

LUKÁCS ET LA LITTÉRATURE DU XX^e SIÈCLE

par Carlos Nelson COUTINHO

L'œuvre de maturité de György Lukács est souvent considérée comme la plus féconde contribution à l'élaboration d'une théorie esthétique marxiste. Mais, si ses brillantes analyses critiques, en particulier celles qui sont consacrées à la littérature du XIX^e siècle, font l'objet de nombreux éloges, ses prises de position sur la littérature du XX^e siècle suscitent un grand scepticisme. À de rares exceptions près, Lukács considérait l'art et la littérature de notre temps comme « avant-gardistes » – ce qui, pour lui, était synonyme de « décadents ». Il a ainsi violemment critiqué Joyce et Beckett notamment, et n'a pas manifesté une grande sympathie pour Proust et Kafka, alors que ces derniers – comme j'ai essayé de le montrer ailleurs¹ – peuvent justement être considérés comme réalistes à la lumière des catégories que Lukács a mises au cœur de son esthétique critique.

— Dans son œuvre immense, celui-ci n'a pas dit grand-chose de Proust.
36 — Au fil d'une Esthétique qui compte presque deux mille pages, l'auteur de
— *À la recherche du temps perdu* n'est ainsi mentionné que trois fois, et il ne l'est jamais à propos de son œuvre narrative, mais seulement pour une observation accessoire sur la présence, dans l'œuvre de Mallarmé, du reflet de la réalité². Dans deux autres de ses livres, où Lukács se réfère tout aussi peu à Proust, il le fait à chaque fois pour indiquer que la vision du monde du romancier français s'inspire de la conception du temps de Bergson, que Lukács considère comme l'expression d'un violent subjectivisme irrationnaliste³. Toutefois, à la fin de sa vie, à un moment où il est prêt à réviser quelque peu ses jugements antérieurs sur la littérature contemporaine, il fait, dans un entretien avec le poète anglais Stephen Spender, une observation intéressante sur l'auteur de la *Recherche*: « Le cas de Proust est très différent de celui de Joyce. Il fait un réel portrait du monde, non un photomontage naturaliste (prétentieux et grotesque) d'associations [comme Joyce]. Le monde de Proust peut paraître fragmentaire et problématique. À bien des égards, il reprend la situation du dernier chapitre de *L'éducation sentimentale*, dans lequel Frédéric Moreau rentre chez lui après l'écrasement de la révolution de 1848; Frédéric n'a déjà plus la moindre expérience de la réalité,

1. C. N. Coutinho, *Lukács, Proust e Kafka. Literatura e sociedade no século XX*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

2. G. Lukács, *Estética*, Turin, Einaudi, 1970, 2 vol., pp. 745-747 et 749. L'édition allemande originale (*Ästhetik*, Neuwied-Berlin, Luchterand) date de 1963.

3. G. Lukács, *La destruction de la raison*, trad. Collective, Paris, L'Arche, 1958, p. 25 et *La Signification présente du réalisme critique*, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960, pp. 68-69.

mais seulement la nostalgie de son passé révolu. C'est parce que l'œuvre de Proust est intégralement construite autour de cette situation qu'elle est fragmentaire et problématique. Néanmoins, nous sommes confrontés à la représentation, faite avec art, d'une véritable situation »⁴.

En revanche, Lukács fait d'innombrables références à Kafka, au moins à partir de 1957. On sent bien que le philosophe hongrois admire sincèrement son œuvre, bien qu'il y voit une expression de cet « avant-gardisme » qu'il combattait si violemment. En effet, Kafka occupe une place décisive dans la structure de l'ouvrage que Lukács consacre en 1957 aux problèmes de la littérature contemporaine. Opposant Thomas Mann et Kafka comme les deux termes d'une alternative typique au sein de la littérature « bourgeoise » du XX^e siècle, Lukács affirme que Mann construirait « un réalisme critique vrai comme la vie », alors que Kafka n'exprimerait qu'« une décadence artistiquement intéressante »⁵. L'œuvre de ce dernier serait ainsi la manifestation la plus typique de cette tendance avant-gardiste que Lukács a rejetée, au moins à partir des années 1930. Tout en insistant sur le talent réaliste dont fait preuve Kafka dans la sélection et la composition des détails, il estime que ce réalisme partiel est en fait au service d'une construction essentiellement allégorique et, comme telle, antiréaliste: l'objectif final de Kafka serait de montrer que le « néant » (l'absurdité du monde) constitue l'essence de la réalité. Lukács résume de manière assez claire sa vision de l'œuvre de Kafka: « Une image de la société capitaliste (avec un peu de couleur locale autrichienne). L'élément allégorique tient ici à ce que l'existence toute entière de cette couche et des êtres qui en dépendent, celle de leurs victimes sans défense, n'est pas représentée comme une réalité effective concrète, mais comme le reflet intemporel de ce néant, de cette transcendance, qui, sans exister elle-même, doit déterminer tout ce qui existe »⁶.

Le caractère apparemment brillant de l'analyse lukácsienne – qui reprend les réflexions sur l'allégorie développées par Walter Benjamin dans les années 1920⁷ – ne doit pas faire oublier son insuffisance fondamentale. Soit qu'elle ne va pas assez loin, soit qu'elle déforme l'œuvre de Kafka, cette

4. Stephen Spender, « With Lukács in Budapest », *Encounter*, décembre 1964.

5. G. Lukács, *La Signification...*, op. cit., p. 133. Dans la préface (datée d'avril 1957) de ce livre, Lukács affirme qu'il a commencé à le rédiger durant « l'automne 1955 ».

6. G. Lukács, *La Signification...*, op. cit., p. 82.

7. Lukács s'est à nouveau largement inspiré des thèses que Benjamin avait formulées dans *l'Origine du drame baroque allemand* (1928) pour écrire le superbe chapitre sur « Allégorie et symbole » de son *Esthétique* (*Estetica*, op. cit., pp. 1473-1516). Il faut néanmoins remarquer que Kafka n'est jamais cité dans ce chapitre clef, bien que celui-ci porte en grande partie sur l'art contemporain. On peut aussi rappeler que Kafka n'apparaît pas non plus dans l'œuvre que Lukács a consacrée à la littérature allemande (*Brève histoire de la littérature allemande*, trad. L. Goldmann et M. Butor, Paris, Nagel, 1949 [éd. originale, 1945]), une absence qui ne tient pas au fait que Kafka n'est pas allemand puisque, dans ce livre, Lukács parle beaucoup de Rainer Maria Rilke, un poète tchèque contemporain de Kafka – mais lui aussi d'expression allemande. Cela semble indiquer que Lukács n'avait pas encore pris connaissance de l'œuvre kafkaïenne en 1945. À ma connaissance, c'est dans la « postface » (datée de janvier 1953) de *La destruction de la raison* (op. cit., vol. II, p. 330) que le philosophe hongrois mentionne l'écrivain tchèque pour la première fois; dans cette postface – bien qu'il affirme ne pas entrer dans la question « des valeurs proprement littéraires » des œuvres, mais seulement les analyser comme « relatifs des courants sociaux » –, Lukács se permet l'absurdité suivante: « Aujourd'hui, les pendants littéraires de l'économie politique directement apologétique, ce sont les chantes du désespoir nihiliste: c'est Kafka, c'est Camus... »

