; comme si l'art, dans toutes ses formes, n'était pas nécessairement « subjectif ». Cette position est, en outre, profondément empreinte de conceptions typiquement stalinienne, notamment lorsque les œuvres d'art modernistes, renvoyant à l'ordre du sentiment subjectif, l'angoisse [*angst*] sont tout bonnement jugées coupables par association avec l'hitlérisme et les préparations à la guerre atomique⁴. Outre son caractère politiquement et esthétiquement absurde, l'argument prend un tour sinistre quand on se souvient que « coupable par association » fut l'argument stalinien de base utilisé lors des procès de Moscou dans les années 1930... Datant de 1958, le livre de Lukács n'a plus grand-chose à voir avec les écrits marxistes antérieurs que l'on retrouve dans *Histoire et conscience de classe* (1923). Il s'agit là de l'un de ses pires essais et, pourtant, la culture et l'intelligence de l'auteur sont telles que même ses écrits les plus faibles continuent de soulever des questions intéressantes. Dans un texte intitulé « Une réconciliation extorquée », Adorno en fit une critique féroce en prenant la défense des auteurs modernistes et en rejetant le point de vue de Lukács (quant à l'art véritable comme reflet de la réalité objective, ou « reproduction [*Abbildung*] de la réalité empirique ») pour son adhésion fétichiste au matérialisme vulgaire⁵.

Ce que j'entends ici par « irréalisme » n'a, dans tous les cas, que très peu à voir avec le concept d'« anti-réalisme » chez Lukács, non seulement parce que la plupart des auteurs dits « subjectivistes » ne sont pas, de mon point de vue, étrangers au réalisme, mais aussi parce que l'« irréalisme » ne s'oppose pas au réalisme ; il n'est pas « anti », et se contente de décrire l'absence de réalisme.

4. G. Lukács, *La Signification présente du réalisme critique* (1958), trad., M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.

5. T.W. Adorno, *Notes sur la littérature* (1965), trad. Sybille Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 174.

Dans une certaine mesure, il faudrait voir dans les concepts de réalisme et d'irréalisme des idéaltypes au sens wébérien, c'est-à-dire des constructions épistémologiques « pures » et entièrement cohérentes ; dans le monde littéraire empirique, les œuvres sont souvent d'impures combinaisons des deux et, dans les faits, il ne se trouve guère d'œuvre irréaliste qui ne contienne des éléments de réalisme et inversement. En outre, nombre d'œuvres littéraires importantes (on pense, par exemple, aux romans et contes de Franz Kafka) échappent à de telles classifications en se situant elles-mêmes dans une sorte de *no man's land*, dans un territoire aux limites de la réalité et de « l'irréalité ». Les écrits de Kafka, où règne une atmosphère onirique inquiétante, ne correspondent pas au canon réaliste classique et l'auteur, discrètement, silencieusement, sans que l'on y prenne garde, efface toute distinction entre rêve et réalité. On pense notamment à l'étonnant fragment retrouvé dans son *Journal*, où le personnage principal rêve qu'un chevalier de jadis lui enfonce son épée dans la colonne vertébrale. Au réveil, il découvre qu'une grande et ancienne épée de chevalier est bel et bien plantée dans son dos. Il est alors sauvé grâce à un ami qui, debout sur une chaise, la retire lentement, millimètre par millimètre... Cette merveilleuse confusion entre rêve ou, plutôt, cauchemar et réalité se retrouve également, de manière moins directe, dans un roman comme *Le Procès*. Pour Lukács, cette « vision d'un monde dominé par l'angoisse [*angst*], d'un homme à la merci de terreurs incompréhensibles » est typique de l'anti-réalisme moderniste : « une vision fondamentalement subjective est identifiée à la réalité elle-même »⁶. Lukács ne semble pas comprendre que la puissance visionnaire de Kafka dérive précisément de cette approche subjective qui, sans être « réaliste » ou « anti-réaliste », illumine la réalité sociale de l'intérieur⁷. Il est vrai, par ailleurs, que certaines nouvelles de Kafka (comme « La métamorphose » ou « Joséphine la cantatrice » ou « Le peuple des souris ») sont clairement du côté de l'irréalisme.

