Un rentier de talent : le Flaubert de Lukacs

La formule du titre vient de Sartre, dans sa présentation des *Temps Modernes*, où il accuse Flaubert de s’être retiré du jeu, de s’être cru mieux placé pour critiquer la bourgeoisie « à l’écart de la machine sociale », confortablement installé dans son fauteuil à Croisset. Je l’ai choisie parce que la critique de Sartre, qu’il développe dans *Qu’est-ce-que la littérature ?* et révise dans *L’Idiot de la famille*, est finalement une reformulation un peu réductrice de la critique de Lukacs concernant les écrivains de la deuxième moitié du 19e siècle – critique qui a postérité. Je dis réductrice, parce que Sartre évacue le détail de l’analyse esthétique de Lukacs et aussi toutes ses ambiguïtés. C’est ce que je vais rapidement présenter – en m’appuyant sur les articles réunis dans *Problèmes du réalisme*, notamment « Raconter ou décrire ? » et « La physionomie intellectuelle » (de 1936 tous les deux), et aussi sur *Le Roman historique* (de la même période). J’ai élargi le sujet au « naturalisme » tout entier, qui est la cible avouée de Lukacs, et dont Flaubert serait le principal représentant avec Zola – il en serait même le « véritable fondateur » (Zola élaborant une théorie sur ce qui était fait accompli déjà chez Flaubert). Pour dire rapidement le statut particulier de Flaubert : il n’est pas l’écrivain « moyen » pour Lukacs, mais un « grand » écrivain, ce qui fait en sorte que les tendances générales de son époque apparaissent dans son œuvre avec une « sincérité insolite ».

Apparition historique du naturalisme

Pour Lukacs, entre la grand littérature réaliste et le naturalisme, entre Balzac et le tandem Flaubert-Zola, il y a 1848, l’année décisive « pour l’évolution de l’idéologie de la bourgeoisie française », et surtout les combats de juin, « la première grande manifestation autonome du prolétariat dans l’histoire. »[[1]](#footnote-2) C’est à ce moment que se termine en France la période révolutionnaire de la bourgeoisie (sa lutte contre le féodalisme) et que commence sa lutte contre le prolétariat : son idéologie n’est plus progressiste, mais tombe, après 1848, dans la réaction et l’apologétique. Comme l’opposition historique entre prolétariat et bourgeoisie est devenue manifeste, Flaubert et Zola se trouvent incapables de formuler une critique de la société bourgeoise aussi directe, profonde et globale que celle de Balzac et Stendhal, puisque maintenant la critique de la classe bourgeoise peut effectivement entraîner une rupture avec celle-ci – il est devenu possible de se ranger avec l’autre camp. Mais même pour les plus progressistes des naturalistes, il est impossible de se ranger avec le prolétariat. Selon Lukacs, des réalistes comme Balzac, Tolstoï et Dickens pouvaient encore pleinement participer à la société bourgeoise en train de se constituer ; ils n’étaient pas uniquement écrivains : au contraire – je le cite – Flaubert et Zola

ont commencé leur carrière de créateurs après les Journées de Juin, dans une société bourgeoise déjà instituée, achevée. Ils n’ont plus participé activement à la vie de cette société ; ils ne voulaient plus y participer. Ce refus manifeste la tragédie d’une génération importante d’artistes de la période de transition. Car ce refus est avant tout déterminé par un esprit d’opposition. Il exprime la haine, le dégoût, le mépris pour le régime politique et social de leur époque. [Flaubert et Zola] ne pouvaient choisir que la solitude comme solution à la contradiction tragique de leur situation. Ils sont devenus des observateurs critiques de la société capitaliste. Mais du même coup et en même temps, des écrivains au sens où l’on est exclusivement écrivain de métier, des écrivains au sens de la division capitaliste du travail.[[2]](#footnote-3)