analyse laisse de côté ce que l'auteur du *Procès* a créé de plus important et de plus durable. La ligne de démarcation entre allégorie et symbole – si bien définie par Lukács sur le plan théorique – passe à l'intérieur de l'œuvre de Kafka et, de manière plus générale, à l'intérieur de ce que le philosophe hongrois appelle « avant-gardisme ». Il convient néanmoins de noter que, dans certains passages des ouvrages rédigés après *La Signification présente du réalisme critique*, Lukács a formulé des jugements sur Kafka qui (comme celui sur Proust, qui a déjà été mentionné) s'écartent objectivement de ceux portés en 1957. Mais, dans la mesure où il n'est jamais revenu de manière systématique (comme il l'avait fait en 1957) sur l'œuvre de l'auteur tchèque, ces jugements fragmentaires – bien que parfois lumineux – ne peuvent, en raison de leur caractère circonstanciel, servir de base à l'édification d'une nouvelle appréciation globale qui puisse effectivement jouer le rôle d'une autocritique⁸.

ANALYSE LITTÉRAIRE ET « OPTIMISME POLITIQUE »

Les « erreurs d'appréciation » dont Proust et Kafka font l'objet ne sont pas fortuites : elles témoignent du caractère problématique de certaines associations faites par Lukács dans sa théorie de la littérature du XX^e siècle, associations qui découlent en dernière instance de sa vision générale de l'évolution historique après la Révolution d'Octobre 1917. Depuis son adhésion au marxisme (en 1918) jusqu'à la moitié des années 1920 au moins, Lukács fut fermement convaincu – comme tant d'autres communistes – que l'époque inaugurée par la révolution bolchévique se caractérisait par ce qu'il appela « l'actualité de la révolution » : la révolution socialiste, conçue sur le modèle bolchévique, était en voie de s'étendre rapidement aux pays occidentaux. On le sait, c'est fort de cette conviction que Lukács rédigea ses premiers textes marxistes⁹. Toutefois, dès la fin des années 1920, alors que le reflux de la vague révolutionnaire lancée en 1917 ne faisait plus aucun doute, il élaborait une nouvelle appréciation du présent, formulée pour la première fois dans les *Thèses Blum*¹⁰. Mieux étayée dans ses écrits des années 1930, cette appréciation se fonde sur deux axiomes que Lukács maintiendra – à quelques variations accessoires près – jusqu'à la fin de sa vie.

Le premier axiome repose sur l'idée qu'une alliance entre le socialisme et la démocratie radicale – le grand héritage de la « période héroïque » de la

8. Sur ces nouvelles appréciations qui conduisent Lukács à comparer Kafka à Swift et Chaplin, et à le distinguer de Beckett, voir *Estetica*, op. cit., pp. 755-756 et 1279 ; *Probleme des Realismus III*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1965, p. 23 ; *Soljenitsyne*, trad. S. Bricianer, Paris, Gallimard, 1970, p. 53.

9. Voir en particulier G. Lukács, *Histoire et conscience de classe*, trad. K. Axelos et J. Bois, Paris, Minuit, 1972 [éd. originale, 1923] ; et *La pensée de Lénine*, trad. J.-M. Brohm, B. Fraenkel et C. Heim, Paris, EDI, 1965 [1924]. Pour un bilan autocritique de cette période, voir la « Postface » de 1967 à *Histoire et conscience de classe*, op. cit.

10. Il faut rappeler que Lukács a présenté ces thèses en 1928 lors d'un congrès clandestin du Parti communiste hongrois. Il y anticipait des idées qui, bien qu'elles fussent à l'époque condamnées par son parti et par l'Internationale Communiste, allaient ensuite être en partie adoptées par cette dernière dans le cadre de la stratégie de « front populaire ».

bourgeoisie – constituerait le meilleur antidote aux tendances réactionnaires et fascistes que le capitalisme avait engendrées en réponse à la révolution russe. Cette alliance trouverait son expression philosophique et artistique dans un rapprochement entre les intellectuels progressistes bourgeois et les intellectuels socialistes sur la base, respectivement, de la défense de la raison et du réalisme artistique. L'alliance militaire entre les « démocraties » occidentales et la « patrie du socialisme » dans la lutte commune contre le fascisme nazi pendant la seconde guerre mondiale sembla confirmer pleinement cette idée, que Lukács partageait alors avec la majorité du mouvement communiste. Il n'est pas fortuit que ce soit précisément à l'époque des « fronts populaires » que Lukács ait rédigé un certain nombre de ses œuvres principales, non seulement les superbes essais sur le réalisme du XIX^e siècle (Balzac, Stendhal, Dostoïevski, Tolstoï, Goethe, etc.), mais aussi les exceptionnelles monographies sur *Le roman historique* et *Le jeune Hegel*, dans lesquelles il cherche justement à valoriser l'héritage humaniste de la bourgeoisie sur les plans, respectivement, de l'art et de la philosophie¹¹. Par ailleurs, la défense énergique de cette alliance entre démocratie et socialisme permit à Lukács d'éviter le dogmatisme sectaire qui prédominait dans la politique culturelle de l'URSS stalinienne et des partis communistes, laquelle érigeait une muraille de Chine entre l'héritage de la culture bourgeoise (considérée en bloc comme réactionnaire) et une prétendue culture socialiste « radicalement nouvelle ». Par là, il pouvait élaborer une politique culturelle relativement ouverte, centrée sur la valorisation de l'héritage démocratique qui s'exprimait dans le réalisme critique et la défense de la raison.

