

PRESSES
UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Michel Vanoosthuyse

Le Roman historique

Mann, Brecht, Döblin

LE ROMAN HISTORIQUE

Le roman historique:
Mann, Brecht, Döblin

MANN, BRECHT, DÖBLIN

PAR MICHEL MARIENNE

190

8.0z
64379

BIBLIOTHÈQUE UNIVERSITAIRE DE FRANCE



PERSPECTIVES GERMANIQUES

*Collection dirigée
par Jacques Le Rider*



LE ROMAN HISTORIQUE : MANN, BRECHT, DÖBLIN

PAR MICHEL VANOOSTHUYSE

Publié avec le concours
du Conseil scientifique
de l'Université Paul-Valéry de Montpellier

820
2153501



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

DL-10 06 1996 22885

LE ROMAN HISTORIQUE

MANN, BRECHT, DÖBLIN

PAR MICHEL VANGOSTHUYSE

Éditions de la Sorbonne
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

ISBN 2 13 047478 0
ISSN 1264-2010

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1996, mai
© Presses Universitaires de France, 1996
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Introduction	1
<i>Histoire, poésie, 1 — Roman réaliste, roman historique, 4 — Présentation, 6.</i>	

Première partie

Le « genre historique » dans la théorie

I — LE POINT DE VUE DE L'ESTHÉTIQUE NORMATIVE	9
La définition traditionnelle: un genre « bâtard » ou « hybride », 9	
L'esthétique du raccord, 12	
Le dilemme normatif: Calliope ou Clio?, 16	
Le système de Lukács, 18	
<i>La notion de réalisme selon Lukács, 18 — Le roman historique, 23 — L'herméneutique lukácsienne, 30.</i>	
Conclusion, 33	
II — HISTOIRE, FICTION, ARGUMENTATION	37
Histoire, littérature et vérité, 37	
<i>La question de la littérarité, 37 — Le récit d'histoire, la fiction et la vérité, 39 — Littérature et jeu, 49.</i>	
Fictionnalité et roman historique, 55	
<i>Roman historique et « procès de fictionalisation », 55 — Le problème de la date historique, 56 — Le problème du nom propre, 58 — Conclusion, 60.</i>	
Roman historique et argumentation, 62	

III – LE ROMAN HISTORIQUE ALLEMAND DE L'EXIL : STRATÉGIE PERSUASIVE ET CRITIQUE NORMATIVE	69
Exil et roman historique, 69	
Le commentaire des auteurs, 77	
<i>L'enjeu idéologique et politique, 77 — Genre historique et stratégie persuasive : Feuchtwanger, 78 — Réflexions sur la pratique hypertextuelle, 83.</i>	
La critique et la critique de la critique, 88	
<i>Lukács, encore, 90 — Le commentaire ultérieur, 92 — Renate Werner, 96.</i>	

Deuxième partie

Trois pratiques

LIMINAIRE	101
I – LE ROMAN « EXEMPLAIRE »	103
Introduction, 103	
Des mots aux choses, 112	
<i>L'organisation formelle de l'hypotexte, 113 — La suppression du « discours référentiel » : dévocalisation, 119 — La suppression du « discours cognitif » : démodalisation, 121.</i>	
Des choses aux valeurs, 124	
<i>La figuration actantielle : les qualifications, 125 — La figuration spatiale, 132 — L'histoire exemplaire, 139.</i>	
Des valeurs à l'interprétation et à la règle, 149	
<i>Le héros herméneute, 151 — L'espace interprétatif global, 154 — Embrayeurs d'analogie, 160 — Conclusion, 163.</i>	
Conclusion, 164	
II – LE ROMAN « ÉPIQUE »	169
Introduction : stratégie « épique » et historiographie, 169	
L'abolition des évidences, 190	
<i>Généralités, 190 — L'enquête, 191 — Le journal, 194.</i>	
D'une interprétation à l'autre, 199	
<i>L'inscription du « connu », 200 — Confrontation de récits, 203 — Scènes « épiques », 209 — Séquences explicatives, 218 — La satire brechtienne, 221</i>	

L'exercice de la « nouvelle compréhension », 222	
<i>Le problème de la vérité</i> , 224 — <i>Exercice de lecture 1</i> , 227 — <i>Exercice de lecture 2</i> , 234.	
Conclusion, 242	
III – LE ROMAN « DÉLIBÉRATIF »	245
« Une manière de penser », 245	
La polyphonie, 266	
<i>Juxtaposition et simultanéité</i> , 267 — <i>Le dialogue des voix</i> , 271 — <i>Polyphonie, cacophonie</i> , 279.	
Le narrateur, 282	
<i>Preliminaires</i> , 282 — <i>Le chroniqueur ironique</i> , 284 — <i>Polémique et parodie</i> , 294.	
La « sonde », 304	
<i>La figuration actorielle : généralités</i> , 304 — <i>La « dialogisation » de la parole</i> , 309 — <i>L'épreuve de l'action</i> , 324 — <i>La disposition actorielle</i> , 327.	
Conclusion, 338	
Conclusion	341
Bibliographie	347
Index des noms	357



I. ...
 II. ...
 III. ...
 IV. ...
 V. ...
 VI. ...
 VII. ...
 VIII. ...
 IX. ...
 X. ...
 XI. ...
 XII. ...
 XIII. ...
 XIV. ...
 XV. ...
 XVI. ...
 XVII. ...
 XVIII. ...
 XIX. ...
 XX. ...
 XXI. ...
 XXII. ...
 XXIII. ...
 XXIV. ...
 XXV. ...
 XXVI. ...
 XXVII. ...
 XXVIII. ...
 XXIX. ...
 XXX. ...



Introduction

Histoire, poésie

On connaît le célèbre passage de la *Poétique* dans lequel Aristote, pour préciser ce qu'il entend par poésie, la compare au discours narratif qu'il pose comme son autre : l'histoire. Relisons :

Or il est clair que ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles selon la vraisemblance ou la nécessité. En effet, l'historien et le poète ne diffèrent pas par le fait qu'ils font leurs récits l'un en vers, l'autre en prose [...], ils se distinguent au contraire en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Aussi la poésie est-elle plus philosophique et d'un intérêt plus élevé que l'histoire ; car la poésie raconte plutôt le général, l'histoire le particulier. Le général, c'est-à-dire que telle ou telle sorte d'homme dira ou fera telles ou telles choses vraisemblablement ou nécessairement¹ ; c'est à cette représentation que vise la poésie, bien qu'elle attribue des noms aux personnages ; le particulier, c'est ce qu'a fait Alcibiade ou ce qui lui est arrivé².

Deux types de discours narratif sont ainsi distingués. Le premier a la réalité passée et avérée pour objet ; le champ du second n'est pas ce qui a été, mais ce qui aurait pu ou pourrait être, non le réel, mais le

1. La traduction allemande dit peut-être plus clairement : « Aus dem Gesagten erhellt aber auch, daß nicht die Aufgabe des Dichters ist, das Geschehene zu berichten, sondern solcherlei, was gegebenenfalls nach innerer Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit geschehen würde » (*Aristoteles' Poetik*, übersetzt und eingeleitet von Theodor Gomperz, Leipzig, 1897, p. 19).

2. Aristote, *Poétique*, texte établi et traduit par J. Hardy, Paris, 1932, chap. 9, p. 41.

possible : affirmation déconcertante, voire inintelligible, si l'on pense la *mimésis* en termes d'imitation et de copie et si on la réduit à la manie du décalque ; elle ne cesse de l'être que si l'on considère qu'elle découle de l'équation fondant l'ensemble de la *Poétique* : *poiésis* = *mimésis*, imiter, c'est donc faire, *poiéîn*, autrement dit produire un univers de paroles et d'actions possibles (selon le « vraisemblable » et la « nécessité »), et non reproduire un état de choses réel¹. Ainsi comprise, la poésie s'apparente à un faire, elle modèle, met en forme (*gestaltet*), elle ne copie pas. Mais du même coup elle est justiciable d'une analyse différente de celle qui est applicable à l'histoire : celle-ci (*historia rerum gestarum*) soulève la question de la vérité, entendue comme adéquation à la réalité des actions (*res gestae*) ; posée en ces termes, la question n'est pas pertinente quand elle est adressée à l'univers de la poésie.

La *Poétique* fonde ainsi une typologie qui, *grosso modo*, s'est maintenue jusqu'à nos jours dans la tradition occidentale, comme on peut s'en rendre compte en remontant le temps au fil de quelques citations :

1. Dans l'ordre du récit, le seul mode qui permette une saisie du réel, c'est l'Histoire. Or, il n'y a pas d'histoires vraies : d'un côté on trouve l'Histoire ; de l'autre les histoires. Et l'on sait bien ce que cela signifie que « raconter des histoires » – ou des contes, ou des fables, c'est *faire du roman* ! (Georges Blin, 1954)².

2. Quoique l'artiste et l'historien fournissent tous deux une représentation et une imitation, leur but n'en est pas moins tout à fait différent. Le premier ne fait [...] qu'effleurer l'apparence fugitive de la réalité pour s'éloigner de toute réalité ; le second ne vise qu'elle et il a l'obligation de s'y plonger (W. von Humboldt, 1820)³.

3. La troisième chose est la description d'une histoire dont le poète ne peut changer l'issue heureuse ou malheureuse, mais tout à fait les circonstances, les discours de tel ou tel [...] Cette description doit être qualifiée de poème et elle convient au poète et non à l'historien, qui raconte les choses ainsi qu'elles se sont passées, conformément à la vérité (G. Ph. Harsdörffer)⁴.

1. Sur cette interprétation de la *mimésis* aristotélicienne, voir en particulier : K. Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, p. 16-19 ; Paul Ricœur, *Temps et récit I*, Seuil, 1983, p. 58-59 : « Est d'abord exclue... toute interprétation de la *mimesis* d'Aristote en termes de copie, de réplique à l'identique. L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue » (p. 59).

2. Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, 1954, p. 8-9.

3. W. von Humboldt, *Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers*, in *Gesammelte Schriften*, IV (1820-1822), Berlin, 1905, Nachdruck Berlin, 1968, p. 45.

4. G. Ph. Harsdörffer, Nürnberg, 1650. Cité par Étienne Mazingue, *Anton Ulrich. Un Prince romancier au XVIII^e siècle*, Lille 1974, t. II, p. 616.

