CAIRN.INFO

ART, RÉALITÉ ET UTOPIE

Jean-Marc Lachaud

Presses Universitaires de France | « Actuel Marx »

1996/1 n° 19 | pages 141 à 176

ISSN 0994-4524
ISBN 9782130475927

Article disponible en ligne à l'adresse :

https://www.cairn.inforevue-actuel-marx-1996-1-page-141.htm

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.
© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

ESTHÉTIQUE ET CRITIQUE DE LA CULTURE

Art, réalité et utopie

Jean-Marc LACHAUD

Affirmons tout d'abord que nous ne trouvons pas au sein des textes de référence du marxisme les bases permettant de constituer, en tant que système, une esthétique marxiste. Cependant, comme le souligne Jacques Leenhardt [1], nous ne pouvons accuser le marxisme d'incompétence, sous prétexte que « les grands-pères du marxisme ne se sont que marginalement occupés des problèmes de l'art ». Il nous est donc seulement possible d'interpréter et de confronter des approches de l'art et de la littérature [2] qui, d'un point de vue marxiste ou marxisant, proposent des concepts et méthodologies décisifs pour une réflexion sur les processus de création et de réception des œuvres d'art, sur les acteurs du champ artistico-littéraire. Ainsi, se dessineront des enjeux fondamentaux, qui mériteront discussion, notamment quant aux statut et fonction(s) des productions ou aux rapports (conflictuels ?) de l'art et de la société. En ce sens, nombre de polémiques (concernant les liens entre les avant-gardes artistiques et l'avant-garde politique, la question du réalisme, l'autonomie – relative ? – de l'art, la puissance critique et anticipatrice des œuvres...), rythmant les positionnements esthétiques

1. Leenhardt Jacques, in *Esthétique et marxisme*, ouvrage collectif, Paris, UGE, 1974, p. 215.

2. Notons que le champ littéraire a été privilégié par de nombreuses études marxistes (les œuvres picturales ou musicales seraient-elles plus difficilement abordables d'un point de vue marxiste ?).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

(mais également politiques et éthiques) tout au long du XXe siècle, restent fondamentales et actuelles ; principalement parce qu'elles agissent encore au sein, par exemple, des débats sur la fin de l'histoire et le caractère obsolète de toute perspective utopique, de l'opposition entre un nécessaire héritage de la modernité et l'inéluctable dissolution des promesses (des limites ou échecs) de cette dernière à l'ère de la post-modernité.

Ce sont donc quelques repères fragmentaires que nous voudrions poser ici [3], en revisitant certains textes fondamentaux.

I

Les ouvrages de Marx et de Engels ne nous offrent que de rares pages consacrées à l'art et à la littérature. Aussi serait-il hasardeux de vouloir tirer des enseignements définitifs de ces « miettes », qui plus est de tenter de fonder un quelconque modèle esthétique à partir d'elles.

Néanmoins, il est important de remarquer que dans *L'Idéologie allemande*, Karl Marx insiste sur le fait que les œuvres d'art ne peuvent être pensées sans lien(s) avec la réalité historique et sociale qui les voit naître (et, par la suite, exister). Dans son introduction aux *Fondements de la critique de l'économie politique*, il relativise cependant cette affirmation, puisqu'il admet l'existence d'« inégalités entre l'évolution de l'art en général et celle de la société » [4]. L'art, en tant que superstructure, posséderait une dynamique spécifique, entretenant une relation complexe (contradictoire ?) avec l'infrastructure. Nulle « en seule instance » ne saurait expliciter les raisons d'être des produits de l'art et leurs modalités d'existence ; ce qui permet, notamment, d'interroger la nature originale du plaisir (« éternel » ?) que nous éprouvons pour une forme artistique (l'art grec est l'exemple choisi par Marx) n'entretenant plus de rapports directs avec la société de notre temps.

De même faut-il mentionner que lorsque Friedrich Engels s'intéresse à la production littéraire, il aborde certes la problématique de l'écriture réaliste, mais sans jamais instaurer le réalisme en « loi ». Dans la confrontation art / réalité délimitée, la discussion autour des thèmes abordés (le « typique », la « véracité réaliste », la « tendance »

3. Pour des analyses détaillées, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage, *Marxisme et philosophie de l'art* (Paris, Anthropos, 1985), ainsi qu'à celui de Michel Lequenne, *Marxisme et esthétique* (Paris, La Brèche, 1984).

4. Marx Karl, *Fondements de la critique de l'économie politique*, volume 1, trad. R. Dangeville, Paris, Anthropos, 1968, p. 41.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

en littérature...) ne sombre pas dans un dogmatisme mettant en péril la particularité de l'expression artistique et littéraire.

Délaissant la prudence de Marx et de Engels, Georges Plékhanov inscrit sa réflexion dans le cadre de l'opposition matérialisme / idéalisme (réalisme / anti-réalisme au sein de la sphère esthétique) et développe, dans *L'art et la vie sociale*, une conception mécaniste. Privilégiant, dans son approche des œuvres, leur « contenu idéologique » (la forme lui étant soumise), il définit un critère de jugement qui, par son caractère figé et non critique, ne peut que devenir exclusif et légitimer une approbation incontestable ou, à l'inverse, une sanction indiscutable [5]. Lorsque cette perspective s'articule à la nécessité pour l'art de refléter le réel – les « manifestations de la vie », précise l'auteur, évoquant implicitement l'idée d'une totalité par laquelle l'œuvre accomplirait sa « mission » –, ainsi qu'au concept de décadence (renvoyant à l'idée qu'un art produit par une classe en déclin fuit inévitablement la réalité), le risque est majeur de créer les fondations d'une esthétique réglementaire, donc normative. Plékhanov donne lui-même une preuve en ce sens, puisque, constatant le déclin de la classe bourgeoise, il analyse l'art moderne (en l'occurrence le Cubisme et le Futurisme) comme « étranger à tout ce qui se passe dans la vie sociale », condamné « à une stérile répétition d'expériences personnelles dénuées de tout intérêt et de fictions d'un fantastique morbide » [6]. A la cohérence et à l'harmonie des œuvres bâties selon les préceptes d'un réalisme puisant sa force au cœur du mouvement conquérant d'une classe sociale (mythe d'un âge d'or artistique et littéraire), Plékhanov confronte l'éclatement et la dissonance d'œuvres produites dans une période de dégénérescence de cette même classe. Aussi, la question de l'autonomie de l'art semble-t-elle résolue !

C'est de ce double regard (partiel et réservé chez Marx et Engels, systématique et rigide chez Plékhanov) dont héritent les responsables de la politique culturelle mise en place à l'issue de la Révolution russe victorieuse d'octobre 1917.

Mobilisés par l'édification de la société socialiste, absorbés par les nécessités de la gestion du domaine artistique et littéraire (tiraillée entre des volontés antagonistes : conserver le patrimoine / faire table rase du passé), interpellés par nombre de polémiques (notons, entre autres

5. « Plus l'exécution répond au dessein, écrit-il (*L'art et la vie sociale*, trad. G. Batault-Plékhanov, Paris, Editions Sociales, 1975, p. 75), plus la forme de l'œuvre artistique répond à son idée, plus elle est réussie, voilà un jugement objectif ».

6. *Ibid.*, p. 67.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

thèmes : la culture nationale, la culture prolétarienne, la littérature de parti, le populisme, l'héritage culturel... [7]), ni Lénine, ni Anatoli V.Lounatcharski (Commissaire du peuple à l'Education jusqu'en 1929), ni Trotsky ne disposeront du temps indispensable à la construction d'une argumentation détaillée établissant les bases d'une éventuelle théorie marxiste de l'art et de la littérature.

En écho (déformé ?) au principe hégélien selon lequel l'art révèle le « contenu vrai » du réel, la théorie du reflet semble déterminante dans les interventions de Lénine et de Lounatcharski. En effet, dans un texte intitulé « Tolstoï, miroir de la révolution russe » (1908), Lénine affirme que la réalité contradictoire du XIXe siècle est représentée dans l'œuvre du romancier russe ; de plus, il établit une proximité évidente entre les contradictions agissantes au sein des ouvrages tolstoïens et celles, objectives, de la société russe. L'art serait-il, d'un point de vue léniniste, reflet (parfait ?) des conditions historiques, économiques et sociales d'une époque déterminée ? Lénine se démarquerait-il de la réticence exprimée par Marx lui-même, qui acceptait un « décalage » entre la représentation esthétique (animée par l'imagination humaine) et l'infrastructure au sein de laquelle elle puise sa matière ?

La position de Lounatcharski est davantage explicite : l'art est un « miroir », qui se doit de dévoiler, et son processus évolutif est à appréhender au regard de celui de la société (déterminé par le cycle ascension / apogée / déclin d'une classe sociale). Ce cadre théorique lui permet d'envisager les « manques » de l'art dans une phase décadente : il commence « à se décomposer. L'artiste commence à se consacrer à la forme ou à rechercher l'extravagance, ou à exagérer tel ou tel côté de son art » [8]. Dans ses *Thèses sur les problèmes de la critique marxiste* (rédigées en 1928), Lounatcharski précise sa pensée ; il admet la primauté du contenu sur la forme [9], et lorsqu'il envisage cette dernière en tant que « chose en soi », c'est aussitôt pour considérer que l'œuvre

7. La lecture des textes de Lénine, rassemblés en langue française sous le titre *Sur l'art et la littérature* (anthologie en trois volumes, Paris, UGE, 1975), est importante pour comprendre les débats de l'époque et saisir le positionnement du pouvoir soviétique. Cf. également, les analyses de François Champarnaud (*Révolution et contre-révolution culturelles en Union Soviétique*, Paris, Anthropos, 1975) et de Jean-Michel Palmier (*Lénine, l'art et la révolution*, Paris, Payot, 1975).

8. Lounatcharski Anatoli, « Le marxisme et l'art » (1928), cité in Champarnaud F., *op. cit.*, p. 472.

9. « ...pour chaque chef-d'œuvre, écrit-il (*Thèses sur les problèmes de la critique marxiste*, cité in Champarnaud, F., *op. cit.*, p. 459), la forme est déterminée par le contenu ».

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

en question se situe en dehors du réel, voire qu'elle est vide de sens [10]. Remarquons, malgré tout, que Lounatcharski n'érige nulle forme particulière en norme incontournable. Au contraire, s'insurgeant contre un art répétitif et contre tout formalisme, il appelle de ses vœux l'apparition de nouveaux contenus, nécessitant l'émergence de nouvelles formes. Cette attitude explique que celui à qui Lénine promet, amicalement, « une correction pour son futurisme », puisse s'enthousiasmer pour la poésie de Maïakovski – « la lumière et la chaleur qu'un poète doit disperser sont les rayons, l'énergie, qui peuvent être transformés en chose vivante » [11] – et ne cesse de vouloir créer les conditions d'une fusion concrète et dynamique entre l'art et la révolution [12].

Si Trotsky, quant à lui, apparaît sévère lorsqu'il se confronte à certaines œuvres (le critique qui ne fait pas de concessions n'est pas pour autant un censeur), s'il place les créateurs devant un choix : soutenir ou contrer le processus révolutionnaire, il revendique simultanément la « liberté totale d'autodétermination » pour les artistes, souhaitant que la Révolution suscite, selon l'expression de Maurice Nadeau [13], « toutes les initiatives ». Contrairement à Lénine et à Lounatcharski, Trotsky se montre circonspect quant à la liaison entre l'art et la vie sociale. Elle lui semble certes se manifester, mais il se garde d'en spécifier la nature exacte [14]. Poursuivant son développement, il se refuse à identifier le contenu d'une œuvre (rapporté à une conception sociale) à son sujet et admet l'idée d'une relative autonomie d'auto-développement d'une forme (qui, par ailleurs, ne saurait être totalement détachée des formes antérieures). De même, définit-il le rapport forme / contenu comme « déterminé par la nouvelle forme », celle-ci étant une nécessité dont les racines parcourent le social. En exil, sa critique du pouvoir bureaucratique stalinien sur l'art et la littérature s'exacerbe. Dans un article daté de 1938, « L'art et la révolution », l'œuvre d'art est approchée au regard de sa « protestation contre la réalité », de sa hardiesse face aux conservatismes existants. L'art, en période révolutionnaire, doit sauvegarder cette spécificité et ne pas être défiguré. Cette conception est

10. « ...la forme d'un ouvrage donné doit fusionner avec les idées, avec le contenu en un tout indivisible », conclut-il (*Ibid.*, p. 462).