Il ne s'agit pas de contester la validité de cette stratégie. Il ne fait aucun doute que Lukács a bien compris le problème essentiel de la période qui commence avec le reflux de la vague révolutionnaire lancée en 1917, à savoir la nécessité de trouver un nouveau mode d'articulation entre démocratie et socialisme¹². Sur le plan des principes, non seulement ce projet était pertinent dans les années 1930 et dans le second après-guerre, mais il continue à l'être – *mutatis mutandis* – aujourd'hui. Ce qui l'a rendu problématique, ce furent justement les nouvelles données de ce second après-guerre, quand il devint évident que ce projet ne pouvait plus être réalisé sous la forme dans laquelle il fut formulé à l'époque des « fronts populaires ». Lukács a néanmoins persisté dans l'idée qu'il serait réalisable, ce qui l'a conduit à adopter

11. G. Lukács, *Le roman historique* [1936-1937], trad. R. Saille, Paris, Payot, 1965 et *Le jeune Hegel* [1938], trad. G. Haarscher et R. Legros, Paris, Gallimard, 1987. Voir aussi *Balzac et le réalisme français* [1934-1940], trad. P. Laveau, Paris, Maspéro, 1967 et *Goethe et son époque* [1934-1940], trad. L. Goldmann et P. Frank, Paris, Nagel, 1949.

12. Ce n'est pas le lieu pour traiter de cette question, mais il me semble évident que Gramsci a mieux compris que Lukács les nouvelles tâches théoriques et politiques qui incombait au marxisme à cause de ce reflux de la vague révolutionnaire en Occident et de l'involution « statolâtre » que le penseur italien signalait dans l'URSS stalinienne. C'est dans ce contexte que s'est fait le renouvellement par Gramsci de la théorie marxiste de l'État et de la révolution, un renouvellement qu'on chercherait vainement dans l'œuvre de Lukács. Sur cette question, lire entre autres C. N. Coutinho, *Il pensiero politico di Gramsci*, Milan, Unicopli, 2006.

un point de vue très « optimiste », de plus en plus démenti par les faits.

Cet « optimisme » ressort clairement de plusieurs textes que Lukács a écrits juste après la fin de la guerre. Dans une conférence prononcée en 1946 lors d'une rencontre à laquelle ont participé de grands intellectuels d'Europe occidentale, Lukács affirma ainsi avec emphase qu'on assistait au « début d'un rétablissement de l'alliance entre la démocratie et le socialisme »¹³. En fait, ce n'était pas cette alliance qui était alors sur le point de se mettre en place, mais la « guerre froide », laquelle allait accentuer, des deux côtés du globe, un important déficit tant de démocratie que de socialisme. Le second après-guerre imposait donc irrésistiblement de réviser un certain nombre des concepts impliqués dans la stratégie des « fronts populaires », ce que Lukács ne voulut ou ne put faire. Il est ensuite apparu évident que la contradiction au sein du monde bourgeois n'opposait plus seulement l'héritage de la démocratie radicale et la réaction fasciste ou belliciste ouverte, mais aussi – et peut-être surtout maintenant – cet héritage démocratique (toujours plus fragilisé) et l'émergence de nouvelles formes de domination et d'aliénation qui se manifestaient déjà (et allaient se manifester de plus en plus) derrière le masque de régimes formellement démocratiques.

—

—

REPRÉSENTATION DES CONTRADICTIONS SOCIALES

Si le premier axiome de la vision lukácsienne du présent devint problématique pour les raisons indiquées, le second s'est, quant à lui, avéré complètement faux dès le début. Lukács était en effet fermement convaincu que l'Union soviétique des années 1930 et suivantes – dans laquelle il estimait qu'avait déjà été accomplie la transition vers le socialisme, c'est-à-dire vers un stade supérieur de l'humanité – continuait de jouer le rôle de phare, auquel on pouvait se fier sans problème pour indiquer la voie de l'avenir aux penseurs et artistes qui restaient fidèles à l'héritage démocratique. Or, contrairement à ce que supposait Lukács, l'URSS – dont Gramsci disait dès 1932 qu'elle était dominée par la « statolâtrie » – était loin d'être l'expression d'une humanité émancipée: la régression stalinienne (entamée à la fin des années 1920) affaiblit, et finit même par éteindre, la fascination que la Révolution d'Octobre avait sans doute exercée un certain temps sur les intellectuels et les artistes occidentaux, y compris sur nombre de ceux que Lukács considérait comme « avant-gardistes ». Des deux côtés du monde sont ainsi apparues de nouvelles formes — plus sophistiquées, mais non moins inhumaines — d'aliénation et de manipulation bureaucratique de la vie. L'alliance entre la démocratie et le socialisme, sous la forme imaginée par Lukács, ne s'est pas réalisée, par manque à la fois de démocratie et de socialisme.

Il convient de rappeler que ce n'est qu'après 1956, c'est-à-dire après

13. Voir G. Lukács, « Arisztokratikus és Demokratikus Világnezet », in *A polgári filozófia válsága*, Budapest, Hungária, s.d. [1947], pp. 107-128.

la dénonciation des « crimes de Staline » au XX^e Congrès du PCUS, que Lukács commença à prendre publiquement ses distances – presque toujours avec timidité – avec les formes sociales et politiques dominantes en Union Soviétique et dans les autres pays, apparus dans le second après-guerre, du soi-disant « socialisme réel », pays dans lesquels le projet d’alliance entre démocratie et socialisme était de toute évidence démenti par les faits. Cette prise de distance atteint peut-être son point culminant dans un petit livre écrit en 1968 où, en dépit de progrès indéniables, les formulations du penseur hongrois me paraissent encore insuffisantes¹⁴. Dans ce livre, Lukács considère en effet que les travers du « socialisme réel » – qui sont désormais clairement associés à l’absence de démocratie, en particulier de ce qu’il appelle la « démocratie de la vie quotidienne » – pourraient être résolus de manière simpliste et utopique par un « retour à Lénine » (à la pensée duquel, soit dit en passant, Lukács est resté fanatiquement fidèle jusqu’à la fin de sa vie). Au demeurant, en dépit des vives critiques contenues dans ce livre, Lukács continua à s’identifier jusqu’au bout au « socialisme réel », comme on peut le constater dans l’affirmation suivante, qu’il a réitérée énergiquement dans plusieurs de ses dernières interviews : « De mon point de vue, même le pire socialisme est préférable au meilleur capitalisme. J’en suis profondément persuadé et j’ai toujours vécu avec cette conviction »¹⁵.