Il va de soi que toute littérature ou tout art irréaliste n'est pas critique. Les valeurs éthiques et sociales véhiculées dans les contes de fées, par exemple, peuvent être très conformistes. On peut parler d'*irréalisme critique* pour les œuvres qui n'épousent pas les règles de « la représentation exacte de la vie telle qu'elle est », mais qui se montrent critiques de la réalité sociale. Leur point de vue critique est souvent lié au rêve d'un autre monde, imaginaire, idéalisé ou terrifiant, opposé à la réalité grise, prosaïque et désenchantée de la société moderne (capitaliste). Même dans la forme superficielle de la fuite devant la réalité, l'irréalisme critique peut contenir une puissante charge critique négative dirigée contre un ordre bourgeois vulgaire. Le mot

6. G. Lukács, *La Signification présente du réalisme critique* (1958), *op. cit.*

7. Interprétation que j'ai eu l'occasion de développer dans mon livre, *Kafka, rêveur insoumis*, Paris, Stock, 2004.

de « critique » n'implique pas nécessairement une démarche rationnelle, une opposition systématique ou un discours explicite : le plus souvent, dans l'art irréaliste, la « critique » apparaît sous les traits de la contestation, de l'insulte, du dégoût, de l'angoisse [angst], ce sentiment si décrié par Lukács. Elle n'est parfois présente que de manière indirecte, dans les images idéalisées d'une « réalité » différente, non existante.

ROMANTISME

Pour une très large part, l'art irréaliste critique relève du *romantisme* et de ses manifestations ultérieures symbolistes et surréalistes. C'est là une affaire de style littéraire, mais aussi de points de vue sociaux, politiques et philosophiques. Pour Erich Auerbach, les récits romantiques de Jean-Jacques Rousseau n'étaient pas réalistes dès lors que leur vision de la réalité sociale était trop soumise à l'influence du discours des droits naturels. Il y a certainement une affinité élective entre romantisme et irréalisme critique et, pour la comprendre, il nous faut en revenir, ne serait-ce que brièvement, à la signification du romantisme en tant que phénomène culturel.

L'idée communément admise du romantisme renvoie au présupposé apparemment évident selon lequel il s'agirait d'un mouvement littéraire du début du XIX^e siècle. Pour le *Chambers 20th Century Dictionary*, par exemple, c'est « une révolte de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle contre le classicisme ou le néo-classicisme, tournée vers un art et une littérature au style plus pittoresque, original, libre et imaginaire ». Même si c'est de manière moins superficielle, nombre d'études spécialisées sur le romantisme partagent ce point de vue. Pour ne prendre qu'un seul exemple, dans un texte bien connu, *Natural Supernaturalism*, livre remarquable à plus d'un titre, M.H. Abrams pose la question : « Que peut-on exactement qualifier de romantique ? » Sa réponse est que les principales figures romantiques sont ces poètes « qui arrivèrent à maturité littéraire au moment de la crise enclenchée par la Révolution française », à savoir Wordsworth, Blake, Coleridge, Schiller, et Hölderlin⁸.

Un tel point de départ est erroné à double titre : le romantisme est bien plus qu'un phénomène littéraire (même si, bien entendu, sa composante littéraire est importante) et il ne s'éteignit pas en 1830, ni même en 1848. Le romantisme est une vision du monde (au sens de *Weltanschauung*) qui se manifeste dans toutes les sphères de la vie culturelle, qu'il s'agisse de la littérature, de la poésie, de l'art, de la religion, de la philosophie, des idées politiques, des théories sociales, de l'historiographie ou des sciences sociales ; son histoire s'étend de Rousseau (s'il faut nommer un père fondateur) jusqu'à nos jours ou, autrement dit, de la deuxième moitié du XVIII^e siècle

8. M. H. Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton & Company, 1973, pp. 427-428.

au début du XXI^e siècle. On pourrait en formuler le concept [*Begriff*] ainsi : le romantisme est une contestation de la civilisation industrielle-capitaliste moderne au nom de valeurs et d'idéaux tirés des sociétés précapitalistes pré-modernes. La nostalgie d'un passé idéalisé peut prendre des formes régressives (réactionnaires conservatrices) ou révolutionnaires quand il ne s'agit plus de *retour* aux temps pré-modernes mais plutôt de *détour* par le passé en chemin vers un futur utopique. Rousseau fournit un bon exemple de ce romantisme révolutionnaire, tout comme William Morris ou Gustav Landauer⁹.