4. Avec tout cela, dit le bachelier, quelques-uns qui ont lu l'histoire disent qu'ils eussent été fort aises si les auteurs qui l'ont écrite eussent omis d'y insérer les innombrables coups de bâton qu'en diverses rencontres on donna au Seigneur Don Quichotte – C'est là suivre la vérité de l'histoire, dit Sancho – Toutefois par équité on les pouvait taire, dit Don Quichotte, puisque l'on n'est pas forcé d'écrire les actions qui ne changent ni n'altèrent la vérité de l'histoire ; principalement on les doit passer sous silence quand elles doivent contribuer au mépris de celui qui en est le sujet. Et je vous jure qu'Enée ne fut pas aussi pieux que Virgile nous le dépeint ni Ulysse aussi prudent que nous le fait Homère – Il est vrai, répliqua Samson ; mais c'est tout autre chose d'écrire en historien et tout autre en poète. Le poète peut conter ou chanter les choses, non comme elles ont été, mais comme elles devaient être, au lieu que l'historien les doit écrire, non comme elles devaient être, mais comme elles ont été, sans ajouter ni ôter à la vérité quoi que ce soit (Cervantes, 1605)¹.

Bien qu'éloignés les uns des autres dans le temps et l'espace et différents par leur statut, ces textes ramènent à ce lieu commun qu'est la *Poétique* : ils établissent la même dichotomie entre le discours de l'historien, que doit gouverner la fidélité au réel, et celui du poète, qui est d'un autre ordre et tire sa loi d'autres principes. Et opposer, comme on le fait depuis, une modalité fictionnelle du discours au discours dit référentiel, c'est reformuler la leçon du lointain ancêtre :

Certains énoncés linguistiques se réfèrent à des circonstances extralinguistiques particulières : on dit dans ce cas qu'ils dénotent un référent [...] Mais il existe aussi un type de discours dit fictionnel, où la question de la référence se pose de manière radicalement différente [...] Les phrases dont se compose le discours littéraire n'ont pas de référent ; elles se posent comme expressément fictionnelles, et la question de leur « vérité » est dépourvue de sens².

L'île au trésor n'est repérable sur aucun atlas, mais le romancier est libre d'y envoyer des gens et de nous décrire en détail leur comportement, en vertu du pouvoir qu'ont les langues naturelles de « construire l'univers auquel elles se réfèrent » (affirmation qui, soit dit en passant, contredit la précédente, du même auteur, selon laquelle le discours littéraire n'a pas de référent : en réalité, dans un cas, le discours réfère au monde factuel ; dans l'autre, il réfère à un monde possible)³. Le

1. Cervantes, *Don Quichotte*, Gallimard, partie II, chap. III, p. 544.

2. Tzvetan Todorov, Le discours de la fiction, in *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, 1972, p. 333.

3. *Op. cit.*, p. 317.

romancier produit un objet imaginaire, y fait vivre des personnages de son invention qu'il implique dans des situations inventées elles aussi, bref il « décrit une fiction », ce composé d'un lieu et d'un temps, de situations et de personnages qui n'ont pas de corrélats assignables dans la réalité. Démarche à première vue inverse de celle de l'historien, dont le référent semble sortir tout armé du passé historique : il ne lui reste en principe qu'à le « copier », à restituer les choses « comme elles ont été », « sans ajouter ni ôter à la vérité quoi que ce soit », ainsi que Cervantes le fait dire à l'un de ses personnages.

Roman réaliste, roman historique

On objectera à juste titre que les choses se présentent rarement avec cette belle limpidité et que la frontière entre les deux ordres de discours n'existe que pour être sans cesse violée. Des assertions du type : « Il est *explicitement* (souligné par moi) indiqué que les phrases proférées décrivent une fiction »¹ ne sauraient s'appliquer à toute forme de fiction. On sait bien que le souci premier du roman réaliste, par exemple, c'est au contraire de se poser comme un miroir du réel en masquant autant que possible son caractère d'invention : pour ce faire, il ne se prive pas d'emprunter à la géographie son espace, à l'état civil le patronyme de ses personnages et au calendrier sa chronologie. Mais si cette objection entend corriger des affirmations péremptoires décrétant que le « texte littéraire n'a pas de référent »² et suggérer qu'il existe des degrés dans la fictionalité – et que, par exemple, *Le Père Goriot* est plus proche du monde de l'expérience que *Le Petit Chaperon rouge* – elle ne remet cependant pas fondamentalement en cause le partage hérité d'Aristote entre les textes non fictionnels, qui décrivent l'univers d'expérience préexistant au discours, et les textes fictionnels, qui donnent forme à un simulacre de monde. Balzac a beau tenter de convaincre le lecteur de la vérité de son dire (« Ah ! Sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true* »)³, en multipliant les indices de la réalité et en fournissant à ses personnages nom, profession et histoire individuelle, le « vrai » ici affirmé est celui du monde

1. *Ibid.*, p. 333.

2. Michel Arrivé, Postulats pour la description linguistique des textes littéraires, *Langue française*, septembre 1969, p. 6.

3. Balzac, *Le Père Goriot*, Garnier, 1963, p. 6.

possible de la fiction, qui crée un monde comme le monde, et il ne saurait être référé à la réalité objective ni par conséquent vérifié. Goriot n'ayant d'existence que textuelle, les énoncés le concernant ne sont pas référentialisables, et il s'ensuit que la « vérité » sur le « Christ de la paternité » et roi Lear vermicellier qu'il est tout à la fois n'est relative qu'à l'univers du roman où il apparaît et agit : soutenir que Goriot n'est pas mort *en réalité* dans les circonstances rapportées par Balzac serait une proposition évidemment absurde.

Or, il existe un genre romanesque à tout le moins où le problème du référent et de la vérité du discours se pose, semble-t-il, dans des termes différents : c'est, pour parler comme Flaubert, le « genre historique ». Si les énoncés se rapportant à Goriot ou Rastignac n'ont pas de corrélats dans le monde factuel, un lecteur à la culture historique à peu près nulle n'ignore cependant pas que Napoléon et Henri IV ont existé ailleurs que dans les livres et il se retiendrait sans aucun doute de les ranger simplement à côté de Tintin et de Superman dans la vaste famille des personnages fictifs qui ont fait ses délices. Et si la mort de Goriot ne peut renvoyer qu'à la fiction où elle est décrite, il n'en va pas de même pour celle, disons, de Ferdinand de Habsbourg : assurer que celui-ci est mort lamentablement au milieu des bois, assassiné par une manière de kobold, c'est une proposition à la fois vraie relativement à ce monde possible qu'est le roman *Wallenstein* d'Alfred Döblin, et fautive par rapport à ce qu'on appelle communément « la réalité historique », sur la nature de laquelle on s'interrogera encore. Et s'il est facile d'admettre qu'il existe une différence pas tout à fait négligeable entre les livres et la vie, peut-être convient-il aussi de prendre plus au sérieux celle qui existe, dans les livres, entre ce qu'on pourrait appeler l'objet-simulacre, qui a toutes les apparences du vrai, mais qui n'est pas du vrai (Goriot ou Fabrice ou Frédéric ou K, etc.), et l'objet historique, qui peut ne pas avoir les apparences du vrai, mais du seul fait qu'il a *vraiment* existé. On se gardera donc d'assimiler purement et simplement le référent de type historique au référent simulacral de type réaliste.

Il suit de là qu'au regard de la typologie traditionnelle des discours le roman historique pose un problème particulier, puisque les énoncés

1. Flaubert, *Correspondance XIV*, p. 405 : « J'ai peur que les fonds ne dévorent les premiers plans, c'est là le défaut du genre historique » (cité par M. Crouzet, *L'Éducation sentimentale et le genre historique*, in *Histoire et langage dans l'Éducation sentimentale*, Société des études romantiques, Paris, 1981, p. 79).

qui sont les siens peuvent non seulement prétendre à un contenu de représentation auquel correspondent des objets ayant une existence empirique avérée, mais le posséder effectivement et de façon systématique, et sont donc en principe susceptibles de provoquer des jugements en termes de vérité – Flaubert l'a appris à ses dépens lors de la publication de *Salammbô*. Ce trait constitue la spécificité du genre et l'intérêt bien compris de son étude.

Présentation

L'originalité du « genre historique » a suscité des travaux innombrables qui, pris dans leur ensemble, constituent une sorte de capharnaüm conceptuel, les contenus des notions qu'ils utilisent variant davantage, semble-t-il, au gré des opinions qu'en fonction de remises en question d'ordre théorique. Ils ont en commun cependant d'être gouvernés par un discours normatif, tout à la fois prescriptif et proscriptif, qui condamne ou accepte ce qui est en fonction de ce qui doit être. L'ambition de ce travail n'est pas de proposer en ce domaine un droit nouveau, en troquant une opinion contre une autre, mais d'essayer de baliser un terrain sur lequel pourraient s'établir des analyses plus rationnelles.

La première partie de cette étude sera donc consacrée à la critique du discours dominant sur le genre (en particulier là où il est le plus achevé, à savoir chez Lukács) : on s'y efforcera de débusquer les pré-supposés normatifs et de leur opposer ce qui est l'exigence minimale de la rationalité en matière de recherche littéraire, une fois qu'on a décidé de ne pas la confondre avec l'activité critique : ne pas mêler indûment les jugements de valeur et les jugements de réalité. La seconde partie s'emploiera à définir un cadre théorique à l'intérieur duquel une approche descriptive soit possible, qui satisfasse aux critères revendiqués tout en tenant compte de la spécificité du genre et des questions originales qu'il pose. Il restera alors à tester la validité de ce cadre sur un matériau déterminé : les romans historiques allemands dits de l'exil, et plus particulièrement trois d'entre eux :

- Heinrich Mann : *Le roman d'Henri IV* ;
- Brecht : *Les affaires de Monsieur Jules César* ;
- Döblin : *Novembre 1918. Une révolution allemande*.

Le choix de ces œuvres sera justifié en temps utile.

Première partie

LE « GENRE HISTORIQUE »
DANS LA THÉORIE

LA DÉFINITION TRADITIONNELLE
DU GENRE « ÉPIQUE » OU « ÉPIQUE »

Un discours relatif au genre a pour son objectif l'interprétation de la typologie épique traditionnelle en termes narratifs. Si l'on se réfère à l'histoire de la littérature, on voit que les deux types de narration ont pour caractéristique fondamentale un caractère de vérité qui est en fait une pure fiction. C'est pourquoi, les deux types de narration se distinguent par leur fonction de la vérité. C'est le caractère de vérité qui est le point de départ de la théorie de la vérité. C'est le caractère de vérité qui est le point de départ de la théorie de la vérité.

