

Roman et démocratie

Jacques Bouveresse

Janvier 2013

1. Georg Lukacs et le « cas particulier » de l'Allemagne : retard politique et déclin de la littérature dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle

Pour des raisons qui, je l'espère, deviendront par la suite un peu plus claires, je vais partir de la constatation que fait Lukacs à propos de ce que l'on s'accorde généralement pour considérer comme la phase de déclin caractéristique par laquelle est passée la littérature allemande pendant les années qui vont de 1848 à 1890. Evoquant les désillusions et les échecs qui ont marqué cette période, il écrit : « Au cours de toute cette époque, il n'y a qu'un seul écrivain de langue allemande dont l'évolution n'est touchée par aucun de ces contretemps de l'évolution depuis 1848, un écrivain chez lequel les meilleures traditions du réalisme goethéen renaissent à une vie nouvelle, un classique populaire de la pensée démocratique, un écrivain qui, par le contenu et la forme de ses œuvres, est au niveau de la meilleure littérature mondiale de son temps : Gottfried Keller. L'histoire littéraire voit depuis longtemps en Keller la figure principale de la seconde moitié du XIX^e siècle. Mais elle passe sous silence le fait que cette constatation, loin de contredire le déclin commencé en 1848, ne fait que confirmer sa profondeur. La grandeur de Keller constitue le reproche le plus cuisant que la littérature humiliée pourrait élever contre la nation allemande¹. »

Aux yeux de Lukacs, le seul auteur qui réussit à surnager réellement dans cette période est donc Keller, ce qui, pour qui considère les choses du point de vue actuel, peut sembler assez surprenant. Nietzsche avait fait, pour sa part, à propos du même genre de question, la constatation suivante, souvent citée : « *Le trésor de la prose allemande*. – Si on fait abstraction des écrits de Goethe et notamment des entretiens de Goethe avec Eckermann, que reste-t-il véritablement de la littérature allemande en prose qui mériterait d'être lu et relu sans cesse ? Les *Aphorismes* de Lichtenberg, le premier livre de *L'Histoire d'une vie*, de Jung-Stilling, *L'Arrière-saison* d'Adalbert Stifter et *Les Gens de Seldwyla*, de Gottfried Keller – et en attendant ce sera tout². » Or il y a aujourd'hui

-
1. Georg Lukacs, *Breve histoire de la littérature allemande. Du XVIII^e siècle à nos jours*, traduit de l'allemand par Lucien Goldmann et Michel Butor, Paris, Nagel, 1949, p. 152-153. Les deux études qui constituent la Première et la Deuxième Partie de ce volume ont été publiées pour la première fois respectivement en 1945 et en 1947, et réunies en français avant de l'être en allemand. Le livre peut, par conséquent, être considéré comme la traduction d'un original qui n'a existé en réalité qu'après lui, en 1953 : Georg Lukacs, *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1953, et Neuwied am Rhein und Berlin, Luchterhand Verlag, 1963.
 2. Friedrich Nietzsche, *Humain, trop humain II, Le Voyageur et son ombre*, § 109. Parmi les penseurs qui trouvent, au contraire, peu compréhensibles et tout à fait immérités la réputation et le succès d'écrivains comme Keller, on peut citer notamment Otto Weininger, qui a, comme on sait, influencé Wittgenstein sur certains points, mais sûrement pas sur celui-là : « Notre siècle a vaguement le sentiment que son agitation intérieure et sa vulgarité sont déshonorantes et, à la façon d'un parvenu, il cherche fébrilement à les compenser ; or il a cru trouver rapidement cette compensation auprès d'idyllistes (*Idylliker*) sans la moindre grandeur, tels Gottfried Keller ou Theodor Storm, qu'il a osé comparer à Goethe sans craindre le ridicule, et cela lui a paru plus facile que de se livrer, dans la méfiance de soi et la lucidité, à un travail

incontestablement une différence considérable entre la situation de Stifter, qui bénéficie d'une certaine réputation et même d'un certain succès non seulement en Allemagne, mais également en France, et celle de Keller, qui à présent passe généralement plutôt même en Allemagne, quand il est encore connu, pour un écrivain d'une importance secondaire et même assez mineure.

La raison pour laquelle Lukacs pouvait le présenter et le juger de la façon bien différente dont il l'a fait est que, selon lui, loin de le condamner à une forme de provincialisme étriqué, comme cela a été le cas pour un certain nombre d'écrivains allemands de cette période, le fait qu'il soit suisse et ait vécu à partir de 1855 et jusqu'à sa mort, en 1890, à Zurich a constitué au contraire un des éléments qui lui ont permis de donner dans son œuvre une idée de ce à quoi aurait pu ressembler une continuation de la grande tradition réaliste allemande, si elle avait été possible en Allemagne : « Malgré ses profondes racines suisses, l'évolution de l'écrivain Keller est, jusqu'en 1848, typiquement allemande ; il va de Jean Paul à Goethe, il se trouve en émulation avec le lyrisme poétique des années quarante ; il en subit l'influence qui le forme ; et surtout sa vision du monde est déterminée par la dernière grande figure de la philosophie bourgeoise en Allemagne, par Ludwig Feuerbach. Mais, même s'il vit encore à Berlin immédiatement après la défaite de la révolution, il n'y est plus qu'un émigrant. Son retour à Berne³ n'est pas une fuite dans l'étroitesse idyllique de la province (comme chez Storm ou chez Raabe), mais une reconquête, comme pour Antée, de ses forces par le contact avec la démocratie suisse qui ne lui fournit pas seulement ses sujets, mais aussi la possibilité psychique de garder son enthousiasme psychique, de continuer à poser d'une manière démocratique et plébéienne les problèmes littéraires de l'humanisme classique allemand. S'il est donc né ici, en langue allemande, quelque chose qui peut être comparé à Flaubert ou à Dickens, à Tourguéniev ou Tolstoï, il ne faut pas oublier que, pour pouvoir épanouir ses possibilités littéraires, Keller a dû non seulement vivre géographiquement et politiquement en dehors de l'Allemagne, mais aussi rompre avec toute son évolution idéologique et littéraire antérieure à 1848. Son œuvre suisse montre ce qu'aurait pu devenir la littérature allemande si la révolution démocratique avait été victorieuse en 1848 ; elle aurait alors apporté aussi la victoire sur les maladies idéologiques de l'esprit et de la littérature allemands⁴. »

Il se trouve que Gottfried Keller est un des auteurs sur lesquels j'ai réfléchi et travaillé pendant une partie importante de mon temps dans la période récente, initialement parce que je voulais essayer de comprendre les raisons de l'admiration réellement passionnée et à peu près inconditionnelle que Wittgenstein éprouvait pour lui⁵. Mais ce n'est évidemment pas à cause de cela que j'ai commencé en vous parlant de lui, ou plus exactement de la façon dont il était perçu par Lukacs. La raison pour laquelle Keller et ce que dit de lui Lukacs sont susceptibles de nous intéresser aujourd'hui réside évidemment dans le lien essentiel que le second établit entre, d'une part, la faiblesse ou l'inexistence d'une tradition démocratique véritable en Allemagne, qui ont maintenu le pays à l'écart de l'évolution politique qui était en train de transformer ailleurs de

intérieur sur soi-même, tâche qu'un Ibsen lui aurait inévitablement rappelée, ce qui lui eût été pénible » (« Essai sur Henrik Ibsen et son *Peer Gynt* (à l'occasion du 75^e anniversaire de la naissance de l'écrivain), in Otto Weininger *Des fins ultimes [Über die letzten Dinge]*, 1906], Lausanne, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1981, p. 32).

3. Keller a fait deux séjours en Allemagne, le premier de 1840 à 1842, à Munich, et le deuxième de 1848 à 1855, au cours duquel il est resté un peu plus d'une année Heidelberg et le reste à Berlin. Mais c'est dans sa ville natale, Zurich, et non à Berne, qu'il est revenu les deux fois, quand il a quitté l'Allemagne pour la Suisse.
4. Lukacs, *Brève histoire...*, *op. cit.*, p. 153-154.
5. Jacques Bouveresse, *Le danseur et sa corde. Wittgenstein, Tolstoï, Nietzsche, Gottfried Keller et les difficultés de la foi*, Marseille, Agone, 2014.

façon irrésistible la société dans le sens de la démocratie, et, d'autre part, la stagnation ou le déclin de la littérature allemande pendant la période concernée.