L'opposition romantique à la modernité capitaliste-industrielle ne remet pas toujours en cause le système dans sa totalité, mais réagit plutôt à certaines de ses caractéristiques vécues comme *inhumaines* ou particulièrement odieuses. Certaines des constellations thématiques les plus fréquentes dans les œuvres romantiques peuvent s'identifier ainsi :

1. *Le désenchantement du monde*. Dans un célèbre passage du *Manifeste du Parti communiste* (1848), Marx et Engels parlent de « ces frissons sacrés de la piété exaltée, de l'enthousiasme chevaleresque, de la sentimentalité petite-bourgeoise », tous « noyés » par la bourgeoisie, « dans les eaux glacées du calcul égoïste »¹⁰. Soixante-dix ans plus tard, en 1919, Max Weber observait dans un texte devenu célèbre (« Le métier et la vocation de savant ») : « Le destin de notre époque, caractérisé par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique. Elles ont trouvé refuge soit dans le royaume transcendant de la vie mystique, soit dans la fraternité des relations directes et réciproques entre individus isolés »¹¹.

De manière générale, on peut interpréter le romantisme comme une réaction de « l'enthousiasme chevaleresque » face aux « eaux glacées » du calcul rationnel et au « désenchantement du monde » (*Entzauberung der Welt*) – conduisant à des tentatives souvent désespérées de ré-enchanter le monde. De ce point de vue, le vers bien connu : « La nuit aux enchantements éclairés sous la lune » (« *die mondbeglanzte Zaubernacht* ») du poète romantique Ludwig Tieck peut quasiment faire figure de programme spirituel du romantisme. On y trouve, au moins implicitement, une distance critique vis-à-vis du monde moderne désenchanté dans la lumière aveuglante de la rationalité instrumentale.

Les romantiques font de la religion, tant dans ses formes traditionnelles que dans ses manifestations mystiques ou hérétiques, un important vecteur

9. Pour une discussion approfondie, cf. Lowy et Sayre, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992.

10. Marx, Engels, *Manifeste du Parti communiste*, trad. C. Lyotard, Paris, Librairie générale française, 1973, p. 8.

11. Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, UGE, 1963, p. 96.

de ce ré-enchantement. Mais ils se tournèrent aussi vers la magie, les arts ésotériques, la sorcellerie, l'alchimie et l'astrologie ; ils redécouvrirent les mythes chrétiens et païens, les légendes, les contes de fées, les récits 'gothiques' ; ils explorèrent les royaumes cachés des rêves et du fantastique, non seulement dans la littérature et la poésie, mais aussi dans les arts visuels, de Füssli et Blake au début du XIX^e siècle jusqu'à Max Klinger et Max Ernst au XX^e siècle. Le lien avec l'*irréalisme critique* est sans ambiguïté.

2. *La quantification du monde.* Pour reprendre les termes de Max Weber, le capitalisme est né avec la diffusion des livres de comptes des marchands, c'est-à-dire avec le calcul rationnel de l'avoir et du devoir. L'*ethos* du capitalisme industriel moderne est l'esprit du calcul rationnel (la *Rechenhaftigkeit*). Nombreux sont les romantiques qui ressentent intuitivement que toutes les caractéristiques négatives de la société moderne – la religion du dieu Argent, le Mammonisme de l'essayiste britannique Thomas Carlyle, le déclin de toutes les valeurs qualitatives, sociales et religieuses, mais aussi de l'imagination et de l'esprit poétique, l'ennuyeuse uniformisation de la vie, le rapport purement « utilitaire » des êtres humains entre eux et avec la nature, découlent de cette source de corruption : la quantification marchande.

3. *La mécanisation du monde.* Au nom du naturel, de l'organique, du vivant et du « dynamique », les romantiques montrèrent souvent une hostilité profonde au mécanique, à l'artificiel et au construit. Nostalgiques de l'harmonie perdue entre homme et nature, sacralisant la nature comme objet de culte mystique, ils observaient avec mélancolie et désespoir l'avancée de la mécanisation et de l'industrialisation, la conquête moderne de l'environnement. L'usine capitaliste fut pour eux un lieu infernal peuplé d'âmes damnées ouvrières, damnées du fait de l'asservissement à la machine plutôt que de l'exploitation. Nous verrons plus loin comment les œuvres irréalistes critiques abordent ces problèmes.