On remarquera que les deux types de narration ont pour caractéristique fondamentale un caractère de vérité qui est en fait une pure fiction. C'est pourquoi, les deux types de narration se distinguent par leur fonction de la vérité. C'est le caractère de vérité qui est le point de départ de la théorie de la vérité. C'est le caractère de vérité qui est le point de départ de la théorie de la vérité.

THE HISTORY OF THE
REPUBLIC OF THE UNITED STATES OF AMERICA
FROM 1789 TO 1865
BY
JAMES M. SMITH
VOLUME I
1865

LA GENRE HISTORIQUE DANS LA THÉORIE

Le genre historique est un genre littéraire qui a pour objet de raconter les événements de la vie humaine. Il se caractérise par son caractère de vérité et de précision. Le historien doit être impartial et objective, et ne pas laisser ses préjugés ou ses passions influencer son récit. Le genre historique est un genre littéraire qui a pour objet de raconter les événements de la vie humaine. Il se caractérise par son caractère de vérité et de précision. Le historien doit être impartial et objective, et ne pas laisser ses préjugés ou ses passions influencer son récit.

Le genre historique est un genre littéraire qui a pour objet de raconter les événements de la vie humaine. Il se caractérise par son caractère de vérité et de précision. Le historien doit être impartial et objective, et ne pas laisser ses préjugés ou ses passions influencer son récit. Le genre historique est un genre littéraire qui a pour objet de raconter les événements de la vie humaine. Il se caractérise par son caractère de vérité et de précision. Le historien doit être impartial et objective, et ne pas laisser ses préjugés ou ses passions influencer son récit.

Le genre historique est un genre littéraire qui a pour objet de raconter les événements de la vie humaine. Il se caractérise par son caractère de vérité et de précision. Le historien doit être impartial et objective, et ne pas laisser ses préjugés ou ses passions influencer son récit. Le genre historique est un genre littéraire qui a pour objet de raconter les événements de la vie humaine. Il se caractérise par son caractère de vérité et de précision. Le historien doit être impartial et objective, et ne pas laisser ses préjugés ou ses passions influencer son récit.

*Le point de vue
de l'esthétique normative*

LA DÉFINITION TRADITIONNELLE :
UN GENRE « BATARD » OU « HYBRIDE »

Le discours ordinaire sur le genre a pour fondement l'interprétation de la typologie aristotélicienne en termes normatifs. Si Aristote en a d'abord au fait et distingue par leur objet deux types de narration (ne portant que secondairement un jugement de valeur : la poésie est « plus philosophique » que l'histoire), les distinctions ultérieures en ont d'abord au droit, c'est-à-dire à ce qui doit être : il s'agit avant tout d'énoncer les règles de la bonne gestion des discours. C'est le cas chez Harsdörffer, Humboldt ou Cervantes précédemment cités, et c'est notamment le cas chez Hegel, chez qui pareil glissement est tout à fait sensible :

Or, l'historien *n'a pas le droit* (souligné par moi) d'éliminer ces traits prosaïques de son contenu ou de leur faire subir une transformation poétique ; il *doit* raconter ce qui est et tel qu'il est, sans interprétations arbitraires ou déformations poétiques. Quelques efforts qu'il fasse pour saisir le sens intime, l'esprit de l'époque, du peuple, de certains événements qu'il décrit pour en faire le centre et le lien rattachant les uns aux autres les détails qu'il raconte, il *n'est pas libre* de subordonner à ce but les circonstances, les caractères et les événements, même en éliminant ce qui est tout à fait accidentel et insignifiant, mais il *doit* les laisser tels qu'ils se présentent, avec tout ce qu'ils ont d'accidentel, de contingent, avec toute leur apparence arbitraire [...] Mais alors même que l'historien, guidé par ses connaissances subjectives, cherche à atteindre les raisons absolues des événements et l'essence divine devant laquelle disparaît tout ce qui est

accidentel, pour mettre au jour la nécessité profonde et interne à laquelle tout obéit, il *ne doit pas* empiéter sur le domaine de la poésie (*er darf sich nicht das Vorrecht der Poesie erlauben*), qui a seule le choix et la liberté de transformer la matière existante, afin de la rendre, même extérieurement, conforme à la vérité interne¹.

« N'a pas le droit », « il doit », « il n'est pas libre », « il ne doit pas » : tout un vocabulaire prescriptif et interdictif prend ici en charge le partage traditionnel, faisant devoir à l'historien de respecter strictement la configuration des circonstances sans omettre ce qu'elles peuvent avoir de contingent et d'arbitraire (et l'enfermant dans une situation paradoxale, puisque le respect des faits qu'il doit s'imposer comme règle absolue est susceptible de le rendre aveugle à la « nécessité profonde » qui gouverne son objet) ; est dans le même temps reconnu au poète le privilège (*Vorrecht*) d'aller au « substantiel » en se délestant de tous les détails encombrants qui le masquent (c'est la version hégélienne du « général » aristotélicien). Ainsi sont rigoureusement délimités les droits et les devoirs respectifs de l'un et de l'autre. La classification d'Aristote s'est transformée en cadre juridique.

Les définitions courantes du roman historique comme genre « bâtard » ou « hybride » ont leur source dans ce partage des compétences discursives. Tirant sa raison d'être de l'effacement d'une frontière gardée avec vigilance et mêlant la relation d'événements avérés et répertoriés à des énoncés non référentialisables, le roman historique est de longue date tenu pour le fruit d'un accouplement contre-nature ou, à tout le moins, d'un ménage écartelé entre des désirs centrifuges. « Le roman historique est un genre hybride où l'écrivain et le chercheur font parfois mauvais ménage », déclare en 1983 une praticienne², mettant ainsi à plus de cent cinquante ans de distance ses pas dans ceux de Goethe : *nihil novi sub sole*. C'est en effet à cette confusion des compétences que celui-ci s'en prend déjà dans son jugement des *Promessi Sposi* de l'Italien Manzoni :

Je trouve que dans le troisième tome l'historien joue un mauvais tour au poète, M. Manzoni quittant soudain l'habit du poète pour rester un bon moment nu comme un historien. Et il le fait au milieu d'une description de la guerre, de la famine et de la peste, qui sont déjà en soi des choses

1. Hegel, *Esthétique, La Poésie*, 1, Aubier-Montaigne, 1965, p. 55-57 (texte allemand : *Ästhetik*, III, Jubiläumsausgabe, *Sämtliche Werke*, 14, p. 257).

2. Florence Mothe, citée par Jacques Cellard, *Le Monde*, 25 novembre 1983.

répugnantes et que le détail d'une relation ayant la sécheresse d'une chronique rend à présent insupportables. Il faut que le traducteur allemand s'efforce d'éviter cette erreur en réduisant d'une bonne partie la description de la guerre et de la famine et celle de la peste des deux tiers, de façon à ce que n'en subsiste que ce que l'insertion des personnages de l'action réclame. Si Manzoni avait eu à ses côtés un bon conseiller, il aurait pu fort bien éviter cette erreur. Mais en tant qu'historien il avait un trop grand respect de la réalité [...] Ainsi Manzoni souffre d'un excédent d'histoire¹.

«Quittant l'habit du poète», Manzoni se livre à un strip-tease déplacé en étalant complaisamment des détails triviaux faits normalement, selon Goethe, pour être celés par la poésie. Le Vrai et le Beau n'étant pas nécessairement compagnons de route, le respect du premier est à l'occasion péché contre le second, au nom duquel il est requis de faire dans le roman ce qui est justement interdit à l'historien : choisir de se taire. On reconnaîtra ici un écho de l'*Esthétique* de Hegel : le poète est libre, s'il veut remplir correctement son office, de taire l'accessoire, voire de procéder à des émondages massifs. Mais l'Italien a confondu quant à lui les prérogatives : il a oublié que son «privilège» – la liberté de «transformer la matière existante» – était, aussi, son devoir².

Critique, le texte de Goethe est aussi implicitement programmatique : le reproche qu'il énonce établit en creux la règle classique de l'acceptabilité du genre. Le roman historique convenable est celui où la «jointure» du «vrai» et de l'«invention» est réussie. On tient là un des *topoi* majeurs du discours dominant sur le genre, qui renvoie à la règle d'or de l'esthétique classique, l'idéal à atteindre étant la conjonction harmonieuse des contraires, c'est-à-dire, en l'occurrence, le *modus vivendi* des compétences.

1. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Brockhaus, 1925, p. 211-212. *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII*, édition définitive, Milan, 1840-1842.

2. Schiller soutient un point de vue analogue, quand il déclare à Goethe à propos de Walenstein : «Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt» (cité dans Alfred Stern, *Über die Grenzen der Geschichtsschreibung und der Poesie*, in *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 4 Jg, 1926, p. 242). Hegel donne à cette thèse sa légitimation philosophique.

L'ESTHÉTIQUE DU RACCORD

Dans les travaux consacrés au roman historique, on rencontre généralement des conflits (qu'il s'agit de régler), des contradictions (qu'il faut résoudre), des différences (qu'il convient de combiner). Ainsi :

1. Je définis la littérature historique comme ce qui emprunte son matériau aux circonstances et aux personnalités de l'histoire, mais dans ce qu'elles ont de déterminé par le contexte historique. La différence avec l'histoire, c'est que l'activité créatrice y est dominante, la différence avec la littérature en général, c'est que les événements et les caractères y sont déterminés [...] La littérature historique signifie donc un conflit entre le moi qui aspire à s'exprimer librement et la détermination du matériau historique à travers lequel il entend s'exprimer (Victor Klemperer, 1923)¹.

L'article analyse les différentes modalités de règlement du « conflit » entre la « liberté du moi » et les contraintes de l'histoire.

2. Le roman historique et tout ce qui se rapporte à lui est, en soi, lourd d'une contradiction interne [...] Car est-il autre chose que la tentative mille fois répétée d'insérer une intrigue inventée dans un cadre fabriqué par un archiviste et chargé des ornements de l'histoire ? (Adolf von Grolman, 1929)².

L'auteur envisage les manières diverses permettant d'aplanir la « contradiction interne ».

3. Cette littérature qu'il est convenu d'appeler historique, ce genre équivoque situé entre l'histoire et le roman, qui prétend servir aussi bien la connaissance que la chose vécue (*Erlebnis*), la science que la fiction poétique. Cette contradiction, résolue dans quelques rares chefs-d'œuvre seulement, est un problème en soi (Max Wehrli, 1940)³.