Pour justifier la façon dont il juge le cas de l'Allemagne, Lukacs fait allusion à un critère, dont il refuse – à bon droit, estime-t-il – de se servir, qu'il appelle « le critère de Wronski », du nom du personnage d'Anna Karenine, et auquel il oppose ce que l'on peut appeler la « théorie de Hamlet ». Tolstoï dit de Wronsky et des dilettantes de son espèce que « le mot "talent" par lequel ils comprenaient un don inné, presque physique, entièrement indépendant du cœur et de l'esprit, et par lequel ils voulaient désigner tout ce que l'artiste vit intérieurement, revenait souvent dans leur conversation, car ils en avaient besoin pour désigner quelque chose qu'ils ne connaissaient pas, mais dont ils voulaient parler »⁶. Or ce qui caractérise le comportement des utilisateurs du critère de Wronsky est justement l'absence totale de perception pour – et donc de référence à – ce qui, aux yeux de Lukacs, constitue un des éléments essentiels en dehors desquels il ne peut pas (ou, peut-être faudrait-il dire de façon plus exacte, il ne peut plus) y avoir de littérature réellement grande. Comme il le dit on ne peut plus clairement : « Si donc nous rejetons dans notre travail le critère de Wronsky, si nous revenons à la mission sociale et historique que la grande littérature – et seulement la grande littérature, il est vrai – a toujours remplie, nous nous rapprochons par cela même des critères réels de la poésie authentique plus que ne saurait le faire un quelconque esthéticisme ou raffinement artistique. Ce critère a toujours été étroitement relié à la compréhension du peuple, de ses aspirations, de ses désirs et de ses souffrances. Cela s'applique encore plus à l'époque impérialiste au cours de laquelle le processus de l'évolution sociale crée, d'une part, des formes nouvelles d'oppression et de mystification du peuple, de sa mobilisation comme chair à canon pour les guerres impérialistes d'agression, tandis que, d'autre part, sur des chemins nouveaux, le peuple cherche des formes nouvelles de vie qui correspondent à ses intérêts réels. [...] De Walt Whitman à Anatole France, d'Ibsen à Shaw, de Tolstoï à Gorki, les principaux écrivains des peuples qui aiment la liberté ont rempli, même à l'époque impérialiste, cette mission⁷. »

Que peut-on dire, sur ce point, du cas de l'Allemagne ? « Ce n'est, estime Lukacs, que justice si nous appliquons à la littérature allemande des critères pris dans les actions accomplies par la littérature des peuples libres. Cela mettra clairement en lumière la liaison profonde et intime qui existe entre la liberté authentique, la popularité (*Volkstümlichkeit*) véritable, la démocratie politique et sociale et le grand art. La théorie esthétique et les œuvres littéraires allemandes à l'époque impérialiste contiennent d'innombrables exemples montrant à quel point elle s'est fermée elle-même l'accès aux valeurs esthétiques les plus élevées⁸. »

Lukacs s'en prend, sur ce point, à Wilhelm Schäfer, qui exprime la crainte que la théorie exposée dans la scène des acteurs de *Hamlet* – qui contient la profession de foi esthétique de Shakespeare, et qui prône, de façon désastreuse, la transposition des maximes démocratiques à la vie de l'esprit – n'entraîne la mort de la culture et de la poésie⁹. Cela revient à entériner clairement l'existence du lien essentiel, qui, aux yeux de Lukacs, même dans des sociétés qui sont encore loin d'être démocratiques et chez des écrivains qui n'éprouvent aucune sympathie pour la démocratie

6. Léon Tolstoï, *Anna Karénine*, traduction par Sylvie Luneau, Paris, Flammarion 'GF', 1988, Livre second, Cinquième Partie, Chapitre 12, p. 54.

7. Lukacs, *Brève histoire...*, *op. cit.*, p. 159-160.

8. *Id.*, p. 160.

9. Hamlet y parle de « l'intention du théâtre dont l'objet a été dès l'origine, et demeure encore, de présenter pour ainsi dire à la nature un miroir et de montrer à la vertu son portrait, à la niaiserie son visage, et au siècle même et à la société de ce temps quels sont leur aspect et leurs caractères » (Shakespeare, *Hamlet, Jules César*, traduits par Yves Bonnefoy, Le Club français du livre, 1959, Acte III, scène 2, p. 66.)

politique, unit le réalisme authentique à la démocratie : « Un adversaire exprime ici le lien entre le grand réalisme – shakespearien – et la démocratie avec une clarté qu'on trouve rarement, même chez ses défenseurs les plus acharnés. La convergence des grandes œuvres littéraires authentiquement réalistes avec les exigences morales et humaines les plus profondes, avec les problèmes de l'esprit démocratique, a une portée toute particulière pour l'éclaircissement de l'évolution littéraire allemande. Nous soulignons le mot "œuvres", car elles seules sont décisives pour la portée d'un tel réalisme. Que Walter Scott ait été un conservateur rigide, Balzac un légitimiste non moins prononcé, Thomas Mann un admirateur de Frédéric le Grand, tout cela est secondaire par rapport à la critique sociale qui résonne dans *Le Cœur de Midlothian*, dans *Le Cabinet des Antiques*, ou dans *La Mort à Venise*¹⁰. »

Aux yeux de Lukacs, qui écrit après la catastrophe qu'a représentée pour l'Allemagne l'intermède nazi, l'œuvre de Keller résonne comme « un appel et un reproche » et peut être considérée, dans cette perspective, comme « un des sommets de la littérature allemande »¹¹. Cette possibilité de le lire et de le comprendre, pour une part essentielle, en fonction de ce contraste entre l'évolution de la réalité allemande et celle de la réalité suisse a été clairement reconnue par Thomas Mann, dont Lukacs cite, sur ce point, un passage très éclairant¹². Keller incarne, pour Lukacs, une façon de percevoir et de juger la misère allemande qui, avant la révolution de 1848, n'a été littérairement vivante que chez quelques esprits qui comptaient parmi les plus évolués et, après 1848, ne l'a plus été que chez l'écrivain suisse. Comme on le voit, la fidélité à la grande tradition réaliste n'implique pas seulement, aux yeux de Lukacs, la capacité de représenter de façon véridique la réalité sociale et politique, telle qu'elle est, mais également celle d'appréhender et de décrire des possibilités qui, en un certain sens, ne sont pas moins réelles et essentielles. Le grand réaliste est celui qui est capable de reconnaître non seulement l'état réel des choses, mais également le mouvement et l'évolution qui sont susceptibles de les transformer et peut-être déjà en train de le faire.

2. Gottfried Keller et Theodor Fontane : les raisons de la supériorité du premier

C'est l'aspect du problème que je viens d'évoquer qui explique en grande partie la différence entre le jugement formulé par Lukacs à propos de Keller et ce qu'il dit de Fontane. Comme le fait aussi Auerbach, mais pour des raisons qui sont sensiblement différentes des siennes, il classe le second nettement en-dessous du premier. Assurément, « Fontane a été le premier écrivain allemand à découvrir que le système des normes morales et sociales des couches dirigeantes prussiennes n'était plus qu'un automatisme mort et meurtrier, qu'il n'avait plus aucune action directrice sur l'âme des hommes. C'est pourquoi les meilleurs récits de Fontane ont pour sujets des destinées individuelles dans lesquelles les exigences les plus simples et les plus élémentaires de la vie humaine se heurtent aux limites de cet automatisme. [...] Le caractère inhumain et meurtrier de l'esprit prussien est démasqué ici d'une manière simple et véridique par le récit,

10. Lukacs, *Brève histoire...*, *op. cit.*, p. 161-162.

11. *Id.*, p. 154.

12. « Il existe devant nos yeux une branche du peuple allemand qui, très tôt séparée politiquement du tronc principal, n'a partagé que dans une certaine mesure ses destinées spirituelles et morales, a toujours gardé le contact avec la pensée occidentale, n'a pas subi à nos côtés la dégénérescence du romantisme qui a fait de nous des solitaires et des hors-la-loi. [...] C'est une maladie qui ne l'a pas atteinte. La vue de l'esprit suisse peut en tout cas nous enseigner une chose : qu'il ne faut pas confondre une étape de l'évolution de la destinée allemande que nous avons dû traverser en errant [...] avec l'esprit allemand lui-même » (Thomas Mann, cité par Lukacs, *ibid.*).

sans aucune révolte exaltée et satirique, mais avec une profonde psychologie et une grande finesse morale »¹³.