Esthétique du naturalisme

Si Flaubert et Zola défendent tous les deux un dépassement du réalisme balzacien, vers plus d’objectivité ou d’impersonnalité, Lukacs montre que c’est bien à cause de leur position de spectateurs isolés, exclus de la société. Il écrit : le « roman naturaliste ‘expérimental’ [de Zola] n’est […] rien d’autre que l’essai d’inventer une méthode grâce à laquelle l’écrivain dégradé au rang de simple spectateur sera mis en état de dominer la réalité de façon créatrice et réaliste.[[3]](#footnote-4) » Zola ferait preuve de fausse conscience lorsqu’il défend comme une « rénovation révolutionnaire » de la littérature ce qui est en fait une « dégradation sociale » de l’écrivain, lorsqu’il confond les préjugés de sa situation particulière avec un réel progrès en matière d’objectivité. La position de retrait, qui fondait l’autonomie du champ littéraire pour Bourdieu, se traduit ici en une dégradation esthétique : cette position leur permet une vision très limitée, en quelque sorte aplatie, de la réalité à représenter. Flaubert et Zola auraient été incapables de percevoir les mouvements de fond qui animaient la société de leur époque, les grands antagonismes qui la structuraient, bref la dialectique historique située sous la surface. Donc même si le naturalisme est chez la plupart de ses écrivains un mouvement de protestation contre la réalité historique, contre la bourgeoisie, son résultat artistique est nul : le désengagement des écrivains les empêche de former une conception du monde à partir d’expériences réelles et concrètes de la vie, et les tient prisonniers de leurs préjugés de classe.

Loin de la largeur de vue du réalisme, le naturalisme ne peut donc être que le « reflet mécanique immédiat de la vie quotidienne capitaliste[[4]](#footnote-5) », ne s’élevant jamais au-dessus de l’ordre des apparences, des phénomènes, et se bornant nécessairement à la peinture fidèle d’une « tranche de vie », ou d’un « coin de nature », comme le dit Zola, expliquant le « comment » de choses sans saisir le « pourquoi », sous le couvert d’une méthode d’observation empirique qui procède de l’intention de rendre la littérature scientifique. Lukacs dénonce le fait que « la structure de classe de la société disparaît de la sociologie[[5]](#footnote-6) », et que toute réflexion générale sur la société, sur les rapports qui se nouent entre elle et les individus, se réduit inévitablement à des abstractions vides, schématiques – d’où l’irruption de symboles et d’allégories chez Zola tout particulièrement, où un trait contingent, un détail hypertrophié, devient l’expression immédiate de grands rapports sociaux. L’exemple le plus révélateur est sa comparaison de la course de chevaux dans *Nana* et dans *Anna Karénine*: métaphore ténue de l’ascension sociale de l’actrice dans le premier cas, et véritable pivot de la trajectoire de Vronski dans le second.

Pour Lukacs, le développement du capitalisme va nécessairement contre le grand réalisme, puisqu’il provoque l’impression d’un morcellement de la société, de l’isolement de l’individu, d’un abîme entre le monde intérieur et le monde extérieur – bref, le capitalisme empêche de voir la société comme une *totalité*. Le reproche qu’il formule au naturalisme est de prendre les simples impressions fournies par le développement du capitalisme pour la réalité même, et de bâtir son esthétique sur *l’apparence* de morcellement de la société : c’est d’ailleurs en quoi, paradoxalement, sa critique de la pseudo-objectivité naturaliste rejoint sa critique de la subjectivité extrême de l’expressionisme – deux formes du rapport bourgeois au monde. Toute la critique esthétique que Lukacs fait du naturalisme découle donc de l’opposition entre surface et profondeur. En même temps, si Flaubert et Zola sont incapables de montrer la société comme totalité, cela tient au moment historique qui est le leur : en effet, Lukacs explique que ce sont les périodes de crise, de transition – comme celle où écrit Balzac – qui sont le plus favorables au réalisme, car elles révèlent le mieux le lien profond qui unit tous les éléments de la société. Après 1848, au contraire, le capitalisme bourgeois est un fait accompli, et il peut d’autant mieux imposer ses effets comme réalité inéluctable. L’opposition entre surface et profondeur recoupe donc l’opposition du fait accompli et du processus en train de se faire : représenter la réalité telle qu’on la perçoit de façon immédiate, dans ses effets de surface – et donc dans son atomisation –, c’est aussi négliger de montrer comment elle devient ainsi et comment elle pourrait être autrement. « C’est ici que réside la faiblesse idéologique et littéraire décisive des écrivains […]. Ils capitulent sans combat devant les résultats achevés, devant les formes phénoménales achevées de la réalité capitaliste. Ils y voient seulement le résultat, mais non la lutte de forces antagonistes. Et même là où ils représentent apparemment une évolution – dans les romans de la désillusion – la victoire finalement de l’inhumanité capitaliste est acceptée d’avance.[[6]](#footnote-7) » La position de spectateur a pour conséquence un certain fatalisme, qui condamne les écrivains à décrire ce qu’ils considèrent comme un état de fait.