1. Victor Klemperer, Die Arten der historischen Dichtung, in *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1 Jg, 1923, p. 370.

2. A. von Grolman, Über das Wesen des historischen Romans, in *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 7 Jg, 1929, p. 587, p. 605.

3. Max Wehrli, Die Geschichte im Roman, in *Neue Schweizer Rundschau*, September 1940, Heft 5, 8 Jg, p. 294-307.

Se situant dans une perspective historique, l'auteur de l'article montre comment, du romantisme à Werner Bergengruen, a été gérée la contradiction.

4. Le problème des rapports entre le roman et l'histoire n'est, au niveau de la théorie poétique, qu'un aspect particulier d'un problème général, celui des rapports entre la poésie et le réel (Étienne Mazingue, 1974)¹.

Il s'agit d'étudier comment dans *Aramena* d'Anton Ulrich «s'opère [...] la combinaison de la fiction centrale et des données historiques» (p. 630). Suit une analyse minutieuse de la «technique très particulière» mise en œuvre par le romancier pour la réaliser: «Par la construction rationnelle de la généalogie romanesque, qui regroupe dans un même système les données bibliques et les créations du romancier, l'imaginaire se trouve mis en accord avec l'histoire» (p. 636). *Octavia*, du même Anton Ulrich, est supérieur et atteint au chef-d'œuvre parce que le «problème des rapports du roman avec l'histoire» reçoit «les solutions les plus élaborées et les plus hardies à la fois, de telle sorte que l'œuvre occupe dans la tradition du roman historique baroque un rang exceptionnel» (p. 638). Ces solutions concernent l'action et les personnages. Pour l'action, l'auteur met à jour plusieurs schémas: celui du «contact ou de l'interférence», celui de l'«emboîtement», celui de l'«intégration». C'est ce dernier qui est propre à *Octavia*: «La fiction romanesque et les faits historiques s'interpénètrent et se combinent dans le présent du roman en une action à plans multiples» (p. 643). Le cadre temporel et les coordonnées spatiales jouent, dans cette technique d'intégration, un rôle essentiel. L'analyse consacrée aux personnages souligne «le souci de rationalisation et d'intégration», qui assure à l'œuvre sa réussite exceptionnelle et son originalité dans le roman baroque.

5. Dans (*Quatre-vingt-treize*) [...] tout est fait pour que le récit historique ne semble pas boucher les interstices de l'intrigue ou exploiter ses faiblesses, pour que la représentation de l'histoire soit intégrée au développement de la fiction (Guy Rosa, 1975)².

La présence d'un narrateur unique, occupant la même position par rapport aux deux séries événementielles (historique et inventée), empêche la distinction. «Les mêmes formes sont appliquées aux deux

1. Étienne Mazingue, *Anton Ulrich*, Lille, 1974, t. II.

2. Guy Rosa, *Quatre-vingt-treize ou la critique du roman historique*, in *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-juin 1975, p. 329.

réalités», à savoir la description, les dialogues et le discours. Les contenus sont unifiés, «les personnages sont saisis dans leurs seules déterminations historico-politiques» (p. 333). Néanmoins, l'unification des deux ordres de réalité n'est pas totale, ils restent irréductibles l'un à l'autre : «Entre la fiction et l'histoire le rapport n'est ni de réduction de l'une à l'autre, ni de détermination réciproque, ni de contradiction partielle, mais de convergence brisée. C'est ce que signale l'irréductibilité du décalage entre les deux niveaux du roman, celui de l'histoire et celui de l'intrigue» (p. 337). Ce «décalage» fait sens : «La convergence et le décalage observés entre la peinture de l'histoire et le récit d'imagination témoignent de l'impossibilité de situer en un seul lieu le sujet de l'histoire et de porter sur elle un unique jugement» (p. 341).

6. Le talent de Mme de Lafayette, parfois sa virtuosité (consistent) à combler l'intervalle entre fiction pure et histoire pure [...], même si le travail de marqueterie auquel elle a dû se livrer ne va pas sans quelques irrégularités et laisse subsister quelques défauts à la jointure des deux éléments [...] Le principe de Mme de Lafayette a été de pénétrer le plus possible la fiction d'histoire, en interprétant les données historiques dans le sens le plus favorable aux exigences de la fiction. Elle s'est appliquée notamment à tirer de l'histoire la mesure du temps [...] Dans la conduite du récit, les moments successifs de l'intrigue sentimentale sont mis en rapport avec les événements de l'histoire, qui chaque fois viennent leur donner le sceau du vrai et le prestige de la grandeur [...] Si la donnée romanesque reçoit une couleur historique, on peut dire qu'en revanche la donnée historique reçoit une couleur romanesque. Nulle allusion à la politique : le sujet serait trop grave pour le ton du roman [...] Elle ne retient du passé que ce qui convient à son roman [...] D'où l'unité de ton d'une œuvre où entrent des éléments si divers (Jean Mesnard, 1980)¹.

Le propre de ces analyses est une imprécision conceptuelle au moins proportionnelle à leur ingéniosité. La fiction, c'est tout à tour la «création» (Klemperer, Mazingue), la «liberté» créatrice (Klemperer), l'«imaginaire», le «récit d'imagination» (Mazingue, Rosa), l'«intrigue» (Grolman, Rosa, Mesnard), la «chose vécue» (Wehrli), la «couleur romanesque» (Mesnard). Mais définir la fiction comme «intrigue» fait problème, car l'histoire est aussi une intrigue, si l'on entend par là une suite événementielle impliquant des acteurs. L'iden-

1. Jean Mesnard, Introduction à *La Princesse de Clèves*, coll. de l'Imprimerie nationale, Paris, 1980, p. 9-57.

tifier à la « chose vécue » est obscur. La réduire à la « couleur romanesque » et spécialement au bon ton de l'apolitisme, est vague et arbitraire. Et la définir par l'« imaginaire » ou l'« imagination » ou l'« invention » ne s'éloigne pas de la communication courante en la matière : or, un objet « inventé » n'est pas nécessairement un objet « fictionnel », on y reviendra. Quant à l'histoire, si elle est « science » et « connaissance », elle peut aussi être le « réel » : il y a confusion entre les deux sens du mot ou glissement de l'un à l'autre. Bref, les éléments dont on se propose généralement d'étudier les rapports ont des contours pour le moins incertains et le flou des notions employées rend problématique leur aptitude à faire partie d'une argumentation rationnelle.

Ces analyses reposent par ailleurs sur un *a priori* implicite, d'ordre normatif : c'est l'unité de l'œuvre comme valeur. Seul parmi les exemples retenus, celui de *Quatre-vingt-treize* semble faire exception, mais il s'agit d'un renversement de perspective à l'intérieur d'une problématique identique (c'est le « décalage » qui constitue le sens et la valeur)¹.

Or, l'esthétique de l'unité, qui commande les questions et détermine le champ de l'analyse, conduit non seulement dans le détail à mêler sans cesse les énoncés descriptifs et évaluatifs, mais elle produit aussi les deux systèmes généraux et rivaux qui définissent les règles du genre. Car le métissage étant difficile, voire impossible (y compris parfois aux yeux des praticiens en personne)², la quête de l'unité oblige à sacrifier l'un ou l'autre des deux « éléments » en présence : le roman historique ne trouve de légitimité qu'à être d'abord substantif ou d'abord adjectif, d'abord « roman » ou d'abord « historique ». Il lui faut être « fidèle » à l'histoire ou, au contraire, lui faire des infidélités au nom de cet objet supérieur qu'est la poésie. Deux Muses ont ainsi toujours veillé aux destinées du genre : libre au romancier de tromper Clio qui, après tout, n'est que la seconde des Muses, mais à condition d'aller retrouver Calliope, la première en dignité.

1. Il semble que l'auteur ait retenu la leçon de Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, 1971 : « Expliquer l'œuvre, c'est, au lieu de remonter à un centre caché qui lui donnerait vie [...] la voir dans son effectif décentrement » (p. 97).

2. Dans son traité *Del Romanzo storico e in genere de componenti misti di storia e d'invenzione* (1830), Manzoni déclare impossible de réaliser une unité avec deux matières nécessairement dissemblables. Quant aux doutes de Flaubert, voir *supra*.

LE DILEMME NORMATIF : CALLIOPE OU CLIQ ?

Ce qu'on pourrait appeler la poétique classique du genre a pour article fondamental le primat du « poétique » sur l'« historique ». Goethe pose le problème de la jonction des deux discours et le règle, comme on l'a vu, au profit de la poésie : la compétence propre à l'historien – la restitution exacte des faits singuliers – doit être tenue en lisière par la visée propre au poète, qui est la création d'un univers de personnages et d'actions ; les références historiques ne sont légitimes qu'à la condition de servir cette finalité. D'où un mode d'emploi du roman qui se distingue de celui requis pour le récit d'histoire. Vigny en propose une définition :

Si donc nous trouvons partout les traces de ce penchant à désertier le POSITIF, pour apporter l'IDÉAL jusque dans les Annales, je crois qu'à plus forte raison l'on doit s'abandonner à une grande indifférence de la réalité historique pour juger les œuvres dramatiques, poèmes, romans ou tragédies, qui empruntent à l'histoire des personnages mémorables. L'ART ne doit jamais être considéré que dans ses rapports avec sa BEAUTÉ IDÉALE. Il faut le dire, ce qu'il y a de vrai n'est que secondaire [...] Il pourrait s'en passer, car la VÉRITÉ dont il doit se nourrir est la vérité d'observation sur la nature humaine, et non l'authenticité du fait. Les noms des personnages ne font rien à l'affaire¹.

Ainsi la « vérité » de l'art n'est pas le « vrai » de l'histoire, et le lecteur est appelé à apprécier en conséquence, en évitant de rapporter les énoncés de la poésie à l'univers factuel. On reviendra sur ces problèmes, qui concernent le statut de la communication littéraire, mais on est en droit de se demander déjà pourquoi, les noms et les personnages historiques ne faisant rien à la chose, ils apparaissent néanmoins dans le roman et pourquoi celui-ci, pouvant s'en passer, ne s'en passe pas. Pourquoi écrire du roman « historique », quand on peut écrire du roman tout court ?

