

## AVANT-PROPOS

Œuvre de jeunesse de Georg Lukács, *La Théorie du roman* a désormais cent ans : l'âge des bilans. Publiée pour la première fois en revue en 1916 dans la *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* de Max Dessoir, cette œuvre témoin sera rééditée quatre ans plus tard en volume à Berlin par l'éditeur Paul Cassirer. Entretemps, celui qui, en 1916, signalait encore ses écrits d'un « Georg von Lukács » sera devenu plus simplement « Georg Lukács ». Que s'est-il passé, entre 1916 et 1920, pour que le rejeton d'une famille de la haute bourgeoisie juive budapestoise anoblie par l'empire délaisse ainsi, au nom d'une prise de conscience mûrement réfléchie et à la faveur d'un talent spéculatif à plus d'un égard exceptionnel, la particule témoignant d'une intégration que l'on n'hésitera pas à qualifier de « réussie » ? Force est de constater qu'entre 1916 et 1920, au cours des quatre années qui séparent la première de la deuxième parution de *La Théorie du roman*, la vie de Lukács a basculé, sous la pression de séismes historiques sans précédent et au fur et à mesure du déplacement de son questionnement philosophique. Une révolution à l'Est, dans le pays de Dostoïevski<sup>1</sup>, au beau milieu d'une guerre pendant laquelle les puissances du continent auront donné la mesure de leur appétence pour le carnage, la conversion au communisme, la condamnation à la peine de mort après la chute de la République des conseils à Budapest en 1919, la fuite et l'exil à Vienne auront contribué à faire du jeune disciple du philosophe néo-kantien Emil Lask, de l'adepte du « *Weber-Kreis* » de Heidelberg, un théoricien en passe de devenir tout simplement le plus grand penseur marxiste et l'un des plus grands philosophes du xx<sup>e</sup> siècle. Mais ce n'est pas tout : le dernier acte de cette mue aux allures de saga idéologique sans fin se consommera plus de quarante ans plus tard, en 1962, lorsque « György »

---

1 *La Théorie du roman* devait être, dans les intentions de son auteur, l'introduction à une étude sur l'œuvre de Dostoïevski restée à l'état de brouillon.

Lukács, entretemps rentré à Budapest où en 1956 son sort avait failli être broyé par les chars du Pacte de Varsovie appelés en renfort d'un parti aux abois, fera précéder son livre de jeunesse d'un avant-propos en guise de rétractation partielle<sup>1</sup>. Œuvre témoin, *La Théorie du roman* est aussi une œuvre-carrefour qui attisera jusqu'au bout les convoitises intellectuelles, les stratégies d'appropriation ou de rejet et les réflexes de survie d'un auteur qui, malgré les hésitations et les précautions parfois excessives, aura néanmoins fini par consentir à la réédition de sa flamboyante étude de jeunesse. Les questions qui se « coagulent » encore aujourd'hui, cent ans après sa parution, autour de *La Théorie du roman* et de l'esthétique littéraire de Lukács sont multiples. Y a-t-il un premier, un jeune Lukács (penseur inquiet, prémarxiste, néo-kantien, voire « existentialiste » avant la lettre) et un Lukács de la maturité dont l'œuvre serait, sinon compromise, du moins lourdement conditionnée par son affiliation à la « Maison Russie », comme le pense son ancienne disciple Ágnes Heller<sup>2</sup> ? Quels sont la place et le destin du genre romanesque dans *La Théorie du roman* et plus largement dans la critique littéraire et la pensée de Lukács ? Quel est le sens de la « rescousse épique » à l'origine de la théorie du « grand réalisme » et du refus de certains aspects de la « modernité » littéraire ? C'est notamment autour de ces interrogations que, cent ans après la première parution de *La Théorie du roman*, nous avons convoqué des spécialistes de Lukács et de littérature ainsi que des écrivains, afin de faire le point sur cette œuvre en débat et sur son héritage aussi riche que disputé.

La section « *Varia* » de ce volume de *Romanesques* s'ouvre sur un essai de la romancière Belén Gopegui consacré à « l'écriture de la politique dans un roman » et traduit de l'espagnol par une spécialiste du sujet : Anne-Laure Bonvalot. Pour aborder cette problématique à plus d'un

---

1 Dans « Es geht um den Realismus » (« Il y va du réalisme »), essai paru en 1938 dans *Das Wort*, revue de l'émigration allemande publiée à Moscou, Lukács avait annoncé la couleur. Il y qualifie notamment *La Théorie du roman* d'« œuvre à tous égards réactionnaire, pleine de mystique idéaliste, fautive dans toutes ses appréciations sur l'évolution historique » et *Histoire et conscience de classe* d'« ouvrage réactionnaire en raison de son idéalisme, en raison de sa conception déficiente de la théorie du reflet, en raison de sa négation de la dialectique de la nature » (G. Lukács, « Il y va du réalisme », dans *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 264).