L'auteur, cependant, n'a pas réussi à aller réellement au delà de ce que Lukacs appelle « la critique profonde et destructrice du contenu humain dissimulé derrière l'attitude militairement rigide et bureaucratiquement réfléchi du prussianisme »¹⁴, et il a échoué sur ce point en raison de l'incapacité dans laquelle il s'est trouvé de percevoir qu'une réalité dont il s'était rendu compte qu'elle ne pouvait plus être critiquée au nom de l'ancien monde en déclin pouvait l'être au nom d'un avenir possible, capable d'inspirer une attitude et une action oppositionnelles réelles : « Nous répétons, écrit Lukacs : d'après ses idées politiques conscientes, Fontane n'est pas un démocrate. Il l'est cependant par son œuvre. Car il voit que ce caractère inhumain a ses racines dans la réalité sociale des couches dirigeantes prussiennes, dans la structure des rapports entre les classes sociales, que le nihilisme moral caché par la "rigidité" (*Strammheit*) qui s'exprime ici est entièrement étranger au peuple. Si donc ses figures plébéiennes entrent en conflit avec le monde, elles peuvent en être victimes et y perdre le bonheur de leur vie. Elles n'en montrent pas moins une supériorité morale qui, il est vrai, ne s'exprime jamais chez Fontane, en actions oppositionnelles et encore moins en activité rebelle, mais dont la prépondérance humaine est consciemment et énergiquement soulignée (Mme Pittelkow dans *Stine*, Lene Nimptsch dans *Irrungen, Wirrungen*, Rozwitha Gellenbogen dans *Effi Briest*, etc.)¹⁵. » Une seule fois, estime Lukacs, dans le conte historique *Schach von Wuthenow*, publié en 1882¹⁶, qu'il qualifie (à juste titre, me semble-t-il) de petit chef d'œuvre, il est arrivé à Fontane, dans la phase ultime de sa production, de lever le voile sur les conséquences sociales de son scepticisme. Mais il est, malgré tout, assez facile au lecteur « de tirer les conclusions de ses œuvres de la dernière période même si elles lui sont restées cachées »¹⁷.

Fontane, effectivement n'est pas un démocrate, il se contente de voir, incontestablement beaucoup mieux que d'autres, et de montrer ; et il s'abstient en principe de juger et de moraliser. Mais on peut dire qu'en tant qu'écrivain, il applique un principe d'égalité qui peut même aller plus loin qu'on ne s'y attendrait. Comme le dit le traducteur de *Schach von Wuthenow* : « Dans ce qu'il montre, le grand a tendance à disparaître derrière le petit, tout comme le pourquoi a tendance à s'effacer au profit du comment. "Je traite, dixit notre auteur, le petit avec le même amour que le grand parce que je ne veux pas faire réellement la différence entre petit et grand ; et s'il m'arrive jamais de tomber sur du grand, je tâche d'être le plus bref possible. Car le grand s'impose tout seul ; il n'a pas besoin du traitement artistique pour faire son effet"¹⁸. »

Auerbach, qui considère qu'en Allemagne, « les dix années qui précèdent et les dix années qui suivent la fondation de l'Empire n'apportent rien de foncièrement neuf dans le domaine du réalisme contemporain »¹⁹, souligne que les écrivains allemands de valeur qui étaient soucieux d'exprimer la réalité de leur temps étaient tous liés aux traditions du terroir dans lequel ils s'enracinaient, ce dont Fontane constitue justement un exemple typique. « Du même coup, constate-t-il, leur poétisme, romantisme, jean-paulisme, ou leur bourgeoisisme

13. *Id.*, p. 176.

14. *Id.*, p. 175-176.

15. *Id.*, p. 176-177.

16. Theodor Fontane, *Schach von Wuthenow. Un récit du temps du régiment Gensdarmes*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss, Actes Sud, 1988.

17. Lukacs, *Brève histoire...*, *op. cit.*, p. 177.

18. « Préface du traducteur », in Fontane, *Schach von Wuthenow.*, *op. cit.*, p. 7.

19. Erich Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [*Mimesis, Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946], trad. de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, 1968 ; collection 'Tel', 1977, p. 509.

patriotique et suranné, ou une combinaison des deux attitudes, rendaient impossible un aussi radical mélange des styles que celui qui existait déjà en France »²⁰.

Sur les vingt années concernées, c'est-à-dire en gros les années 1860-1880, le jugement d'Auerbach, se résume de la façon suivante : « Ces vingt années sont caractérisées par le déclin de la langue, du contenu, du goût des œuvres littéraires ; seuls quelques rares écrivains de la génération précédente, avant tout Keller, écrivent une prose qui a du rythme et de la substance. Ce n'est qu'après 1880 que Fontane, déjà plus que sexagénaire, atteint à la pleine maîtrise dans le traitement de sujets contemporains ; je le place pour ma part bien au-dessous de Gotthelf, Keller ou Stifter, mais son art intelligent et aimable nous livre la meilleure peinture de la société de son temps que nous possédions ; en outre, on peut considérer cet art, bien que ses sujets se limitent à Berlin et aux provinces prussiennes situées à l'est de l'Elbe, comme une transition vers un réalisme plus libre, moins régional, plus cosmopolite²¹. »

Quand il compare Keller à Stifter, Auerbach, à la différence de Lukacs, insiste sur le désavantage que constitue, dans son cas, le lien de dépendance étroit qui rattache son œuvre à ce que l'on peut appeler le cas particulier suisse : « Gottfried Keller est nettement plus politique, et sans doute aussi plus moderne [que Stifter], mais seulement dans le cadre étroit et particulier de la Suisse ; l'optimisme démocratique-libéral dans lequel il baigne, où la personnalité individuelle peut chercher sa voie dans une liberté sans entrave, nous fait aujourd'hui l'effet d'un conte venu du bon vieux temps. En outre, il se maintient à un niveau intermédiaire de sérieux ; on peut dire que le charme le plus prenant de son génie réside dans l'heureuse sérénité qui lui est particulière, et qui lui permet d'instituer un jeu aimablement ironique avec les choses les plus absurdes et les plus odieuses²². »

Auerbach insiste sur le fait que « dans l'appréhension de la réalité contemporaine, la littérature française du XIX^e siècle est très en avance sur celle des autres pays européens »²³, et en particulier sur l'Allemagne » ; et il souligne que ce retard s'explique en grande partie par le fait que la vie en Allemagne était bien plus provinciale, bien plus « vieux jeu », bien moins « contemporaine ». Même les meilleures œuvres de l'époque, constate-t-il, « ne possédaient pas de signification universelle »²⁴. Et c'est une chose qui pour lui, comme on vient de le voir, est vraie également de celle de Keller. Il y a néanmoins, concède-t-il, un élément que l'on peut trouver chez les meilleurs écrivains allemands de l'époque et dont l'absence chez les grands réalistes français peut être perçue par une certaine catégorie de lecteurs comme un manque : « On trouve chez les meilleurs de ces écrivains une intense religiosité à l'égard de la vie, une pure conception de la vocation de l'homme qui n'apparaissent nulle part en France. Stifter ou Keller, par exemple, peuvent donner à leurs lecteurs une joie bien plus pure et cordiale que Balzac, Flaubert ou Zola ; et rien n'est plus injuste qu'une remarque d'Edmond de Goncourt, consignée dans le tome IV du *Journal* (en 1871 ; peut-être s'explique-t-elle par l'amertume d'un Français gravement touché par les événements de la guerre franco-allemande), remarque qui dénie tout humanisme aux Allemands parce qu'ils ne posséderaient ni roman ni drame²⁵. »

Il n'est pas difficile de se rendre compte que l'élément qui vient d'être mentionné – une attitude qui peut être qualifiée, avec certaines

20. *Ibid.*

21. *Id.*, p. 510.

22. *Id.*, p. 511.

23. *Id.*, p. 508.

24. *Id.*, p. 509.

25. *Ibid.*

précautions, de « religieuse » à l'égard de la vie et une aptitude à procurer au lecteur un bonheur et une sérénité d'une certaine sorte – entre pour une part importante dans ce qui fait, aux yeux de Wittgenstein, l'importance de Keller ; et c'est aussi, bien entendu, un élément qui est nettement plus important pour Auerbach qu'il ne l'est pour Lukacs qui, comme je l'ai indiqué, fait de Keller une lecture bien plus politique.