11. Lounatcharski Anatoli, cité in Champarnaud, F., *op. cit.*, p. 220.

12. Au-delà de sa réflexion, ou de ses goûts, sa pratique politique se gardera de toute décision arbitraire.

13. Nadeau Maurice, « Préface », in Trotsky Léon, *Littérature et Révolution*, Paris, UGE, 1974, p. 19.

14. « L'art, directement ou indirectement, reflète la vie des hommes qui font ou vivent les événements », se contente-t-il d'affirmer.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

affinée dans le manifeste, signé par Trotsky, Diego Rivera et André Breton le 25 juillet de la même année, *Pour un Art révolutionnaire indépendant*. L'art est ici compris comme une « manifestation plus ou moins spontanée de la nécessité », s'opposant au règne de la barbarie : « Mieux vaut se fier au don de préfiguration qui est l'apanage de tout artiste authentique, qui implique un commencement de résolution (virtuel) des contradictions les plus graves de son époque et oriente la pensée de ses contemporains vers l'urgence de l'établissement d'un ordre nouveau » [15]. En ce sens, Trotsky reconnaît le rôle émancipateur du recours à l'imaginaire, favorisant l'irruption de désirs, de promesses révolutionnaires et libératrices : « nous voulons : l'indépendance de l'art – pour la révolution, la révolution – pour la libération définitive de l'art » [16].

Incontestablement, par-delà l'âpreté des discussions théoriques, les premières années de la Révolution soviétique se caractérisent par un bouillonnement créateur qui peut laisser penser une réelle osmose entre les buts poursuivis par les avant-gardes esthétiques et ceux revendiqués par l'avant-garde politique. Les artistes n'hésitent pas à soutenir concrètement le processus de transformation de la société, voulant participer, par leurs recherches et leurs engagements à l'édification d'un homme et d'un monde nouveaux. Ils cherchent non pas à mettre l'art au service du pouvoir révolutionnaire, mais à réaliser, ici et maintenant, l'utopie d'une unité en mouvement unissant les puissances de l'art et celles de la vie en devenir (la volonté de théoriser et de pratiquer un *art total* est significative de cette quête). N'est-ce pas aussi ce que voulait signifier Maïakovski en proclamant qu'il s'agissait de « désembourber l'avenir » ? Très vite malheureusement, et notamment dès la mort de Lénine, le pouvoir (trahissant le rêve qui le nourrissait jusqu'à présent) supporte de moins en moins les agissements et incartades d'une production artistique défiant sans cesse les limites imposées par le centre politique (accusant en actes ses dérives). A la liberté désordonnée, succède les prémisses d'un encadrement strict, asséchant progressivement la richesse tumultueuse et novatrice de l'euphorie révolutionnaire. Les grandes figures de l'explosion artistique et littéraire se verront dès lors contraintes au renoncement et au silence. Le temps des expérimentations s'achèvera souvent dans la tragédie (suicide, emprisonnement...) pour ceux qui avait répondu à l'appel révolutionnaire et

15. Breton André, et Rivera Diego, *Pour un Art révolutionnaire indépendant* (25 juillet 1938), in Trotsky L., *op. cit.*, pp. 495-496.

16. *Ibid.*, p. 500.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

fouillaient (non pas dans leurs tours d'ivoire, mais en recherchant le contact avec les masses) les limites illimitées d'un continent inédit à conquérir.

En 1934, le réalisme socialiste est instauré en tant que dogme. L'artiste doit, selon les principes de Andreï Jdanov, « connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les œuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la « réalité objective » mais représenter la réalité dans son développement révolutionnaire » [17]. A lire aujourd'hui la phraséologie de ce « décret », et en le rapprochant des productions « autorisées » en Union soviétique, ou, plus tard, dans les pays dits socialistes, nous ne pouvons que sourire. En effet, les œuvres réalistes socialistes s'enferment dans un idéalisme (illusoire, mensonger) bien éloigné d'un quelconque réalisme [18]. Désormais donc, les artistes et les écrivains sont enrôlés, au sein de « syndicats », directement contrôlés par le Parti. Des critères régissant la construction des œuvres (principalement dans les domaines pictural, sculptural, littéraire, cinématographique – la musique étant plus difficile à « modeler ») sont imposés. Si tout cela n'était grotesque et dramatique, nous pourrions ironiser sur le fait qu'en échange, les créateurs deviennent, par la grâce de Staline, des... « ingénieurs de l'âme ».

II

Sur la scène allemande, des premières années de la République de Weimar à 1933, puis dans le cadre de la lutte anti-fasciste, se dérouleront d'importantes controverses [19].

Après avoir polémiqué, dans les années vingt, contre les tenants de la littérature prolétarienne (mise en cause de son caractère brutalement documentaire non « distancié » par une quelconque mise en forme), le philosophe hongrois Georg Lukacs (qui influencera nombre de travaux parmi lesquels ceux de Max Raphaël et de Lucien Goldmann) participe

17. Jdanov Andreï, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, Paris, Ed. de la *Nouvelle Critique*, 1950, p. 8.

18. Sur le réalisme socialiste « mis en pratique », le lecteur peut se reporter à : Pérus Jean, *A la recherche d'une esthétique socialiste (1917-1934)*, Paris, Ed. du CNRS, 1986 ; et à Robin Régine, *Le réalisme socialiste. Une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

19. Cf. notre présentation, « Marxisme et esthétique en Allemagne dans les années vingt » (in *Weimar. Le tournant esthétique*, sous la direction de Gérard Raulet et Josef Fürnkäs, Paris, Anthropos, 1989, pp. 27-44).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

activement aux débats qui occupent la diaspora des intellectuels allemands contraints à l'exil après la victoire du Nazisme. En opposition aux thèses défendues par Bertolt Brecht et par Ernst Bloch (pour ne citer que deux intervenants célèbres au sein de la discussion), il s'en prend vigoureusement à l'Expressionnisme [20] et repose la question du parti pris réaliste en art et en littérature [21].

Esquissant sa conception du « grand réalisme », Lukacs soutient que « ce qui est constitutif, ce n'est pas la tendance vers une réalité qui serait immédiate et évidente, mais une tendance objective, et par cela même durable et essentielle, à savoir l'homme dans sa relation multiforme à la réalité » [22]. S'appuyant sur la dialectique du général et du particulier, le recours au réalisme doit favoriser la mise en mouvement d'un homme global, au travers de la présence duquel se dévoile la totalité de la réalité. L'art soutenant une expérience de la « reconnaissance de l'ici-bas des choses », la mimésis lukacsienne se nourrit d'une évocation, suscitant chez le lecteur (ou le spectateur) la volonté d'approfondir sa propre image et celle du monde ; elle n'est donc ni représentation directe ni expression simple du réel. L'œuvre d'art prend sens « dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent, dans cette représentation extrême des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de la période » [23]. Nicolas Tertulian [24], étudiant les derniers écrits de Lukacs, remarquera que le reflet artistique (le reflet de la vie quotidienne est, selon Lukacs, matrice du reflet scientifique et du reflet esthétique) possède une double particularité : « de même que la connaissance de soi suppose inévitablement la connaissance des événements objectifs ayant contribué à forger la personnalité, de même la mimésis esthétique implique la présence de la réalité objective et de l'auto-mouvement de la subjectivité en une indestructible unité ».

Fondée sur les catégories fondamentales de la dialectique marxiste, l'essence (intériorité du processus) et le phénomène (aspect extérieur du même processus), l'esthétique lukacsienne considère que si l'on s'en

20. Cf. notre essai, « E. Bloch, G. Lukacs : regards sur l'Expressionnisme » (*Bloch-Almanach*, n° 8, 1989, pp. 87-114).

21. Cf. notre étude, *B. Brecht, G. Lukacs, questions sur le réalisme* (Paris, Anthropos, 1981 ; seconde édition revue et augmentée, 1989).

22. Lukacs Georg, « Il y va du réalisme » (1938), in Lukacs G., *Problèmes du réalisme*, trad. C. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 262.

23. Lukacs Georg, « Préface », in Lukacs G., *Balzac et le réalisme français*, trad. P. Laveau, Paris, F. Maspéro, 1973, p. 9.

24. Tertulian Nicolas, *Georges Lukacs*, Paris, Ed. du Sycomore, 1980, p. 190.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

tient à la surface des choses, on ne peut que se priver de la possibilité de découvrir la réalité essentielle (la vérité ?). Aussi, le grand réalisme s'efforce-t-il d'échapper tant à la transposition qu'à l'abstraction. Dès lors, l'art et la littérature se voient attribués pour mission l'appropriation de la façon dont est constituée la réalité objective (il s'agit, au travers de ces pratiques, de démasquer / dévoiler). Certes, Lukacs admet la *particularité* du fait esthétique : « ce double travail fait naître une nouvelle immédiateté, médiatisée par la figuration, une surface figurée de la vie, qui, bien que laissant dans chaque moment clairement entrevoir l'essence (ce qui n'est pas le cas dans l'immédiateté de la vie quotidienne), apparaît pourtant comme immédiateté, comme surface de la vie » [25]. Mais, il semble « réactiver » l'esthétique aristotélicienne, en considérant que l'œuvre d'art « parfaite » s'exhibe au travers d'une structure achevée et harmonieuse. De même, s'appuie-t-il sur Hegel (pour qui l'art ramène à l'Esprit absolu), en affirmant que l'œuvre d'art renvoie au développement socio-historique de la société, consciente et tendant vers l'avenir. Dans *le Roman historique* [26], il indique avec force que l'art doit mettre en exergue « la totalité d'une phase de l'évolution historique de la société humaine, et que la société humaine ne peut être représentée dans son intégralité si ses assises et le monde des choses l'environnant, qui constitue l'objet de son activité, ne sont pas aussi représentés ».

Selon ce schéma et prenant pour modèles les œuvres des romanciers réalistes du XIXe siècle, Lukacs privilégie, contre le naturalisme par exemple, des productions mettant en scène des personnages qui s'instaurent révélateurs des rouages contradictoires de la société. L'écrivain réaliste n'est pas, pour lui, un spectateur, mais doit « plonger » au sein du concret en mouvement, dévoilant la totalité du réel. De même critique-t-il le subjectivisme (voire le pathologisme décadent) de ce qu'il nomme le formalisme avant-gardiste, qui, sans référence aucune à la réalité, est une quête s'inscrivant en dehors du monde. « Sans conception du monde on ne peut faire un récit correct ni bâtir une composition correcte, structurée, diversifiée et exhaustive », affirme-t-il dans « Raconter ou décrire ? » [27]. Simultanément, Lukacs met en question le « sociologisme vulgaire » (extériorité du regard

25. Lukacs Georg, « Il y va du réalisme », *op. cit.*, p. 254.

26. Lukacs Georg, *Le Roman historique*, trad. R. Sailley, Paris, Payot, 1965, pp. 100-101.

27. Lukacs Georg, « Raconter ou décrire ? », *Internationale Literatur*, n° 2, 1936, in Lukacs G., *Problèmes du réalisme*, *op. cit.*, p. 162.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

porté sur le monde, pauvreté caricaturale de la vie intérieure des personnages...) du réalisme socialiste, qui, niant l'héritage classique, se laisse aller à l'an-historicité. « Ainsi, dans les romans, l'homme nouveau n'apparaît pas comme le maître des choses mais comme leur accessoire, comme l'élément humain d'une nature morte monumentalisée » [28].