2 Cf. Á. Heller, « Ce que l'on peut conserver de Georg Lukács », dans P. Rusch, Á. Takács (éd.), *L'Actualité de Georg Lukács*, Paris, Archives Karéline, 2013, p. 11-27.

égard brûlante et en relation étroite avec le dossier qui est au cœur de ce recueil, Gopegui, après s'être glissée dans la peau de « Diego », « un militant d'un de ces groupes de gauche qui existent aujourd'hui en Espagne » dont elle fait semblant de relayer les propos, renvoie à deux passages respectivement du *Rouge et le Noir* et de *La Chartreuse de Parme*. Il s'agit de deux digressions métalittéraires où Stendhal compare l'irruption de la politique dans un roman à « un coup de pistolet au milieu d'un concert ». L'auteure insiste sur le paradoxe de l'extrait de la *Chartreuse* où Stendhal, après avoir procédé à la comparaison balistique, affirme que la politique est « quelque chose de grossier et auquel pourtant *il n'est pas possible de refuser son attention* ». D'où la conclusion résignée : « Nous allons parler de fort vilaines choses, écrit Stendhal, et que, pour plus d'une raison, nous voudrions taire ; mais nous sommes forcés d'en venir à des événements qui sont de notre domaine, *puisque'ils ont pour théâtre le cœur des personnages*<sup>1</sup>. » Gopegui touche ici, par l'un des plus grands romans du XIX<sup>e</sup> siècle interposé, à un problème essentiel, relatif aux implications politiques de la littérature. On dirait que, aux yeux de Stendhal, le romanesque, pour rester tel, doit parler de politique dans le cadre d'un tableau vivant où les grands problèmes de l'époque sont vus et présentés à travers la démarche vitale du sujet. Stendhal souligne ainsi un aspect de la politisation de la littérature destiné à laisser des traces dans l'œuvre de Lukács (qui n'a jamais lésiné sur les superlatifs au sujet de l'œuvre romanesque d'Henri Beyle...). À partir des années 1930, Lukács n'a-t-il pas insisté sur le refus de tout didactisme et sur la nécessité d'introduire la politique dans le roman par le biais du vécu concret des hommes ? Or, cela ne revient-il pas à souligner que la littérature est moins destinée à traiter l'actualité politique qu'à exporter la politique dans tout ce qui lui est apparemment étranger : le quotidien dans ses automatismes et ses aspects les plus apparemment triviaux, l'inconscient, la sphère des sentiments et du privé ? C'est à ce type de questionnement et à bien d'autres, en relation étroite avec l'actualité du roman, à l'époque de la politique ravalée au statut d'épiphiénomène de la raison marchande mondialisée, que l'article de Belén Gopegui, issu d'une conférence prononcée par l'auteure à l'université de San Diego (Californie), nous invite.

---

1 Stendhal, *La Chartreuse de Parme* [1839], dans *Œuvres romanesques complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 512. C'est nous qui soulignons.

Dans l'autre contribution liminaire de ce numéro de *Romanesques*, Alain Schaffner montre comment Marcel Proust, fier d'annoncer que son « prochain volume, *La Prisonnière*, est tout à fait romanesque », infléchit, en réalité, le sens de cet adjectif. Il y a, certes, de l'imprévu dans la *Recherche*, ce « ressort romanesque » dont parle le narrateur, mais ce sont surtout différentes formes d'idéalisation et de projection qui sont visées lorsque Proust a recours au terme *romanesque* pour caractériser les rêveries amoureuses, fort différentes au demeurant, de Swann et d'Odette de Crécy. Le romanesque, dans sa version proustienne, concerne essentiellement « la peinture de l'amour passion comme processus incontrôlable d'idéalisation » (Alain Schaffner), d'une idéalisation dont les formes varient en fonction de la culture livresque des différents protagonistes.

Le dossier « Lukács 2016 » présente d'abord un texte d'un intérêt certain pour les spécialistes du roman. Il s'agit d'un essai de Lukács paru en 1931 dans la revue allemande *Die Linkskurve*<sup>1</sup>, dont nous publions ici la première traduction française : « Reportage ou figuration ? Remarques critiques sur un roman d'Ottwalt<sup>2</sup> ». Dans son article, Lukács entre de plain-pied dans la polémique sur l'adaptation du roman à la nouvelle donne historique inaugurée par la révolution d'Octobre et ses séquelles. L'onde de choc engendrée par la prise du pouvoir des soviets en Russie, suivie de près par la révolte spartakiste et son étouffement dans le sang en 1918-1919 à Berlin, puis par l'impasse qui préludera à l'émergence des fascismes sur le Vieux Continent, confrontent la littérature à des responsabilités inédites. Le débat dont témoigne « Reportage ou figuration ? » se déroule dans les années 1931-1932, au sein de la BPRS (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller<sup>3</sup>), l'association des écrivains de gauche qui avait préservé une certaine autonomie par rapport au KPD (le parti communiste allemand). Y trouvaient encore un certain écho,

1 Littéralement « Le Virage à gauche ». La *Linkskurve* (1929-1932) était la revue de l'Union des écrivains prolétariens-révolutionnaires allemands.