Qu'à propos du genre historique se rencontre assez souvent un discours métaphysique est sans doute la conséquence paradoxale de cette conception du « poétique » : le ciel mystique est le lieu où le poète semble devoir établir le plus sûrement son originalité par rapport au comptable prosaïque des faits qu'est l'historien. C'est ainsi que pour

1. Alfred de Vigny, *Cinq-Mars. Réflexions sur la Vérité dans l'Art*, in *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 25.

certains praticiens et théoriciens, le roman historique a pour justification de viser, à travers la représentation des faits objectifs, une transcendence dont ils sont les reflets. *Witiko* est pour Stifter « la représentation de l'humanité objective comme reflet de la présence divine »¹. Le roman historique n'est justifié que s'il va « au-delà » de son objet apparent, et s'il représente, à travers les manifestations singulières du passé, le fonds éternel et stable auquel elles renvoient. Une idéologie à forte imprégnation religieuse fournit de la même façon à Max Brod, auteur de deux articles sur le sujet, le point de vue qui gouverne sa doctrine : « Où est la différence entre la littérature et le travail d'un Ranke, qui cherchait "Comment les choses se sont réellement passées" ? [...] L'œuvre d'art de structure historique (n'a) rien à voir avec la vérité historique au sens scientifique du terme et sa vérité à elle (se situe) à un tout autre niveau [...]. L'espace de l'incompréhensible est l'espace véritable de l'art supérieur, qui reste fermé à la raison laborieuse du savant. »² Doctrine irrationnelle par excellence : d'un côté la raison, qui analyse, compare et ne saisit les choses que médiatement, sans jamais parvenir au « noyau de vérité » ; de l'autre, l'art, qui opère le passage de la *ratio* à celui de la « vie incompréhensible », espace qui se situe au-delà des faits empiriques et du monde sensible, lieu où se vit « la conciliation des contraires » ou bien, Brod cite Stifter, « le mystère de l'extraordinaire », monde accessible au seul poète quand il ne se laisse pas submerger par les singularités contradictoires de l'histoire et cherche derrière elles « les formes éternelles »³. Ce lieu indifférencié et sacré, c'est vers lui que devrait conduire le roman historique quand il emprunte la voie royale de la « vérité » en art façon Brod : bien loin de l'histoire et de ses contradictions, dans l'univers consolant de l'essentialisme mystique, où tout est ordre, calme et volupté. Le « vrai » roman historique est un roman métaphysique.

L'autre ligne doctrinale assigne au contraire au poète l'idéal d'objectivité de l'historien. Le roman doit alors s'annexer l'histoire : « Ce qui importe, c'est donc de figurer poétiquement l'histoire. Pour y parvenir, le poète doit se plier à l'exigence de fidélité historique, il lui faut avant tout mettre son ambition au service de la quête et de la figuration de la vérité historique, du reflet fidèle des choses qui se sont réel-

1. Cité par Max Brod, Von Sinn und Würde des historischen Romans, in *Die neue Rundschau*, 1956, p. 501.

2. Max Brod, Der Wahrheitsgehalt des historischen Romans, in *Eckart*, 26 Jg, 1957, p. 323.

3. Von Sinn und Würde des historischen Romans, p. 501.

lement passées»¹. Il est remarquable que l'auteur de cette déclaration programmatique se réfère comme Brod à la formule canonique de Ranke (*wie es denn gewesen ist*), mais pour en faire un usage rigoureusement opposé. Il ne s'agit plus de considérer la « liberté » comme le droit naturel et imprescriptible du poète, mais il s'agit d'assigner à ce dernier l'idéal d'objectivité de l'historien. Le roman : pur miroir promené sur la grand'route du passé, le « poétique » admis, mais à la condition qu'il « se plie »; le poète : quêteur désintéressé de la vérité historique. Si, dans le système précédent, le roman historique ne se justifiait qu'à la condition qu'il manifestât un « écart » par rapport à l'histoire et se libérât de la tyrannie des faits, on voit apparaître dans ce système-ci les thèmes opposés de « reflet fidèle » et de soumission au « vrai ». C'est la version réaliste de l'approche normative dominante, si l'on considère comme « réaliste » un programme qui se fixe comme objectif la représentation « fidèle » de la réalité. La question alors adressée au roman est celle de son degré d'« adéquation » à ce qui est défini comme réel historique et le jugement est en proportion de la réponse. C'est chez Lukács que ce système-là est de loin le plus élaboré.

LE SYSTÈME DE LUKÁCS

La notion de réalisme selon Lukács

La théorie de Lukács s'ordonne autour de la catégorie centrale de « reflet », empruntée à la théorie marxiste des rapports entre la pensée et l'être. L'article fondamental en est l'objectivité du monde extérieur et le primat de la matière sur la conscience dans le procès de connaissance. Le reflet artistique étant une forme particulière de l'appréhension des choses par la pensée (à côté de la connaissance scientifique, par exemple), une théorie de l'art est nécessairement, selon Lukács, une théorie du reflet artistique². La théorie du reflet littéraire en est

1. Richard Sexau, *Geschichtswissenschaft und Dichtkunst*, in *Berliner Hefte für geistiges Leben*, 4 Jg, 1949, H. 2, p. 44.

2. « Die Theorie der Widerspiegelung ist die gemeinsame Grundlage für sämtliche Formen der theoretischen und praktischen Bewältigung der Wirklichkeit durch das Bewußtsein. Sie ist also die Grundlage auch für die Theorie der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit » (in G. Lukács, *Kunst und objektive Wahrheit*, Reclam, 1977, p. 63).

une spécification. Elle s'organise autour de la question centrale de l'« exactitude » ou de la « fidélité » du reflet – en d'autres termes, du « réalisme ».

La notion de réalisme constitue donc le prédicat fondamental, d'ordre normatif, de la théorie lukácsienne de la littérature (et de l'art en général). La littérature « réaliste » fournit de la réalité une image « adéquate » ou « exacte » ou « objective » ou « fidèle » (ces prédicats possédant un contenu identique), c'est-à-dire une image de la « totalité ». « L'objectivité du reflet artistique de la réalité tient à l'exactitude du reflet de la totalité. »¹ Est « adéquate », « exacte », « fidèle », « objective » une représentation qui s'éloigne à la fois du « matérialisme mécaniste » (paradigme Diderot) et de l'« idéalisme » (paradigme Schiller)², incapables d'appréhender de façon juste la relation entre l'« essence » (*Wesen*) et le « phénomène » (*Erscheinung*) ou encore entre le général et le particulier : Diderot s'attache à l'écume du réel, aux aspects immédiats, à l'évidence sensible ; Schiller isole l'essence de ses manifestations matérielles et fait de l'idée abstraite la réalité vraie. Est « adéquate » en revanche la représentation qui saisit à la fois l'essence et l'apparence, le général et le particulier, et qui, faisant en quelque sorte du matérialisme dialectique sans le savoir (ou, dans le cas du « réalisme socialiste », en le sachant), parvient à fournir une image « dialectique » du réel. Hegel et Goethe servent de références : « Dans la conception dialectique de Hegel – sans parler du matérialisme dialectique – essence et phénomène sont [...] des moments de la réalité objective elle-même, liés dialectiquement entre eux. Goethe l'avait déjà clairement reconnu. Il fait dire à Eugénie dans *La fille naturelle* : "L'apparence, qu'est-elle sans l'essence/L'essence, que serait-elle sans l'apparence?" »³ Ce qui prévaut chez Lukács, c'est une conception de la dialectique comme unité des contraires. C'est davantage sur l'identité que sur l'altérité et davantage sur l'harmonie que sur le conflit que ses textes insistent. La référence à Goethe est significative : la dialectique lukácsienne reste attachée à l'idéal classique de l'unité harmonieuse.

Le but du « grand art réaliste » est donc de « donner une image de la réalité dans laquelle la contradiction du phénomène et de l'essence, du cas singulier et de la loi, de l'immédiateté et du concept [...] est résolue de telle sorte qu'ils coïncident dans l'œuvre d'art [...] et for-

1. *Ibid.*, p. 82.

2. *Ibid.*, p. 69-70.

3. *Ästhetik*, Teil I, 1. Halbband, Luchterhand, 1963, p. 361.

ment pour le récepteur une unité indissociable»¹, et cette conception générale entraîne deux conséquences essentielles :

1 / D'abord, elle fait du « typique » l'opérateur central de la représentation réaliste². Un personnage ou une situation « typique » est une synthèse du particulier et du général. L'œuvre dans son ensemble est considérée comme une « hiérarchie de types », elle est un « tout achevé », clos sur lui-même, ou encore une « totalité intensive » : conception classique s'il en est, lancée comme une machine de guerre contre les diverses formes de la « modernité » en art, assimilées à des manifestations de la « décadence »³.

1. *Kunst und objektive Wahrheit*, p. 73.

2. *Probleme der Ästhetik*, Luchterhand, 1969 : « Unter Typus (verstehen wir) die konzentrierte Zusammenfassung jener Bestimmungen, die eine bestimmte konkrete Stellung in der Gesellschaft [...] objektiv notwendig hervorruft [...]. Das über den Menschentypus Gesagte gilt natürlich auch für die typische Situation ; wir werden eine Situation um so entschiedener eine typische nennen, je mehr die auf sie beziehbaren allgemeinen Bestimmungen in ihr überwiegen ; ihr Fehlen, ihr schwächeres Hervortreten, die wichtige Rolle von Zufälligkeiten in ihr macht sie mehr oder weniger atypisch, nähert sie der Einzelheit an » (p. 756).