Pour ces différentes raisons, il me paraît pour le moins problématique d’affirmer, comme le fit le penseur hongrois en 1957, que l’un des critères de discrimination entre le réalisme critique et « l’avant-garde » est l’attitude face à la perspective socialiste. Pour Lukács, « il n’est pas nécessaire qu’il [le réaliste critique] se situe lui-même sur le terrain du socialisme, qu’il devienne personnellement socialiste ; il suffit que le socialisme ne soit pas éliminé, dès l’abord, de ses intérêts d’homme et d’artiste, qu’il ne se heurte pas, chez lui, à un refus préalable. Sinon [...] cet écrivain se priverait de toute vision orientée vers l’avenir, [...] il serait incapable de créer des œuvres animées d’un quelconque mouvement »¹⁶. Et, quand il se réfère à « l’avant-garde », Lukács se sent « en droit, derrière le cynisme et le nihilisme les plus abstraits, derrière le désespoir et l’angoisse les plus mystifiés, de dépister, comme ultime ressort, le refus du socialisme »¹⁷. Mais, il faudrait avant tout se poser la question de savoir de quel socialisme il s’agit. Si l’on se rappelle certains des traits concrets pris par le prétendu « socialisme réel », le seul qui ait effectivement existé – et qui se caractérisait, même après la mort de Staline, par l’apparition de nouvelles formes d’aliénation et de manipulation bureaucratiques, sans même parler de la persistance du recours ouvert au

14. Lukács, *Socialisme et démocratisation*, trad. G. Cornillet, Paris, Éditions Sociales, 1985.

15. Voir par exemple « At home with György Lukács », in *The New Hungarian Quarterly*, v, IX, printemps 1968, p. 78.

16. Lukács, *La Signification...*, op. cit., p. 115.

17. *Ibid.*, p. 123.

terrorisme d'État –, on peut objecter à Lukács que le « refus du socialisme » n'a pas toujours été injustifié et qu'il n'a pas toujours été l'expression du « cynisme » et de la « mystification ».

Lukács a certainement raison de penser qu'une perspective artistique réaliste doit prendre ses distances à l'égard du présent, c'est-à-dire considérer que l'aliénation et la manipulation réelles ne constituent pas la condition éternelle de la vie humaine. Toutefois, cette distance peut non seulement prendre la forme d'un rejet du « socialisme réellement existant » (comme dans les premiers écrits de Soljenitsyne), mais aussi se baser sur une perspective qui, tout en critiquant le monde manipulé, n'est pas nécessairement ouverte au socialisme en général (comme c'est le cas, entre autres, de l'œuvre remarquable de William Styron). Au monde aliéné du capitalisme actuel, on peut opposer certaines valeurs affichées à l'époque révolutionnaire de la bourgeoisie, comme la lutte pour la réalisation de l'autonomie de l'individu; et l'on obtient alors une critique historiciste de l'anéantissement de l'individu par la bureaucratisation et la réification présentes. Il faudrait même se demander jusqu'à quel point une perspective anticapitaliste romantique — que Lukács définissait unilatéralement comme réactionnaire — pourrait servir de base à des constructions artistiques réalistes.

Ce nouvel « état général du monde », pour employer une expression hégélienne, a conduit non seulement à diffuser largement un certain pessimisme face à l'avenir de l'humanité, mais aussi à le justifier en partie. Cette nouvelle modalité de la « conscience malheureuse », pour continuer avec la terminologie de Hegel, était une « figure de l'esprit » dont la validité relative ne pouvait pas être envisagée dans l'itinéraire optimiste de la « phénoménologie » lukácsienne du présent¹⁸. Cette conscience pessimiste n'était pas seulement, comme semblait le supposer Lukács, l'expression d'une « décadence », une simple réaction réactionnaire ou désespérée face aux tendances historiques dominantes qui, selon le philosophe hongrois, tendaient nécessairement vers un socialisme qu'il identifiait, comme nous l'avons vu, avec sa caricature en vigueur dans l'Union soviétique et les autres pays organisés sur le modèle soviétique. Ce pessimisme témoignait aussi, du moins chez ses meilleurs représentants, d'un juste sentiment d'indignation face au durcissement bureaucratique que le nouveau capitalisme monopoliste entraînait, même dans ses formes pseudo-démocratiques. Or, le « socialisme réellement existant » était loin d'apparaître comme une alternative valable à ce durcissement, puisqu'il entraînait une bureaucratisation tout aussi poussée de la vie et des relations sociales. Nombreux furent donc les

18. Dans un sens opposé, mais de manière tout aussi unilatérale, le caractère relativement justifié du pessimisme a été perçu et analysé par les membres fondateurs de l'École de Francfort (Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse, etc.). Le problème est que certains d'entre eux, surtout les deux premiers, ont fini par transformer ce pessimisme en une sorte d'immobilisme démobilisateur face à ce qu'ils appelaient le « monde administré ». Autrement dit, ils ne surent pas faire ce que Gramsci recommandait : articuler le « pessimisme de l'intelligence » et « l'optimisme de la volonté ».

penseurs et les artistes progressistes — dont certains étaient ouvertement de gauche — qui, pour de bonnes raisons, se refusèrent à accepter l'idée que « le pire socialisme est préférable au meilleur capitalisme ».

Que ce pessimisme ait été relativement justifié n'empêche pas que, de fait, il exprimait fréquemment une forme de « fausse conscience », dans la mesure où il conduisait bien souvent à adhérer au caractère apparemment insoluble des contradictions de l'époque, sans être capable de prendre une distance critique vis-à-vis d'elles. Comme Lukács le comprit correctement, en dépit de certaines exagérations, cette « fausse conscience » pessimiste est nuisible à la réflexion philosophique, dont le but est précisément de découvrir les médiations et de les concevoir de manière universelle¹⁹. Dans l'art et la littérature, en revanche, les choses peuvent se présenter autrement, puisqu'il s'agit ici de donner forme à une particularité concrète²⁰.

Il est vrai que, dans de nombreuses créations artistiques de l'époque, les contradictions sociales furent, comme Lukács le fit remarquer à juste titre, transposées sur un plan abstrait faussement « ontologique » : présentées comme les exemples d'un prétendu non-sens de la réalité comme telle, on leur donna une forme allégorique et, comme telle, antiréaliste. Cependant, certains artistes et écrivains « d'avant-garde » – et Lukács l'ignore souvent – furent capables, même sans surmonter leur « conscience malheureuse » et leur pessimisme, de restituer ces contradictions dans leur forme sociale concrète ; en présentant leur caractère apparemment insoluble comme quelque chose de contraire à l'essence de l'homme, ils créèrent d'authentiques symboles réalistes exprimant les impasses concrètes de l'homme contemporain. Ils furent ainsi capables de dénoncer dans leur œuvre, par des moyens esthétiques, les mythes idéologiques (la « sécurité », le « bien-être », la « fin des conflits », etc.) par lesquels on cherchait et cherche encore à justifier les manifestations apparemment « démocratiques » du capitalisme avancé. Cette manière symbolico-réaliste d'exprimer par l'art la « conscience malheureuse » contemporaine a donné lieu à des œuvres particulièrement réussies, notamment sur le terrain de la poésie lyrique où, la subjectivité jouant un rôle structurel, on peut se passer clairement de figurer la totalité. Cela me paraît être le cas, par exemple, de poètes comme T. S. Eliot et Rilke, que Lukács jugeait de manière négative, et de bien d'autres, qu'il ne connaissait pas, comme le Portugais Fernando Pessoa et le Brésilien Carlos Drummond de Andrade. Mais ce que la poésie pouvait faire, l'art narratif le pouvait également, notamment par le biais de la nouvelle, comme le suggère l'œuvre de Franz Kafka.