Influencé par les thèses de Karl Korsch (dans *Marxisme et philosophie*, celui-ci présente la théorie du reflet comme une régression prémarxiste), Bertolt Brecht oppose à Lukacs une conception critique du réalisme. Au-delà de tout reflet, il conçoit une écriture réaliste intervenante (opératoire, selon S. Trétiakov), qui participe activement au combat visant la transformation du réel institué, représentant ce qui est et ce qui est en train de naître. « Il faut critiquer la réalité en lui donnant forme, il faut la critiquer de façon réaliste. C'est l'élément critique qui est décisif pour le dialecticien, c'est en lui que réside l'engagement » [29].

L'esthétique brechtienne précise la réalité dialectique qui unit la forme d'une œuvre et son contenu. Pour Brecht, la forme « appartient » au contenu. « La forme d'une œuvre d'art n'est rien d'autre que l'organisation parfaite de son contenu ; sa valeur dépend donc entièrement de celui-ci » [30]. Si Brecht reconnaît le risque d'une évolution autonome de la forme, devenant ainsi « pure forme », et si il est vigilant face à un éventuel volontarisme formel, il n'en condamne pas moins la conception lukacsienne, qui, selon lui, séparant forme et contenu et imposant aux contenus nouveaux des formes anciennes, délaisse une perception dialectique. Dans les textes brechtiens, deux orientations s'affirment : l'une indique qu'un contenu particulier réclame une forme particulière, l'autre signale que la forme influe sur le contenu, le rendant plus ou moins visible, plus ou moins efficace.

Aux prises avec une réalité complexe, contradictoire et mouvementée, l'écriture réaliste ne peut être uniforme. Avoir recours à des formes figées et sclérosées, c'est se priver des possibilités d'approcher le réel, de le fouiller, c'est-à-dire d'agir sur lui. « Sur la validité des formes... c'est la réalité qu'il faut interroger, pas l'esthétique, pas

28. *Ibid.*, p. 173.

29. Brecht Bertolt, « Sur le programme des écrivains soviétiques » (1938), in Brecht, B., *Ecrits sur la littérature et l'art*, volume 3, trad. B. Lortholary, Paris, L'Arche, 1970, p. 74.

30. Brecht Bertolt, « Les arts et la révolution » (1948-1956), in Brecht B., *Ecrits sur la littérature et l'art*, volume 3, *op. cit.*, p. 153.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

même celle du réalisme », rétorque-t-il aux propos de Lukacs [31]. Revendiquant la puissance affabulatoire de l'imaginaire, le caractère ludique et jouissif de l'expérience esthétique, Brecht indique que la question du réalisme ne se limite pas à un enjeu strictement esthétique. Pour lui, le réalisme est l'étude des forces motrices d'une société, mises en mouvement, vers l'avenir (à inventer et à construire), par le créateur. « On ne rend visible ni l'homme ni le monde lorsqu'on ne décrit le monde que reflété dans la *psyché* de l'homme ou la *psyché* de l'homme seulement en tant qu'elle reflète le monde », écrit-il, en refusant les recettes proposées par Lukacs. La créativité artistique – la mise à nu de ce qui nous entoure et de ce que nous sommes – s'apparente, au-delà de l'apparence, à la recherche de la vérité, tâche urgente selon Brecht. Questionner la réalité, c'est en effet permettre aux aspirations de s'exprimer librement. Alors, le plaisir esthétique est lié au désir de vivre pleinement et sans contraintes.

L'artiste est invité à produire des « choses insolites, audacieuses », s'engageant résolument sur les chemins du futur. Néanmoins, Brecht prend garde, en insérant dans le débat la notion d'art « populaire », d'évoquer un réalisme dénonciateur et subversif par rapport aux idées dominantes. Deux possibilités s'offrent, en conséquence, aux artistes et aux écrivains : accepter que l'art soit un instrument de domination (pratiquer un élitisme de bon goût) ou confier son destin aux exclus (participer au mouvement de politisation de l'art). « Il peut livrer les hommes aux ivresses, aux illusions et aux miracles, et il peut livrer le monde aux hommes, Il peut accroître le savoir » [32].

L'art n'est jamais innocent, puisque les liens qu'il établit avec le politique sont déterminants. L'œuvre réellement combattante est celle qui contient en son sein des éclats de vérité. Elle s'avère ainsi être une arme pour l'éducation et la lutte, dévoilant la nature des faits et indiquant les possibilités existantes de les changer. C'est au regard de ce programme que Brecht affirme, face au modèle lukacsien, qu'il est dérisoire de définir « le » réalisme à partir de quelques exemples restrictifs, puisés aux sources de l'histoire artistique et littéraire. « Exiger ce réalisme-là d'écrivains vivants, c'est comme si on exigeait d'un homme qu'il mesure soixante-quinze centimètres de largeur d'épaules, qu'il ait une barbe d'un mètre et des yeux étincelants, sans lui dire où il

31. Brecht Bertolt, « Ampleur et variété du registre de l'écriture réaliste » (1938), in Brecht, B., *Ecrits sur la littérature et l'art*, volume 2, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970, p. 140.

32. Brecht Bertolt, « Popularité et réalisme » (1938), in Brecht B., *op. cit.*, p. 117.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

peut acheter tout ça » [33]. Il y va, pour lui, de l'efficacité politique de l'art.

Ernst Bloch, de son côté, critique la définition lukacsienne de la totalité, plus précisément la linéarité du développement de l'Histoire qu'il défend. Contre ce qu'il pense être un vestige du classicisme, Bloch envisage la totalité comme processus contenant en lui-même ses propres contradictions. Alors que Lukacs insiste sur la (re)présentation d'une réalité cohérente, Bloch introduit, au sein de son esthétique, l'idée d'une réalité brisée, parce qu'interrompue. En fait, selon lui, la démarche lukacsienne érige en norme le concept de réalité de l'idéalisme allemand, tout comme elle pense la continuité historique en tant qu'elle serait rythmée par des phases successives (montée / déclin). Le réalisme blochien contient, en plus du réel, des éléments utopiques, l'à-venir, que celui-ci porte en lui (en germes). Bloch refuse l'idée d'une réalité homogène, préférant parler d'une réalité à plusieurs niveaux. Uwe Opolka peut ainsi écrire qu'au cœur de la triple temporalité de la réalité blochienne, « le rapport entre le passé, le présent et l'avenir n'est pas statique, il change avec chaque époque. Et dans ce processus temporel discontinu et composite, l'œuvre d'art n'est pas non plus déterminée une fois pour toutes par l'époque de son apparition » [34]. C'est la réalisation de l'avenir figurée par l'œuvre qui lui assure son unité et sa totalité. Le réalisme cerne ici la progression vers le non-encore-réel. Il indique le but à atteindre, le « possible », mettant ce dernier en formes dans, selon l'expression du philosophe de *L'Esprit de l'Utopie* et du *Principe Espérance*, un « idéal réaliste » qui libère l'espérance artistique.

Bloch regrette que Lukacs ne soit pas sensible à cette force utopique – « die utopische Perspektive jeder grossen Kunst » – agissant au sein de l'œuvre d'art. Autrement dit, Lukacs négligerait le « pas-encore-conscient » que laisserait apparaître l'œuvre. Celle-ci porterait des éléments (d'où son caractère d'anticipation) de ce qui n'est pas encore advenu, une réalité objective nouvelle. En ce sens, Bloch admet l'existence de formes d'organisation spécifiquement esthétiques. Ce n'est pas le contenu qui donne sens à l'œuvre ; mais l'organisation particulière de ce contenu est signifiant. Aussi, Bloch s'intéresse-t-il à ce qu'il nomme les « petites formes », qui « conservent surtout le

33. Brecht Bertolt, « Sur le réalisme », in Brecht, B., *op. cit.*, p. 112.

34. Opolka Uwe, « Héritage et réalisme – Ernst Bloch dans le débat sur l'Expressionnisme (1937-1938) », trad. A.-M. Lang et G. Raulet, in *Utopie – marxisme selon Ernst Bloch*, ouvrage collectif sous la direction de G. Raulet, Paris, Payot, 1976, p. 90.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

vouloir-être et la vie déficiente, et le bonheur coloré » [35]. La controverse avec Lukacs prend notamment consistance autour des pratiques collagistes et montagistes qui s'affirment dans tous les arts dès la fin des années dix [36].

Le « pré-apparaître » blochien, énonçant les possibilités de l'accomplissement du futur, est incitatif, provoquant la réactivité de la *praxis* révolutionnaire. Pour Bloch, la théorie du reflet entraîne le refuge dans l'immédiateté et dans l'abstraction. Un tel reflet (dogmatique) de la réalité infrastructurelle est, à son avis, synonyme de l'engourdissement dans l'inactivité et de la contemplativité kantienne. L'art, comme utopie, se doit de créer des formes inédites. Gert Ueding, analysant ce « pré-apparaître », souligne que « l'activité du génie n'apporte pas seulement un plus qui créé des formes, mais aussi quelque chose qui transforme, un courant d'activité et un rêve éveillé qui recèlent des significations dont certaines sommeillent dans le monde tandis que d'autres sont seulement encore endormies » [37].

L'œuvre d'art brode à partir de la réalité empirique ; elle la déborde. Le rêve éveillé qui la porte lui donne, entre figuration et défiguration, une existence concrète. C'est en effet le souffle de l'imagination qui anime sa respiration, en « fomentant » de multiples éléments du « non-encore-là ». Hors territoires institués, l'œuvre se présente comme « fragment ultérieur ». Rebelle à toute clôture, elle revendique le fragmentaire, entre ruine et achèvement provisoire. Elle laisse ainsi advenir « des fragments-réels, au travers desquels le processus toujours ouvert s'écoule et progresse dialectiquement vers d'autres formes fragmentales » [38]. Transversalité transgressive, inépuisable, elle provoque son public, pour que celui-ci invente sa propre liberté. L'expérience esthétique pousse celui-ci « jusqu'en ce lieu où l'exagération et

35. Bloch Ernst, *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 162.

36. Cf. nos analyses : « E. Bloch, G. Lukacs : une approche divergente des pratiques du montage en art et en littérature » (in *Lukacs, Bloch : raison et utopie*, ouvrage collectif sous la direction de M. Löwy, Paris, *L'Homme et la Société* n° 79-82 / L'Harmattan, 1987, pp. 25-32 ; ainsi que notre communication, « Des pratiques collagistes, ou de la nécessité d'éprouver le pêle-mêle des possibles » (in *Montages / collages*, ouvrage collectif sous la direction de B. Rougé, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1993, pp. 105-113).

37. Ueding Gert, « L'art comme utopie. Remarques sur l'esthétique du pré-apparaître chez E. Bloch », trad. C. Piron-Audard et G. Raulet, in *Utopie - marxisme selon Ernst Bloch*, *op. cit.*, p. 78.

38. Bloch Ernst, *Le Principe Espérance*, tome 1, trad. F. Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976, p. 267.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

la fabulation représentent un pré-apparaître de la réalité, qui la signifie au sein du Donné en mouvement » [39].

L'utopie artistique et littéraire est concrète, parce que signifiée dans le drapé de l'image, donc désignable au sein de l'espace dialectiquement ouvert du conflit opposant le champ esthétique et le champ de la vie. L'œuvre appartient à l'apparence, mais à une apparence en attente d'être réalisée ; « l'art est un laboratoire mais aussi une fête de possibilités exécutées ainsi que des alternatives expérimentées en elles, où l'exécution tout comme le résultat se présentent comme illusion fondée, c'est-à-dire comme pré-apparaître d'un monde accompli » [40].

III

En France, parce que l'urgence est celle du rassemblement pour la défense de la culture, puis de la résistance anti-fasciste, la question du réalisme socialiste n'est pas prioritaire et tend à rester floue (*Antoine Bloyé* de Paul Nizan ou *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon se voient parfois attribuer cette « étiquette ») [41].