3. Ces notions, qui sont au centre de l'esthétique lukácsienne comme autant d'attributs décisifs du réalisme, sont mises à contribution chaque fois qu'il s'agit de dénoncer les courants « modernes ». Lukács reste attaché aux dogmes de l'esthétique classique. Ainsi, dans l'article polémique *Erzählen oder Beschreiben* de 1936 (repris dans *Kunst und objektive Wahrheit*, p. 113-165) : « Hebbel beobachtet hier scharf die andere wesentliche Gefahr der Beschreibung : das Selbstständigwerden der Einzelheiten[...] Die falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens drückt sich in einer Atomisierung der Dichtung in selbstständige Momente, in einem Zerfall der Komposition aus[...] Der Autor verliert seine Übersicht, die Allwissenheit des alten Epikers » (p. 138). Contre ce pluralisme des perspectives narratives, Lukács maintient la position autoritaire et dominante du « narrateur omniscient », garant de la lisibilité du texte : « Der Epiker, der ein Menschenschicksal oder das Gewirr von verschiedenen Menschenschicksalen rückblickend, vom Ende aus erzählt, macht die vom Leben selbst vollzogene Auswahl des Wesentlichen für den Leser klar und verständlich. Der Leser wird in dem reichen Gewebe sich vielfältig verschlingender Motive von dem allwissenden Autor geführt [...] Die Allwissenheit des Autors macht den Leser *sicher* (souligné par moi, M. V.), beheimatet ihn in der Welt der Dichtung [...] Er weiß über den Zusammenhang, über die Entwicklungsmöglichkeit der Gestalten zwar nicht alles, aber im allgemeinen doch mehr als die handelnden Gestalten selbst » (*ibid.*, p. 133-134). Le réalisme est donc un *monologisme* et le monologisme la seule valeur romanesque reconnue. Lukács s'inscrit ici dans une solide tradition qui va de Goethe, dont on connaît la définition du narrateur (« Der, der das vollkommene Vergangene vorträgt, ein weiser Mann, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht ») (distance épique, point de vue souverain, fondé sur un savoir qui ordonne la réalité et sur la compétence morale), à Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans* : « Ein für den Roman wesentliches Formprinzip [...] ist der Erzähler, vielleicht der wesentlichste » (p. 34) ; cela découle de la définition du roman proposée par Kayser : « Der Roman ist die von einem (fiktiven) persönlichen Erzähler vorgetragene, einen persönlichen Leser einbeziehende Erzählung von Welt » (p. 26) ; pour Kayser, le narrateur garantit « eine letzte *Sicherheit* (souligné par moi), ein letztes Vertrauen in Sinngehalte, eine letzte Gläubigkeit » ; la modernité porte des coups rudes à cette doctrine : « In dem Kampf gegen den Erzähler wird jene Sicherheit des traditionellen Romans im Zentrum getroffen[...] Es (wird) unmöglich, von einem entfernteren Standpunkt aus (eben dem des epischen Erzählers) Überblick zu gewinnen, in sich geschlossenes

2 / Ensuite, elle fait de la « participation immédiate » (*unmittelbares Miterleben*) la catégorie centrale de la réception adéquate de l'œuvre d'art¹. Celle-ci se livre au récepteur dans son évidence immédiate quand elle crée « un monde propre », par le moyen de la « figuration » (*Gestaltung*), autre catégorie fondamentale de la théorie, qui est la matérialisation du typique en une hiérarchie de personnages et un enchaînement de situations. La perfection de l'œuvre, c'est-à-dire sa capacité à résoudre la contradiction de l'essence et du phénomène grâce au typique, est la condition de cet engagement immédiat et complet dans l'univers de l'art, qui constitue aux yeux de Lukács l'idéal de la réception de l'œuvre d'art, ou « suspension esthétique »² : « L'effet de l'art, l'absorption complète du récepteur dans l'effet de l'œuvre, son adhésion complète au monde propre de l'œuvre d'art, vient de ce que l'œuvre propose un reflet plus fidèle, plus complet, plus vivant que celui dont dispose habituellement le récepteur et conduit ce dernier [...] au-delà des limites de ses propres expériences – vers une intelligence plus concrète de la réalité. »³

Le réalisme vise la participation « immédiate » du lecteur au monde

Geschehen wahrzunehmen, zentralen Sinnbezug aufzudecken, und überhaupt schon die Sicherheit einer betrachtenden Haltung zu gewinnen[...] Indem der Erzähler nicht mehr von der Zukunft weiß als die Gestalten ist ihm mit dem Überblick die Sicherheit genommen. » Lukács ne dit pas autre chose. Il existe une essence du roman, la détruire, c'est détruire le roman. C'est ce que soutient Kayser, au terme d'un raisonnement quelque peu retors : « Wir verstehen die Angriffe gegen die Erzählweise des traditionellen Romans mit seinen geschlossenen Handlungen, seinen gerundeten und durchschaubaren Figuren und der Sicherheit seines allwissenden Erzählers [...] Epigonal wirkt die Auffassung Schäfers (1939) : "Der Zuhörer braucht einen *Führer* (souligné par moi), dem er vertrauen kann, und führen kann nur, wer die Geschehnisse ganz übersieht und diese Übersicht in der ruhigen Bestimmtheit aller seiner Schritte und Weisungen zur Schau trägt" » (le théoricien nazi se réfère lui aussi à Goethe, jusqu'à mimer son langage, mais sous sa plume, le narrateur qui sait, c'est celui qui guide et qu'on suit, un Führer, bien sûr) ; cette concession faite, Kayser conclut : « Wer aber um der durchgehaltenen Unsicherheit willen den Erzähler aus ihm ganz verdrängen will, der beraubt ihn seines Wesens. Der Tod des Erzählers ist der Tod des Romans. » Chez Lukács comme chez Kayser, il y a un même refus des aspects nouveaux du roman. L'attachement aux dogmes de l'esthétique classique rend secondaire l'opposition du « matérialisme » et de l'« idéalisme » en matière d'analyse littéraire. Voilà en tout cas un matérialisme qui ressemble comme un frère à son autre, pourtant voué aux gémonies.

1. *Kunst und objektive Wahrheit*, p. 74 : « Die Einheit von Erscheinung und Wesen kann nur dann zum unmittelbaren Erlebnis werden, wenn der Rezipiente jedes wesentliche Moment des Wachstums oder der Veränderung mit allen wesentlich bestimmenden Ursachen zusammen unmittelbar erlebt, wenn ihm niemals fertige Resultate dargeboten werden, sondern er dazu angeleitet wird, den Prozeß, der zu diesen Resultaten führt, unmittelbar mitzuerleben. »

2. *Ästhetik*, Teil I, 1. Halbband, p. 808-809 (« Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik ») : « Einen wirklichen ästhetisch Rezipienten [...], einen Menschen, der unter Suspension seiner sonstigen konkreten Bestrebungen sich ganz der Wirkung des Werks hingibt. »

3. *Kunst und objektive Wahrheit*, p. 75.

narré, grâce à quoi se réalise la finalité de l'œuvre, que Lukács nomme au demeurant *catharsis* et qu'il entraîne, « en tant que catégorie générale de l'Esthétique »¹, et de conserve avec la *mimésis*, dans son système. Cette finalité justifie en retour la conception classique de l'œuvre comme un tout achevé, et autorise les attaques contre les différentes tendances de la « modernité », soit à privilégier la description au détriment de la narration², soit, quand des effets politiques et sociaux immédiats sont visés, à faire une place trop large à la rhétorique au détriment de la *Gestaltung* : autant de péchés contre le réalisme³.

1. *Probleme des Ästhetik*, p. 745.

2. Sur ce point, voir essentiellement l'article de 1936 *Erzählen oder Beschreiben ? (Kunst und objektive Wahrheit*, p. 113-165). Cette catégorisation sert à distinguer l'art « réaliste » de l'art « naturaliste » (= « décadent ») : « Bei Scott, Balzac oder Tolstoi erfahren wir von Ereignissen, die als solche bedeutsam sind durch das Schicksal der an ihnen beteiligten Personen [...] Wir sind das Publikum von Ereignissen, an denen die Personen der Romane handelnd beteiligt sind. Wir erleben diese Ereignisse. Bei Flaubert und Zola sind die Personen selbst nur mehr oder weniger interessierte Zuschauer von Begebenheiten. Diese werden deshalb für den Leser zu einem Bild, besser gesagt zu einer Reihe von Bildern. Wir beobachten diese Bilder » (p. 119). D'un côté, les personnages agissent et nous « vivons » leurs actions ; de l'autre, ils sont spectateurs d'événements se déroulant en dehors d'eux, dans un monde qui n'est plus un champ d'actions (à « raconter »), mais un lieu d'images (à « décrire ») : la dérive descriptive du naturalisme empêche donc la réception adéquate d'avoir lieu (= *miterleben*). Cette différence renvoie à la situation différente des auteurs dans la société. La rupture décisive est produite, selon Lukács, par les journées de 48 et la crise de la conscience bourgeoise. On retrouve la même analyse dans un autre article de 1936 : « Tolstoi und die Probleme des Realismus » (*Kunst und objektive Wahrheit*, p. 324-422) : « Die Frage aber : nur beobachten oder miterleben ? ist keineswegs eine isoliert künstlerische Frage. Sie umfaßt die gesamte Beziehung des Schriftstellers zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Der alte Schriftsteller nahm an den gesellschaftlichen Kämpfen teil [...] Nach 1848 wandten sich (die Schriftsteller) mit Abscheu und Haß vom Leben, von der Entwicklung ihrer eigenen Klasse ab » (p. 342-343).

3. Cf. l'article *Gegen die Spontanitätstheorie in der Literatur (über Willi Bredel Romane)*, in *die Linkskurve*, IV, 1932, n° 4, p. 32 : « Ich habe in meiner Kritik Bredel vorgeworfen, daß er statt zu gestalten, teils Reportagen, teils Versammlungsberichte schreibt [...] Worüber diskutiert werden müßte ist dies : kann Bericht oder Reportage die Gestaltung ersetzen ? » Cf. aussi : *Reportage oder Gestaltung ?*, *Linkskurve*, IV, n° 7-8, juillet-août 1932. Le reportage comporte une fétichisation du détail, alors que « die Gestaltung des Gesamtzusammenhangs (ist) die Voraussetzung für eine richtige Komposition des Romans (souligné par Lukács) (7, p. 29), ainsi qu'une opposition mécanique entre hasard et nécessité (8, p. 26-28). Concernant cette polémique, voir Helga Gallas, *Ausarbeitung einer marxistischen Literaturtheorie im BPRS (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller)* und die Rolle von Georg Lukács, in *Alternative*, 67-68, Oktober 1969, p. 148-173, en particulier p. 152-159. Cette prise de position pour la *Gestaltung* contre les « déviations » modernistes reçoit une formulation synthétique dans *Ästhetik*, Teil I, en particulier p. 832 (soit trente ans après la polémique de la *Linkskurve*) : « Vom 19. Jahrhundert an gibt es in immer größerer Anzahl Werke, deren ästhetisches Niveau bestenfalls jenes erreicht, das wir früher als Belletristik bezeichnet haben, und die das Fehlen von künstlerischer Substanz durch ein unorganisches Einfügen direkt wirkender, rhetorischer oder publizistischer Elemente ersetzen. Im 20. Jahrhundert erwuchs daraus sogar eine eigene – Montage genannte – "schöpferische Methode". Wenn wir nun das einheitliche Prinzip solcher Bestrebungen vom Standpunkt der

*Le roman historique*¹.