4. *L'abstraction rationaliste.* L'économie capitaliste est, selon Marx, fondée sur un système de catégories abstraites : le travail abstrait, la valeur abstraite d'échange, la monnaie. Pour Max Weber, la rationalisation est au cœur de la civilisation bourgeoise moderne, qui organise toute la vie économique, sociale et politique d'après les exigences de la rationalité par-rapport-aux-buts (*Zweckrationalität*) – ou rationalité instrumentale – et de la rationalité bureaucratique. Enfin, Mannheim montre le lien entre rationalisation, désenchantement et quantification dans la modernité capitaliste : selon lui « cette forme de pensée 'rationalisante' et 'quantificatrice' est enracinée dans une forme de comportement (...) envers les choses et le monde qui (...) peut être caractérisée comme 'abstraite' » et qui a son pendant dans le système économique moderne, fondé sur la valeur d'échange¹².

12. K. Mannheim, *Konservatismus. Ein Beitrag Zur Soziologie des Wissens*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1984, p. 81.

L'opposition romantique à l'abstraction rationnelle peut aussi s'exprimer en tant que réhabilitation des comportements *non rationnels* et/ou *non rationalisables*. Cela vaut, notamment, pour le thème classique de la littérature romantique : *l'amour* comme émotion pure, élan spontané irréductible à tout calcul et contradictoire avec toutes les stratégies rationnelles de mariage – le mariage d'argent, « le mariage de raison ». Ou alors une revalorisation des intuitions, des prémonitions, des instincts, des sentiments – autant de significations intimement liées à l'emploi courant du mot « romantisme » lui-même.

5. *La dissolution des liens sociaux*. Les romantiques ressentent douloureusement l'aliénation des rapports humains, la destruction des anciennes formes « organiques » communautaires de la vie sociale, l'isolement de l'individu dans son moi égoïste – qui constitue une dimension importante de la civilisation capitaliste, dont le haut lieu est la ville. Le Saint-Preux de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau n'est que le premier d'une longue lignée de héros romantiques qui se sentent seuls, incompris, incapables de communiquer d'une manière significative avec leurs semblables, et ceci au cœur même de la vie sociale moderne, dans le « désert de la ville ».

On retrouve une partie de ces thèmes dans l'irréalisme critique. À vrai dire, on peut considérer cette forme d'art comme faisant partie à part entière du mouvement romantique tel qu'on le comprend ici et son attitude critique envers la société moderne industrielle est souvent inspirée des *topoi* de la contestation romantique. Au XX^e siècle, à l'évidence, l'art irréaliste prend des formes différentes, comme ce fut le cas pour le romantisme au début du XIX^e siècle. *L'Âge d'or* (1930), film extraordinaire de Luis Bunuel et Salvador Dalí, fournit un bon exemple d'une forme nouvelle, surréaliste, de l'irréalisme critique : dans une succession d'images tenant du rêve, les conventions bourgeoises, l'ordre social et la religion dominante sont impitoyablement mis en pièces tandis que l'érotisme et l'exubérance amoureuse sont célébrés sans modération. Le couple dont les ébats amoureux perturbent une pompeuse cérémonie ou la défenestration d'un évêque, d'un arbre en feu et d'une girafe, sont devenus des images classiques de l'humour noir surréaliste. La puissance ironique et subversive de cette œuvre surréaliste (irréaliste, donc) fut telle qu'elle déclencha un scandale politique et culturel avant que la police ne l'interdise pour les cinquante années suivantes.

LA TRADITION IRRÉALISTE

Nous allons maintenant présenter quelques exemples d'œuvres irréalistes dont l'un des thèmes (critiques) centraux tourne autour du cauchemar d'une existence intégralement mécanisée. Face à une idéologie dominante de la société bourgeoise célébrant, depuis la révolution industrielle, les

vertus du progrès économique, la technologie, la mécanisation (puis l'automation), l'expansion illimitée de la production et de la consommation industrielle, ces artistes exprimèrent un point de vue radicalement dissident. Ceci vaut aussi pour les auteurs romantiques tels que Charles Dickens, que l'on peut décrire comme *réalistes* ; dans son roman industriel, *Les temps difficiles* (*Hard times*, 1844), on trouve la description du sort effroyable de travailleurs contraints d'ajuster leurs mouvements au rythme du piston de la machine à vapeur qui « montait et descendait monotonement comme la tête d'un éléphant fou de mélancolie »¹³. Belle image poétique et bien peu réaliste, compte tenu de ce que même l'éléphant le plus fou ne serait guère en mesure de reproduire la monotonie mortelle des mouvements d'une machine à vapeur...