3. *À quoi tiennent l'avance et la supériorité (s'il y en a une) du réalisme français ?*

Si Auerbach s'était intéressé un peu plus, dans son livre, au roman anglais, il aurait peut-être été amené à faire, à propos de celui-ci, une constatation qui va un peu dans le même sens que celle qu'il fait à propos d'écrivains comme Stifter et Keller. Thibaudet, grand admirateur du roman anglais, et tout particulièrement de George Eliot, observe au sujet de cette dernière : « Réalisme anecdotique de Dickens, réalisme épique de George Eliot. Comme Ulysse est traité en symbole vivant du Grec, Emma Bovary en symbole vivant de la France, Tom et Maggie Tulliver symbolisent, avec une intensité, une vérité générale qui n'a jamais été dépassée, les deux types de l'âme anglaise. Comme l'*Odyssée* pourrait s'appeler : *À quoi tient la supériorité des Grecs*, *Le Moulin sur la Floss* pourrait prendre le titre d'un livre maintenant oublié : *À quoi tient la supériorité des Anglo-saxons*. Une comparaison de la Bovary avec ces œuvres est-elle (et nous touchons ici les limites de Flaubert) bien propre à exalter, à faire renaître "l'orgueil français"²⁶ ? »

À quoi tiennent exactement les limites de Flaubert, pour quelqu'un qui, comme Thibaudet, pense qu'elles existent et le dit ? « Le mouvement réaliste, observe-t-il, n'était pas limité à la France. Il transformait en même temps le roman anglais avec George Eliot. Et elle lui donnait une figure bienveillante, constructrice, fortifiante qui contrastait absolument avec cette pente où le menaient Flaubert, les Goncourt, Zola, Maupassant, celle d'une société, d'un pays qui se défond »²⁷. C'est aussi, pourrait-on être tenté de dire, une forme bienveillante, constructrice et fortifiante qu'un écrivain comme Keller ajoute, d'une manière différente, au réalisme. Mais toute la question est évidemment de savoir si ce qui lui permet de le faire est la confiance naïve qu'il a – malgré les défauts, qu'il est loin d'ignorer aussi complètement que semble le croire Auerbach, de la démocratie à la Suisse – dans les vertus qu'elle comporte et les promesses qu'elle contient, ou bien, comme le pense Lukacs, parce qu'il accède réellement à la perception d'une caractéristique à la fois positive et universelle de l'évolution qui échappe aussi bien aux autres romanciers allemands qu'aux grands réalistes français.

Au fondement de la différence qu'il perçoit entre le roman français et le roman anglais, on trouve, selon Thibaudet, le fait que, si l'on met à part certaines exceptions comme *La Princesse de Clèves*, « il semble que presque tout le roman français ait pris le déterminisme comme un postulat inconscient, se soit donné pour tâche de dissiper, selon l'expression spinoziste, cette ignorance des causes qui nous déterminent, mise pour nous avec un exposant positif au compte de la liberté »²⁸. Le roman anglais, particulièrement chez George Eliot, est au contraire avant tout conçu comme un drame de la liberté : « George Eliot en se plaçant en plein courant de la vie a senti s'imposer à elle les drames de la liberté, la vision des moments privilégiés, où la vie s'éprouve dans toute sa fécondité virtuelle et, du flot unanime de tout l'être, se porte à l'acceptation d'une

26. Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, 1938, p. 33.

27. *Id.*, p. 136).

28. « Le centenaire de George Eliot » (1920), *id.*, p. 97.

destinée²⁹. » On peut dire du roman anglais qu'il a le besoin et le sens de la durée, et plus précisément de la durée créatrice et constructive, de la façon lente dont les êtres progressivement se font, alors que le roman français repose plutôt sur le présupposé d'un déterminisme qui défait : « La durée du roman anglais ne défait pas, ne détruit pas, elle construit, comme fait chez nous celle de *La Chartreuse de Parme*. Les personnages, de l'enfance à la mort, naissent, grandissent, deviennent hommes, jouent leur rôle, disparaissent ; mais quand ils se sont évanouis, il subsiste derrière eux de l'humanité et de la beauté, de l'essentiel et du plein. Leur vie, quel que soit son détail minime ou misérable, quels que soient l'ironie et le sourire de l'auteur, c'est néanmoins quelque chose d'arrivé, de sérieux, d'unique, que nul autre n'aurait pu vivre à leur place, de même que nul autre n'eût pu écrire à la place de l'auteur l'analogue d'une œuvre de génie. Le réalisme et le naturalisme français, qui racontent des échecs avec une joie secrète et dure, font au contraire de la durée vivante quelque chose qui aurait dû ne pas être. Il la nient du point de vue du droit avec la même âpreté minutieuse qui la leur fait analyser du point de vue du fait³⁰. » C'est l'évolution créatrice de Bergson, et non l'évolutionnisme spencérien, que l'on retrouve, selon Thibaudet, dans les romans de George Eliot, et c'est plutôt du côté des Anglais que de celui des Français que l'on pourrait chercher les vrais disciples de Bergson. Thibaudet, comme on le voit, et il n'est évidemment pas le seul à considérer les choses de cette façon, a le sentiment que les romanciers réalistes et naturalistes, au lieu de s'intéresser aux vies réussies, qui après tout font aussi partie de la réalité que le roman est censé représenter, éprouvent une complaisance particulière pour la description minutieuse de l'échec et également une sorte de joie maligne dans sa représentation.

La conclusion de *Middlemarch* constitue sans doute une assez bonne illustration de ce qu'il veut dire. Le roman se termine par le commentaire suivant sur la vie de l'héroïne principale, Dorothee : « Son âme noblement frappée projeta encore de nobles rayons, visibles au loin. Sa nature débordante, comme la rivière dont Cyrus brisa la force, se répandit en canaux qui n'eurent pas de grands noms sur la terre ; mais l'influence de son être agit en profondeur autour d'elle, car le bien croissant du monde dépend en partie d'actes non historiques ; si les choses ne vont pas aussi mal pour vous et moi qu'il eût été possible, nous le devons à moitié à ceux qui vécurent fidèlement une vie cachée et reposent dans des tombes que l'on ne visite plus. » Mais George Eliot appartient, bien entendu, à la catégorie des auteurs « intrusifs », qui n'hésitent pas à intervenir eux-mêmes, de différentes façons, dans le récit et à tirer des conclusions de l'histoire qu'ils ont racontée, ce que les vrais réalistes sont censés en principe laisser entièrement au lecteur le soin et l'entière liberté de faire lui-même, s'il le juge possible et nécessaire.

Si on considère les choses à la façon de Lukacs, l'acceptation du postulat déterministe, que Thibaudet considère comme une faiblesse, ou en tout cas comme une limite possible, du roman français, pourrait difficilement être prise comme une objection. C'est en effet sur la reconnaissance du déterminisme que repose la fonction de guide qu'il est possible d'attribuer à la théorie marxiste de l'histoire. Mais il s'agit précisément d'un déterminisme constructif, qui réussit à donner un sens rigoureux et même scientifique à l'idée du « bien croissant du monde », dont il est question dans la conclusion du roman de George Eliot.

De ce que les marxistes considèrent comme le mouvement ascendant de l'histoire qui conduit nécessairement l'humanité de l'obscurité vers la lumière, les romanciers, s'ils ont réellement grands, ont nécessairement une certaine perception et nous la communiquent dans leur œuvre. Lukacs n'hésite pas à écrire que « le grand réalisme et l'humanisme populaire se

29. *Id.*, p. 98.

30. *Id.*, p. 95-96.

conjuguent pour former une unité organique. Car si nous considérons les écrivains classiques de la littérature bourgeoise, nés de l'évolution sociale qui détermina la nature de cette époque, en commençant par Goethe et Walter Scott jusqu'à Tchekhov et Thomas Mann, nous retrouvons alors, *mutatis mutandis*, la même structure des problèmes fondamentaux. Naturellement, chaque réaliste a abordé cette question fondamentale de façon différente, en fonction de son époque et de son individualité artistique. Mais ils ont un point commun : l'enracinement dans les grands problèmes de leur temps et la représentation impitoyable de l'essence de la réalité »³¹. Lukacs ne parle pas, il faut le souligner, de la représentation impitoyable de la réalité, ce qui constituerait un concept beaucoup trop vague et trop étendu pour être réellement utilisable, mais de la représentation impitoyable de l'essence de la réalité ; et sur ce qui constitue, d'après lui, la façon correcte de distinguer entre l'essentiel et l'accidentel, j'en ai dit assez, je crois, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'insister davantage. Tous les grands romanciers réalistes se distinguent justement, à ses yeux, par cette capacité de faire, dans la réalité sociale et politique et dans l'évolution à laquelle elle obéit, la différence entre l'essence et l'accident. Et c'est, bien entendu, une des conditions essentielles qui permettent à la représentation exacte qu'ils sont en mesure de donner de la réalité, de constituer en même temps une contribution importante qui est apportée à sa transformation.