Rédigé pendant l'hiver 1936-1937, *Le roman historique* paraît d'abord en langue russe à Moscou. La première édition allemande date de 1954.

1 / Dans la préface de 1937, ainsi que dans l'avant-propos de l'édition allemande de 1954, Lukács précise ainsi son propos : « Les objectifs que je me suis fixés sont de nature théorique. Ce que j'avais en vue, c'était un examen théorique de l'action réciproque entre l'esprit historique et cette grande littérature qui décrit la totalité de l'histoire. »² Il s'agit donc moins d'écrire l'histoire du roman historique que de penser comment une telle histoire pourrait être écrite, compte tenu du fait que tout questionnement doit inclure nécessairement la diachronie³. Pour ce faire, l'accent sera mis sur les moments « typiques » du développement historique du genre : « Mon étude se borne donc exclusivement à élaborer les lignes principales de cette dialectique historique : c'est-à-dire qu'elle analyse et examine seulement les tendances typiques, les ramifications et les points nodaux de ce développement historique qui, du point de vue de la théorie, sont caractéristiques et indispensables. »⁴

Le prédicat fondamental de la théorie est donc le « développement du roman historique ». Il est de nature descriptive, et il est pré-

Ästhetik suchen, so stoßen wir darauf, daß hier überall die spezifisch ästhetische Widerspiegelungsart beiseite geschoben oder bestenfalls zum Hilfsmittel erniedrigt wird, daß das homogene Medium aufhört, die dargestellte "Welt" zusammenzuhalten, zu vereinheitlichen, die Erlebnisse der Rezeptivität zu leiten [...], daß demzufolge die Wirkung nicht an den ästhetisch gerichteten Rezeptiven, an den Menschen ganz appelliert und in ihm ästhetische Erlebnisse zu evozieren versucht, sondern einfach auf den im praktischen Alltagsleben stehenden ganzen Menschen orientiert ist, um ihn direkt zu einer unmittelbar praktischen Stellungnahme für oder gegen eine aktuelle Erscheinung des Lebens zu veranlassen. » Et cette dénonciation de la rhétorique et des autres formes de « déviationnisme » littéraire, Lukács l'appuie sur l'esthétique antique : « Die antike Ästhetik sieht jedoch die gesellschaftliche Funktion nicht als eine Dienstleistung für diese oder jene konkret-aktuelle Zielsetzung an, sondern er blickt ihre Bedeutung darin, daß eine bestimmte Ausübung bestimmter Künste zu den formenden Kräften des menschlichen und dadurch des gesellschaftlichen Lebens gehört » (*ibid.*, p. 810). C'est, du haut du mur de l'esthétique antique, une pierre jetée dans le jardin de Brecht. On y reviendra.

1. Les citations en français sont extraites de l'édition française parue chez Payot en 1965, avec une préface de Claude-Edmonde Magny. Les citations en allemand dans les notes sont tirées de l'édition Luchterhand, *Probleme des Realismus*, III, 1965.

2. *Le roman historique*, © Éditions Payot, 1965, p. 12.

3. « Bei einer solchen Fragestellung ist natürlich schon die innere, theoretischste, abstrakteste Dialektik des Problems geschichtlichen Charakters » (*Der historische Roman*, © 1965, Hermann Luchterhad Verlag GmbH & Co. KG, Darmstadt und Neuwied, p. 18).

4. *Le roman historique*, p. 12.

cisé par la prémisse théorique suivante, d'ordre descriptif également, mais tout à fait générale: le roman historique se «développe» sur la base d'une «action réciproque» «entre le développement économique et social et la conception du monde ainsi que la forme artistique qui en dérivent»¹. Quand il s'agit de préciser les domaines d'application de la théorie – les exemples sur lesquels va porter l'analyse – Lukács opère *a priori* un choix d'ordre normatif: ce qui sera étudié, c'est la «grande littérature», celle qui «représente la totalité de l'histoire». Ainsi est subrepticement introduit dans la structure de base de la théorie un prédicat normatif: «la grande littérature représente la totalité de l'histoire», ce qui est une définition du «réalisme» appliqué au roman historique. Il convient d'analyser les effets de cette confusion.

2/Description: une construction en trois temps. Le roman historique est doublement le lieu d'un «reflet»: reflet des circonstances historiques qui le produisent et le transforment, il est en même temps le reflet de l'objet historique qu'il vise; entre les deux reflets existe un rapport, la qualité du second dépendant des conditions du premier. Tel est le modèle de l'«action réciproque». Sur cette base s'échafaude une construction en trois temps, dans un ouvrage qui se présente comme une Poétique historique du roman historique.

Lukács fait naître le roman historique au XIX^e siècle: «Le roman historique est né au début du XIX^e siècle, à peu près à l'époque de la chute de Napoléon (*Waverley* de Walter Scott a paru en 1814).»² Certes, il a bien existé auparavant des romans à «thématique historique», mais pas de roman historique proprement dit. Ce qui est en effet propre à ce type, c'est «la reproduction artistique fidèle d'une ère historique concrète»³. La notion de «reproduction fidèle» (*getreue Abbildung*) renvoie évidemment à celle de «réalisme». Concernant le roman historique, le réalisme est lié à la présence de la dimension «spécifiquement historique», à savoir «le fait que la particularité des personnages dérive de la spécificité historique de leur temps»⁴. C'est le «typique» appliqué au genre historique. Un roman est «historique» quand les personnages y sont représentés comme des «types», quand leur singularité apparaît comme le produit d'un complexe de détermi-

1. *Ibid.*, p. 13.

2. *Ibid.*, p. 17.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 17.

nations extérieures où interviennent les grands mouvements de l'histoire. Mais la possibilité du « reflet fidèle » n'est pas offerte au roman de façon contingente : il est le produit dans la conscience des hommes de circonstances historiques déterminées. Ainsi la Révolution française, les guerres napoléoniennes font entrer l'histoire dans la conscience des masses, comme les débuts du développement capitaliste. C'est en particulier sur le terrain politique de la défense des acquis de la Révolution française que naît l'idée de « nécessité historique » (lisible chez les historiens français de l'époque et dans la philosophie hégélienne). Ainsi sont créées les conditions de l'apparition du roman historique. Scott en est le père, parce que chez lui la spécificité des personnages provient de la « spécificité historique de leur temps » : le choix d'un « héros moyen », façonné par les déterminations socio-historiques, en est la preuve¹.

L'échec des révolutions de 1848, la renonciation de la bourgeoisie à ses idéaux démocratiques, entraînent la phase de « décadence » du roman historique. Il se constitue alors en « genre » spécifique :

La question proprement dite du roman historique en tant que genre indépendant ne surgit que si, pour une raison quelconque, la liaison correcte et adéquate avec la compréhension juste du passé fait défaut, si elle n'existe pas encore ou n'existe plus. Ainsi, tout au contraire de ce que pensent bien des modernes, le roman historique ne devient pas un genre indépendant du fait de sa fidélité particulière au passé. Mais il le devient quand les conditions objectives ou subjectives d'une fidélité historique au sens large n'existent pas encore ou n'existent plus².

La thèse, paradoxale, est que l'émergence du roman historique comme genre implique dans la pratique des romanciers une incertitude sur le sens de l'histoire et, plus précisément, une crise dans les rapports entre le passé et le présent (thèse qui paraît difficilement conciliable avec tout ce qui est dit par ailleurs sur les conditions d'apparition du roman scottien). La représentation du passé est visée pour elle-même, au lieu d'apparaître comme « la préhistoire concrète du présent » grâce à l'« anachronisme nécessaire », notion que Lukács

1. « Scotts Größe ist die menschliche Verlebendigung historisch-sozialer Typen. Die typisch menschlichen Züge, in denen sich große historische Strömungen sinnfällig äußern, sind vor Scott niemals mit dieser Großartigkeit, Eindeutigkeit und Prägnanz gestaltet worden. Und vor allem ist noch nie vor ihm diese Tendenz der Gestaltung bewußt in den Mittelpunkt der Darstellung der Wirklichkeit gerückt worden » (*Der historische Roman*, p. 42).

2. *Le roman historique*, p. 189.

emprunte à Hegel¹. Ainsi coupée du présent, l'histoire est un refuge où les écrivains bourgeois cachent leur malaise : se développe un goût de la « monumentalisation », du détail pittoresque, inutile ou cruel. *Salammbô* est le roman emblématique de cette phase de décadence.

Le troisième et dernier moment de cette histoire concerne le corpus de l'exil, dont Lukács n'avait qu'une vision nécessairement fragmentaire à la date où il écrit son livre. On y reviendra.

3 / Critique : le mélange du normatif et du descriptif et ses conséquences. La description « des conditions socio-historiques de la genèse du roman historique » est assujettie à une considération d'ordre normatif, qui touche à la définition du roman historique « en tant que tel ». La notion de « réalisme » est première et il s'agit d'étudier en fait comment elle s'incarne – à la manière de Hegel, pour qui l'histoire est l'« incarnation de l'Esprit sous la forme de l'événement ». Pour Hegel, un mauvais Etat est celui dont la réalité ne correspond pas à son concept ; pour Lukács, un mauvais roman est celui qui ne correspond pas au sien, le « réalisme ». Deux conséquences majeures découlent de cette conception.