Nous commencerons ce bref survol d'œuvres irréalistes critiques avec certains des romans fantastiques (les *Märchen*) du grand auteur romantique allemand, E.T.A. Hoffmann. Curieusement, Georg Lukács hésite à classer Hoffmann parmi les « anti-réalistes » : dans ses romans, « le réalisme du détail est étroitement associé à une croyance en la nature spectrale de la réalité ». « Avec Hoffmann, cependant, le surnaturel sert à présenter la situation allemande dans sa totalité, à un moment où les conditions sociales ne permettaient pas encore une description réaliste directe ». Voilà qui paraît discutable dès lors que d'autres auteurs allemands contemporains (on pense notamment à Kleist) étaient nettement réalistes tandis que divers auteurs romantiques de France et d'Angleterre, où le développement social était plus avancé, selon Lukács, faisaient également appel à des éléments de surnaturel dans leurs écrits. Pour Lukács, le monde d'Hoffmann est, « malgré toute son ambiance féerique et fantomatique, un reflet assez juste des conditions en Allemagne »¹⁴. On peut accepter la proposition selon laquelle les contes d'Hoffmann renvoient aux conditions sociales en Allemagne, contes que l'on ne saurait en aucun cas décrire comme « réalistes ». Loin de « décrire la vie réelle avec exactitude », ces contes inventent un monde fantastique, surnaturel, imaginaire, chargé d'une contestation typiquement romantique de la société bourgeoise émergente.

On en tient un exemple frappant avec *Le marchand de sable*, qui, outre le fait d'avoir été l'un des contes les plus célèbres et populaires de Hoffmann, est devenu une sorte de mythe moderne, grâce à l'opérette d'Offenbach, *Les contes d'Hoffmann*. Il s'agit, comme l'on sait, de la triste histoire d'un jeune homme, Nathanaël, tombé amoureux d'Olympia, poupée de grandeur nature, parfaite, chantante et dansante, fabriquée par ces deux personnages peu recommandables que sont le professeur Spalanzani et M. Coppélius,

13. C. Dickens, *Les temps difficiles*, Paris, Gallimard, 1985, p. 48.

14. G. Lukács, *La Signification présente du réalisme critique* (1958), *op. cit.*

diabolique marchand de sable qui hanta l'enfance de Nathanaël et dont il assassina le père. Fasciné par la merveilleuse poupée qu'il prend pour une créature vivante, Nathanaël lui déclare son amour, la prend dans ses bras pour danser avec elle et va jusqu'à déposer un baiser sur ses lèvres glacées. Son ami Sigmund tente de le prévenir : Olympia, malgré sa beauté, est « sans âme » et son regard absolument « sans vie ». Convaincu de sa nature artificielle, il insiste : « Elle est étrangement mesurée dans ses mouvements qui semblent tous réglés sur le mécanisme d'une horloge. Elle joue et chante avec la perfection déplaisante, mais aussi la froide précision d'une machine à chanter, et c'est la même chose lorsqu'elle danse ». Follement amoureux d'Olympia, Nathanaël ignore les avertissements amicaux et s'entête dans son adoration de l'automate, jusqu'au jour où les deux magiciens cruels, au cours d'une dispute, démembrèrent leur chef-d'œuvre, Olympia, sous les yeux de son amoureux. Nathanaël devient totalement fou et se suicide. Dans un commentaire sur Hoffmann, Walter Benjamin observait que ses contes sont fondés sur l'identité entre l'automate et le satanique, la vie de l'homme moderne étant « le produit d'un infâme mécanisme artificiel, régi dans son intérieur par Satan »¹⁵. Ce conte est « irréaliste » dès lors que les deux diaboliques fabricants doivent avoir recours à des puissances surnaturelles pour créer une poupée parfaite au point de passer pour une beauté vivante aux yeux d'un jeune homme innocent et trop sensible. Et il est critique dans la mesure où il donne forme à l'angoisse ou, plutôt, à la terreur romantique de ce processus moderne imposant à toute chose, jusqu'aux êtres humains, de devenir mécaniques.