Dans le cas de Balzac, on peut dire que le système dont il aimerait se convaincre qu'il constitue la réponse appropriée du point de vue politique, se trouve constamment réfuté par la réalité de son temps. « Mais, estime Lukacs, dans cette réfutation la vérité authentique parvenait clairement à s'exprimer : la compréhension profonde par Balzac du caractère contradictoirement progressiste du développement capitaliste. *Mutatis mutandis*, cela vaut également pour Tolstoï. Et chez le légitimiste Balzac, cette contradiction culmine en ceci que les seuls héros véritables et purs de son monde si riche en personnages sont ceux qui luttent avec détermination contre le féodalisme et le capitalisme : des Jacobins et des martyrs des combats sur les barricades³². »

Comme on pouvait s'y attendre, cette perception du caractère contradictoirement progressiste de l'évolution qu'avait Balzac et qu'il a exprimée dans ses romans a échappé à l'esthétique et à la critique bourgeoise. Et c'est la raison essentielle pour laquelle l'œuvre de Flaubert, et particulièrement *L'Éducation sentimentale*, qui offre une description paradigmatique de l'obscurcissement de l'horizon et de l'absence de perspectives, lui ont semblé généralement représenter le sommet du roman réaliste et même de la littérature romanesque moderne en général. Et elle ne pouvait guère faire une lecture autre que « flaubertienne » de l'épilogue de *Guerre et Paix*, dans lequel l'auteur ouvre pourtant clairement des perspectives sur l'avenir : « Le contenu idéologique et psychologique véritable de l'épilogue de *Guerre et Paix* est ce processus qui, après les guerres napoléoniennes, a conduit la minorité la plus évoluée de l'intelligentsia noble russe — une minorité certes très réduite — à l'insurrection des Décabristes, au prélude tragiquement héroïque des luttes de libération menées pendant un siècle par le peuple russe. De cela, la vieille philosophie de l'histoire et la vieille esthétique n'ont rien remarqué. Pour elles, l'épilogue était revêtu des couleurs blafardes du désespoir flaubertien, montrait l'échec de la quête sans but et des vains élans de la jeunesse, montrait l'enfoncement dans la prose incolore de la vie de famille bourgeoise. Et il en va de même pour presque toutes les analyses de détail de l'esthétique bourgeoise³³. »

31. Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1969, p. 17.

32. *Id.*, p. 16-17.

33. *Id.*, p. 6.

4. « *Présenter un miroir au monde et faire progresser l'humanité* » : la politique des écrivains et celle de leurs œuvres

Tout au long de l'ère bourgeoise, comme on l'a vu, les écrivains véritables se sont caractérisés, selon Lukacs, par le lien avec les problèmes fondamentaux de l'époque et par la description sans complaisance de l'essence de la réalité. Ils se sont trouvés également, du même coup, en contradiction avec la littérature et avec le public de leur époque ; et ils n'ont pu atteindre à la grandeur authentique qu'en luttant contre ces courants : « Depuis Balzac, la résistance de la vie quotidienne aux meilleures tendances de la littérature, de la culture et de l'art s'accrût sans cesse. Mais il s'est toujours trouvé des écrivains isolés pour exécuter dans leurs œuvres et contre leur temps le commandement de Hamlet : présenter un miroir au monde et faire progresser l'évolution de l'humanité grâce à l'image ainsi réfléchie ; aider le principe humaniste à s'imposer dans une société pleine de contradictions, qui engendre d'un côté l'idéal de l'homme total mais le détruit de l'autre dans la pratique. Le développement du grand réalisme en Russie se saisit de ce problème dans son ensemble et y répondit à un niveau historiquement supérieur³⁴. »

En ce qui concerne Zola, le contraste entre l'attitude de Lukacs et celle d'Auerbach est évidemment tout à fait saisissant. « Zola, écrit Auerbach, a pris au sérieux le mélange des styles, il a dépassé le réalisme purement esthétique de la génération précédente, il est un des très rares écrivains de son siècle qui ont créé leur œuvre à partir des problèmes de leur temps ; sous ce rapport il n'est comparable qu'à Balzac, lequel écrivait toutefois à une époque où bien des choses que connaissait Zola ne s'étaient pas encore développées³⁵. » Il vaut la peine de citer aussi ce qui est dit un peu plus loin et qui, d'un point de vue lukacsien est encore plus intéressant : « *Germinal* demeure, écrit Auerbach, un livre effroyable ; aujourd'hui encore il n'a rien perdu de sa signification ni même de son actualité. Il renferme des pages qui méritent de devenir classiques, de figurer dans les anthologies, parce qu'elles dépeignent avec une clarté et une simplicité exemplaires la situation et l'éveil du prolétariat à une phase antérieure de l'ère de transition dans laquelle nous nous trouvons encore³⁶. »

Le livre d'Auerbach a été écrit de 1942 à 1945. L'étude sur Zola de Lukacs, qui est la dernière de celles qui ont été réunies dans *Balzac et le réalisme français*, a été rédigée à l'occasion du centenaire de la naissance de l'écrivain, par conséquent en 1940. Les deux évaluations ont donc été formulées à peu près au même moment. Lukacs est évidemment tout à fait conscient de ce que la sienne peut avoir d'inattendu et de paradoxal. Après tout, Zola est un écrivain de gauche et il pourrait donner l'impression d'être allé nettement plus loin que Balzac, Stendhal et Tolstoï dans le sens de ce que Lukacs appelle l'humanisme populaire et même de l'humanisme prolétarien. C'est vrai en un certain sens, mais cela ne fait pas de lui un vrai réaliste, parce que ce que les grands réalistes se proposaient était une représentation de l'homme total, alors qu'il n'a représenté pour sa part qu'un homme mutilé, réduit pour l'essentiel à la physiologie des instincts, à la mécanique et à la statistique. En opposition avec la façon dont les choses se passaient dans le vieux réalisme, « à la place de l'unité dialectique du typique et de l'individuel on met la moyenne mécanique et statistique ; situation et fable épiques sont remplacées par la description et l'analyse. La tension de l'ancienne fable, l'action conjugée ou antagoniste d'hommes qui étaient en même temps des individus et des représentants d'importantes tendances de classes, est supprimée et remplacée par

34. *Ibid.*, p. 17.

35. Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 505.

36. *Id.*, p. 506.

l'action isolée de caractères moyens, dont les traits individuels sont artistiquement fortuits, c'est-à-dire sans influence essentielle sur le déroulement des événements représentés »³⁷.

Il s'agit là, il est vrai, d'une description du programme naturaliste, compris de façon littérale, et non de ce que fait réellement Zola dans son œuvre. Lukacs précise immédiatement que « Zola n'a pu devenir un écrivain remarquable que parce qu'il n'a pas appliqué entièrement ce programme »³⁸. Mais il maintient néanmoins que « la méthode créatrice de Zola, dont ni lui-même ni des générations entières d'écrivains ne peuvent sortir, parce qu'elle est issue de la situation sociale de l'observateur isolé, empêche d'atteindre aussi bien à la profondeur qu'à la largeur de vue de la représentation réaliste. La méthode "scientifique" de Zola débouche sur ce qui est moyen, gris, statistiquement au milieu. Mais le point où toutes les contradictions internes s'émoussent mutuellement, où ce qui est grand et petit, noble et vil, beau et infâme apparaît uniformément comme "produit" moyen, signifie la mort de toute grande littérature »³⁹. Rien de tel, selon Lukacs, chez Balzac. Chez lui, les objectifs artistiques « n'étaient nullement en contradiction avec une description ample, fouillant toutes les profondeurs, de la réalité sociale »⁴⁰.

Un des reproches que Zola adressait à Balzac était d'avoir encore besoin de héros, c'est-à-dire de personnages grandis au-delà du nécessaire, alors que le roman peut et doit désormais s'en passer : « Fatalement, le romancier tue les héros, s'il n'accepte que le train ordinaire de l'existence commune. Par héros, j'entends les personnages grandis outre mesure, les pantins changés en colosses⁴¹. » Auerbach dit de Stendhal que « le niveau stylistique de ses grands romans réalistes se rapproche bien plus du vieux concept héroïque de tragédie que ceux de la plupart des écrivains réalistes qui l'ont suivi : Julien Sorel est bien plus un "héros" que les personnages de Balzac ou de Flaubert »⁴². Zola confirme en un certain sens ce diagnostic, mais en tire une conclusion bien différente, quand il écrit à propos de la fin de *Le Rouge et le noir* : « Ceci sort absolument du vrai quotidien, du vrai que nous coudoyons, et nous sommes dans l'extraordinaire aussi bien avec Stendhal psychologue qu'avec Dumas conteur. Pour moi, au point de vue de la vérité stricte, Julien me cause les mêmes surprises que d'Artagnan⁴³. »

Pourrait-on dire que Zola, en demandant l'élimination complète du héros, s'est mépris fondamentalement sur la signification réelle du principe de l'égalité littéraire, qui plaide pour l'accès de tous les individus, quels que soient leur condition sociale et leur degré d'élévation ou de bassesse morales, au traitement romanesque, mais pas nécessairement pour la réduction à ce que Zola appelle « le train ordinaire de l'existence commune », si l'ordinaire veut dire le moyen, le gris et le statistiquement médian ? Ce qui est certain est qu'au lieu de considérer, comme lui, que le fait de s'en tenir au train ordinaire de l'existence commune entraîne nécessairement la mort du héros, il vaudrait mieux se demander s'il ne peut pas y avoir également une forme d'héroïsme qui est susceptible de se manifester dans les vies les plus humbles et à première vue les plus insignifiantes, et si, loin d'abolir une fois pour toutes le héros, le roman ne s'est pas montré capable également, chez certains auteurs, d'une sorte d'héroïsation du quotidien et de l'ordinaire qui aboutit à une forme de démocratisation de la notion même du « héros ». Mais pour trouver des

37. Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 99.