L'intrusion du prédicat normatif conduit à subordonner la description des faits littéraires à la juridiction du « juste », du « vrai », du « bon ». Il s'ensuit que le cadre théorique explicite – le matérialisme dialectique – enferme en réalité un dualisme de type manichéen. Ce manichéisme apparaît dès l'affirmation tirée de l'avant-propos de 1937 : « Cependant la recherche théorique se fonde ici sur une base

1. Dans la conception hégélienne, l'histoire doit être en relation vivante avec le présent, « ein Unsrige sein ». « Es ist nur dann das Unsrige, [...] wenn wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können, in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Taten ein wesentliches Glied ausmachen. » Cette représentation est possible grâce à l'« anachronisme nécessaire ». Lukács fait sienne la conception hégélienne et en fait une des caractéristiques du « réalisme » : l'histoire doit être représentée de telle sorte qu'elle apparaisse comme « préhistoire nécessaire » (*notwendige Vorgeschichte*) du présent, et il reformule la notion d'« anachronisme nécessaire » de la manière suivante : « Und die Neuformung der Ereignisse, der Sitten usw. der Vergangenheit besteht in diesem Falle nur darin, daß der Dichter jene Tendenzen, die in der Vergangenheit bereits lebendig und wirksam gewesen sind, die real historisch zur Gegenwart geführt haben, die aber die Zeitgenossen dieser Ereignisse naturgemäß nicht in ihrer später sichtbar gewordenen Bedeutung erkannt haben, mit jenem Gewicht hervortreten läßt, das sie für das Produkt dieser Vergangenheit, für die Gegenwart, objektiv historisch besitzen » (*Der historische Roman*, p. 74). C'est ce que réalise Scott : « Der "notwendige Anachronismus" Scotts besteht also nur darin, daß er seinen Menschen einen deutlichen Ausdruck der Gefühle und der Gedanken über reale Zusammenhänge gibt, den die Menschen in dieser Klarheit und Deutlichkeit damals unmöglich haben konnten » (*ibid.*, p. 75-76).

historique. La différence de principe entre le roman historique des classiques et celui de la décadence [...] a ses causes historiques.»¹ Telle qu'elle est formulée, cette phrase suggère que l'analyse des «fondements historiques» est destinée à fournir une justification historique à ce qui est posé comme un *a priori*: la différence «de principe» entre le roman «des classiques» et celui de la «décadence». En ce sens, on peut dire que l'analyse des conditions historiques, telle qu'elle figure par exemple au début du chapitre sur Scott, sert d'alibi réaliste à une doctrine qui tire en fait son système conceptuel et sa raison d'un ordre transcendant les faits qu'elle prétend décrire, et qui est à la fois esthétique et moral, comme la notion de «décadence» le révèle. La référence aux auteurs a pour fonction de montrer la norme réalisée (ou, au contraire, maltraitée ou niée) et cautionne donc l'ensemble dans sa prétention à rendre compte du réel (du même coup les auteurs sont désignés comme exemples à suivre – ou à rejeter – et servent de pièces à conviction dans le procès permanent intenté contre les différentes formes de la «décadence»). Le discours s'emploie à donner pour fondée dans l'histoire réelle une construction qui emprunte sa vraie loi à une conception du beau et du laid, du bon et du mauvais, ces prédicats étant interchangeables. L'enjeu réel est moins la théorie du «développement» du roman historique que l'apologie du «réalisme», norme absolue de la critique lukácsienne, et la condamnation de ce qui est désigné comme son contraire non moins absolu.

Jugeant les manifestations réelles en fonction d'une légalité extérieure, Lukács tient un discours apologétique (paradigme: le discours sur Scott), disqualifiant (paradigme: le discours sur Flaubert), critique (paradigme: le roman de l'exil).

Scott est «grand» parce que ses œuvres sont, pour la première fois dans l'histoire de la littérature, une réalisation du «réalisme»: elles saisissent les personnages dans leur historicité, en vertu d'un double principe compositionnel. D'une part, la présence au centre de la composition du «héros moyen» permet de résumer en lui les contradictions de l'époque; d'autre part, les grands personnages de l'histoire n'occupent jamais le devant de la scène, parce que Scott «fait résulter ses figures importantes de l'essence de l'époque» et qu'il «n'explique jamais l'époque à partir de ses grands représentants, comme l'ont fait les

1. *Le roman historique*, p. 15.

- Freytag G., 77.
 Friedrich H., 111.
 Gadamer H., 32, 34.
 Gallas H., 22.
 Garaudy R., 30.
 Garlande J. de, 107.
 Genette G., 38, 48-49, 57, 77, 82, 102, 115,
 117, 121-122, 124, 152, 159, 295.
 Geoffroy Saint-Hilaire E., 51.
 Geppert H. V., 34-35, 61.
 Gibert, 66.
 Goethe J. W., 10-11, 16, 19-20, 55, 298.
 Gomperz T., 1.
 Greimas A. J., 38, 60, 65, 114-117, 125, 142,
 151, 211, 225, 304.
 Grimm-Hermand, 94.
 Grivel C., 132.
 Grolman A. von, 12, 14.
 Gundolf F., 183.
 Gustafsson L., 48.
 Hackert F., 98.
 Hamburger K., 2, 42, 44-45, 47-49, 55-56,
 60, 191, 194.
 Hamon P., 134.
 Hardy J., 1, 67.
 Harsdörffer G. Ph., 2, 9.
 Hebbel F., 20.
 Hegel F., 9-11, 19, 26, 28-30, 39, 88, 182-
 183, 231.
 Herden W., 96.
 Herder J. G., 32.
 Heuss T., 328.
 Hielscher F., 181.
 Hugo V., 54.
 Humboldt W. von, 2, 9.
 Ingarden R., 34, 37.
 Iser W., 34.
 Jakobson R., 34-35, 37, 75.
 James H., 121.
 Jan H., 73.
 Jarmatz K. L., 92-94.
 Jaurès J., 63.
 Jeske W., 192, 195.
 Jolles A., 149, 344.
 Jouffroy T., 47.
 Jullian C., 40, 47.
 Jünger E., 181.
 Kafka F., 30.
 Kayser W., 20-21.
 Kebbel G., 61.
 Keller G., 121.
 Keller O., 173.
 Kerbrat-Orecchioni C., 122.
 Kessel J., 82.
 Kesten H., 70, 74, 97, 109.
 Keun I., 73.
 Kibedi-Varga A., 66.
 Kirchner-Klemperer H., 112.
 Klemperer V., 12, 14.
 Knopf J., 181, 188, 192, 195.
 Kocka J., 42.
 Koestler A., 257, 310.
 Kohn A., 104.
 König H., 110-111, 159.
 Koopmann H., 98, 177.
 Kornhardt H., 107.
 Korsch K., 185, 188.
 Kracauer A., 257.
 Kreutzer L., 262.
 La Fontaine J. de, 150.
 Lafayette Mme de, 14.
 Lämmert E., 37.
 Lebeck W. D., 177.
 Lénine W. I., 327.
 Lessing G. E., 147.
 Leys S., 58.
 Liepmann, 74.
 Links R., 265.
 Lion F., 253.
 Lotman I., 33, 52, 124, 133, 141.
 Lukács G., 6, 18, 20-33, 60, 71, 75, 82, 90-
 95, 97, 101, 166, 188, 305, 341, 345.
 Lützel P. M., 42.
 Mably G., 47.
 Macherey P., 15.
 Magny C. E., 23, 268.
 Malaparte C., 161.
 Mann H., 6, 54, 70, 76, 78, 85, 93, 95-96, 97,
 101, 107-110, 112-113, 119-125, 134, 138-
 139, 140, 142, 155, 158, 161, 163, 165,
 167, 172, 181, 186, 190, 205, 211, 242-243,
 246, 248, 260-261, 272-274, 284, 287, 297,
 299, 303, 307, 327-328, 339, 343-345.
 Mann T., 71, 89, 94, 303.
 Mannoni A., 53.
 Manzoni A., 10-11, 15.
 Marcuse L., 72, 181.
 Marino A., 31.
 Martin R., 58.
 Martin du Gard R., 33.
 Marx K., 86, 88, 184, 186, 211, 231, 266.
 Mathiez A., 63.
 Mazingue E., 2, 13-14.
 Mehnert K., 257.
 Mesnard J., 14.

- Meyer C. F., 91, 188.
 Michelet J., 112-113, 115, 118-120, 125, 138,
 140, 154, 255.
 Michot J., 179.
 Minder R., 337.
 Mitterand H., 126, 133.
 Moeller van den Bruck A., 181.
 Mommsen T., 182-183, 195-196, 198, 200-
 202, 205, 216, 219-221.
 Montaigne M. de, 111.
 Mothe F., 10.
 Müller G., 37-38.

 Neumann A., 70, 76, 94, 97.
 Nietzsche F., 84, 87-88.
 Nyssen E., 95.

 Olbrechts-Tyteca L., 65, 109.
 Osterle H. D., 263-264.

 Papaioannou K., 182.
 Perelman C., 65-66, 109, 260.
 Pinkus K., 76.
 Plutarque, 200, 204, 216.
 Popper K., 32, 43.
 Poulet G., 31-32.
 Propp W., 142.

 Quintilien, 107, 109.

 Ranke L., 17-18, 40, 87-88.
 Regler G., 70.
 Remarque E. M., 299.
 Reuter C., 225.
 Ricœur P., 2, 42.
 Rosa G., 13-14.
 Rosin A., 253, 260.
 Roth J., 45-46, 48, 57, 70, 94.

 Saint-John Perse, 30.
 Sartre J.-P., 97.
 Scheler M., 181.
 Schiller F., 11, 19, 221.
 Schmidt S. J., 48, 54.
 Scholokov M., 29.
 Schönstedt, 74.
 Schröter K., 94, 98, 284.
 Scott W., 22, 24-25, 27-31, 47, 91, 93.

 Searle J. R., 48-49.
 Seghers A., 74.
 Sexau R., 18.
 Sinclair U., 263.
 Soboul A., 63.
 Soljenitsyne A., 65.
 Sombart W., 181.
 Staiger E., 32.
 Stanzel F., 37.
 Stendhal, 286, 301, 307.
 Stephan A., 69, 98.
 Stern A., 11.
 Stierle K., 108-109, 147.
 Stifter A., 17.
 Strindberg A., 80.
 Suétone, 200, 203.
 Suleiman S., 149.

 Taine H., 40, 87-88.
 Thierry A., 47.
 Thiers A., 40.
 Todorov T., 3, 38, 157.
 Tolstoï L., 22, 29, 62, 80, 166, 263-264, 298.
 Tournier M., 58.
 Tynianov J.-L., 75.

 Ulrich A., 13.

 Vaissière P. de, 113, 116, 118-119, 122, 140.
 Valéry P., 255.
 Vanoosthuysse M., 72, 79.
 Veyne P., 39-40, 43, 88.
 Vigny A. de, 16.
 Völker K., 299.

 Walter H. A., 69, 72, 89.
 Wehrli M., 12, 14.
 Weissenberger H., 262.
 Wellershoff D., 176.
 Werner R., 96-98, 111.
 Weyembergh-Boussart M., 262.
 White H., 41-43, 61.
 Witzmann P., 195.

 Zola E., 22, 50-51, 126, 263-264.
 Zuckerhandl V., 253, 257.
 Zweig A., 74-75, 89, 97.
 Zweig S., 71, 96-97, 172.