2 G. Lukács, « Reportage oder Gestaltung ? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt », dans *Werke*, t. 4, *Probleme des Realismus 1*, Neuwied, Berlin, Luchterhand, 1971, p. 35-55. Cet inédit fait suite à la traduction de deux essais de jeunesse de Lukács (« L'esthétique de la "romance". Tentative d'établir les fondements de la forme du drame non tragique » et « Ariane à Naxos ») dans le n° 4 de *Romanesques* : « Romance » (C. U. Arcuri et Ch. Reffait (éd.), Amiens, Encre Université, 2011, p. 59-84 et 85-95).

3 Union des écrivains prolétariens-révolutionnaires.

notamment, les thèses des adeptes du Liftfront<sup>1</sup> (Front de gauche), une fraction dissidente de la RAPP<sup>2</sup>, l'Association de Russie des écrivains prolétariens. Dans « Reportage ou figuration ? », Lukács, dont le nom et le prestige dans l'espace germanophone sont liés à l'époque à la publication, huit ans plus tôt, d'un chef-d'œuvre en odeur d'hérésie : *Histoire et conscience de classe* (1923), risque de faire figure de porte-parole de la ligne officielle d'une Internationale (la troisième) dont la stratégie, même en matière de littérature, se décide désormais dans les annexes du Politburo moscovite<sup>3</sup>. Ses thèses représentent-elles pour autant le tribut versé par un théoricien réputé autant que controversé en témoignage de son allégeance à la ligne dictée par Moscou aux « partis frères » et aux intellectuels ayant rallié leurs rangs ? La traduction de « Reportage oder Gestaltung ? » va sans doute permettre au lecteur de faire la part des choses. Rappelons que la cible de Lukács est ici *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*<sup>4</sup> (1931) d'Ernst Ottwalt, écrivain allemand membre de la BPRS, lié à Brecht avec qui il écrira notamment le scénario de *Kuhle Wampe oder : Wem gehört die Welt*<sup>5</sup> ? : un film de propagande sur la condition ouvrière dans le Berlin des années 1920. Ottwalt et son roman font ici l'objet d'une critique circonstanciée et pondérée<sup>6</sup>. Aux yeux de Lukács, le « roman-reportage » n'est qu'un épiphénomène du mirage de l'immédiateté et du culte de l'actualité qui caractérisaient déjà le roman naturaliste et les romans de critique sociale du romantisme tardif (Victor Hugo, George Sand, Eugène Sue, etc.).

1 Voir à ce propos les essais de S. M. Tretiakov recueillis dans le volume *Dans le front gauche de l'art*, trad. H. Henry, D. Konopnicki, D. Zaslavsky *et al.*, Paris, F. Maspero, 1977.

2 RAPP est l'acronyme de « Rossijskaja Associacija Proletarskih Pisatelej ».

3 Précisons que Lukács arrive à Berlin l'été 1931 venant de Moscou où il avait collaboré étroitement avec l'Institut Marx-Engels-Lénine dirigé par David Riazanov. Intellectuel rigoureux et esprit indépendant, celui-ci paiera de sa vie son opposition intransigeante au stalinisme. C'est lors de ce séjour moscovite que Riazanov fera découvrir à Lukács une œuvre destinée à faire évoluer sensiblement sa vision du marxisme : les *Manuscripts economico-philosophiques de 1844* de Marx.

4 (Car ils savent ce qu'ils font. Un roman allemand sur la justice.)

5 (Ventres glacés ou : à qui appartient le monde ?) Le film sera réalisé en 1932 par Slátan Dudow.

6 Ottwalt répondra à Lukács en octobre 1932, dans la *Linkskurve*, par un article intitulé « "Tatsachenroman" und Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács » (« Roman factuel » et expérimentation formelle. Une riposte à Georg Lukács). Lukács aura le dernier mot, toujours en 1932, dans la *Linkskurve* par sa réplique : « Aus der Not eine Tugend » (De la nécessité une vertu), cf. G. Lukács, *Probleme des Realismus 1*, *op. cit.*, p. 55-68.