38. *Ibid.*

39. *Id.*, p. 99-100.

40. *Id.*, p. 99.

41. Zola, cité *id.*, p. 95.

42. Auerbach, *Mimésis*, op. cit., p. 462.

43. Cité dans Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 94.

illustrations convaincantes de cela, il faudrait évidemment regarder plutôt du côté du roman anglais que de celui des grands réalistes français.

Lukacs attribue à Balzac l'adoption d'un « programme de justice littéraire » qui permet de se situer au-dessus de ses propres haines politiques. Ce programme, que Balzac s'efforce d'appliquer dans *Les Paysans*, est énoncé dans le roman lui-même. En dépit de la haine politique qu'il éprouve pour les paysans avides de terre, le romancier, en tant qu'écrivain réaliste, parvient à donner une représentation ample et exacte dans les proportions de l'affrontement entre les forces qui luttent pour ou contre le maintien de la grande propriété aristocratique. « D'ailleurs, écrit-il, l'historien ne doit jamais oublier que sa mission est de faire à chacun sa part : le malheureux et le riche sont égaux devant sa plume ; pour lui, le paysan a la grandeur de ses misères, comme le riche a la petitesse de ses ridicules ; enfin, le riche a des passions, le paysan n'a que des besoins, le paysan est donc doublement pauvre ; et si, politiquement, ses agressions doivent être impitoyablement réprimées, humainement et religieusement, il est sacré⁴⁴. »

Balzac ne fait aucun effort pour dissimuler la méfiance et l'antipathie qu'il éprouve pour le monde paysan, qu'il décrit, dans sa Préface, comme une sorte de « Robespierre à une tête et à vingt millions de bras » qui travaille sans jamais s'arrêter et qui est en train de saper sournoisement les fondements de l'ordre social en s'attaquant à la propriété elle-même. Mais cela ne l'empêche pas de considérer que les paysans constituent une catégorie sociale qui jusqu'à présent n'a pas encore réussi à conquérir son « droit au roman » et que c'est une situation à laquelle le romancier, s'il veut réellement étudier ce qu'il appelle la « marche de son époque », a le devoir de remédier : « On a fait de la poésie avec les criminels, on s'est apitoyé sur les bourreaux, on a presque défié le Prolétaire !... Des sectes se sont émues et crient par toutes les plumes : Levez-vous, travailleurs ! comme on a dit au Tiers-Etat : Lève-toi ! On voit bien qu'aucun de ces Erostrates n'a eu le courage d'aller au fond des campagnes étudier la conspiration permanente de ceux que nous appelons encore les faibles contre ceux qui se croient les forts, du paysan contre le riche⁴⁵. » Balzac soutient qu'il est indispensable de s'intéresser enfin à ces oubliés de la plume, bien moins, évidemment, par souci de justice envers eux que pour remplir l'obligation de vérité que le romancier a envers son époque, à laquelle il a le devoir de montrer ce qui est en train de lui arriver réellement. « Cet élément insocial créé par la Révolution, écrit-il à propos du paysan, absorbera quelque jour la Bourgeoisie, comme la Bourgeoisie a dévoré la noblesse⁴⁶. » C'est justement, selon Lukacs, un des mérites importants qui doivent être reconnus à Balzac : il est capable, même si la perspective qu'il évoque, celle du triomphe des faibles supposés sur ceux qui ne sont sans doute déjà plus réellement les forts, lui semble pour le moins inquiétante et ne correspond en aucune façon à ce qu'il souhaite, de se rendre compte que le règne de la bourgeoisie ne peut pas plus être considéré comme assuré de sa pérennité que ne pouvait l'être celui de l'aristocratie.

Si on lit correctement le passage que cite Lukacs, on se rend compte que ce dont il est question, chez Balzac, n'est pas simplement une égalité devant la plume, ou peut-être, plus exactement, que l'égalité devant la plume repose explicitement, dans le cas de Balzac, sur une autre forme d'égalité : celle qu'il exprime en disant que, humainement et religieusement, le paysan est sacré et l'est d'autant plus qu'il est victime d'une double spoliation et d'une double iniquité. A défaut d'être politiquement égaux – pour Balzac ils ne le sont certainement pas – les

44. Honoré de Balzac, *Les paysans*, in *L'Œuvre de Balzac*, Le Club français du livre, 1966, tome 3, p. 934 ; cité par Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, op. cit., p. 27.

45. Balzac, *Les paysans*, op. cit., p. 910.

46. *Ibid.*

êtres humains peuvent être néanmoins égaux au moins de ce point de vue-là. Mais, de toute façon, il ne s'agit pas vraiment, quoi qu'il en dise, d'égalité, mais plutôt d'une forme de justice distributive, et plus précisément de justice distributive en matière de vertu et de valeur morale. L'historien dit-il (et c'est, en l'occurrence, à l'historien qu'est pour lui véritablement le romancier qu'il pense) doit faire à chacun sa part, mais les parts ne sont pas égales et ne sont même pas vraiment comparables entre elles : si la petitesse du riche ne consistait que dans ses ridicules, et non dans la façon arrogante et injuste dont il se comporte à l'égard des plus pauvres, cela ne tirerait pas vraiment à conséquence et le paysan n'aurait guère de raison de se révolter contre lui. Le paysan, nous est-il dit, a aussi sa grandeur et le riche sa petitesse, mais le romancier aurait pu, semble-t-il, penser aussi à autre chose que le simple ridicule comme exemple de petitesse, à moins, bien sûr, qu'il s'agisse de remarquer simplement qu'il n'y a pas que les gens de condition inférieure qui peuvent être grotesques et représentés comme tels dans le roman.

Si j'ai parlé il y a un instant de la conclusion de *Middlemarch*, c'est à cause de la perplexité que suscite généralement, chez moi, la façon dont on parle de la relation, ou au contraire de l'absence de relation, entre le principe de l'égalité et de la démocratie littéraires et celui de l'égalité et de la démocratie politiques. Il ne s'agit, bien sûr, pas simplement, chez George Eliot, d'une réaffirmation de ce que Rancière appelle le principe de littérarité démocratique, c'est-à-dire du postulat qui commande au romancier d'ignorer la hiérarchie usuelle des caractères et des vies, et d'accorder, du point de vue littéraire, un intérêt et une dignité égaux à tous les personnages, éminents ou obscurs, importants ou négligeables, nobles ou ignobles, que lui présente la vie réelle. Ce que la romancière cherchait à démontrer et estime avoir démontré est manifestement beaucoup plus que cela, à savoir que les vies humbles et obscures, dont apparemment toutes les traces sont condamnées à disparaître rapidement, ont également leur part et une part importante dans ce qui fait que le monde dans lequel nous vivons n'est peut-être pas aussi mauvais qu'il aurait pu l'être. Je passe ici, bien entendu, sur la question de savoir s'il s'agit réellement d'une vérité, que l'auteure a voulu asserter, et non pas plutôt de ce que Lamarque et Olsen, dans leur livre, *Truth, Fiction and Literature*, appellent un énoncé thématique, qui n'a pas besoin d'être asserté pour être compris et reconnu comme important. Pour la question qui nous intéresse, cela ne fait pas une différence considérable. Le roman aurait sûrement déjà fait beaucoup si, à défaut d'avoir affirmé et établi des vérités comme celle dont il s'agit, il avait, comme cela semble avoir été effectivement le cas, joué un rôle important et même irremplaçable dans le processus qui a consisté à imposer à l'attention générale, par des moyens qui lui sont propres, des thèmes qui sans cela auraient probablement eu des difficultés beaucoup grandes à y parvenir.