Une première conséquence de ces conceptions esthétiques est thématique : le thème de la réalité quotidienne, déjà présent chez Balzac ou Fielding, en vient à dominer, dans sa forme la plus quotidienne, c’est-à-dire ce que Lukacs nomme la « banalité », qui est considérée comme un fait objectif et universel de la réalité sociale de l’époque – alors qu’elle est en fait un mode d’existence spécifiquement bourgeois. « Ce qu’il y a de nouveau dans la période d’après 1848, c’est que la réalité quotidienne n’est plus seulement un thème mais une limitation de l’expression de l’écrivain aux formes d’ordre phénoménal et d’expression qui peuvent se produire dans la réalité quotidienne.[[7]](#footnote-8) » Le projet de représentation réaliste se durcit en adhérence délibérée à la surface contingente des choses, et prend le contingent, le banal, comme exemple et modèle auquel il ne faut rien changer, si l’on ne veut pas falsifier la réalité – comme « norme impérative de la production ».

La deuxième conséquence de l’esthétique naturaliste, développée notamment dans l’article « Raconter ou décrire ? », tient du mode de composition des romans. Les écrivains naturalistes, selon Lukacs, supposent qu’aucune structure sociale n’existe indépendamment d’eux, qui la *créent* dans leur œuvre. Lukacs donne l’exemple de Flaubert qui peut croire que *L’Éducation sentimentale* est informe parce que le livre a « trop de vérité » : pour le romancier, toute forme de composition est nécessaire « fausseté de perspective », construction mensongère. Puisque la banalité du quotidien est perceptible dans la surface immédiate des choses, elle peut être saisie par les moyens simples de la description, qui devient le « principe décisif de la composition » du roman, au détriment de la mise en intrigue, de la tension narrative, de l’action, devenus désuets. Il explique au contraire que la réalité quotidienne et sa monotonie ont tendance à diluer les grandes contradictions qui animent la société : si le conflit est la forme fondamentale des interactions humaines, l’action romanesque doit nécessairement être structurée selon le principe dramatique, essentiel à Balzac. C’est dire qu’un certain effort de composition doit être fait pour rendre les structures profondes de la société. Lukacs insiste sur la nécessité d’une narration omnisciente et rétrospective, capable d’accomplir le choix de ce qui est essentiel dans l’ensemble des événements, de les hiérarchiser, d’établir l’importance relative de chaque personnage, et de soumettre les descriptions à la progression de l’action. Au contraire de ce mode de composition « au passé », la description met tout au même niveau, celui d’un « faux présent », sans relief. Comme l’écrit Lukacs, si « Le récit structure, la description nivelle[[8]](#footnote-9) » : « Le nivellement produit par la description fait que, dans ces romans, tout devient épisodique.[[9]](#footnote-10) »