Lukács, qui préférerait de loin le « réalisme critique » du bourgeois éclairé Thomas Mann à la prose « engagée » des « écrivains-prolétariens » Ernst Ottwalt et Willi Bredel, aux reportages enflammés d'Ilya Ehrenbourg ou à la littérature d'agit-prop – et qui ne reconnaîtra que tardivement la grandeur des pièces non didactiques de Brecht –, plaide ici la cause du « grand réalisme ». La *Gestaltung* mise en avant dès le titre est une « figuration » en tant que création, par le romancier, d'un monde vivant et non pas figé, telle une nature morte ou un document sociologique, fût-il bon pour la cause. Les lecteurs de Lukács auront tout loisir de reconnaître dans cette critique du *Tatsachenroman* (le roman « factuel ») l'attitude très réservée du théoricien hongrois à l'égard de Zola et des frères Goncourt, l'intérêt de « Reportage ou figuration ? » n'en réside pas moins dans le caractère ouvert et indéterminé de sa cible. La prise de distance à l'égard du roman d'Ottwalt a beau renvoyer à la critique lukacsienne du naturalisme, on y voit déjà poindre la charge contre les avant-gardes<sup>1</sup> et la technique du montage – un phénomène, ce dernier, dont Lukács a largement sous-estimé la portée, s'interdisant au passage de percevoir la grandeur de ces pionniers du septième art que furent Eisenstein et Dziga Vertov... Document d'une rare intensité, pris dans le rets d'une démonologie politique implacable qui menace, aux yeux du lecteur d'aujourd'hui, de reléguer à l'arrière-plan sa finalité strictement esthétique<sup>2</sup>, « Reportage oder Gestaltung ? » est ici traduit et richement annoté par Jean-Pierre Morbois, germaniste qui a récemment mis ses

---

1 Le terme « avant-garde » couvre, dans l'acception lukacsienne, un spectre très vaste de phénomènes pouvant aller de l'expressionnisme à Beckett, en passant par le surréalisme, Joyce et Dos Passos.

2 Certes on ne peut qu'avoir froid dans le dos en apprenant le sort réservé à deux des cibles de « Reportage oder Gestaltung ? ». Après avoir adhéré au Parti communiste et à l'Union des écrivains prolétariens-révolutionnaires, Ottwalt quitte l'Allemagne en 1934, rejoint Moscou, d'où il est déporté en 1936, et meurt dans un camp en 1943. Quant à Tretiakov, il est fusillé en 1937 suite à l'accusation montée de toutes pièces d'être un espion à la solde de l'ennemi japonais. La mémoire de cet agitateur culturel hors pair, que Brecht tenait pour son maître, ne sera définitivement blanchie qu'en 1956. Rien ne nous autorise cependant à établir une homologie stricte entre la critique du « roman du journaliste » entreprise ici par Lukács et la pensée glauque des apparatchiks qui cautionne une contre-révolution qui avance sous le masque débonnaire d'un despote géorgien. Rappelons, par ailleurs, que dans « Reportage oder Gestaltung ? » Lukács n'est guère plus tendre avec l'œuvre d'Ilya Ehrenbourg qui, à partir des mêmes options esthétiques qu'Ottwalt et Tretiakov, aboutira à une forme de roman-reportage au diapason de la propagande soviétique. Ehrenbourg échappera ainsi au filet de la censure et aux purges staliniennes.

larges compétences au service de la version française du dernier *opus postumum* de Lukács : l'*Ontologie de l'être social*<sup>1</sup>.

Dans leur essai sur « le romantisme anticapitaliste dans *La Théorie du roman* », Michael Löwy et Robert Sayre partent de la définition du romantisme en tant que « vision du monde » et du romantisme anticapitaliste en tant que « structure significative » (dans l'acception de Lucien Goldmann) censée rendre compte de la production de Lukács entre 1911 et 1917. « La spécificité de la critique romantique, expliquent les auteurs, vient de ce qu'elle se fait au nom de valeurs et d'idéaux puisés dans un passé précapitaliste, pré-moderne », et non pas au nom de l'axiomatique du « progrès ». Par-delà l'hypothèse du romantisme anticapitaliste de *La Théorie du roman* (phénomène très complexe et non exempt d'ambiguïtés dont cet article contribue à préciser les caractéristiques et la généalogie<sup>2</sup>), l'ambition de Löwy et Sayre est de démontrer la pertinence et l'actualité d'une conception non linéaire du temps dont l'œuvre de jeunesse de Lukács, avec son messianisme qui, à l'instar de l'*Angelus novus* de Paul Klee, tourne le dos au présent, représente l'un des exemples les plus poignants. C'est à un autre rendez-vous lukácsien que nous invite Jean-Marc Lachaud : celui avec le « grand réalisme », notion étrangère à *La Théorie du roman*, que Lukács formulera à partir de ses écrits des années 1930, à l'époque où il entre dans un débat passionné avec Ernst Bloch et, en sourdine, avec Bertolt Brecht<sup>3</sup>. Lachaud note à juste titre que l'enjeu de ce débat au sujet de l'expressionnisme, des avant-gardes et du rôle « intervenant » de l'art, est en réalité celui de la coupure entre classicisme et modernité, dichotomie à laquelle Lukács ne se résignera jamais, au nom d'une conception de l'œuvre littéraire comme « totalité » et comme « monde ». L'auteur d'une part précise le cadre et les termes du débat sur le réalisme qui fait rage en Allemagne dans la seconde moitié des années 1930, de l'autre fait état des apports récents sur le sujet d'un certain nombre de spécialistes dont plus d'un

1 Cf. G. Lukács, *Ontologie de l'être social. L'idéologie. L'aliénation*, trad. J.-P. Morbois rév. par D. Renault, Paris, Éd. Delga, 2012.