Dans un conte bien moins connu et au titre intéressant, *Les automates*, Hoffmann décrit un automate mystérieux (surnaturel ?) habillé en Turc et qui, aux questions de l'audience, énonce des visions oraculaires en guise de réponses. Le Turc semble entretenir quelque lien avec un étrange (surnaturel ?) Professeur X, propriétaire d'une étonnante collection d'automates musiciens. L'un des héros de cette histoire, Louis, donne libre cours au sentiment de terreur que lui inspirent ses constructions artificielles dans ce qui peut faire figure de commentaire direct sur les événements décrits dans *Le marchand de sable* : « Que des hommes puissent être liés à des personnages sans vie qui épousent l'apparence et les gestes humains m'a toujours paru inquiétant, contre-nature et, dois-je ajouter, effroyable. Je présume qu'il serait possible, grâce à certains procédés mécaniques placés à l'intérieur d'automates, de rendre ces derniers capables de danser et d'en faire les partenaires d'êtres humains avec lesquels ils pourraient exécuter quantité de mouvements et de figures. Ainsi, un homme bien vivant se trouverait à enlacer une partenaire faite de bois, sans vie, et à tourner éper-

15. Walter Benjamin, « E.T.A. Hoffmann und O. Panizza », *Gesammelte Schriften*, 1977, II, 2, p. 644.

dument autour d'elle, ou plutôt de cette chose. Pourriez-vous contempler un tel spectacle, ne serait-ce qu'un instant, sans effroi ? »¹⁶. En combinant des détails réalistes et une atmosphère fantastique dominée par les forces surnaturelles, les contes irréalistes critiques d'Hoffmann exprimèrent et donnèrent forme à ce profond sentiment de révolte romantique contre la mécanisation capitaliste-industrielle de la vie.

Près d'un siècle plus tard, dans une nouvelle intitulée *À la colonie pénitentiaire* (1914), Franz Kafka met en scène des sentiments similaires. Cette œuvre inquiétante est, comme souvent chez Kafka, simultanément et indissociablement réaliste et irréaliste. Elle décrit, en des termes extrêmement réalistes, une machine inouïe, purement imaginaire, inventée par le commandant d'une colonie pénitentiaire et servant à la torture et l'exécution des condamnés, torture et exécution qui consistent à inscrire sur les corps de ces condamnés la sentence de leur condamnation. Tout le récit tourne autour de ce mécanisme mortel, son origine, sa signification sociale et politique, son fonctionnement automatisé : nul besoin de l'actionner à la main, dès lors que « l'appareil marche tout seul ». Le rôle joué par les autres personnages de cette histoire est subordonné à cette centralité de l'appareil. Cette machine, dont « tous les mouvements sont exactement calculés », s'avère être, au fil de l'explication donnée par l'officier responsable de l'exécution, une fin en elle-même. Il ne s'agit pas tant d'exécuter une personne que de mettre une victime au service de la machine, de lui procurer un corps sur lequel elle pourra inscrire son œuvre, inscription ensanglantée entourée « de nombreuses, de très nombreuses fioritures ». L'officier est lui-même à l'entière disposition de la machine, insatiable Moloch auquel il finit par sacrifier sa vie¹⁷. Fétiche de fabrication humaine, la chose mécanique devient une puissance autonome qui domine et détruit ses créateurs. Cette histoire appartient clairement à la tradition romantique et dirige sa critique contre la puissance croissante et sinistre du machinisme moderne.

À quel genre particulier de « machine » à sacrifices humains Kafka pensait-il ? *À la colonie pénitentiaire* fut écrit en octobre 1914, trois mois avant le début de la première guerre mondiale... La guerre, pour Kafka, avait un caractère de processus mécanique, et ce à double titre. Tout d'abord parce que c'était la première guerre vraiment moderne dans laquelle le face-à-face de *machines* à tuer devait jouer un rôle central. Dans un document rédigé en 1916 (un appel à la construction d'un hôpital où seraient traitées les pathologies nerveuses occasionnées par la guerre), Kafka observe que « l'intensification considérable du rôle des machines dans les opérations militaires aujourd'hui engendre les pires dangers et souffrances pour les

16. E.T.A Hoffmann, *The Best Tales of Hoffmann*, New York, Dover Publications, 1967, p. 95.

17. F. Kafka, « À la colonie pénitentiaire », in *Un artiste de la faim. À la colonie pénitentiaire, et autres récits*, trad. C. David, Paris, Gallimard, 1980, pp. 66-67, 71, 79.

nerfs des soldats »¹⁸. La guerre fut elle-même une sorte d'engrenage aveugle, un mécanisme meurtrier échappant à tout contrôle humain.