Pour que le programme de justice littéraire dont Lukacs parle à propos de Balzac soit véritablement suivi, il ne suffit évidemment pas que même les gens qui appartiennent à ce qu'Auerbach appelle le « Quart Etat » acquièrent le droit d'être représentés dans le roman. Il faut, semble-t-il, qu'au moins deux conditions supplémentaires soient remplies : (1) que le romancier parle d'eux et de leur condition en connaissance de cause et (2) qu'il en parle de façon équitable. Peu d'écrivains ont fait des efforts aussi démesurés et aussi épuisants que Flaubert ou Zola pour acquérir une information leur permettant de parler en connaissance de cause de ce sur quoi ils avaient l'intention d'écrire. Il suffit, pour se faire une idée de cela, de considérer, par exemple, la quantité incroyable de lectures que Flaubert s'est trouvé obligé de faire pour parvenir à écrire un roman comme *Bouvard et Pécuchet* et le calvaire que, de son propre aveu, cela a représenté pour lui. Mais cela ne signifie pas nécessairement, bien entendu, que les écrivains qui se sont imposé ce travail d'information préalable ont réussi également à parler de façon équitable de ce dont ils traitent.

Les Goncourt, dans la Préface de *Germinie Lacerteux* (1864), qui fournit à Auerbach le point de départ d'un des chapitres de son livre, soutiennent que même ce qu'on appelle les « basses classes » doivent avoir un droit au roman, mais on ne pourrait sûrement guère être tenté de croire que c'est par un souci de justice envers elles. Comme le dit Auerbach, leurs motivations étaient en réalité presque exclusivement esthétiques : « Ils se plurent à dépeindre les impressions de leurs sens, et notamment celles qui avaient une valeur de rareté ou de nouveauté ; ils furent des découvreurs ou redécouvreurs professionnels d'expériences esthétiques surtout morbide esthétiques et propres à satisfaire les blasés. C'est de ce point de vue que le bas peuple représente pour eux un sujet plein d'attrait⁴⁷. » Auerbach observe aussi que « chez les premiers grands réalistes du siècle, chez Stendhal, chez Balzac et aussi chez Flaubert, les couches inférieures du peuple, le peuple proprement dit, n'apparaissent encore qu'à peine ; et quand le peuple apparaît, il est vu non pas dans les conditions qui lui sont propres, dans son existence particulière, mais d'en haut. [...] Chez Flaubert, constate-t-il, le peuple se réduit à peu près uniquement à des domestiques ou à des figures caricaturales.⁴⁸ » Le lecteur d'*Un Cœur simple* peut sans doute être un peu surpris et même scandalisé de ce genre d'affirmation. Mais il est vrai qu'il a fallu encore quelque temps après Flaubert pour que le principe de l'égalité littéraire consente à descendre jusque dans les tout derniers degrés de l'échelle sociale.

5. La vision d'en haut, celle d'en bas et celle de nulle part : le roman peut-il être démocratique ?

« Il y a, écrit Virginia Woolf, un aspect du roman dont la nature est si subtile, que tout ce qu'on en a dit est loin de ce que son importance mérite. Nous sommes censés passer sous silence les distinctions de classe. Malgré cela, le roman anglais est tellement enraciné dans les hauts et les bas de l'échelle sociale que sans eux, il serait méconnaissable⁴⁹. » Croire que les distinctions et les barrières sociales disparaissent dans le monde du roman est, selon Virginia Woolf, une illusion complète. « Il est inutile, remarquable, de faire comme si les distinctions sociales avaient disparu. [...] Nous sommes cloisonnés, séparés, coupés les uns des autres. Sitôt que nous nous regardons dans le miroir de la fiction, nous savons qu'il en est ainsi. Le romancier, et le romancier anglais en particulier, sait et semble prendre du plaisir à savoir que la société est un nid de boîtes en verre indépendantes l'une de l'autre, dont chacune héberge un groupe ayant ses propres habitudes et qualités⁵⁰. »

On peut se demander et on se demande souvent dans quelle mesure le roman peut contribuer à atténuer ou à effacer les distinctions et les hiérarchies sociales. Mais on peut également se poser la question inverse et c'est ce que fait Virginia Woolf. Les distinctions de classe, qui, selon elle, sont plus dures qu'elles ne l'étaient à l'époque élisabéthaine, pourraient après tout avoir disparu dans un siècle ou deux. Mais cette disparition ne risque-t-elle pas d'entraîner avec elle celle du roman, tellement il semble avoir besoin d'elles, spécialement en Angleterre, mais probablement aussi ailleurs : « Ce que deviendra le roman anglais quand il n'y aura de fait ni généraux, ni nièces, ni comtes, ni manteaux, nous ne pouvons pas l'imaginer. Il pourrait changer de caractéristiques à un point tel que nous ne pourrions plus l'identifier. Il pourrait s'éteindre. Nos descendants pourraient écrire des romans aussi rarement et avec aussi peu de succès que

47. Auerbach, *Mimésis*, *op. cit.*, p. 493.

48. *Id.*, p. 491-492.

49. « La nièce d'un comte », in Virginia Woolf, *Suis-je snob ?*, textes traduits de l'anglais par Maxime Rovère, Paris, Rivages poche, 2012, p. 89.

50. *Id.*, p. 92.

nous écrivons nous-mêmes des drames poétiques. L'art d'une époque véritablement démocratique sera – quoi⁵¹ ? »

Virginia Woolf constate que le roman, le roman anglais en tout cas, est nettement plus pauvre qu'il ne pourrait et, semble-t-il, devrait l'être. Cela tient au fait que les romanciers sortent, dans leur grande majorité, de la classe moyenne et que cela semble, de façon générale, à peu près la seule qu'ils semblent en mesure de décrire correctement. Cela entraîne comme conséquence que l'on ne peut pas compter sur eux pour apprendre réellement quelque chose sur ce qui se passe aussi bien dans les plus hautes sphères de la société que dans les bas-fonds, aussi bien dans l'aristocratie que dans la classe prolétarienne. « Sa naissance, écrit-elle à propos du romancier anglais, influence son travail. Il est voué à ne pouvoir connaître intimement, et donc ne pouvoir décrire intelligemment, que les personnes de son niveau social. Il ne peut pas s'échapper de la boîte dans laquelle il a été élevé. Une lecture à vol d'oiseau de la fiction ne nous montre aucun gentilhomme chez Dickens, aucun prolétaire dans Thackeray. On a tendance à appeler Jane Eyre "lady". Les Elizabeth et les Emma de Miss Austen ne sauraient être prises pour autre chose. Inutile de chercher des ducs ou des cantonniers – on se demande s'il est possible de trouver ces extrêmes où que ce soit en fiction⁵². » Ce qui est dit à propos de Meredith, qui constitue sur ce point un peu une exception, présente un intérêt particulier du point de vue de la question qui nous intéresse : « Un écrivain au jugement sûr et au goût parfait comme Jane Austen ne fait que jeter un coup d'œil par-dessus le gouffre. Elle se cantonne précisément à sa propre classe et y découvre des nuances infinies. Mais pour un écrivain vif, curieux, combatif comme Meredith, la tentation d'explorer est irrésistible. Il monte et descend l'échelle sociale, il fait sonner les cloches en les frappant l'une contre l'autre, il insiste sur le fait que le comte et le cuisinier, le général et l'agriculteur doivent parler pour eux-mêmes et jouer leur rôle dans la comédie extrêmement complexe de la vie sociale en Angleterre⁵³. »

Cela va évidemment tout à fait dans le sens de ce que dit Bakhtine à propos du plurilinguisme conscient, intentionnel et organisé qui, à des degrés divers, est caractéristique de tout le roman moderne. « Le roman, écrit-il, ne se bâtit ni sur des dissensions abstraitement sémantiques, ni sur des collisions simplement suscitées par le sujet, mais sur un plurilinguisme social concret⁵⁴. » Ou encore : « Dans un roman véritable, derrière chaque énoncé on sent la nature des langages sociaux, avec leur logique et leur nécessité internes. L'image révèle ici non seulement la réalité, mais les virtualités du langage donné, ses limites idéales, si l'on peut dire, son sens total, cohérent, sa vérité et sa limitation⁵⁵. » Et, puisque l'image qui est donnée d'un langage dans le roman est « celle d'une perspective sociale, d'un idéologème social soudé à son discours, à son langage »⁵⁶, le grand romancier devrait être celui qui dispose d'une aptitude particulière à faire varier la perspective sociale et avec elle le langage qui en constitue la manifestation. C'est celui qui a une conscience plus aiguë que d'autres du fait que « le langage est historiquement réel en tant que devenir plurilingual, grouillant de langages futurs et passés, d'"aristocrates" linguistiques guindés, de "parvenus" linguistiques, d'innombrables prétendants au langage, plus ou moins heureux ou malheureux, de langages à envergure sociale plus ou moins grande, avec telle ou telle sphère

51. *Id.*, p. 102.