2 Voir, à ce propos, M. Löwy et R. Sayre, *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992 et *Esprits de feu. Figures du romantisme anti-capitaliste*, Paris, Éd. du Sandre, 2010 ainsi que M. Löwy, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires. L'évolution politique de Lukács (1909-1929)*, Paris, PUF, 1976.

3 Voir J.-M. Lachaud, *Bertolt Brecht, Georg Lukács, questions sur le réalisme*, Paris, Éd. Anthropos, 1981.

figurent parmi les participants à cette livraison de *Romanesques*. C'est le cas notamment de Pierre Rusch qui souligne, quant à lui, les implications philosophiques de *La Théorie du roman*, œuvre dont il contribue à restaurer la troublante étrangeté en en (re)traduisant certains passages – à croire que ce chef-d'œuvre de la théorie littéraire du xx<sup>e</sup> siècle mériterait bien une deuxième chance dans la langue de Molière<sup>1</sup>... D'après Rusch, la notion de « monde » (associée à celle de « totalité ») serait la « cheville ouvrière » de cet écrit de jeunesse et peut-être de l'esthétique lukácsienne tout court. Que l'on songe à la préférence accordée par Lukács aux œuvres littéraires qui subordonnent tout contenu politique, tout « engagement » à la création d'un monde, à leur « mondanité<sup>2</sup> » (*Welthaftigkeit*). Dans la suite de son article, l'auteur procède à une analyse comparée des concepts et du lexique du jeune Lukács et de Max Weber. Le chassé-croisé entre les deux penseurs s'engage autour de catégories comme le « désenchantement du monde », le « démonisme », le « polythéisme des valeurs », etc. Les zones de contact entre la sociologie de Weber (qui, au moment de la double parution de *La Théorie du roman*, était la figure de proue de l'intelligentsia allemande) et l'esthétique de son jeune disciple sont nombreuses, mais leurs rôles respectifs, dans ce jeu d'emprunts mutuels, ne sont pas toujours ceux auxquels on serait en droit de s'attendre...

L'article de Pierre Rusch est suivi de trois contributions qui tablent sur la cohésion organique du profil intellectuel de Lukács et de son itinéraire, conçu comme une progression vers une cohérence de plus en plus affirmée. Pour Jean-Pierre Morbois, *La Théorie du roman* serait un prélude à la véritable pensée de Georg Lukács, telle qu'elle se déploie dans la phase marxiste du *Roman historique*, de *La Signification présente du réalisme critique*, de *l'Esthétique* de 1963 et de *l'Ontologie de l'être social*.

- 
- 1 Löwy et Sayre remarquent dans leur article « une faute assez cocasse » du traducteur Jean Clairevoye qui rend « Wer rettet uns vor der westlichen Zivilisation ? » (G. Lukács, « Vorwort », *Die Theorie des Romans*, Neuwied, Luchterhand, 1971, p. 5), c'est-à-dire : « Qui nous sauvera de la civilisation occidentale ? » par son exact contraire : « Qui sauvera la civilisation occidentale ? » (G. Lukács, « Avant-propos » (1962), *La Théorie du Roman*, *op. cit.*, p. 5). « C'est tout simplement, commentent les auteurs, la différence entre deux visions du monde, le libéralisme bourgeois d'une part, le romantisme anticapitaliste de l'autre... » – Notons par ailleurs que la version française escamote curieusement le sous-titre de *La Théorie du roman* : « Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik » (Une recherche historico-philosophique sur les formes de la grande narration).
- 2 Cf. P. Rusch, *L'Œuvre-monde. Essai sur la pensée du dernier Lukács*, Paris, Klincksieck, 2013.