Pour Aragon, le réalisme ne se réduit pas à une « description pure et simple ». C'est avant tout un combat. Dans sa conférence de 1937, « Réalisme socialiste et réalisme français », il identifie l'engagement réaliste à une « attitude de l'esprit », basée sur une conception du monde qui se refuse à peindre « d'après nature ». Née de la volonté et du travail d'un homme réel, liés à la réalité économique, sociale et culturelle d'une époque historiquement déterminée, une œuvre d'art possède toujours en elle des traces de leur existence et de leurs rapports conflictuels ; elle est « résultat de cette lutte des éléments contradictoires d'un monde, d'une société dans un homme, des contradictions

39. *Ibid.*, p. 259.

40. *Ibid.*, p. 261.

41. N'oublions pas cependant que la rupture entre les surréalistes et le P.C.F. fut consommée dans une certaine violence verbale (le suicide de René Crevel est révélateur de leur impossible (ré)conciliation). Rappelons aussi le scandale qui, à la mort de Staline, sera déclenché par la direction communiste, suite à la publication par *Les Lettres françaises* (dirigées par Aragon) du *Portrait de Staline* de Picasso. Pour une vision d'ensemble des rapports entretenus par le Parti avec les artistes, écrivains et intellectuels, le lecteur peut consulter le livre de Jean-Pierre Bernard, *Le P.C.F. et la question littéraire 1921-1939* (Grenoble, PUG, 1972).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

mêmes de cet homme » [42]. L'originalité de ce plaidoyer se décline, non par son acceptation enthousiaste et respectueuse de l'héritage du passé (qu'Aragon développera à nouveau en 1954 en faisant l'histoire du « réalisme poétique » [43]), mais par sa coloration nationaliste : le réalisme socialiste « ne trouvera dans chaque pays sa valeur universelle qu'en plongeant ses racines dans les réalités particulières, nationales, du sol duquel il jaillit » [44]. Par ses propos, Aragon se démarque des « décrets » jdanoviens, de l'élaboration d'une méthode d'écriture abstraite. Il tente, en soulignant que le réalisme est « celui d'une époque et d'une société donnée », de définir une théorie vivante, mouvante et complexe, dont l'objectif essentiel est d'assurer, patiemment, le « triomphe de l'homme à venir ».

Au-delà des aléas de la lutte politique menée par les communistes français, Aragon ne reniera pas ses arguments. Après le choc du XXIIe Congrès du PCUS, il renouera même ouvertement, dans les années soixante, avec son positionnement de 1930 (exprimé dans « La peinture au défi » [45], texte rendant hommage aux productions de Max Ernst et de John Heartfield), en insistant sur la « porte dérobée sur le monde » qu'ouvrent les œuvres collagistes de Adolf Hoffmeister. Acceptant une imagination sans contraintes, le réalisme socialiste, selon lui, ne devait survivre qu'en promouvant la « diversité » et la « liberté » de ses moyens [46].

Pour Roger Garaudy (philosophe « officiel » du Parti pendant de longues années), qui reprend à son compte les propos de Marx sur la société future peuplée de créateurs (mise à mort de la spécialisation du travail artistique et littéraire, conséquence de la division du travail), l'œuvre d'art ne peut être entrevue sous l'angle de la « finalité sans fin » kantienne (qui implique deux couples antagonistes / complémentaires reliant le travail à l'utilitaire et l'art au ludique). « L'art n'est l'art que s'il joue un rôle propre d'exploration et de construction des pos-

42. Aragon Louis, « Réalisme socialiste et réalisme français » (1938), in Aragon L., *Ecrits sur l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1981, p. 56.

43. Aragon Louis, « Intervention au deuxième Congrès des Ecrivains soviétiques » (décembre 1954), in Aragon L., *J'abats mon jeu*, Paris, EFR, 1959, pp. 181-195.

44. *Ibid.*, p. 63.

45. Aragon Louis, « La peinture au défi » (1930), in Aragon L., *Ecrits sur l'art moderne*, *op. cit.*, pp. 27-47.

46. Aragon Louis, « Adolf Hoffmeister et la beauté d'aujourd'hui » (1960), in Aragon, L., *op. cit.*, pp. 188-193.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

sibles nouveaux de l'homme. Il est connaissance parce qu'il est création » [47].

C'est en ce sens, que Garaudy analyse, du Surréalisme au réalisme, l'« itinéraire » d'Aragon, ce dernier rompant avec l'ordre établi d'une part et défrichant des possibilités inédites d'autre part. Dans cette double action, négation / construction, l'art devient productif, travaillant, parce que « le monde de l'homme c'est aussi tout ce qui manque au monde, tout ce qui le conteste » [48], à la réalisation des aspirations et des espérances humaines. La tâche du réalisme est donc de démystifier la réalité présente et de susciter la volonté de vivre différemment. En interrogeant les œuvres de Kafka, Garaudy montre comment celui-ci « exprime les moments de sa découverte du réel, des contradictions et du mouvement qu'il porte en lui, de ce qui lui manque et qui exige son dépassement » [49]. Système ouvert, le réalisme est offensif ; parce que non arrimé au réel momentanément présent et recueillant les bribes de réalités non encore instituées. Saisir ce qui s'annonce (ce qui est déjà-là) en fragments, c'est « défataliser l'avenir ». Ne donner pour fonction au réalisme que de refléter la réalité immédiatement perceptible équivaut à l'amputer de sa puissance utopique, à nier sa particularité prospective. « Le réel, lorsqu'il inclut l'homme n'est plus seulement ce qu'il est, mais tout ce qui lui manque, tout ce qu'il a encore à devenir, et dont les rêves des hommes et les mythes des peuples sont le ferment » [50].

Garaudy élabore une esthétique s'édifiant sur la dynamique prophétique de l'art, sur son caractère transcendant. Parce que l'art est critique, parce qu'il donne à voir les premières images d'un réel différent et parce qu'il signifie que tout donné n'est qu'un « passage », il s'adresse à des hommes qui, en quête de leur liberté et dans l'attente d'une vie sans entraves, sont appelés à façonner leur destin.

Pour Pierre Daix, l'« âme » des *Lettres françaises*, – « qu'est-ce que la vérité de la vision ? Qu'est-ce que la réalité au bout du compte ? », demande-t-il –, le flambeau du réalisme est repris par l'art moderne. Plus encore, la légitimité d'un art d'avant-garde (à condition que l'on cesse d'opposer une avant-garde « de la forme » et une avant-garde « du contenu ») se fonde sur la possibilité qu'il concrétise de dépasser « un art devenu courant, admis, impropre à exprimer les

47. Garaudy Roger, cité in Perottino Serge, *Garaudy*, Paris, Seghers, 1974, p. 39.
48. Garaudy, Roger, *D'un réalisme sans rivages*, Paris, Plon, 1964, p. 157.
49. *Ibid.*, p. 218.
50. *Ibid.*, p. 250.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

derniers développements de la réalité » [51]. Le réalisme de l'art moderne acquiert son originalité et sa vivacité en se débarrassant des stigmates du passé, en renouvelant des formes périmées et non-efficaces. Le réalisme créateur, naissant de la rupture séparant le nouveau de l'ancien, agit au cœur de la modernité. L'art produit des formes appropriées aux défis et nécessités de son temps. Les innovations artistiques et littéraires de notre siècle évitent le dessèchement de l'art, sa mort. Inséparable de la modernité, l'art du XXe siècle est, selon Daix, un art « où le modèle est construction d'un équivalent dynamique du réel ».

En marge du Parti, Henri Lefebvre, dans sa théorie des représentations, privilégie l'évocation / invocation et la constitution d'images productrices. La représentation esthétique doit tendre vers ce qu'il nomme une « présence dans l'absence ». L'œuvre est un jeu ; elle est toujours quelque chose de plus et d'autre. Elle fonde la réalité autrement ; « l'œuvre supplante, déplace le réel et semble l'engendrer ». Elle expose une réalité différente, se superposant à l'existant : « toute œuvre contient une utopie ; c'est le lieu d'un non-lieu. Elle ne dit pas les contradictions du réel mais les montre en les surmontant, en les résolvant dans la fiction réelle » [52]. Ouverte, traversée d'une infinité de perspectives, agitée de mouvements dynamiques, l'œuvre est exploration des possibles, aventure.

Plusieurs moments coexistent en elle : le « moment de la forme » (par lequel elle acquiert sa cohérence), le « moment social » et le « moment extra-social » (qui lui permettent de puiser des matériaux, des exigences « allant parfois jusqu'à l'impératif politique ») et le « moment utopien » (qui nous fait entrer « dans un pays », celui de l'utopie). L'artiste entreprend de fouiller les conditions du possible, sans masquer, qu'à son encontre, s'élèvent des résistances qui, en se figeant et en durcissant, deviennent des entraves, de réels impossibles. Dans l'imaginaire qu'il crée, subsistent des potentialités proches et lointaines ; il « définit une liberté ou un destin, une raison ou une déraison », il « projette un accomplissement, un épanouissement ».

L'utopie, pour Lefebvre, est la mise en œuvre (en chantier), dès maintenant, de la transformation du monde et de la vie ; volonté certes indéterminée mais trop souvent, y compris par le marxisme qui la revendique, dévoyée et délaissée. Dans la représentation esthétique, s'instaure, par la médiation, une réalité provisoire / éphémère, au sein de laquelle la négation ne se contente pas de nier et de détruire, mais

51. Daix Pierre, *Nouvelle critique et art moderne*, Seuil, 1968, p. 187.
52. Lefebvre Henri, *La présence et l'Absence*, Paris, Casterman, 1980, p. 203.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

s'empare des résidus qui s'agitent ici ou là, les transforme en « potentialités de dépassement », maintenant ainsi mouvante la liaison de la présence et de l'absence. « L'art à travers sa phase critique, c'est-à-dire sa crise radicale, se manifeste... comme : création d'effets, représentation dépassée, pratique sociale, invention de formes, contribution décisive à la nature seconde » [53].

Ne sont-ce pas ces multiples « virtualités » que met en scène l'œuvre, et dont nous devons nous emparer ?

IV

L'esthéticien marxiste autrichien Ernst Fischer, dans un vibrant « Eloge de l'imagination », s'insurge contre l'affaiblissement du pouvoir imaginatif dans nos sociétés. Ce pouvoir, affirme-t-il, est un pouvoir de « représentation », déterminant parce que possédant un rôle moteur dans le processus d'évolution de l'homme et du monde qu'il construit. L'imagination permet non seulement d'appréhender le réel existant mais, par elle, se dessine l'avenir. « Le possible, en tant qu'il est une réalité encore informe, matière à partir de laquelle on fait des rêves, des dieux et des outils, des fantômes et des inventions, des mythes et des mécanismes : voilà le matériau inépuisable de l'imaginaire » [54]. Liée à la liberté, l'imagination est, selon lui, logiquement suspecte aux yeux des « dominants ». Dans les sociétés industrielles avancées, l'aliénation, qui définit la situation de l'homme (dans sa vie quotidienne, ses loisirs, ses amours...), nécessite une volonté artistique sans compromis, visant à démasquer / dénoncer cette fausse réalité et à lutter violemment contre les causes de la fétichisation des choses et des êtres. Pour remplir sa mission, l'art doit savoir refouler les catégories esthétiques inefficaces et se forger des armes adéquates.

Parmi les défis qui, dans une période de rupture avec le passé, s'imposent à l'art, Fischer envisage celui de la « distance ». Avec la fin de la période bourgeoise, l'immensité de l'étendue qui sépare l'œuvre d'art du spectateur est remise en cause. La particularité de l'art moderne consiste à évoquer une indispensable participation des spectateurs, (re)devenus actifs et maîtres de leur imagination et de leur raison. L'artiste moderne recherche l'intervention du public, la provoque, perce-

53. *Ibid.*, p. 244.