52. *Id.*, p. 96-97.

53. *Id.*, p. 94.

54. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978, p. 223.

55. *Id.*, p. 173.

56. *Id.*, p. 174.

d'application »⁵⁷. Mais, si ce que dit Virginia Woolf est exact, au moins dans le roman anglais c'est plutôt l'unicité de perspective et le monolinguisme social qui dominant de façon très nette.

Les limites auxquelles se heurtent généralement, sur ce point, l'intérêt et la compréhension des romanciers s'expliquent, selon elle, en grande partie de façon très simple, à savoir par le fait que « malheureusement, la vie est ainsi faite que le succès littéraire signifie invariablement que l'on s'élève, jamais que l'on chute et rarement, ce qui serait beaucoup plus souhaitable, que l'on diffuse dans l'échelle sociale. Le romancier en vue n'est jamais harcelé d'invitations à prendre un gin et des bigorneaux avec le plombier et sa femme »⁵⁸. Cela soulève évidemment deux questions importantes, auxquelles la sociologie de la littérature était obligée de s'intéresser et l'a fait avec plus ou moins de succès : (1) Dans quelle mesure la capacité de compréhension du romancier est-elle condamnée à rester dépendante de son origine et de son appartenance sociales ? (2) Lorsqu'il réussit, de façon exceptionnelle, pour reprendre l'expression de Virginia Woolf, à « diffuser dans l'échelle sociale », qu'est-ce qui au juste lui permet de réussir ce genre de tour de force ?

Lukacs, comme on a déjà eu l'occasion de s'en rendre compte, n'a, pour sa part, aucun doute sur l'existence d'un lien intime et profond, qui ne pourra aller qu'en se renforçant, entre la grande littérature, d'une part, et la liberté authentique, la popularité (au sens du mot allemand *Volkstümlichkeit*) et la démocratie sociale et politique, d'autre part. Et il n'en a également aucun sur le fait que le genre dans lequel le lien en question s'exprime par essence de la façon la plus claire et la plus forte est le roman, qui occupe de ce point de vue et occupera probablement de plus en plus une position exemplaire. Il ne désapprouverait donc sûrement pas Bakhtine quand celui-ci écrit : « Je m'efforcerai [...] d'aborder le roman précisément comme un genre en devenir, marchant en tête de l'évolution de toute la littérature des temps modernes⁵⁹. » Dans la préface qu'il a rédigée en 1951 pour l'édition du recueil de textes publiés une quinzaine d'années auparavant que constitue *Balzac et le réalisme français*, il écrit : « Le monde n'a jamais eu autant besoin d'une littérature réaliste qu'aujourd'hui. Et peut-être les traditions du grand réalisme ne furent-elles jamais enfouies sous tant de préjugés sociaux et artistiques. C'est pourquoi je considère la référence à Balzac et Tolstoï, à Stendhal et Tchekhov comme une question actuelle. Non pas que je veuille les présenter comme des exemples à copier, comme des modèles. Approfondir un exemple n'est pas imiter, cela conduit au contraire à comprendre exactement quelle est la tâche, à étudier les conditions préalables à toute solution. C'est ainsi que Goethe aida Walter Scott, Walter Scott Balzac, Balzac Dostoïevski. Mais Walter Scott imita aussi peu Goethe que Balzac Walter Scott, et Dostoïevski Balzac. Le chemin concret menant à la solution artistique ne peut être trouvé que par l'amour du peuple, la haine de ses ennemis, la divulgation impitoyable de la vérité et, simultanément, par la foi inébranlable dans le progrès de l'humanité et de la nation⁶⁰. » C'est bien ici, il faut le souligner, du chemin qui mène à la solution du problème artistique, et non de celui qui mène à une réponse appropriée (qui est, d'une certaine façon justement déjà présumée) à la réalité sociale et politique à laquelle le romancier est confronté, qu'il est question ici.

Mais il ne faut évidemment pas commettre, sur ce point, l'erreur de confondre, par exemple, l'amour du peuple et la haine de ses ennemis, tels qu'ils se manifestent concrètement dans les œuvres, et l'attitude

57. *Ibid.*

58. Woolf, « *La nièce d'un comte* », op. cit., p. 98-99.

59. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 447.

60. Georg Lukacs, *Balzac et le réalisme français*, traduit de l'allemand par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1969, p. 18.

personnelle de l'auteur sur les questions de cette sorte. Lukacs insiste particulièrement sur le fait que, même si des écrivains comme Fontane, Balzac ou Flaubert ne sont assurément pas démocrates, ils le sont néanmoins, de façon inconsciente, par leur œuvre. Mais c'est une idée qui ne peut évidemment être comprise que sur la base d'une certaine théorie sociale et politique et d'une certaine philosophie de l'histoire, qui nous donnent une idée suffisamment précise du sens dans lequel s'effectue l'évolution et du but qui lui est assigné, que les agents historiques concernés soient ou non conscients de ce qu'il est, ce qui autorise à appréhender la littérature comme apportant une contribution spécifique, dont l'importance ne doit surtout pas être sous-estimée et peut même être déterminante, à une histoire que, comme le dit la formule fameuse, les hommes font sans savoir qu'ils la font.

Je ne suis pas en train, bien entendu, de revenir à la théorie adoptée sur ce point par Lukacs. Mais j'ai, je l'avoue, des doutes sérieux, sur la possibilité de donner au principe littéraire de l'égalité démocratique un contenu réel sans avoir besoin pour cela de s'appuyer sur autre chose que l'attribution d'une valeur absolue au style. « Ce qui fait la texture de l'œuvre, écrit Rancière à propos de Flaubert, c'est le style, qui est "une manière absolue de voir les choses". Les critiques de l'âge de Sartre ont voulu identifier cette "absolutisation du style" à un esthétisme aristocratique. Mais les contemporains de Flaubert ne se trompaient pas à cet "absolu" : il ne voulait pas dire élévation sublime mais dissolution de tout ordre. L'absoluité du style, c'était d'abord la ruine de toutes les hiérarchies qui avaient gouverné l'invention des sujets, la composition des actions et la convenance des expressions. Dans les déclarations mêmes de l'art pour l'art, il fallait lire la formule d'un égalitarisme radical. Cette formule ne renversait pas seulement les règles des arts poétiques mais tout un ordre du monde, tout un système de rapports entre des manières d'être, des manières de faire et des manières de dire. L'absolutisation du style était la formule littéraire du principe démocratique d'égalité. Elle s'accordait avec la destruction de la vieille supériorité de l'action sur la vie, avec la promotion sociale et politique des êtres quelconques, des êtres voués à la répétition et à la reproduction de la vie nue⁶¹. » Mais que signifie, en l'occurrence, « s'accordait avec » ? Cela veut-il dire que c'était « compatible avec », ou bien que les deux choses n'en faisaient en réalité qu'une seule ?

Après avoir expliqué que la formule littéraire du principe d'égalité démocratique est fournie précisément par l'absolutisation du style, Rancière ajoute : « Reste à savoir comment l'on entend cette "promotion" des vies quelconques corrélée à l'"indifférence" de l'écriture⁶². » C'est effectivement tout le problème. Il n'est pas contestable que ce que Rancière appelle « la suppression de toute hiérarchie entre sujets et personnages, de toute relation entre un style et un sujet ou un personnage »⁶³ constitue un principe d'égalité d'une certaine sorte, qui peut avoir et a certainement eu des conséquences en dehors de la littérature. Un des principes fondamentaux sur lesquels s'appuie un roman comme *Madame Bovary* est que « la vie "intérieure" parfaitement plate, parfaitement semblable à la vie écrite dans les magazines, d'une fille de cultivateur est ni plus ni moins réelle, ni plus ni moins propre à la fiction que les événements spectaculaires arrivés à de grands personnages ou attribués à des aventuriers intrépides. Que n'importe quoi arrive à n'importe qui affirme surtout l'égalité de "ce qui arrive", la séparation de sa logique d'avec toute hiérarchie des caractères et des vies »⁶⁴. Mais on peut se demander si le simple fait d'accorder aux êtres quelconques non

61. Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, éditions Galilée, 2007, p. 19.

62. *Ibid.*

63. *Id.*, p. 18.

64. *Id.*, p. 177.

pas simplement un droit au roman, mais également ce que l'on pourrait appeler un « droit au style » et à la perfection stylistique, suffit à conférer au principe d'égalité en question un caractère politique déterminé et, si ce n'est pas le cas, quelles sont les conditions supplémentaires qui doivent être remplies pour ce soit le cas.