Le résultat de la généralisation de la description est l’autonomie gagnée par les objets : ceux-ci n’apparaissent plus comme chez Balzac intégrés au récit, en rapport intime et nécessaire avec la destinée sociale d’un personnage et avec sa vie intérieure. La description devient une fin en soi, elle devient charge inutile du récit, entrave à son bon déroulement. C’est que la banalité, en tant que produit inerte du processus capitaliste, transforme la représentation de la vie sociale mouvante en une succession d’états immobiles, de tableaux, au point de faire du reflet réaliste une « nature morte » : une expression qui revient souvent sous la plume de Lukacs. La succession de ces tableaux, qui suit le plus souvent la simple chronologie, devient contingente : la description élimine l’interaction entre les personnages et le lien entre les événements, chaque tableau apparaît isolé, ce qui est le mieux illustré par la déclaration de Zola, citée ici, selon laquelle la composition d’un roman se fait d’elle-même par l’accumulation de documents sur divers milieux. La distinction entre les acteurs humains et les objets devient de plus en plus ténue : les personnages ne sont que les spectateurs plus ou moins intéressés de ces tableaux qui n’ont plus de fonction narrative dans leur destinée, et ils semblent donc faire partie de ces mêmes tableaux. Lukacs décrit la scène des comices agricoles dans *Madame Bovary* comme un ensemble impressionniste de taches de couleurs, « un imbroglio de détails équivalents[[10]](#footnote-11) ». En somme, comme le résume Lukacs, « *Cette confusion entre le thème et la fable*, ou plutôt *ce remplacement de la fable par la description matérielle exhaustive de toutes les choses qui font partie du thème*, est un héritage essentiel du naturalisme.[[11]](#footnote-12) »

Le problème de l’histoire littéraire

Je vais rapidement passer aux tensions de cette histoire littéraire que Lukacs trace à rebours des écrivains, comme Zola, qui se considère continuateur et successeur légitime de Balzac et Stendhal. Pour Lukacs, le véritable problème du naturalisme est qu’il en vient à faire obstacle à la perception juste de la réalité : son contenu et ses formes ne sont pas simplement l’*effet* du développement historique, mais ont eux-mêmes un effet sur la réalité. Il écrit : « le naturalisme et le formalisme ont rapetissé la réalité capitaliste, représenté son caractère horrible comme plus fragile et plus trivial qu’il ne l’est réellement.[[12]](#footnote-13) » Un décalage apparaît entre la société et son reflet, même si le reflet est le produit d’une nécessité historique. Je cite Lukacs, qui résume ici le paradoxe :

Tout style nouveau naît de la vie, sur la base d’une nécessité socio-historique, il est la résultante nécessaire du développement social. Mais la découverte de cette nécessité, de cette naissance nécessaire des styles artistiques, ne fait pas pour autant, il s’en faut, que ces styles soient équivalents ou de niveau égal du point de vue artistique. La nécessité peut être aussi, du point de vue artistique, la nécessité des erreurs, des distorsions et des abus.[[13]](#footnote-14)

D’un côté, le naturalisme naît sur le terrain de la destruction de ce que Lukacs appelle la « grandeur humaine » par le capitalisme développé, il reflète cette destruction et élabore des moyens de figuration adéquats à la production de ce reflet – en même temps, il est accusé d’avoir porté la culture littéraire à un niveau inférieur, d’avoir représenté une décadence par rapport au grand réalisme. Deux échelles ou deux mesures se superposent ici – une qui explique historiquement la production littéraire, et l’autre qui l’évalue esthétiquement. Lorsqu’il parle d’erreurs, de distorsions, d’abus, Lukacs suggère qu’il faudrait écrire autrement – qu’il faudrait revenir au réalisme – sans cependant admettre que ce soit possible. La littérature naturaliste est présentée comme la seule « résolution » possible d’une contradiction profonde entre l’écrivain et la société capitaliste établie. D’où la reprise de l’expression de « tragédie » : la seconde moitié du XIXe siècle est pour lui une longue lignée de tragédies artistes. Les années entre 1848 et la révolution bolchévique apparaissent alors comme une période impossible – la seule ? – pour le grand réalisme, une période où l’histoire littéraire décroche nécessairement de l’histoire, qui quant à elle continue à avancer dans la bonne direction – une période où l’autonomie (relative ?) de l’histoire littéraire se manifeste nettement malgré le vocabulaire subsistant de la théorie du reflet.