54. Fischer Ernst, « Eloge de l'imagination », trad. J.-L. Lebrave, in Fischer E., *Le Marxisme et l'art*, Paris, *Spartacus*, n° 21, 1970, p. 144.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

vant, consciemment ou inconsciemment, qu'ainsi sont réalisées les conditions d'une action positive de l'œuvre sur celui qu'elle interpelle, qu'elle choque ou inquiète. L'art, en se rapprochant de la vie, retrouve sa faculté d'enrichir concrètement « l'être », en forçant l'imagination du public à reprendre vie et à agir, en l'entraînant à s'approprier « la réalité totale, une réalité complétée par le possible, le non-encore-réalisé » [55]. Pour réaliser son projet, l'art moderne est dans l'obligation d'expérimenter de nouvelles formes. Fischer insiste sur la richesse (y compris dans l'échec) de ces innovations, réfutant toute tentative de réglementation de ces tâtonnements. La spécifité de l'art et de la littérature résident en ce qu'ils ne peuvent rester en marge de la lutte pour « l'être ou le non-être de l'humanité ». En ce sens, toute production est « engagée », ce qui ne veut pas dire qu'elle illustre une ligne ou un mot d'ordre politiques.

La recherche de la réalité par le poète s'aiguise, écrit Fischer, « dans les temps de grands bouleversements... de signes difficiles à interpréter, par lesquels l'avenir nous menace et nous attire » [56]. Mais, la réalité se laisse-t-elle découvrir et approcher facilement ? Par ailleurs, que recouvre-t-elle ? Quels liens l'homme entretient-il avec elle ? La « perte de la réalité », dont le processus, selon Fischer, s'instaure dès le Romantisme, ne triomphe-t-elle pas aujourd'hui, alors que dans nos sociétés, dominent les faits, les informations et les « connaissances spécialisées » ? En un mot, peut-on encore « voir le monde » ou sommes-nous réduits à ne percevoir que sa surface ?

« Ce désir de " prendre les choses en flagrant délit ", non dans leur résultat mais dans leur processus, non leur " surface refroidie " mais leur brûlante mobilité, ainsi que le refus d'une totalisation violente au profit de la tentative de donner à la réalité une solidité matérielle en se concentrant sur certaines structures, certains processus, certaines métamorphoses, sont communs à bien des écrivains et artistes de notre époque » [57]. Autrement dit, l'art et la littérature contemporains se caractérisent par des essais de construction d'un « langage de la réalité », apte à « dire » sa vérité aujourd'hui. L'imagination est à nouveau interprétée comme une puissance incontournable, sans laquelle nul « vouloir » n'aboutira. Par son action-intervention, la réalité inerte sera violée et l'univers du quotidien brutalisé ; elle seule peut nous entraîner au-

55. *Ibid.*, p. 202.

56. Fischer, Ernst, « A la recherche de la réalité », trad. J.-L. Lebrave, in Fischer, E., *Le Marxisme et l'art*, *op. cit.*, p. 219.

57. *Ibid.*, p. 224.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

delà du réel « déréalisé ». « Ce que l'accoutumance a déréalisé, l'inaccoutumé le fera sauter, qu'il se présente comme catastrophique ou comme utopie » [58].

La notion de « contraste » permet à Fischer de développer sa pensée. Le « contraste » intervient pour déceler, derrière ce qui est, ce qui pourrait être, pour rendre visible l'invisible. Tout en appartenant au domaine du rêve, puisqu'il « évalue » la distance qui sépare le réel « donné » de la réalité vraie, il correspond, appliqué à l'art, « à l'essence de la réalité ». La réalisation du « contraste » exige, de la part du créateur, l'invention de procédés. Tout procédé novateur mérite attention. Une méthode, orientée vers la découverte de la réalité, n'a pas à être jugée en elle-même ; seul le résultat auquel elle parvient – l'œuvre – nous donne un aperçu de sa capacité à saisir la réalité animée, de sa possibilité de nous transporter « en avant » des illusions que notre monde nous « offre » pour réel. Fischer, ici, se libère d'une perception abstraite et dogmatique, schématique et terroriste, du réalisme en art et en littérature. L'art, parce qu'il recherche le réel, est « bien plus qu'une superstructure idéologique ». Aussi, une œuvre d'art n'est-elle pas simplement le reflet de la vie sociale ; l'artiste, au cours de sa démarche et par les moyens qu'il emploie, met à jour des réels inconnus, non répertoriés. « L'œuvre d'art se rattache à l'ensemble du " style de vie ", aux conventions et aux subversions, aux traditions et aux utopies, autant qu'au mouvement interne de l'art » [59]. Certes, Fischer persiste à penser les « morceaux » de réalité qui se manifestent au sein des œuvres ; ce qui l'entraîne à sous-estimer certaines productions (celles du Pop'art par exemple) et à les juger sévèrement. Cependant, sa conception est positive, débarrassant le marxisme de son attitude frileuse et réductrice.

Dans son développement, rien n'est achevé, définitivement clos. L'homme et le monde sont des réalités en mouvement non-accomplies et possèdent un devenir, dont les contours sont à explorer. Fischer privilégie donc le vivant contre l'inanimé, l'incertain contre l'établi, l'invraisemblable contre le vraisemblable. Dans ce cadre, rechercher la réalité n'équivaut-il pas à dégager les possibilités de construction de cet avenir, à proposer des alternatives, à inaugurer les cheminements pouvant donner accès au « royaume de la liberté » ? L'art et la littérature, liés à ce qui peut advenir, détenant en eux-mêmes une énergie les propulsant vers ce qui n'est pas encore, ont pour fonction de « vaincre

58. *Ibid.*, p. 245.
59. *Ibid.*, p. 266.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

l'automatisme de la vie quotidienne », c'est-à-dire, de formuler les images de l'au-delà du chaos immédiat. En écrivant que « ce qu'on ne peut plus se représenter peut toutefois être représenté », il accorde aux créateurs la responsabilité de leurs choix formels. Si les créneaux artistiques du passé sont inopérants, si le « réalisme historique » n'est plus apte à remplir sa mission, si la totalité du monde n'est plus accessible, il leur incombe de produire des moyens originaux et de s'engager par de nouveaux parti pris. Il leur faut « faire parler les choses elles-mêmes, donner une subjectivité aux objets, les déloger brusquement, humaniser enfin un monde réifié par le langage, le signe, la parabole » [60].

L'art, de par sa spécificité, de par son approche méfiante et critique de tout ce qui est donné comme définitif, de tout ce qui se pare des oripeaux de l'harmonie, de ce qui s'érige en totalité inabordable, acquiert un rôle irremplaçable, assurant la « légitime défense de l'humanité ». Dans une époque intensément troublée, où tout peut basculer, l'art et la littérature ne deviennent-ils pas les lieux-espaces où se réfugient, productivement, la résistance et l'espérance de l'homme, dont le présent et le futur sont menacés ? Simultanément, la modernité artistique et littéraire n'annonce-t-elle pas son propre devenir ? « La révolte contre la passivité du public, l'effort multiple pour faire du consommateur d'art un acteur, même si cela doit se faire d'abord dans un déchaînement chaotique, l'art engagé et prenant ses distances avec tout engagement, pourraient parvenir à une synthèse inattendue, comme jadis le Dionysiaque et l'Apollinien dans la tragédie grecque » [61].

V

Autour de l'Ecole de Francfort [62], s'affirme une radicalité *critique* – motivée par un refus du fascisme et du stalinisme – qui met en cause « la perspective optimiste unilatérale d'évolution du monde qui dominait le marxisme » [63] ; ce qui n'est pas sans conséquences dans le domaine de la réflexion esthétique. Avant d'interroger Adorno ou Marcuse, nous voudrions consacrer quelques lignes fragmentées à l'œuvre de Walter Benjamin.

60. *Ibid.*, p. 272.

61. *Ibid.*, p. 277.

62. Pour une présentation des rapports entre le marxisme et les théoriciens de Francfort, cf. : Assoun Paul-Laurent, et Raulet Gérard, *Marxisme et théorie critique*, Paris, Payot, 1978.

63. Lequenne Michel, *Marxisme et esthétique*, *op. cit.*, p. 54.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

Bloch, envisageant (manifestation de l'utopie positive) une éventuelle issue, adopte une vision « optimiste » concernant les possibles en travail au sein du processus qui fait se mouvoir le développement historique du monde. Sa pensée, tout en récupérant les éléments « actifs » du passé, se projette, y compris en se positionnant « en attente » (dans une posture illusoirement immobile), au sein du non-encore-advenu. W. Benjamin serait-il « en retrait », proposant une philosophie de l'Histoire « relativement » négative ? Certes, dans « Zentral Park », il indique que le cours de l'Histoire « se présente sous le concept de la catastrophe » [64] ; de même, dans ses *Thèses sur la philosophie de l'Histoire* (1940), il paraît mettre en doute la possibilité d'un réel progrès historique, même s'il insiste sur les moments exceptionnels qui interrompent, de loin en loin, le développement historique du monde, réalité imprévisible d'un « arrêt messianique du devenir », permettant « de sortir par effraction du cours homogène de l'histoire » [65]. Mais, simultanément, ne précise-t-il pas que le désir baudelairien – « Interrompre le cours du monde » – est toujours actuel, sans doute comme « sa violence, son impatience et sa colère » [66] ; ne nous assigne-t-il pas la mission, la tâche, de « brosser l'histoire à rebrousse-poil » [67] ? En fait, comme le suggère Michaël Löwy [68], ne pouvons-nous pas comprendre la philosophie de l'histoire benjaminienne comme porteuse d'une double nécessité, celle d'assurer la « restauration de l'harmonie cosmique brisée » et celle d'assurer la « Rédemption messianique » ?

Arrêtons-nous maintenant quelques instants sur deux études de Benjamin plus directement motivées par une lecture politique des problèmes esthétiques [69].

En soulignant, dans « L'auteur comme producteur », que « la tendance politique juste d'une œuvre inclut sa qualité littéraire, puisqu'elle

64. Benjamin Walter, « Zentral Park », trad. J. Lacoste, *Revue d'Esthétique*, n° 1, 1981, p. 13.

65. Benjami, Walter, *Thèses sur la philosophie de l'histoire* (1940), in Benjamin W., *Essais 2*, trad. M. de Gandillac, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 206.

66. Benjamin Walter, « Zentral Park », *op. cit.*, p. 16.

67. Benjamin, Walter, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, *op. cit.*, p. 199.

68. Löwy Michaël, « W. Benjamin critique du progrès : à la recherche de l'expérience perdue », in *Benjamin à Paris*, ouvrage collectif, Paris, Ed. du Cerf, 1986, p. 639.

69. Cf. le chapitre « L'art au service de la politique », in Rochlitz Rainer, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 134-209.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

inclut sa tendance littéraire » [70], Benjamin oppose aux débats tendance / qualité, forme / fond, une approche dialectique, c'est-à-dire l'inscription de l'œuvre dans le « contexte social vivant ». C'est donc la place et la « fonction » de l'œuvre au sein des rapports de production qui doivent être étudiées. L'œuvre, selon Pascal Maillard, est ainsi « définie par ce qu'elle produit, ce qu'elle est susceptible de transformer » [71]. C'est à une réflexion sur la technique littéraire que nous engage Benjamin, percevant la possibilité d'aborder en matérialiste les problèmes de l'art et de la littérature. Pour lui, les techniques et le développement des forces motrices de la société étant liés, les formes et les genres littéraires ne sont pas immuables. « Dans le passé, il n'y a pas toujours eu des romans, il n'en faudra pas toujours ; il n'y a pas toujours eu des tragédies, des grandes épopées... » [72]. De même est-ce le rôle de l'écrivain (et plus généralement de l'intellectuel) qui est à re-penser. Evoquant les propos de Trétiakov, s'attardant sur la volonté dadaïste – mettre « à l'épreuve » l'authenticité de l'art en affirmant que « la plus minuscule parcelle authentique de la vie quotidienne dit plus de choses que la peinture » [73] –, Benjamin affirme que toute tendance, fut-elle révolutionnaire, doit s'adjoindre la formulation de « l'attitude par laquelle on doit s'y conformer ». Le théâtre épique brechtien, remettant en cause l'appareil scénique entravant toute novation, s'attache, en ce sens, au dévoilement « d'états de choses », de situations quotidiennes de la réalité. Il « vise moins à faire partager au public des sentiments, même s'il s'agissait de celui de révolte, qu'à lui faire considérer par la pensée, à distance et de façon durable, la situation dans laquelle il vit » [74]. Le parti pris brechtien est compris comme la volonté de donner au public une fonction productrice, celle d'une maîtrise dialectique de la réalité concrète, sur laquelle pourra s'enraciner sa force et son désir transformateurs.