19. Voir G. Lukács, *La destruction de la raison*, op. cit., ainsi que *Existentialisme ou marxisme ?*, trad. E. Kelemen, Paris, Nagel, 1948.

20. Telle est précisément la leçon de Lukács. Voir par exemple G. Lukács, *Estetica*, op. cit., surtout pp. 984-1052.

LA QUESTION DU RÉALISME CRITIQUE

Au cours des années 1930 et 1940, Lukács pouvait en partie s'appuyer sur les faits pour défendre, comme nous l'avons vu, sa perspective optimiste d'alliance stratégique entre la démocratie (qu'il a toujours, avec lucidité, distinguée du libéralisme) et le socialisme réellement existant. Avec la défaite militaire du fascisme nazi et le déclenchement de la guerre froide (qui détruisit l'illusion d'une convergence durable entre les « démocraties » occidentales et le « socialisme » de type soviétique), cette perspective « optimiste » perdit son ancrage dans les faits pour n'être plus qu'une généreuse utopie.

Dans les années 1950 et au début des années 1960 – en particulier dans *La Signification présente du réalisme critique* –, Lukács continuait néanmoins de souligner la nécessité de cette alliance, dont l'expression artistique serait la convergence, liée au refus commun de « l'avant-gardisme », du réalisme critique et du « réalisme socialiste »²¹. Selon lui, la base politique et idéologique de cette alliance – qui, dans les années 1930 et 1940, était le front antifasciste, lequel avait surgi de la réalité elle-même – se trouvait dans le Mouvement des partisans de la paix, une initiative soviétique qui eut un faible impact sur les intellectuels et les artistes occidentaux²². Or, si l'idée d'articuler l'opposition entre fascisme et antifascisme à l'opposition entre irrationalisme et défense de la raison, et même à l'opposition entre « l'avant-garde » et le réalisme, pouvait sembler *partiellement* justifiée au cours des années 1920 et 1940 (bien qu'elle fut très souvent forcée, surtout dans le second cas²³), il devenait désormais impossible — sans faire clairement violence aux faits — de situer l'avant-garde du côté de ceux qui défendent la guerre ou la jugent inévitable, et le réalisme du côté des défenseurs de la paix. C'est pourtant précisément ce que fit Lukács en 1957 : « Notre phénomène de base est donc cette convergence des deux couples d'éléments contrastants, d'une part réalisme ou antiréalisme (avant-gardisme, décadence), d'autre part combat pour la paix ou la guerre »²⁴. Il suffit d'évoquer, parmi tant d'autres, l'exemple éloquent de Picasso – l'auteur de *Guernica* – pour montrer que cette corrélation est fausse.

L'angoisse dissolvante que Lukács percevait à juste titre chez des auteurs comme Beckett et Ionesco n'est pas seulement liée à la peur d'une héca-

21. Bien qu'il ait vivement critiqué le schématisme en vigueur dans une bonne partie de la littérature soviétique, Lukács a continué à croire jusqu'au bout dans la possibilité d'un « réalisme socialiste » dont les meilleures expressions seraient, selon lui, Gorki, Chokhov et Makarenko (voir *La Signification...*, op. cit., pp. 169-266).

22. Pour avoir une idée de l'importance attribuée par le philosophe hongrois au Mouvement des partisans de la paix, voir G. Lukács, *La destruction de la raison*, op. cit., vol. II, pp. 315 et suivantes) et *La Signification...*, op. cit., sq. 15-23.

23. On ne doit pas oublier, par exemple, que les principaux futuristes italiens ont franchement adhéré au fascisme, que certains expressionnistes allemands ainsi qu'Ezra Pound ont témoigné de la sympathie pour le nazisme, ou que le surréaliste Salvador Dali a été lié au franquisme. Mais il y a des cas tout aussi éloquents d'artistes qui, « avant-gardistes » sur le plan artistique, prenaient des positions progressistes et même révolutionnaires sur le plan politique : on se contentera d'évoquer les cas de Maïakovski, des surréalistes français, du premier Brecht ou de Pablo Picasso.

24. G. Lukács, *La Signification...*, op. cit., p. 30.

tombe guerrière qu'ils considèrent comme inévitable; elle reflète aussi la répulsion et la désorientation de « consciences malheureuses » (qui s'engluent dans la fétichisation de leur « malheur ») face aux formes de vie que le capitalisme monopoliste, et le « socialisme » bureaucratique, supposent. Lukács a raison de dire que Beckett et de nombreux autres écrivains et artistes du XX^e siècle construisent leurs œuvres de manière allégorique, c'est-à-dire en transformant le vécu historique concret de l'aliénation capitaliste ou « socialiste » en « condition éternelle de l'homme ». Mais quand il affirme, probablement parce que la menace de la guerre aurait été surmontée grâce à l'action des « partisans de la paix », qu'« il n'y a dans le néant d'un Beckett qu'un jeu des abîmes fictifs, auxquels ne correspond rien d'essentiel dans la réalité historique »²⁵, il ne rend sans doute justice ni à sa grande intelligence, ni à son esprit critique.

D'un autre côté, il n'aura sans doute pas échappé au lecteur de *La Signification présente* que Lukács peine à donner des exemples contemporains de grand réalisme critique, au sens qu'il donnait alors à ce terme. Thomas Mann, mort en 1955, semble être un géant isolé (Federico García Lorca, Sinclair Lewis, Alberto Moravia et très peu d'autres sont cités, en passant, comme « réalistes »), tandis que, de l'autre côté « avant-gardiste », se trouvent, avec Kafka, la grande majorité des écrivains vraiment importants du XX^e siècle. En subsumant sous le concept d'allégorie la totalité de la soi-disant « avant-garde », Lukács s'interdit dans ce livre la seule chose qu'il aurait dû faire, non seulement pour sauver la justesse essentielle de sa théorie esthétique et de sa poétique réaliste, mais aussi pour comprendre de manière plus adéquate l'art et la littérature du XX^e siècle. Cette opération aurait dû consister, selon moi, à réexaminer la production de « l'avant-garde » à la lumière des nouvelles expériences historiques dont il a été question plus haut et à distinguer de cette manière – au sein de cette production – les auteurs qui, d'un côté, vont dans le sens d'un renouveau du réalisme critique (sous des formes qui, compte tenu du nouvel « état général du monde », sont bien sûr entièrement nouvelles) de ceux qui, de l'autre, « ontologisent » les travers de l'époque et font effectivement de l'allégorie la base formelle et idéologique de leur manière de représenter esthétiquement la réalité.