Malgré toutes ces critiques de l'auteur pragoïse, Lukács reconnaît que « le caractère diabolique propre au monde du capitalisme moderne et de l'impuissance humaine qu'il engendre, constitue le vrai sujet des écrits de Kafka »¹⁹. Pour Lukács, le problème tient au fait qu'à la place du réalisme, Kafka a recours à une méthode allégorique et, dans l'allégorie, comme le souligne Benjamin (cité par Lukács), « les *faciès hippocratica* de l'histoire prennent l'allure de paysage premier pétrifié »²⁰. Lukács insiste à juste titre sur le fait que l'allégorie n'est pas un style réaliste. Mais, si elle parvient à rendre compte du « caractère diabolique du capitalisme moderne », des *faciès hippocratica* de l'histoire, pourquoi faudrait-il alors la disqualifier ? *À la colonie pénitentiaire*, précisément, nous donne un remarquable exemple de cette profondeur avec laquelle l'allégorie saisit la dimension sinistre de la réalité.

Quelques années plus tard, dans son célèbre roman *Le meilleur des mondes* (1931), Aldous Huxley donna une nouvelle expression artistique à l'angoisse romantique de la mécanisation. Cette extraordinaire dystopie est irréaliste, non pas du fait d'une quelconque présence surnaturelle (comme chez Hoffmann), mais simplement parce qu'elle décrit un monde futur imaginaire qui n'existe nulle part. Certes, toutes sortes de détails de cette histoire furent inspirés des tendances déjà à l'œuvre dans la société moderne de son époque, mais tous ces détails sont le produit de l'imagination, sans référents spécifiques qui leur correspondent dans la réalité. Par exemple, la glorification de la manufacture industrielle, des machines, est telle dans cette société imaginaire, qu'Henry Ford devient le Dieu ou le prophète de ce meilleur des mondes. L'ancienne prière rituelle commençant par « *Our Lord* » [*Notre Seigneur*] devient « *Our Ford* », le signe de croix est remplacé par la lettre T (en référence au modèle de voiture produit en masse par Ford), et la chronologie historique se divise en deux périodes : « Avant Ford » et « Après Ford ». Dans un des chapitres, Mustapha Mond, contrôleur en chef du « Nouveau Monde », explique le rôle historique du nouveau prophète : « Ford (...) a fait beaucoup pour nous détourner de la vérité et du beau vers le confort matériel et le bonheur. La production de masse exigeait un tel changement. Seul le bonheur universel, pas le vrai et le beau, peut faire marcher le monde ». Le remplacement de la religion traditionnelle par le culte de « Notre Ford » est affaire de cohérence logique : « Dieu n'est pas compatible avec les machines, la médecine scientifique et le bonheur universel. Il faut choisir. Notre civilisation a choisi les machines, la

18. F. Kafka, *Briefe an Felice*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1976, p. 764

19. G. Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, op. cit., p. 152.

20. *Ibid.* p. 76.

médecine et le Bonheur ». L'intention critique-ironique est évidente, mais la religion-Ford imaginée par l'auteur, invention littéraire aussi pénétrante qu'amusante, ne prétend pas « représenter la vie telle qu'elle est ». C'est aussi vrai pour d'autres aspects de cette civilisation extraordinairement « avancée » du point de vue technico-scientifique. Par exemple, plutôt que d'être le fruit de relations sexuelles, les enfants sont manufacturés dans un site de production biologique et destinés à appartenir à des castes sociales distinctes. Sont produits, au Centre d'Incubation et de Conditionnement de Londres-Central, des individus mentalement différents, conformément à une stricte hiérarchie allant des êtres supérieurs classés Alpha aux semi-abrutis classés Epsilon ; leurs embryons sont placés dans des bocalaux eux-mêmes disposés en ordre sur des rayons : « Chaque lot (...) était acheminé sur un tapis mécanique se déplaçant à trente-trois centimètres et un tiers à l'heure ». Il en résulte une série de « produits » humains (?) identiques : « des Gammas du type normal, des Deltas invariables, des Epsilons uniformes ». Chez Huxley, la dystopie ne prétend pas refléter, reproduire ou décrire fidèlement la réalité objective : en inventant ce monde « irréel », il illumine le présent qu'il confronte aux conséquences possibles de ses pires tendances. Si E.T.A. Hoffmann était terrifié par la confusion entre corps humains vivants et artefacts mécaniques sans âme, Huxley, lui, appréhende la production industrielle d'êtres humains rendue possible par la puissance sans limite de la technologie moderne. Ils partagent cependant cette contestation romantique de la mécanisation de la vie et tous deux inventent un récit irréaliste où s'exprime leur angoisse avec force.