En abordant le phénomène de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art, Benjamin étudie l'influence de cette évolution, historiquement rythmée, sur les traditions formelles. Cependant, c'est la création, au cours des siècles, de nouvelles techniques de reproduction,

70. Benjamin Walter, « L'auteur comme producteur » (1934), in Benjamin W., *Essais sur B. Brecht*, trad. P. Lavau, Paris, F. Maspéro, 1969, p. 109.

71. Maillard Pascal, « Lecture de W. Benjamin », in *Critique de la Théorie critique*, ouvrage collectif sous la direction de Henri Meschonnic, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1985, p. 130.

72. Benjamin Walter, « L'auteur comme producteur », *op. cit.*, p. 111.

73. *Ibid.*, p. 118.

74. *Ibid.*, p. 126.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

qui rend actuelle cette problématique. D'autant que ces innovations s'accélèrent avec l'invention du procédé photographique, transformant la situation et le caractère de l'œuvre d'art. Pour Benjamin, la reproduction remet en question ce qu'il nomme son « ici et maintenant », c'est-à-dire son caractère unique. De même, le problème de l'authenticité de l'œuvre, liée à son inscription originaire, est-il caduc, puisque la reproduction peut dévoiler un morceau de réalité « qu'ignore toute vision naturelle » et transporte l'œuvre au-delà des contingences matérielles et historiques, l'actualisant en quelque sorte ; « au temps des techniques de reproduction, ce qui est atteint dans l'œuvre d'art, c'est son aura » [75]. Parallèlement aux modifications des structures sociales, ce sont les manières de percevoir et de sentir qui changent. L'aura d'une œuvre, « unique d'un lointain, si proche qu'elle puisse être » [76], dépend du rituel qui la fonde. Les masses, en intervenant et en exigeant d'approcher au plus près l'œuvre, détruisent précisément la fonction rituelle de celle-ci, « alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité ». Soulignant le rôle émancipateur de la reproductibilité, Benjamin signifie que l'œuvre d'art « se fonde désormais sur une autre forme de *praxis* : la politique » [77]. Lorsque la « valeur d'exposition » l'emporte sur la « valeur culturelle », c'est la fonction même de l'œuvre d'art qui est bouleversée. L'œuvre n'est plus inaccessible, sa multiplication permet de mieux la saisir, de se l'approprier, de la manipuler, de la rendre concrètement vivante. L'œuvre, dépouillée de son halo protecteur, devient elle-même agissante au cœur de la réalité. Les pratiques photographiques et cinématographiques sont, dans la réflexion benjaminienne, les symboles de cette mutation, montrant à quel point l'art ne saurait plus être emprisonné dans le domaine de la « belle apparence ». « Pour l'homme d'aujourd'hui l'image du réel que fournit le cinéma est infiniment plus significative, car, si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil... elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer, de la façon la plus intensive, au cœur même de ce réel » [78]. Au sein des failles dans lesquelles nous plonge le travail de la caméra, le banal prend une autre dimension. Notre espace quotidien s'élargit, des mouvements inconnus nous apparaissent et la matière dénude sous notre regard ses structures

75. Benjamin Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1936), in Benjamin W., *Essais 2*, *op. cit.*, p. 92.

76. *Ibid.*, p. 94.

77. *Ibid.*, p. 98.

78. *Ibid.*, p. 113.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

intimement enfouies. Pour Benjamin, c'est l'expérience de l'« inconscient instinctif » qui nous est offerte ; à nous d'en franchir le seuil, ce passage jusqu'à présent défendu [79]. En ce sens, l'art répond à l'exigence majeure de sa fonction, celle de provoquer une demande qui favorise les ouvertures vers l'avenir.

Au-delà de ces deux contributions, qu'il faudrait « mettre en abîme » par rapport à la complexité de l'œuvre globale (philosophie, critique littéraire...), la puissance de la pensée benjaminienne se forge dans la construction d'une esthétique anti-contemplative et non-fétichiste. En signifiant la nécessité de passer de l'image onirique à l'image dialectique, Benjamin insiste sur la constitution de l'œuvre en tant qu'« univers vide » – qu'il nous faut tenter de « combler » –, au sein de laquelle se cristallise des moments d'histoire (ancien / nouveau) et se « mélangent » les éléments qui provoqueront (contre tout effet nostalgique) une succession de chocs. Au sein de l'expérience esthétique, Benjamin traque les éclats d'ivresse suscités par les « instances du réveil » (Adorno utilisera l'expression de « lignes de fuite »), contenues dans l'image dialectique, par lesquels s'ouvriront d'innombrables « passages ». Il s'agit, comme l'écrit Bruno Tackels, de « prendre les images de rêve à bras le corps, les dissoudre en tant que concepts mythologiques pour atteindre l'espace de l'histoire » [80]. L'image dialectique, qui n'intervient pas brutalement sur la scène historique, n'est ni copie (reflet du monde) ni achèvement (fut-il dialectique) ; elle est constellation. Certes, tout se répète, mais tout est sauvable. Encore faut-il, bien évidemment, qu'il y ait (encore ?) quelque chose à sauvegarder [81] ?

Dans sa *Théorie esthétique*, Theodor W. Adorno accorde à l'art une fonction critique, active au cœur de l'Histoire, puisque perpétuant (remémoration) – au sein du monde réifié – l'idée concrète de liberté comme possibilité. « L'objet de l'art, souligne-t-il, est l'œuvre, produite par lui, qui contient en soi les éléments de la réalité empirique, tout comme elle les transpose, les décompose et les reconstruit selon sa

79. Sur l'ivresse provoquée par l'expérience de ce qu'il nomme les « images dialectiques », cf. notre contribution, « Benjamin et le Surréalisme » (in *Présence(s) de Walter Benjamin*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Marc Lachaud, Bordeaux, Publications du Service culturel de l'Université de Bordeaux III, 1994, pp. 83-95).

80. Tackels Bruno, *Walter Benjamin*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992, p. 109.

81. Sur la philosophie de l'histoire benjaminienne et le « mythe de l'Ange » qui lui donne consistance, cf., par exemple, le texte de Gerschom Scholem, *Benjamin et son ange* (trad. Ph. Ivernel, Paris, Payot / Rivages, 1995).

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

propre loi. Ce n'est que par cette transformation, et non pas par une photographie de toute façon toujours déformante, que l'art confère à la réalité empirique ce qui lui revient, l'épiphanie de son essence cachée et le juste effroi devant celle-ci en tant que monstruosité. Le primat de l'objet ne s'affirme esthétiquement que dans le caractère de l'art comme écriture sans conscience de l'Histoire, *anamnesis* du souterrain, du refoulé et du peut-être possible » [82].

Les œuvres d'art authentiques (se distinguant des productions qui, ne possédant pas une nature réellement artistique, s'apparentent à des marchandises, à des biens de consommation) s'inscrivent dans un processus de « négation déterminée », contre la réalité de la domination totale et contre la représentation faussée qu'en donne l'idéologie affirmative. En ce sens, l'art est condamné à la réussite, pour devenir cet « autre » sans concessions face à une situation aliénante. Cependant, si Adorno lui reconnaît ce devoir d'utopie, il lui en dénie paradoxalement le droit pour ne pas trahir celui-ci ; ce, parce que l'art ne peut exprimer l'inexprimable que « par l'absolue négativité de cette image ».

L'art, au sein du monde soumis au principe d'utilité dans lequel il apparaît, se distingue de la réalité existante, possédant « quelque chose qui échappe » à son mécanisme de « production-reproduction ». Cependant, il ne se situe pas dans un ailleurs indéfinissable, hors de l'institué, que pourtant il critique. Son caractère différent (utopique) se manifeste par le fait même que l'œuvre d'art « reçoit cette uniformité, la dissocie et la reconstitue » [83]. C'est ce travail, à l'œuvre dans l'œuvre (sa réussite) – « constituer l'autre à partir du toujours-semblable » – qui lui permet de délivrer ce que Adorno nomme le « contenu de vérité ». En fait, devenant « une réalité *sui generis* », l'art « proteste contre la réalité au travers de son objectivation ».

C'est par le moment de la forme que l'art parvient à se mettre en opposition par rapport au monde institué. Imbriquée au contenu – « la forme esthétique est du contenu sédimenté » [84] – la forme n'est pas isolable. Otant son habit idéaliste à l'idée de forme, il s'éloigne du traditionnel débat forme / contenu. Selon lui, par la forme, l'art et la vie sont radicalement opposés. « La forme est la cohérence des artefacts – aussi antagoniste et brisée soit-elle – par laquelle toute œuvre d'art qui réussit

82. Adorno Theodor W., *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1974, p. 342.

83. Adorno Theodor, W., Autour de la *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez et E. Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 80-81.

84. Adorno Theodor W., *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 14.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

se sépare du simple étant » [85]. Insistons ici sur la « cohérence du sens », qui reste une préoccupation majeure de l'esthétique adornienne (d'où ses réticences vis à vis des formes éclatées). Une œuvre se détournant de cette exigence (niant le sens) se trouve atteinte (brisée ?) dans son unité. Dans et par l'expression de la négation, doit se reconstituer un sens, basé sur une nouvelle unité, la critique du non-sens. « La critique du sens n'a pas fait disparaître l'unité ni même l'harmonie sans que celles-ci laissent des traces. L'antithèse déterminée de toute œuvre à l'égard de la réalité empirique exige sa cohérence » [86]. Autrement dit (Marcuse s'exprime dans un sens identique), c'est par sa forme que l'œuvre devient critique. C'est elle qui donne à l'œuvre son « langage polémique », selon l'expression de Marc Jimenez [87]. Synthèse « non violente des éléments épars », la forme opère une médiation par rapport à l'immédiateté de l'établi ; ce qui permet à l'art d'être producteur de connaissances (ce qui est paradoxal étant donné son éloignement du réel, sa position « en retrait »). Parce que les antagonismes du réel sont présents, agissant dans la forme esthétique, l'œuvre relève de la négativité. Dans cette perspective, Adorno réfute toute lutte contre le formalisme (ne vise-t-il pas Lukacs ?) et condamne un art revendiquant un contenu révolutionnaire, un art réaliste socialiste. D'une formule lapidaire et provocatrice, Adorno affirme préférer la mort de l'art au triomphe d'un art mystificateur (n'ayant rien à envier à ce qu'il appelle l'art de (pour les) masse(s)). « Les œuvres d'art représentent les contradictions en tant que tout, la situation conflictuelle comme totalité. Seule leur médiation et non leur parti pris direct les rend aptes à transcender grâce à l'expression cette situation antagoniste » [88].

En effet, les œuvres non directement pénétrables, « énigmatiques », c'est-à-dire les œuvres les moins « communicatives », seront celles qui posséderont la puissance critique la plus incisive. Dans la pensée adornienne, s'élaborent ainsi, contre l'esthétique hégélienne et l'esthétique marxiste orthodoxe, les bases de l'identification forme / contenu. « Tout ce qui apparaît dans les œuvres est virtuellement contenu aussi bien que forme, tandis que celle-ci reste cependant ce par quoi l'apparaissant se définit, et que le contenu reste ce qui se définit soi-

85. *Ibid.*, p.197.

86. *Ibid*, p. 210.