L'auteur en veut pour preuve l'affirmation de Lukács selon laquelle il n'y aurait pas « d'éléments inorganiques dans [son] évolution ». Dès lors, Morbois, après s'être demandé « pourquoi commémorer le centième anniversaire de *La Théorie du roman*, ouvrage renié ensuite par son auteur », en vient à la conclusion que la préférence d'une large partie de la *doxa* philosophique du xx<sup>e</sup> siècle pour les œuvres du jeune Lukács (au détriment du penseur marxiste de la maturité) serait un choix somme toute arbitraire et idéologiquement connoté : une sorte de façon de brosse à rebrousse-poil l'« Organon » lukacsien. Le défi ainsi (amicalement) lancé aux coordinateurs du présent ouvrage est de taille... Partageant largement cette option, Vincent Charbonnier présente sa contribution comme le « remembrement » d'une œuvre dont on aurait trop souvent souligné les bifurcations, sous la forme notamment d'abjurations et d'autocritiques prétendument extorquées. Que l'on songe aux fameux avant-propos de 1962 et 1967, imposés par Lukács comme condition à la réédition respectivement de *La Théorie du roman* et d'*Histoire et conscience de classe*. Abondant dans le sens de Pascal, pour qui « pour entendre le sens d'un auteur, il faut accorder les passages contraires », Charbonnier pense qu'« il n'y a donc pas deux, ni même plusieurs Lukács, mais un seul » en tant que « coalescence dialectique de toutes ses facettes ». Aussi l'auteur estime-t-il que les options de la critique et de la théorie littéraire lukacsienne des années 1930 – notamment la préséance de la narration sur la description et de l'épique sur le romanesque – sont la suite logique de la définition du roman comme « une forme historique et en mouvement, qui appelle son dépassement (*Aufhebung*) », déjà formulée dans *La Théorie du roman*. Prenant appui sur l'analyse lukacsienne de la réification, Iraïš Landry et Louis-Thomas Leguerrier pensent aussi qu'un essai comme « Erzählen oder Beschreiben ? » (« Raconter ou décrire ? », 1936) et plus largement les écrits de Lukács des années 1930, période parmi les plus controversées de sa production, sont la suite logique de l'outillage conceptuel mis au point dans *Histoire et conscience de classe* (1923). D'où leur hypothèse de l'effet « défétichisant » de l'activité artistique, hypothèse qui semble trouver une confirmation dans la définition de l'art comme « objectivation anthropomorphisante » dans *Die Eigenart des Ästhetischen*, l'*Esthétique* marxiste de Lukács éditée en 1963. Dans la mesure où l'adhésion de Lukács au marxisme est loin d'être un processus linéaire et indolore (que l'on pense à la façon dont, dans son

« Vorwort » de 1967, il atténua la portée de sa propre critique de la *Verdinglichung* et prendra ses distances vis-à-vis du prétendu idéalisme et du « panpraxéisme » d'*Histoire et conscience de classe*, ces trois articles posent le problème du rapport entre la philosophie politique de Lukács, dans ses différentes phases, et les mots d'ordre du « réalisme », voire de la *Widerspiegelung* artistique (notion « maudite », habituellement rendue par « reflet » et que Charbonnier propose de traduire par « reflètement »).

Les deux articles suivants se concentrent davantage sur les enjeux herméneutiques et littéraires de l'œuvre de jeunesse de Lukács. L'objet de Nicolas Poirier consiste à comprendre, à partir de *La Théorie du roman*, « en quoi le roman constitue l'expression de la difficulté pour l'individu à habiter le monde ». Dans la mesure où l'auteur renvoie aux œuvres de Milan Kundera, de Thomas Pavel, de Cornelius Castoriadis et surtout de Mikhaïl Bakhtine (dont on sait aujourd'hui qu'il avait pris connaissance de *La Théorie du roman* au moment où il élaborait sa propre phénoménologie du roman), cette « difficulté » est cependant le viatique d'une certaine idée de l'individu que le roman aurait pour fonction de sauvegarder, contre tout modèle de civilisation close colporté par le monologisme épique. Dès lors, pour l'auteur, l'intérêt de lire aujourd'hui le jeune Lukács tiendrait à ce qu'à partir de sa réflexion sur le roman comme genre marqué par la coupure entre un héros problématique et un monde déserté par les dieux, on peut s'interroger sur « la signification et l'ampleur de cette création constitutive à la fois de la modernité et du roman qu'est l'individu autonome, qui n'agit pas en fonction d'un modèle de bien préexistant, à la manière du héros épique, mais invente [...] des moyens pour parcourir l'aventure de la vie ». Damien de Carné met en revanche le curseur sur un phénomène que *La Théorie du roman* n'a fait qu'effleurer : le roman médiéval. Lukács, dont l'attention, à l'époque de *La Théorie du roman*, est accaparée par le vaste cadre épique de *La Divine Comédie*, présente le Moyen Âge comme une époque trouble de transition où la rupture de l'ancien cosmos mythique, partielle car encore indexée sur une transcendance, confère aux romans des allures de « vastes contes de fées ». L'auteur souligne, à ce propos, l'intérêt du prologue d'*Érec et Énide*, où Chrétien de Troyes oppose aux récitants professionnels qui ont l'habitude de « depecier et corrompre » l'histoire d'Érec, la « très belle composition » (*conjointure*) qu'il a su tirer « d'un conte d'aventure ». Histoire de souligner que le « conte », à l'instar d'un *épos* déchu, peut

prendre son parti d'une récitation parcellaire et d'un récit passablement morcelé, tandis que le roman est astreint à une configuration et à des modalités d'exécution résolument plus contraignantes. Or, d'après Lukács, ce souci de la forme est précisément le symptôme de la crise dont le roman, avec son héros problématique perpétuellement en quête du paradis perdu, sera l'expression la plus accomplie. Alors que Lukács considère *Don Quichotte* comme le premier roman au sens propre du mot, Damien de Carné nous invite ainsi à remonter à une époque-clé à laquelle le roman doit notamment son nom et sur laquelle *La Théorie du roman* nous fournit directement et indirectement des indications précieuses.