Ces peurs ne se rencontrent pas seulement dans la littérature mais aussi dans les arts plastiques et au cinéma. On tient un exemple frappant d'irréalisme critique de type cinématographique dans un film qui a beaucoup en commun avec *Le Marchand de sable*, à savoir *Metropolis* de Fritz Lang (1927). Dans ce film remarquable (sans doute l'une des œuvres les plus marquantes de l'histoire du cinéma), un horrible monde mécanique souterrain peuplé d'une masse de travailleurs réduits à l'esclavage est gouverné par une élite de riches propriétaires menant une vie confortable au grand air. Plusieurs de ces travailleurs en sous-sol sont victimes de cette machinerie monstrueuse qui, dans une des scènes les plus impressionnantes du film, se met à ressembler à une idole païenne exigeant son lot de sacrifices humains. Le seul espoir de ces esclaves modernes est incarné par Maria, une jeune femme qui leur prêche l'amour, la justice sociale et l'émancipation. Mais, dans une sinistre conspiration tramée par l'élite dirigeante, Maria est remplacée par un clone, un automate fabriqué par un savant malfaisant. La poupée artificielle, sosie de Maria, prône une violence aveugle conduisant les travailleurs au bord de la catastrophe (l'inondation du monde sous-ter-

rain). L'intrigue s'achève sur un *happy end* très artificiel, mais les images de l'usine terrifiante et meurtrière et de sa poupée diabolique substituée à l'angélique Maria sont marquantes et suggestives à l'extrême, au point de faire maintenant partie intégrante, à côté de l'Olympia d'Hoffmann, de l'imaginaire moderne.

Dans les exemples qui précèdent, il est principalement question de déshumanisation mécanique, mais, bien entendu, bien d'autres aspects de la civilisation bourgeoise-industrielle moderne sont au cœur de la colère, de la contestation et de l'angoisse des artistes « non-réalisés ». L'irréalisme critique n'est pas une alternative, un substitut ou un rival du réalisme critique : il est simplement une forme *différente* de littérature et d'art qui ne tente pas, d'une manière ou d'une autre, de « refléter » la réalité. Pourquoi faudrait-il avoir à choisir, comme Lukács a tenté vainement de le démontrer en 1956, entre Kafka et Thomas Mann, c'est-à-dire, entre « un modernisme esthétiquement attrayant mais décadent et un réalisme critique fécond »²¹. Ne sont-ils pas féconds l'un et l'autre, chacun à leur manière, chacun avec sa méthode distincte ? Ne pourrait-on voir dans l'irréalisme critique un complément du réalisme critique ? En créant un monde imaginaire, constitué de formes fantastiques, surnaturelles, cauchemardesques et *non existantes*, n'est-il pas à même d'éclairer des aspects de la réalité d'une manière qui le distingue nettement de la tradition réaliste²² ?

Je suis donc favorable à l'introduction du concept d'irréalisme critique dès lors qu'il permet de définir un territoire vaste et important de la sphère de l'esthétique en lui conférant un contenu positif, au lieu de l'ignorer ou de le rejeter dans les *tenebrae exterioris* du réalisme. Les adeptes du canon réaliste semblent souvent faire de l'art non réaliste une catégorie résiduelle, un dépotoir de l'esthétique prévu pour toutes les œuvres jugées incongrues, insignifiantes ou inférieures pour leur manquement au principal critère de l'art véritable, à savoir « la fidélité à la vie réelle ». Voilà une position singulièrement erronée qui, non contente de nous faire passer à côté d'œuvres d'art importantes, s'avère incapable de recueillir ce en quoi l'art irréaliste critique nous aide à comprendre et à transformer la réalité. ■

Traduction Thierry LABICA

21. *Ibid.*, p. 168.

22. L'utilisation du terme « décadent » pour définir l'art moderniste fournit un autre exemple de la conception dogmatique de l'esthétique chez Lukács dans son livre de 1956. Dans sa polémique contre Lukács, Adorno rejeta ce terme « réactionnaire » emprunté au darwinisme social. Voir T. W. Adorno, « Une réconciliation extorquée », *Notes sur la littérature, op. cit.*, p. 175.