

CRITIQUE COMMUNISTE



Spécial Culture
augusto boal : théâtre de l'opprimé —
lukács — le formalisme — art et lutte
de classes — le pcf et la culture — le livre

SOMMAIRE



Présentation

THÉÂTRE

— *Théâtre de l'opprimé*

1. **Faites-le vous-mêmes!**
par Emile Copfermann 11
2. **Augusto Boal : le « Théâtre de l'opprimé »**
Entretien avec E. Copfermann, P. Sempéray,
P. Razdac 19
3. **Documents** 41

— *Théâtre radical américain*

1. **Trois points de repère pour une évolution**
par Jean-Yves Touvais et Marc Perri 63
2. **Le Living Theatre**
Entretien avec Julian Beck 69
3. **A la recherche de racines**
Entretien avec José Delgado, du Campesino 75
4. **Ironie d'une décennie**
Entretien avec le Squat Theatre 81

ESTHÉTIQUE

1. **Le rapport sémiotique/dialectique dans le domaine de la littérature**
Entretien avec W. Zima 89
2. **L'« Esthétique » de G. Lukács**
par Pierre Razdac 107
3. **Art et lutte de classes**
par Michel Lequenne 151

CULTURE

1. **Du passé ne faisons surtout pas table rase**
par Jean-François Godchau 185
2. **Le PCF, la culture et les intellectuels**
par Jean-Michel Masson 213
3. **Le livre, marchandise ou moyen de communication**
par Jacques Milan 237

1.	Politique des blocs et révolution permanente — Le CERES — Sur le centrisme — L'althussérisme	8 F
2.	Trotsky et la vie quotidienne — Idéologie et psychanalyse — Sur un épouvantail nommé Désir — Interview d'Ariane Mnouchkine — Rétro et antirétro	8 F
3.	Le bonapartisme à notre époque — De De Gaulle à Giscard — Armée — MFA — La classe ouvrière soviétique	8 F
4.	Le féminisme	(épuisé)
5.	Les partis communistes et le stalinisme	10 F
6.	Ligue et léninisme — Débats sur le PCF — Perversion, amour et révolution — La crise de l'armée française ..	10 F
7.	Ecologie, environnement, pollution, luttes urbaines	10 F
8/9.	Stratégie révolutionnaire en Europe	15 F
10.	Marxisme et question nationale : Bretagne, Corse, Occitanie	10 F
11/12.	Militantisme et vie quotidienne	15 F
13.	Les municipales — PSU — 1936 et 1978	10 F
14/15.	Les révolutionnaires et l'Union de la gauche	15 F
16.	Les communistes, la transition socialiste et l'Etat	10 F
17.	Contrôle ouvrier — Nationalisation — Arme nucléaire — Intelligentsia et prolétariat — Che Guevara	10 F
18/19.	L'URSS — La bureaucratie — Eurocommunisme — Goulag, Glucksman et démocratie — La Yougoslavie ..	18 F
20/21.	Féminisme, capitalisme et mouvement ouvrier	20 F
22.	Le PCF, la gauche et la crise	15 F
23.	Mai 68 — 1958-1968 — La bande à Baader — Energie nucléaire et transition au socialisme	20 F
24.	La rentrée politique — Nouveaux mouvements sociaux — Relations entre les sexes — A propos de « la Civilisation surréaliste »	12 F
25.	L'actualité de Léon Trotsky par J. Elleinstein, E. Mandel, P. Broué, P. Frank et Y. Craipeau. Documents : manifeste des trotskystes de Buchenwald	20 F
26.	L'année 1978 : un tournant ? — Perspectives du giscardisme — De l'emprise des « directions traîtres » ..	15 F
27.	Débat : « L'emprise du réformisme » — La Chine aujourd'hui, les comptes ne sont pas apurés — Le « socialisme réellement existant »	20 F

Comité de rédaction

Denise Avenas, Alain Brossat, Jean Hallouze, Michel Lequenne, Gilles Poiron, Carlos Rossi, Frédérique Vinteuil, Jean-Marie Vincent.

Directeur de la publication : Henri Weber.

PRÉSENTATION

Pour une politique culturelle révolutionnaire

Onze ans après Mai 68, il faut se rendre à l'évidence : le bilan de l'extrême gauche, et plus particulièrement de notre courant, sur les questions culturelles est navrant. Non que nous nous soyons désintéressés de ce domaine ; mais nous n'avons pas su, ne serait-ce qu'en pointillés, tracer une ligne alternative aux politiques culturelles de la bourgeoisie et des réformistes. Pire, nos rapports avec les « artistes » ou les « militants culturels » sont restés ceux de consommateurs. A l'engagement politique et syndical que nous leur demandions à juste titre, ne correspondait pas un engagement culturel de notre part.

Et pourtant, depuis onze ans, ce ne sont pas les occasions qui ont manqué. Les artistes, comme la grande masse des intellectuels, se sont tournés massivement vers le prolétariat et ses luttes. Cela n'est pas dû au hasard mais tient à des phénomènes structurels du capitalisme au troisième âge. Si, à l'âge classique du système capitaliste, il était « exclu de penser qu'une majorité, ou même une minorité significative, d'une intelligentsia d'origine principalement bourgeoise, qui "produit" sous le contrôle matériel de cette classe bourgeoise et qui est soumise aux pressions générales suscitées par la richesse, le pouvoir et la stabilité de cette classe, puisse se soustraire à cette influence », aujourd'hui il en est autrement. « L'intégration croissante du travail intellectuel dans le procès de production permet objectivement aux étudiants et aux intellectuels de s'intégrer dans le mouvement révolutionnaire au

sein duquel ils peuvent contribuer de manière importante, de par leur savoir politique et technique accru, à transformer directement la science en une force porteuse de bouleversements sociaux »¹. Pour une série de raisons économiques, socio-politiques et idéologiques, les intellectuels et les artistes se sont portés massivement aux côtés du mouvement ouvrier, ont pris part à ses combats et ont voulu faire de leur science, de leurs connaissances et de leur action culturelle une force porteuse de bouleversements sociaux.