C'est à un rendez-vous beaucoup plus récent que nous convoque l'écrivain Jacques Lederer : celui avec une « aventure des années 1960 ». Il s'agit d'un projet de revue qui devait s'appeler *La Ligne générale*, en hommage au film homonyme d'Eisenstein, et qui ne vit jamais le jour mais dont il nous reste le témoignage, grâce à un recueil posthume d'essais signé Georges Perec : *L.G.*<sup>1</sup>. Jacques Lederer, qui prit part à cette initiative en rédigeant un certain nombre de contributions avec Perec lui-même, dont il fut l'ami et l'interlocuteur privilégié<sup>2</sup>, souligne l'importance d'un livre comme *La Signification présente du réalisme critique* de Lukács pour les jeunes gens qui rêvaient d'une littérature alternative par rapport aux préceptes du Nouveau Roman. Par ailleurs, si le destin de Lukács fut celui d'un exil géographique aussi bien qu'intérieur, son lot fut, aux yeux de Lederer, « une solitude intellectuelle qui le poursuit encore aujourd'hui ». Dès lors, la cohérence intellectuelle de l'auteur de *La Théorie du roman* et sa fermeté à l'égard des avatars idéologiques et artistiques du capitalisme tardif « force l'admiration mais aussi à s'interroger ». En ce sens, autant Lederer se sent proche du combat de Lukács contre ce qu'il appelait la « décadence » (notion floue qu'il contribua à préciser aussi bien qu'à problématiser), autant la lunette lukacsienne lui semble parfois sous-estimer les potentialités des grandes percées qui émaillent le panorama littéraire et artistique du XX<sup>e</sup> siècle.

Ce cahier central consacré à « Lukács 2016 » s'achève sur la contribution de l'un de ses deux coordinateurs, Carlo U. Arcuri, qui met côte à côte trois notions lukacsiennes : l'*épos*, la *Kultur* (au sens germanique de

1 G. Perec, *L.G.*, une aventure des années soixante, Paris, Éd. du Seuil, 1992.

2 Cf. « Cher, très cher, admirable et charmant ami ». *Correspondance Georges Perec-Jacques Lederer (1956-1961)*, éd. J. Lederer, Paris, Flammarion, 1997.

« civilisation régie par des valeurs authentiques ») et l'« être générique » (*Gattungswesen*). Alors que la thématique de l'épos est un leitmotiv de la critique littéraire de Lukács, il en va autrement de son étayage, où, à partir de son dernier *opus* achevé : l'*Esthétique* de 1963, la catégorie de l'« être générique », puisée dans les *Manuscrits économique-philosophiques de 1844* de Marx, supprime la *Kultur*. L'analyse de ce glissement épistémologique est vouée à souligner moins le développement harmonieux de la pensée de Lukács, que l'intérêt d'une lecture croisée de *La Théorie du roman* et des œuvres plus tardives de son auteur, dans le cadre d'une idée de l'esthétique comme dispositif s'inscrivant en faux contre une Histoire triomphante frappée au coin de l'inéluctable.

Comme d'habitude, ce volume de *Romanesques* se termine par un entretien avec un romancier. L'autre coordinateur de « Lukács 2016 », Andréas Pfersmann, a choisi pour l'occasion de s'entretenir avec un écrivain autrichien, Robert Menasse, pour qui l'œuvre et la figure du penseur hongrois ont représenté un enjeu à la fois philosophique, esthétique et même existentiel. À l'occasion de leur dialogue, Robert Menasse rappelle le moment, entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, où il poursuivait des études de lettres et de philosophie à l'université de Vienne. À l'époque, la plupart de ses camarades accordaient leur préférence à Adorno plutôt qu'à Lukács. Mais Robert Menasse avait des projets de romans et la lecture de *La Théorie du roman* s'impose très tôt à lui, suivie d'autres pans de l'œuvre lukácsienne. Elle sera déterminante pour sa propre conception du roman et notamment du personnage romanesque, mais aussi pour sa façon de concevoir le processus historique. Le titre de *Selige Zeiten, brüchige Welt*, son premier roman, est directement inspiré de l'*incipit* célèbre de *La Théorie du roman*<sup>1</sup>. Et la déconstruction du *Zeitgeist* postmoderne qu'il tente dans sa trilogie<sup>2</sup>, est également marquée par une attention aux tendances profondes de l'histoire qui doit beaucoup au penseur hongrois.

1 « Bienheureux les temps pour lesquels le ciel étoilé est la carte des chemins praticables et à parcourir et dont les chemins sont éclairés par la lumière des étoiles » (G. Lukács, *La Théorie du roman*, trad. J. Clairevoye, Paris, Gonthier, 1975, p. 19, traduction modifiée); « Selig sind die Zeiten, für die der Sternenhimmel die Landkarte der gangbaren und zu gehenden Wege ist und deren Wege das Licht der Sterne erhellt » (G. Lukács, *Die Theorie des Romans*, Darmstadt, Neuwied, Luchterhand, 1977, p. 21).