UNE ERREUR MÉTHODOLOGIQUE

Toutefois, ce serait une erreur de croire que les limites de *La Signification présente*, dont Lukács a lui-même pris conscience à la fin de sa vie, ne

25. G. Lukács, *Soljenitsyne*, op. cit., p. 53.

tiennent qu'à cette interprétation problématique du présent²⁶. Une lecture attentive de ce livre montre que Lukács s'y éloigne, sur des points essentiels, de la méthode de critique esthétique qu'il avait lui-même élaborée dans ses œuvres théoriques de maturité et appliquée avec succès dans la plupart de ses analyses concrètes de certaines époques et de certains auteurs, en particulier des romanciers du XIX^e siècle.

Faisons un bref parallèle entre *La Signification présente* et *Le roman historique*. Dans ce dernier ouvrage, rédigé en 1936-1937 – c'est-à-dire en pleine époque des fronts populaires et de la lutte antifasciste –, Lukács cherche essentiellement à montrer comment une certaine constellation historique objective, engendrée par la Révolution française et les guerres napoléoniennes, a contraint le roman à se transformer pour introduire l'historicité concrète comme élément déterminant de la caractérisation littéraire des personnages et des situations. Ce mouvement de renouvellement formel, qui a débuté avec Walter Scott et s'est développé avec le grand réalisme du XIX^e siècle (qui, comme le dit Lukács, cherchait à aborder « le présent comme histoire »²⁷), est présenté comme le reflet esthétique de pré-supposés sociohistoriques concrets – processus mimétique que le penseur hongrois analyse aussi bien sous l'angle de sa genèse sociale que sous celui de son résultat artistique formel. *Le roman historique*, surtout dans ses trois premiers chapitres – dont se détache la superbe digression sur le roman et le drame comme structures formelles reflétant les constellations historico-universelles de la vie humaine, excursus qui est sûrement la plus grande contribution de Lukács à une théorie marxiste des genres littéraires²⁸ –, apparaît ainsi comme un modèle, peut-être le plus réussi dans l'œuvre de Lukács, d'application féconde de la méthode historico-systématique au champ littéraire. Il s'agit précisément d'une méthode qui articule de manière organique les déterminations sociohistoriques et les déterminations structurelles immanentes (en l'occurrence, les déterminations esthétiques) des objectivations humaines. L'utilisation par Lukács, non seulement dans *Le roman historique*, mais aussi dans la plus grande partie de son œuvre, de l'idée de « victoire du réalisme », catégorie féconde qu'il emprunte à Engels²⁹, fait partie de cette méthode : ce renouvellement formel du roman, cette capacité à raconter le présent comme histoire, entre fréquemment en contradiction avec la conception du monde explicitement professée par les romanciers de l'époque, comme c'est le cas en particulier des auteurs

26. Voir entre autres la lettre de G. Lukács à C. N. Coutinho du 26 février 1968, où le penseur hongrois dit explicitement : « Malheureusement, des conditions très défavorables m'ont poussé à conclure ce petit livre [*La Signification...*] de manière très précipitée, de telle sorte que je n'ai pas pu y exprimer de manière suffisamment claire certains points de vue ». Voir C. N. Coutinho, *Lukács, Proust et Kafka*, op. cit., p. 211.

27. G. Lukács, *Le Roman historique*, op. cit., p. 106.

28. *Ibid.*, pp. 96-189.

29. Voir la lettre de F. Engels à Margaret Harkness d'avril 1888, in Marx et Engels, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1954.

conservateurs que sont Walter Scott et Balzac.

La Signification présente s'appuie sur une autre approche méthodologique. Au lieu de partir d'une analyse de la société contemporaine — c'est-à-dire des transformations subies par le capitalisme à son stade monopoliste et de l'involution « statolâtre » de l'Union soviétique stalinienne —, Lukács prend pour hypothèse de recherche ce qu'il appelle « la vision du monde sous-jacente à l'avant-garde littéraire »³⁰. Cette conception, qui s'identifierait pour l'essentiel à celle que les diverses philosophies irrationalistes ont formulée de manière théorique, serait centrée sur l'affirmation selon laquelle l'homme est un être ontologiquement solitaire, ce qui contredit frontalement la vieille conception aristotélécienne de l'homme comme « animal social ». En outre, cette conception avant-gardiste se caractériserait par l'affirmation que le monde réel n'a pas de sens en lui-même, que le sens ne pourrait provenir que d'une transcendance qui, à vrai dire, n'existe pas, et s'identifierait donc avec le néant. Lukács subsume sous cette conception du monde tous les auteurs d'avant-garde, affirmant que leurs œuvres ne seraient rien d'autre que des illustrations allégoriques de ce « néant ».

Dans *La Signification présente*, il ne s'agit donc pas de déduire dialectiquement les caractéristiques formelles des œuvres analysées à partir des déterminations de leur *hic et nunc* sociohistorique, comme c'est le cas dans *Le roman historique*, mais au contraire de démontrer que ces œuvres sont l'illustration allégorique d'une vision du monde qui précède et transcende le produit artistique. Plus grave encore : dans cette démonstration, Lukács ne soumet pas les auteurs d'avant-garde à une analyse immanente, esthétique-formelle, mettant en évidence que la conception du monde *immanente* à leurs œuvres est effectivement semblable à cette vision irrationaliste qu'ils seraient censés illustrer de manière allégorique³¹. Ce qu'il appelle la « vision sous-jacente à l'avant-garde » est définie en termes philosophiques généraux, de manière *a priori* par rapport au travail concret des écrivains ; et quand il invoque la production de ces auteurs pour corroborer leur prétendue adhésion à cette conception, Lukács se sert fréquemment de leurs déclarations de principe, exposées dans des essais théoriques, des lettres, des journaux intimes, etc., ou même, comme dans le cas de T. S. Eliot, de fragments de poèmes qui, en tant que fragments, se révèlent purement descriptifs et ne sont pas susceptibles de mettre en évidence le *pathos* émotionnel avec lequel le moi lyrique du poète vit, *dans la création poétique*, les événements qu'il décrit. Autrement dit, Lukács ne part pas des auteurs pour déterminer la conception du monde qu'ils expriment dans leurs œuvres spécifiquement