C’est là tout l’enjeu d’histoire littéraire condensé dans cette critique du naturalisme, enjeu qui est posé par la préface de *Balzac ou le réalisme français*: « est-ce Balzac ou Flaubert la figure principale, l’écrivain classique typique du XIXe siècle ?[[14]](#footnote-15) » Le moment Flaubert est-il « un sort définitif et fatal, ou bien un tunnel qui, malgré sa longueur, comporte une issue ?[[15]](#footnote-16) » Flaubert se trouve-t-il au sommet du roman moderne, ou représente-t-il un simple intermède décadent dans une histoire autrement ascendante, selon la conception de l’histoire marxiste défendue par Lukacs ? Il s’en sort en évoquant une « période de décadence », mais l’expression conserve toutes les tensions.

Conclusion

Je conclus en mentionnant Jacques Rancière, qui répond avec optimisme à ces questions en renversant tout à fait la critique du naturalisme de Lukacs, dans *Politique de la littérature* et surtout son dernier essai, *Le Fil perdu*. Comme Lukacs, Rancière met en valeur chez Flaubert et ses successeurs la prolifération de détails sans fonction dans l’intrigue, l’inflation de la description, l’égalisation de tout (épisodes, êtres, choses, etc.) : un « nouveau partage du sensible ». Il y a deux aspects de sa pensée sur lesquels on peut s’interroger. D’abord les causes : pour Rancière, c’est le résultat de l’accès à la représentation de personnages socialement inférieurs, condamnés à vivre dans la temporalité des « travaux et des jours », de la succession monotone – au contraire des anciens héros qui évoluaient dans la temporalité des fins, des quêtes. Les caractéristiques formelles que Rancière observe avec Lukacs ne « reflètent » donc pas le quotidien morne de la bourgeoisie, mais plutôt la vie de la masse, cette force sociale devenue en quelque sorte incontournable depuis juin 1848. L’autre aspect à interroger est historiographique : évidemment pour Rancière, il en résulte que Flaubert n’est pas un décadent de la pire espèce : cette nouvelle égalisation sensible dans le roman est précisément ce qui fait de lui, dans l’histoire littéraire, un commencement, une brèche ouverte vers ce qu’il appelle la « démocratie romanesque ». Son œuvre ne montre pas un processus de fragmentation de la totalité humaine ou encore de réification du monde, mais une destruction du modèle hiérarchique soumettant la partie au tout et divisant l’humanité entre l’élite des êtres actifs et la multitude des êtres passifs, comme il l’écrit. Dans les deux cas, chez Lukacs comme chez Rancière, la politique du roman prend ses distances avec la question des intentions de l’auteur, que Sartre a réactivé – mais on a deux interprétations historiques tout à fait opposées, fondées sur de mêmes observations formelles. Il me semble que la cohérence de l’explication socio-historique est plus grande chez Lukacs, mais Rancière, comme on l’a mentionné, en accordant une grande place à la réception des œuvres naturalistes par le lecteur, permet d’éviter l’écueil de la condamnation univoque.

1. *Balzac et le réalisme français*, trad. Paul Laveau, Paris, F. Maspero, 1967, p. 92. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Problèmes du réalisme*, éd. Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L’Arche, 1975, p. 138. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Balzac*, p. 97. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Problèmes du réalisme*, p. 98-99. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Problèmes du réalisme*, p. 164-165. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Ibid.*, p. 99. [↑](#footnote-ref-8)
8. *Ibid.*, p. 147. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Ibid*., p. 153. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Problèmes du réalisme*, p. 148. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Ibid.*, p. 169. [↑](#footnote-ref-12)
12. *Ibid.*, p. 173. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Ibid.*, p. 139. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Balzac*, p. 5. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Ibid.*, p. 6. [↑](#footnote-ref-16)