87. Jimenez Marc, *Adorno, art, idéologie et idéologie de l'art*, Paris, UGE, 1973, p. 202.

88. Adorno Theodor W., Autour de la *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 96.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

même » [89]. Notons que la question du matériau n'est jamais oublié par Adorno. Ainsi, écrit-il que le contenu d'un tableau « n'est pas seulement ce qu'il représente, mais tout ce qu'il contient d'éléments de couleur, de structures, de rapports... » [90].

Pour Adorno, si l'art a été intégré à la vie bourgeoise, c'est au nom de sa futilité (autre manière de le soumettre). Au futile, à l'agréable supplément d'âme (en fait, aux loisirs), il oppose son sérieux ; non seulement parce qu'il s'affirme liberté au sein de la non-liberté, mais également parce qu'il a pour rôle de signifier l'impossible conciliation des contradictions. « L'art oscille entre la gravité et la gaieté, parce qu'il a en quelque sorte échappé à la réalité et qu'il est malgré tout imprégné d'elle. L'art n'existe que par cette tension » [91]. La gaieté (ou la gravité) de l'art est pensée en tant que résultant d'un processus, lui-même lié au mouvement réel de la société dans laquelle il existe. En démontrant que ce rapport est dépendant de la dynamique historique, Adorno peut spécifier ce qu'il en est de celui-ci à notre époque. D'une part, la gaieté de l'art lui semble problématique, voire impossible, après le cruel réel d'Auschwitz ; d'autre part, elle lui paraît déplacée, aux côtés de celle, fausse et sans vérité, diffusée par l'industrie culturelle. Deux questions guident alors son questionnement : l'art n'est-il pas dans l'obligation de renoncer à la gaieté, au profit de l'approfondissement d'une attitude réfléchie ; sa gaieté, si elle subsiste, ne se transforme-t-elle pas, prenant par exemple le visage de « la dérision du rire et du désespoir », comme dans le théâtre de Beckett ?

L'art contemporain, selon Adorno, se situerait en dehors de cette alternative ; ce, non sans rapport avec le déchirement et les incertitudes pesantes du monde réel, au sein duquel la joie serait inaccessible et la tristesse dérisoire. « L'art qui avance dans l'inconnu, le seul qui soit encore possible, n'est ni gai ni grave ; mais le troisième terme est dissimulé aux regards, comme plongé dans le néant dont les œuvres d'art avancées décrivent les figures » [92].

Herbert Marcuse, s'attachant à rendre vivants les rapports art / réalité, à signifier les contours de la particularité esthétique et les liens de cette dernière avec la *praxis* sociale, considère que l'œuvre d'art, résultant de l'activité de la pensée imaginante, révèle « le contenu

89. Adorno Theodor W., *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 195.

90. Adorno Theodor W., Autour de la *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 141.

91. Adorno Theodor W., *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 431.

92. *Ibid.*, p. 436.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

archétypale de l'aliénation », s'insurge donc contre les entraves au plaisir et à la liberté. Ce « grand refus », contre la domination du principe de rendement et contre la répression des pulsions, s'exprimerait avec force (uniquement ?) au sein de la sphère « esthético-érotique ». Marcuse s'efforce de lier cette expression à la lutte révolutionnaire, de lui donner un sens historique. Mais comment penser l'articulation entre contestation poétique et action politique ? Utilisant la notion de « révolution culturelle », s'intéressant au potentiel politique et subversif de l'art – destituer le langage dominant et en créer un nouveau –, la position de Marcuse apparaît ambiguë. En effet, comment maintenir « la conception esthétique et contemplative de l'expérience artistique » et concevoir « l'hypothèse qu'elle peut devenir un facteur de transformation de la société » [93] ? Comment lier l'idée d'une nécessaire destruction de la fonction historique de l'art (inféodée à l'idéalisme, « facteur de stabilisation de la société répressive »...) et s'opposer simultanément à la dissolution pure et simple de certaines valeurs esthétiques (en mettant en question les principes sur lesquels se fondent l'anti-art ou le non-art) ? Reprenant les éléments du débat des années vingt-trente, Marcuse s'installe dans cette ambivalence. Il critique Lukacs, parce que l'on ne peut exiger qu'une œuvre d'art dévoile la totalité de la réalité, mais aussi ceux (Bloch, Brecht, Benjamin) pour qui l'« ouverture » de la forme pourrait remédier à cette impossibilité. De même, son approche du Surréalisme est-elle significative : ce mouvement, en l'absence d'une réelle confrontation avec une classe révolutionnaire, était voué à l'échec. Comment, alors, percevoir l'art comme « arme de la lutte des classes », capable de briser la « conscience régnante » ? Cette analyse du lien (non réalisé) entre le Surréalisme et la révolution lui permet d'expliciter ce qu'est la rationalité de l'art : « l'art ne peut communiquer son contenu radical que par un double processus de *transformation* et de *sublimation* » [94]. La rationalisation de l'art s'exprime donc dans le maintien d'une relation entre l'univers donné et celui de l'œuvre *et* dans l'évocation d'une libération possible. Ce caractère rationnel de l'œuvre favorise la mise à jour d'éléments jusqu'ici cachés, qui participent à la construction de l'univers

93. Perniola Mario, *L'aliénation artistique*, trad. A. Harstein, Paris, UGE, 1977, pp. 22-223.

94. Marcuse Herbert, « Sur le Surréalisme et la révolution », *Bulletin de liaison surréaliste*, n° 6, avril 1973, p. 24. Dans le numéro 7 de cette revue (décembre 1973), Jacques Abeille répond à Marcuse et conteste le constat d'échec du Surréalisme, demandant notamment à Marcuse s'il considère le politique comme l'« adversaire de l'art ».

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

esthétique, de l'« univers des formes ». « La capacité créatrice de " traduire " la dimension toute " subréaliste ", subrationnelle, de l'adapter à la distorsion entre l'univers donné de l'expérience et l'univers possible, est la condition première de l'expression du potentiel politique de l'art » [95]. Parce que la différence entre l'intérêt de l'universel et celui du particulier ne peut être abolie, l'art, selon Marcuse, doit exprimer le premier, ce qui implique que le moi intervenant dans l'œuvre soit transformé et sublimé. Inséré dans le quotidien, l'art renverse l'ordre (« distanciation de l'intérieur ») ; mais, les possibilités de ce renversement ne dépendent pas seulement de son propre développement, celui de la société est également incontournable. Ainsi, le scandale artistique ne paraît plus concrètement productif aujourd'hui : « une société qui accepte facilement le génocide semble être bien immunisée contre le scandale artistique » [96].

Dans *La Dimension esthétique*, Marcuse précise sa critique de l'esthétique marxiste « orthodoxe ». Cette réflexion s'articule autour de trois axes majeurs.

Est, tout d'abord, exprimée une réfutation de la compréhension d'une œuvre comme conception du monde ou représentation des intérêts d'une classe sociale. En référence aux propositions de Lucien Goldmann [97], il confirme que l'art n'existe pas pour une classe sociale, mais pour une collectivité humaine qui ne peut taire son besoin (son désir) universel de libération (l'impensable réconciliation entre Dionysos et Apollon renforce sa conviction que l'art possède cette dimension d'universalité et d'éternité). C'est donc « l'interprétation de la qualité et de la vérité d'une œuvre d'art par rapport à la totalité des rapports de production en vigueur » [98] qui est refusée. Contre le dogmatisme d'un matérialisme historique vulgaire, Marcuse affirme que l'œuvre s'adresse tant à la subjectivité qu'à l'objectivité. « Une œuvre d'art n'est authentique ou vraie ni en vertu de sa " pure " forme, mais parce que le contenu est devenu forme » [99]. Proche de Bloch, lorsqu'il affirme que

95. *Ibid.*, p. 25.

96. *Ibid.*, p. 27.

97. Dans *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, 1964), Lucien Goldmann analyse l'intégration du prolétariat au cœur de la société capitaliste. Aussi, pose-t-il à l'esthétique marxiste la question essentielle qui est de savoir si l'on peut toujours rattacher les formes de création « à la conscience – même possible – d'un groupe social particulier » (p. 44).

98. Marcuse Herbert, *La dimension esthétique*, trad. D. Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 9.

99. *Ibid.*, p. 22.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

l'altérité de l'art lui donne une fonction de connaissance (favorisant une expression non communicable en dehors du champ esthétique), il s'oppose à Lukacs et à Brecht, pour qui la globalité des rapports sociaux est la réalité (il nie donc tant à la théorie sociale qu'à la philosophie – Adorno – la possibilité d'approcher l'œuvre d'art). Certes, Marcuse ne réfute pas l'existence de limites, qui, objectivement, font obstacles à la totale autonomie de l'art ; mais celles-ci ne sauraient toutefois être utilisées comme critères exclusifs de la valeur « politique » de l'œuvre. « Les critères du caractère progressiste de l'art ne peuvent être fournis que par l'œuvre elle-même dans son ensemble, par ce qu'elle dit et la façon dont elle le dit » [100].

Puis, est soutenue la thèse de la relative autonomie de l'art. C'est, écrit-il, « dans l'art lui-même, dans la forme esthétique en tant que telle, que je trouve le potentiel politique de l'art » [101]. Marcuse saisit cette fonction au travers de bouleversements, qui touchent la stylistique et la technicité artistiques (il cite, en exemples, l'Expressionnisme et le Surréalisme), et de dénonciations, qui visent la supercherie de la réalité et précipitent la transformation de celle-ci. Cependant, il considère avec force l'influence des structures sociales, déterminantes pour la puissance révolutionnaire de l'œuvre. « Ces conditions historiques sont présentes dans l'œuvre, dans son langage et dans son imagerie... explicitement ou en tant qu'arrière-plan et horizon » [102]. C'est donc le « contenu devenu forme » (résultant de la tension qui régit l'intimité de la liaison entre la réalité du monde et la vérité de l'art) qui, selon lui, donne à l'œuvre sa force révolutionnaire. Acceptant la promiscuité art / réalité et évoquant la puissance libératrice de l'art, il complexifie la problématique en signifiant que la situation de l'œuvre se trouve à l'origine de son pouvoir. Autrement dit, la forme esthétique s'instaure comme le lieu où agit cette contradiction et où elle se résout. « La forme esthétique ne s'oppose pas au contenu, fût-ce dialectiquement. Dans l'œuvre d'art, la forme devient contenu et vice-versa » [103]. La matière de base de l'œuvre est sublimée par la forme, perdant son immédiateté et acquérant une qualité autre. En ce sens, la forme esthétique promeut une critique de l'existant. « La sublimation esthétique libère et valide... les rêves de bonheur et de tristesse » [104]. La mimésis représente par la

100. *Ibid.*, p. 33.
101. *Ibid.*, p. 9.
102. *Ibid.*, p. 12.
103. *Ibid.*, p. 53.
104. *Ibid.*, p. 56.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

« distanciation, la subversion de la conscience ». Enfin, aux côtés du caractère critique de l'œuvre, se déploie l'utopie (la « promesse de libération ») qu'elle contient. L'art nous communique ce que nous ne pouvons déceler immédiatement. Dénonçant la laideur du réel, elle promet l'espérance d'une réalité nouvelle (non inéluctable cependant, puisque Marcuse s'écarte de l'idéologie d'un progrès linéaire), qu'elle ne peut, de ses propres forces, faire naître. « La mimésis reste la représentation de la réalité, et cette servitude résiste à ce que l'art compte d'utopie : la peine et le manque de liberté se reflètent encore dans les plus pures images de bonheur et de liberté ; ces images, elles aussi, recèlent une protestation contre la réalité dans laquelle elles sont détruites » [105]. L'essence de la vérité artistique est contenue dans la rupture qui sépare l'art de la réalité établie, c'est-à-dire dans cette autonomie que l'art acquiert au travers de la mise en forme. Pour l'art, conclut-il, « renoncer à la forme esthétique, c'est abdiquer sa responsabilité. Abdication qui prive de la forme même par laquelle il peut créer cette autre réalité à l'intérieur de la réalité établie : l'univers de l'espoir » [106].