30. G. Lukács, *La Signification présente...*, *op. cit.*, pp. 25-85.

31. À mon avis, une analyse de ce type pourrait confirmer la nature allégorique et, en tant que telle, antiréaliste, d'importants auteurs d'avant-garde comme, par exemple, Beckett, Camus et le Joyce d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake*. Dans le cas de Joyce, la première partie de son œuvre devrait faire l'objet d'une autre analyse, en particulier *Les gens de Dublin* et *Portait de l'artiste en jeune homme*.

artistiques ; il commence par esquisser les grands traits, généraux et abstraits, de cette prétendue conception « avant-gardiste ». C'est seulement dans un deuxième temps qu'il cherche à y rattacher les auteurs dont il parle, en particulier Kafka. Il est évident que cette *démarche*³² lui permet de défendre plus facilement sa thèse, réitérée plusieurs fois dans le livre, selon laquelle les auteurs d'avant-garde ne feraient qu'illustrer de manière allégorique cette conception abstraite et irrationaliste du monde.

En procédant de cette manière, Lukács prend congé de sa propre méthode historico-systématique, ou génético-esthétique, se privant en même temps du recours à l'idée de « victoire du réalisme », catégorie qui serait particulièrement opératoire dans les cas de Proust et, surtout, de Kafka. Si, comme il le dit dans *La Signification présente*, « l'effort auquel se livre l'auteur, par des moyens proprement littéraires, [est] pour reproduire adéquatement l'image qu'il a du monde »³³, alors Lukács a abandonné l'idée fondamentale de sa poétique réaliste, à savoir que *l'art est la représentation mimétique de la réalité sociohistorique objective et non l'expression directe de la vision du monde de l'artiste*. Par conséquent, il n'est plus possible de comparer l'objectivation esthétique avec le monde sociohistorique qui en est le présupposé, comparaison qui est au fondement de l'idée de « victoire du réalisme ».

C'est dans l'analyse de Kafka que l'on trouve le meilleur exemple de cette erreur méthodologique. Si, au lieu de subsumer l'auteur tchèque sous une conception du monde irrationaliste, Lukács avait cherché à faire une analyse immanente de son travail, il aurait certainement vu que « l'image de la société capitaliste avec un peu de couleur locale autrichienne », qui n'est pour lui que le substrat inessentiel d'une fuite dans la transcendance allégorique, restitue en réalité sur le plan esthétique les implications humaines les plus profondes des nouvelles formes d'aliénation engendrées par le capitalisme à son stade monopoliste. La méthode à laquelle le philosophe hongrois recourt dans *La Signification présente* est en fait plus proche de celle de Lucien Goldmann (pour qui l'œuvre d'art est l'expression directe d'une « vision du monde »³⁴) que de celle que Lukács a lui-même théorisée et appliquée d'innombrables fois, à savoir celle qui conçoit l'art comme la représentation mimétique et évocatrice de la réalité. L'adoption de cette « nouvelle » méthode nuit à une bonne partie des analyses contenues dans *La Signification présente*, empêchant même Lukács d'utiliser avec plus de profondeur (comme il allait le faire dans *l'Esthétique* de 1963) le concept benjaminien d'allégorie.

32. En français dans le texte (N.D.T.).

33. Voir en particulier L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 13-37.

34. G. Lukács, *Estetica*, op. cit., vol. I, p. 579.

INNOVATIONS TECHNIQUES

L'abandon temporaire de la véritable méthode historico-systématique, telle qu'il l'avait lui-même élaborée, a empêché Lukács d'appliquer de manière adéquate à la littérature contemporaine une de ses thèses les plus brillantes, selon laquelle « l'œuvre d'art authentique (et elle seule peut devenir la base d'une universalisation historique ou esthétique féconde) ne satisfait aux lois esthétiques que dans la mesure où, en même temps, elle leur donne une ampleur et une profondeur nouvelles »³⁵. Mais sous quelle forme, en vérité, la littérature du XX^e siècle accomplit-elle ce mouvement d'élargissement et d'approfondissement des lois esthétiques? Pendant les années 1930 et 1940, Lukács a sous-estimé ce problème, semblant supposer que le réalisme de notre époque – ou du moins le réalisme critique occidental – serait la simple continuation formelle du réalisme du XIX^e siècle. Une première tentative de réponse apparaît toutefois dès les années 1960, quand le penseur hongrois émet l'idée que le réalisme critique peut fort bien recourir à des techniques créées par « l'avant-garde », comme le monologue intérieur. Dans une préface écrite en 1965 à l'occasion de la réédition en espagnol de certains de ses essais des années 1930, Lukács dit, en se référant à ces derniers: « Le premier choc qui m'a confronté à l'avant-gardisme a abouti au refus radical de la priorité accordée à l'innovation technique. Cependant, à force d'analyser des œuvres et des artistes particuliers, il devint ensuite de plus en plus clair pour moi que – bien que cette innovation technique, prise en tant que principe de jugement esthétique, mérite certainement un démenti total – certaines innovations techniques pouvaient se convertir en moyens de représentation vraiment réalistes, à condition d'être prises comme les reflets de relations humaines réellement nouvelles, et quelles que soient les théories et les intentions de leurs inventeurs et de leurs propagandistes »³⁶.

Grâce à cette nouvelle approche, Lukács peut non seulement mieux apprécier les productions de maturité de Thomas Mann, mais aussi faire preuve – après 1957, c'est-à-dire après la rédaction de *La Signification présente*, et surtout dans plusieurs des nombreuses interviews qu'il a accordées à la fin de sa vie – d'une attitude bien plus ouverte face à la production littéraire d'auteurs plus récents, comme Jorge Semprun, Heinrich Böll, William Styron et Rolf Hochhutt notamment. En outre, dans quelques pages ajoutées en 1963 à l'édition anglaise de *La Signification présente*, Lukács mentionne, parmi les auteurs réalistes, non seulement les nord-américains Thomas Wolfe et Eugene O'Neill, mais aussi Elsa Morante et

35. G. Lukács, *Estetica*, op. cit., vol. I, p. 579.

36. G. Lukács, *Problemas del realismo*, Mexico-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 10.

Bertolt Brecht³⁷. Il faut rappeler ce que Lukács avait dit de ce dernier en 1945: « La critique de Brecht passe donc elle-même à côté du contenu social et fait du renouvellement social de la littérature une expérience formelle – sans doute intéressante et spirituelle »; dès 1963, après avoir pris connaissance des œuvres plus tardives de Brecht, en particulier des *Fusils de la mère Carrar* et de *La Vie de Galilée*, il affirme avec emphase que « le Brecht de la maturité, surmontant l'unilatéralité de ses théories antérieures, est devenu le plus grand dramaturge réaliste de son époque »³⁸.