2 Voir R. Menasse, *Sinnliche Gewißheit*, Reinbeck, Rowohlt, 1988; *Selige Zeiten, brüchige Welt*, Salzburg, Vienne, Residenz, 1991 (*La Pitoyable Histoire de Leo Singer*, trad. Ch. Lecercf,

Mais Lukács, le très jeune Lukács, est aussi présent sous une tout autre forme dans la trilogie de Robert Menasse. Avec Leo Singer et Judith, le romancier a en effet créé un couple de personnages inspirés de l'amour malheureux entre l'artiste Irma Seidler et l'auteur de *L'Âme et les Formes*. À partir de la lecture du dialogue de jeunesse « Von der Armut am Geiste<sup>1</sup> », Menasse conclut que le philosophe hongrois avait fait le choix de son œuvre au détriment de sa muse qui se suicide en 1911, et il reprend discrètement dans sa fiction romanesque des passages de leur correspondance. Cependant, à la différence de son modèle, Leo Singer est un philosophe raté et Judith, nous apprend l'entretien, doit autant à Irma Seidler qu'à une femme qui eut son importance pour Menasse, profondément étranger à l'ascétisme du jeune Lukács.

Comment résumer en conclusion le sens de cet hommage collectif à *La Théorie du roman*, œuvre juvénile d'un témoin capital du xx<sup>e</sup> siècle, Georg/György Lukács, penseur intempestif que dans le passé on a cru pouvoir enterrer un peu trop à la hâte, au nom de l'inactualité de son marxisme par trop « hégélien » ? Fait significatif : l'un des hommages les plus appuyés à l'œuvre de Lukács et à son approche de la littérature aura été, en 1955, le fait de l'un de ses pairs français, adepte par ailleurs non pas du matérialisme historique, mais de la phénoménologie de Husserl :

Quand il [Lukács] demande que les écrivains d'aujourd'hui prennent modèle sur la grande littérature bourgeoise d'avant l'impérialisme, quand il défend les écrivains francs-tireurs et sans parti, quand il écrit que le réalisme n'est pas la simple notation ou observation, et qu'il exige narration et transposition, cela sous-entend que l'œuvre d'art n'est pas un reflet simple de l'histoire et de la société, qu'elle les exprime, non pas ponctuellement, mais par son unité organique et sa loi interne, qu'elle est un microcosme, qu'il y a une vertu de l'expression qui n'est pas une fonction simple du progrès économique et social, une histoire de la culture qui n'est pas toujours parallèle à l'histoire politique, un marxisme qui apprécie les œuvres selon des critères intrinsèques, et non pas selon la conformité politique de l'auteur<sup>2</sup>.

---

Paris, Verdier, 2000) ; *Schubumkehr*, Salzbourg, Vienne, Residenz, 1995 (*Machine arrière : roman*, trad. Ch. Lecerf, Paris, Verdier, 2003).

- 1 Ce dialogue de 1912 a été réédité dans : G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2011, p. 234-248. Cf. G. Lukács, *De la pauvreté en esprit. Un dialogue et une lettre, suivi de La légende du roi Midas*, trad. J.-P. Morbois, Bordeaux, Éd. la Tempête, 2015.
- 2 M. Merleau-Ponty, *Les Aventures de la dialectique*, Paris, Gallimard, 1955, p. 103-104.

Si Maurice Merleau-Ponty, d'habitude très circonspect vis-à-vis des avatars du marxisme au xx<sup>e</sup> siècle (au point d'intituler *Les Aventures de la dialectique* l'œuvre où nous avons puisé notre extrait...), se fend d'un tel hommage à l'égard de Lukács, c'est que l'auteur de *La Théorie du roman* aura su, davantage que d'autres philosophes ou sociologues se réclamant du marxisme, faire de la spécificité de l'art, et plus largement de l'autonomie des complexes sociaux, la clé de voûte de toute émancipation politique digne de ce nom. En ce sens, Lukács figure à juste titre parmi les penseurs (Adorno, Benjamin, Bloch, Brecht, Goldmann, Sartre) qui ont marqué l'esthétique du xx<sup>e</sup> siècle et dont il fut à la fois l'interlocuteur et le « mécontemporain ». C'est pourquoi, à l'heure où le monde est en butte à l'une de ses crises les plus aiguës, crise dont les mouvements antagonistes hésitent à prendre la mesure et à relever le défi, la pensée de György Lukács est de retour, moins comme un phénomène de mode ou à l'occasion d'une célébration ponctuelle, qu'à la force et à la patience des concepts qu'elle nous invite à explorer.

*Nous tenons à remercier Me Hazai Kinga et les héritiers de György Lukács, pour nous avoir autorisés à traduire et à publier « Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich eines Romans von Ottwalt ». Nous savons gré à Mme Mária Székely, à Miklós Mesterházi des « Archives Lukács », ainsi qu'à Malika Combes et à Jean-Pierre Morbois pour leur coopération solidaire. Tous nos remerciements à Bruno Saura et Philippe Daros qui ont généreusement soutenu notre projet.*

Carlo U. ARCURI  
Andréas PFERSMANN