Face à l'orthodoxie marxiste (mais également face aux partisans-pratiquants du non-art), Marcuse réhabilite le Beau. La beauté, pour lui, n'est pas rattachée à une préoccupation bourgeoise ; elle peut être radicale et progressiste. L'art proposant un langage émancipateur par les images « libératrices de la subordination de la mort », Marcuse associe le Beau au visage d'Eros. Plus précisément, dans la dialectique affirmation / négation qui soutient la quête du Beau, s'engage une catharsis réconciliante : « Eros et Thanatos ne sont pas seulement adversaires mais aussi amants » [107]. L'art envahit le domaine de la sensualité, mêlant souvenir(s) et promesse(s), et détient un pouvoir cognitif. « Contre tout fétichisme des forces productives, contre la continuation de l'asservissement des individus par les conditions objectives... l'art représente le but ultime de toutes les révolutions : la liberté et le bonheur des individus » [108].

A l'issue de cette investigation partielle (une étude exhaustive devrait relire attentivement, entre autres, les ouvrages de Antonio Gramsci, de Arnold Hauser, de Lucien Goldmann, de Nicos Hadjini-

105. *Ibid.*, p. 59.
106. *Ibid.*, p. 63.
107. *Ibid.*, p. 79.
108. *Ibid.*, p. 79-80.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

colaou, de Peter Weiss, de Louis Althusser...), nous voudrions, en ouverture, aborder quelques enjeux actuels.

La revendication d'une (relative) autonomie de l'art signifie-t-elle inéluctablement son non-engagement ? Dans « Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art » [109], Nicolas Tertulian écrit : « L'énergie autonome de l'art ne peut se déployer que dans un travail de subversion des pouvoirs oppressifs et des idéologies mystificatrices : mais, pour y parvenir, elle doit assumer les souffrances et les malheurs de l'homme, sans craindre de corrompre son autonomie ». Rappelons que pour Adorno, l'œuvre d'art « intègre » en son sein les empreintes de l'historique et du social dans lesquels elle est conçue. Mais, simultanément, il condamne violemment un art soumis aux contraintes d'un engagement volontariste, voire, selon N. Tertulian, « toute conception positive de l'idée d'hétéronomie », et se présente comme un ardent défenseur d'une totale autonomie de l'art. « Toutes les œuvres sont *a priori* polémiques », affirme-t-il dans la *Théorie esthétique* ; cette vocation négative est donc reconnue présente y compris dans des œuvres à tendance affirmative. Dans « Engagement ou autonomie artistique » (1962), il précise sa pensée, notamment contre la définition sartrienne de l'engagement, qui n'est qu'« affirmation creuse » de la liberté, réduisant l'œuvre d'art à n'être qu'un simple « appel ». « L'art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le recours du monde qui continue de menacer l'homme » [110]. Autrement dit, la nécessité de choisir, dans la théorie sartrienne, relèverait du domaine de l'opinion. Dans le même temps, Adorno essaie de démontrer, à partir de l'œuvre brechtienne (bien qu'elle dépasse l'« individuation esthétique » sartrienne), que la « vérité politique » implique toujours une réduction esthétique, donc une caricature du programme politique exposé. « L'argument le plus sérieux contre l'engagement, c'est que l'intention la plus juste sonne faux quand elle se laisse voir, et, plus encore, quand elle se déguise justement dans ce but » [111]. La critique adornienne de l'engagement est inséparable de ce qu'il considère comme la nature profonde de l'œuvre d'art, à savoir, « dans sa vérité immanente, son impact révolutionnaire ». Le « contenu de vérité » d'une œuvre étant de fait « une

109. Tertulian Nicolas, « Sur l'autonomie et l'hétéronomie de l'art », *Revue d'Esthétique*, n° 2-3, 1976, pp. 110-140.

110. Adorno Theodor W., « Engagement ou autonomie artistique », in Adorno Th. W., *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 289.

111. *Ibid.*, p. 292.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

valeur de position sociale » [112], celle-ci, face à l'existant – et parce que le procès qu'elle instruit contre celui-ci est objectif – est fondamentalement dénonciatrice.

Ré-évaluer la notion d'engagement (et résoudre la problématique du rapport art / politique ?) n'implique-t-il pas la prise en compte dynamique des propos de Predrag Matvejevitch, lorsque celui-ci pense que « l'alternative engagement / désengagement perd sa signification toutes les fois que l'on ne met pas préalablement au clair le niveau de la réalité et le choix propre qu'elle vise : autrement, elle n'a pas le poids d'une détermination sociale ou créatrice, et encore moins le sens d'un critère de valeur » [113] ? Ainsi, la notion d'engagement, synonyme de « servilité » pour Breton, perdrait-elle sa connotation dirigiste et n'éveillerait-elle plus de suspicion (méfiance justifiée par la réalité désastreuse de certaines pratiques au XXe siècle) ? Ne serait-il pas alors nécessaire de prendre en compte la dialectique complexe de la proximité et de la distance de l'œuvre d'art par rapport au réel, c'est-à-dire de ne pas la « situer » au regard de celui-ci, mais de saisir sa puissance négative-positive, de déceler sa force utopique ? Ne serait-il pas également indispensable de reconnaître l'impuissance de l'art, puisqu'il ne mène pas à une véritable transformation de la réalité, tout en acceptant son inscription au cœur d'une activité créatrice se confrontant avec les soubresauts de l'Histoire, dévoilant les possibilités pour l'homme de vivre autrement dans un monde différent, de conquérir sa liberté ?

Mais, en ces temps difficiles, où une pensée unitaire proclame – prenant prétexte de l'écroulement des murs et bénéficiant du fait que les repères établis s'estompent momentanément – l'achèvement de l'Histoire et l'alignement des valeurs (consensus oblige), la fascination du vide (l'indifférence est ici à l'opposé du cynisme) semble l'emporter sur la nécessité de faire sens (y compris en tous sens et dans le non-sens). A l'insouciance de l'immédiateté répétitive, s'adjoindrait donc l'absurdité de penser une quelconque résistance, qui plus est de construire une issue (fut-elle hasardeuse et hypothétique). Aussi, l'art devrait-il être en deuil de son objet (d'où les multiples débats sur sa *crise*, ainsi que les discussions désabusées sur la critique [114]) ; et

112. Jimenez Marc, « Théorie critique et théorie de l'art », *Revue d'Esthétique*, n° 1, 1975, p. 146.

113. Matvejevitch Predrag, « L'engagement et l'événement » (1972), in Matvejevitch P., *Pour une poétique de l'événement*, trad. Paris, UGE, 1979, p. 306.

114. Dans un récent essai salvateur (*La critique. Crise de l'art ou consensus culturel*, Paris, Klincksieck, 1995), Marc Jimenez constate : « En un temps où la

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

seraient légitimés les actes d'accusation (totalitarisme, terrorisme...) frappant les volontés expérimentales de la modernité. Ne pas succomber à cette théorie anesthésiante suppose qu'avec Jürgen Habermas, nous considérions que la modernité soit « un projet inachevé ». Notre responsabilité dès lors s'en trouve accrue. Prenant en compte la défaite des grands récits, analysant sans faiblesse les errances d'un certain avant-gardisme (qui a pu se concevoir comme absolu), et surtout critiquant les discours « staliniens » méprisant l'art (donc l'homme et son Histoire), il s'agirait d'entreprendre une relecture active des rêves qui hantèrent et constituèrent ce projet utopique, de jouer à nouveau, avec passion et raison, le jeu d'un art ouvert au monde (à ses possibles-impossibles). « Continuer en allant de l'avant... En anticipant. Et toujours recommencer », selon la perspective tracée par Kostas Axelos [115].

Si la « première tâche de l'artiste, comme le constate Gilbert Lascault [116], consiste à détruire, à supprimer ; le reste viendra " par surcroît " ; ou ne viendra pas », nous devons admettre que par son travail de production (que prolonge le public de ses œuvres), il ébranle les fondations lézardées du présent et précipite, parce que liée au déséquilibre et au vertige, la productivité du désordre existant. Si les sociétés privilégient la quiétude de l'inertie, repliées sur une identité inanimée, l'art serait, au contraire, mouvement perpétuel et invitation aux risques du changement. Ce que Jean-François Lyotard confirme en interprétant l'espérance blochienne « comme l'affirmation de ce qui s'affirme » [117]. La résistance de l'homme, sa persistance à vivre, prouvent en effet, selon Bloch, qu'« un véritable esprit de l'utopie est enfoui dans nos âmes » [118], nous permettant de repousser les limites qui mutilent notre visage et d'imaginer les contours du royaume de la liberté. N'est-ce pas cette expérience illimitée (de la « déréalisation » du monde pour

liberté, si chèrement acquise par le passé, est tant décriée, et où pointe insidieusement la nostalgie des certitudes anciennes, ce qui manque, ce n'est pas – pour reprendre la formule de Thierry de Duve – l'« émancipation » ni l'autonomie. Seul fait défaut le « projet » lui-même, à la fois esthétique et politique » (p. 156).

115. Axelos Kostas, « Prolégomènes fragmentaires à la pensée anticipatrice », in *Arguments 3 : Les intellectuels / La pensée anticipatrice*, recueil d'articles, Paris, UGE, 1978, p. 282.

116. Lascault Gilbert, « L'art contemporain et la " vieille taupe " », in *Art et contestation*, ouvrage collectif, Bruxelles, La Connaissance, 1068, p. 63.

117. Lyotard Jean-François, « Puissance des *Traces*, ou contribution de Bloch à une histoire païenne », in *Utopie-marxisme selon Ernst Bloch*, *op. cit.*, p. 58.

118. Bloch Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, trad. A.-M. Lang, Paris, Gallimard, 1977, p. 305.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France

Lyotard) à laquelle nous invite un art vivant ? « Partout où créer est jouer, et où le jeu introduit du jeu dans le système, ébranle quelque part les rapports de domination et les certitudes idéologiques qui les justifient, l'art est politique », remarque Mikel Dufrenne [119]. Dans ses « Notes sur la fonction critique de l'œuvre » (1970), Lyotard expose la fonction de l'art : à savoir le signalement de toutes tentatives visant à l'élaboration concrète d'une « pseudo religion » et la dénonciation de celle-ci, en tant qu'elle relève de l'idéologique. Cette fonction n'est pas conçue comme préparatoire (en la suscitant) à la révolution ; elle est « immédiatement révolutionnaire ». L'œuvre n'est pas à considérer comme un moyen, au service d'une fin (notamment politique). Elle est opérante, parce qu'en elle se forment des actes-ruptures, menant au renversement critique : « l'important n'est pas de produire un discours consistant, mais plutôt de produire des " figures " dans la réalité » [120]. Au globalisant et au construit, doivent se substituer le fragmentaire, le déconstruit, l'incertain, l'indéterminé (la dissémination au sens derridien ?)... c'est-à-dire de multiples éclats non-achevés. L'utopie de l'art insurrectionnel ne se confond donc pas avec un art nous promettant de changer « l'erreur de l'impuissance en la tranquille certitude de reprendre l'histoire dans nos mains » [121]. L'art, maintenant rebelle la force prospective de l'homme, l'entraînant aux détours des « promesses de la liberté » [122], n'est-il pas indissociable de l'esprit de révolte ?

119. Dufrenne Mikel, *Art et politique*, Paris, UGE, 1974, p. 269.

120. Lyotard Jean-François, « Notes sur la fonction critique de l'œuvre », in Lyotard J.-F., *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris, UGE, 1973, p. 235.

121. Jouffroy Alain, « Que faire de l'art ? », in *Art et contestation*, *op. cit.*, p. 178.

122. Revault d'Allonnes Olivier, *La création artistique et les promesses de la liberté*, Paris, Klincksieck, 1973.

Document téléchargé depuis www.cairn.info - - - 86.196.252.12 - 21/10/2019 06:56 - © Presses Universitaires de France