Mais cette réponse – à savoir l'idée que le réalisme peut se servir des techniques de l'avant-garde – n'était pas suffisante, justement parce qu'elle n'était rien d'autre qu'une solution de compromis. C'est seulement en 1969 qu'une ébauche de réponse organique verra le jour, dans le bel essai que Lukács consacra, deux ans avant sa mort, aux premiers romans d'Alexandre Soljenitsyne, *Le Premier cercle* et *Le Pavillon des cancéreux*³⁹. Dans un effort théorique digne du plus grand respect (Lukács allait avoir quatre-vingt quatre ans et s'efforçait au même moment de résoudre les problèmes théoriques complexes survenus lors de la rédaction de sa grande œuvre de vieillesse, l'*Ontologie de l'être social*), le philosophe hongrois pose, dans la première partie de cet essai, les bases d'une reformulation de sa théorie de la littérature contemporaine.

Avant toute chose, cet essai de 1969 témoigne d'un retour à la méthode historico-systématique qui, nous l'avons vu, est au fondement de la poétique du réalisme élaborée par Lukács dans ses œuvres de maturité. Au lieu de voir le récit réaliste de notre époque comme un simple prolongement formel des vieilles traditions du XIX^e siècle (certes « mises à jour » par l'emploi de techniques d'avant-garde), Lukács montre de quelle manière les nouveaux présupposés sociaux et idéologiques du capitalisme avancé ont conduit à une modification formelle de la structure romanesque, laquelle ne serait plus centrée — comme le roman traditionnel — sur la représentation d'une « totalité d'objets » (pour reprendre avec Lukács la formule de Hegel⁴⁰), mais sur la mise en scène d'une « totalité de réactions ». Lukács remarque la chose suivante: « L'innovation réside en ceci que l'unité de lieu devient le fondement immédiat de la composition » grâce à la création d'une sorte de « théâtre social » qui rassemble diverses personnes et les pousse à se définir autrement qu'elles ne le feraient normalement dans la vie quotidienne.

37. Voir G. Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, Londres, Merlin, 1963, pp. 83-89. Ces pages n'ont pas été reproduites dans les éditions italienne (*Il significato attuale del realismo critico*, Turin, Einaudi, 1957) et allemande (*Wider den missverstandenen Realismus* [contre le réalisme mal interprété], Hamburg, Claassen, 1958), ni dans l'édition française (*La Signification présente...*, *op. cit.*) à laquelle je me suis jusqu'ici référée.

38. Voir respectivement G. Lukács, *Brève histoire...*, *op. cit.*, p. 241 et *The Meaning of Contemporary Realism*, *op. cit.*, p. 89.

39. Voir G. Lukács, *Soljenitsyne*, *op. cit.*, pp. 61-181.

40. Sur la reprise critique de ce concept hégélien par Lukács, voir non seulement la deuxième partie de son ouvrage *Sur Le roman historique*, *op. cit.*, mais aussi les essais *Rapport sur le roman* et *Le roman*, eux aussi écrits dans les années 1930, et réédités in G. Lukács, *Écrits de Moscou*, trad. Cl. Prévoist, Paris, Éditions Sociales, 1974, pp. 63-78 et 79-140.

Et le philosophe hongrois de poursuivre: « Il apparaît donc, ce ‘théâtre’, comme le déclencheur effectif et immédiat de problèmes idéologiques existant partout à l’état latent, mais dont il n’est pris conscience, dans leur totalité contradictoire, qu’en ce lieu-là. [...] Règne malgré l’absence de fable homogène, et même en fait par suite de cette absence, une exceptionnelle intensité d’émotion épique, une dramatique interne. [...] Des rapports épiques cohérents peuvent naître des scènes particulières à ressort dramatique, mais dépourvues à ce qu’il semble des liens immédiats entre elles. Et ces rapports peuvent également s’ordonner comme une totalité de réactions à un vaste complexe de problèmes de nature épique »⁴¹.

Lukács n’a pas vécu suffisamment longtemps pour tirer toutes les conclusions de cette nouvelle manière de formuler les choses. Mais elle l’aurait certainement obligé à reprendre une bonne partie de ses jugements sur la littérature du XX^e siècle. D’une certaine façon, il l’a fait dans quelques cas concrets, même face à des auteurs dont il se faisait autrefois une idée positive. Deux exemples de ces réévaluations sont particulièrement significatifs. Ainsi, un auteur comme Thomas Mann ne lui semble plus — au moins à partir de *La montagne magique* — prolonger le récit traditionnel, mais au contraire inventer la nouvelle forme de roman centrée sur la « totalité de réactions »; Lukács va même jusqu’à le qualifier d’« innovateur formel »⁴². De même, le *Poème pédagogique* du soviétique Anton Makarenko n’est plus vu comme la préparation de « l’épopée socialiste » (à une époque où Lukács décelait encore des « éléments de communisme » dans l’URSS des années 1920⁴³), mais comme un roman lui aussi construit autour de l’axe de la « totalité de réactions ». Par ailleurs, de nombreuses productions littéraires, qui, jusque-là, étaient condamnées comme « avant-gardistes », sont désormais présentées comme des exemples réalistes de la nouvelle forme romanesque (c’est le cas du roman *L’homme sans qualités* de Robert Musil⁴⁴). Enfin, la découverte de ce nouveau mode de représentation romanesque permet à Lukács de mieux expliquer certains auteurs qu’il considérait autrefois comme hybrides (c’est-à-dire comme des réalistes classiques employant des techniques d’avant-garde); c’est avant tout le cas de Heinrich Böll.

Ce texte tardif de Lukács, même s’il est plus suggestif que systématique, ouvre un vaste champ de nouvelles recherches et invite, d’abord et avant tout, à réévaluer les positions que Lukács a lui-même défendues face à la littérature de notre temps. ■

41. G. Lukács, *Soljenitsyne, op. cit.*, pp. 84-89.

42. *Id.*

43. G. Lukács, « Makarenko, *Il poema pedagogico* » [1951], in *La letteratura sovietica*, Roma, Riuniti, 1955, pp. 169-233.

44. G. Lukács, *Soljenitsyne, op. cit.*, p. 74.