Ce phénomène, sensible depuis la Seconde Guerre mondiale, a adopté la force de l'enthousiasme dans les dix dernières années. De l'Atelier populaire des beaux-arts en Mai 68 aux salons de la « Jeune Peinture », des États généraux du cinéma aux différentes variantes de cinémas militants ou populaires, de la mise en cause du festival d'Avignon au « Théâtre différent », quel que soit le domaine abordé et quelles que soient les variantes, ces années ont débordé de tentatives révolutionnaires. Intégrer l'art à la vie, à la lutte : telle était l'ambition. Mais tous et toutes ont rencontré un mouvement ouvrier divisé ou, lorsqu'il s'unissait, marchand d'illusions. Aux enthousiasmes ont suivi les déceptions, l'impression de s'être fait avoir, et le repli. Ce va-et-vient de rapprochements et d'éloignements qui a marqué toute l'histoire des rapports entre les intellectuels et le Parti communiste n'a pas épargné l'extrême gauche. Car elle a raté, elle aussi, un coche.

Elle a oscillé entre deux positions erronées : l'artiste « compagnon de route » dont la notoriété est utilisée pour faire passer les discours politiques, ou l'artiste « au service du peuple » qui doit subordonner son expression aux exigences du combat révolutionnaire. Nous-mêmes, nous en sommes souvent restés à une discussion théorique du problème, proclamant la nécessaire indépendance de l'artiste, combattant les théories populistes ou néo-jdanoviennes, mais ne répondant pas à cette volonté profonde : intégrer l'action culturelle dans le combat révolutionnaire. A nos engagements pour la défense de la liberté d'expression et des conditions matérielles de la création, ne correspondait pas une lutte sur le plan culturel.

Aujourd'hui l'adhésion de beaucoup d'artistes et d'intellectuels au combat de la classe ouvrière est en question. L'offensive idéologique de la bourgeoisie va tambour battant ; la défaite électorale de mars 78 et la division du mouvement ouvrier déçoivent et remplissent d'amertume beaucoup de ceux qui se sont engouffrés

à corps perdu dans cette perspective; la crise et les débats de l'extrême gauche révolutionnaire affligent. Et il est très fréquent de rencontrer dans les milieux culturels l'idée que l'on entre à nouveau dans une période de reflux des luttes et de repli dogmatique. Idée fausse. Mais pour persuader du contraire il ne faut pas reproduire les erreurs du passé.

Il nous faut comprendre qu'une politique culturelle révolutionnaire est indispensable à ceux et celles qui veulent en finir avec le vieux monde. Politique culturelle, c'est entendu, et nous le répétons depuis des dizaines d'années, cela ne signifie pas qu'en tant qu'organisation politique nous devrions choisir telle œuvre, ou telle école plutôt que telle autre, ou imposer une discipline politique à la créativité. Nous restons les farouches défenseurs de ce principe, ainsi résumé par Trotsky et Breton dans un manifeste de 1939 : « Le libre choix de ses thèmes et la non-restriction absolue en ce qui concerne le champ de son exploration constituent, pour l'artiste, un bien qu'il est en droit de revendiquer comme inaliénable. En matière de création artistique il importe essentiellement que l'imagination échappe à toute contrainte, ne se laisse sous aucun prétexte imposer de filière. A ceux qui nous presseraient, que ce soit pour aujourd'hui ou pour demain, de consentir à ce que l'art soit soumis à une discipline que nous tenons pour radicalement incompatible avec ses moyens, nous opposons un refus sans appel et notre volonté délibérée de nous en tenir à cette formule : toute licence en art. »² Les ravages du stalinisme et du maoïsme en cette matière suffiraient, s'il le fallait encore, à nous convaincre de la validité d'un tel principe.

Mais s'y tenir ne signifie pas s'allonger sur les plages de la neutralité en attendant que le vent passe.

L'activité culturelle est devenue un phénomène social de masse, multiforme, auquel les classes opprimées ont massivement accès. La production culturelle n'est plus le fait de quelques clercs ou d'individus en marge de la classe dominante, vivant de ses prébendes. Elle occupe des centaines de milliers d'hommes et de femmes qui, souvent, subissent des conditions de vie et de travail identiques à celles de la classe ouvrière. Elle est soumise aux lois de quelques gros trusts privés ou de l'État qui font des produits culturels des marchandises comme les autres. Au troisième âge du capitalisme, la production culturelle subit la domination croissante du capital monopoliste, notamment dans des secteurs

comme l'édition, le cinéma et les techniques audio-visuelles.

Mais cette socialisation de la diffusion culturelle porte en elle-même sa propre contradiction. Le niveau culturel des masses ouvrières a considérablement augmenté. Niveau de scolarisation, accès aux loisirs, à la lecture mais aussi à la musique, au cinéma, au théâtre, sont autant de pratiques sociales qui ont connu un développement sans précédent ces trente dernières années. Elles contribuent à l'élévation du niveau de conscience des travailleurs. Aussi la bourgeoisie déploie-t-elle beaucoup d'efforts pour conserver le monopole sur ce terrain. La culture demeure, plus que jamais, un instrument de domination idéologique de la classe dominante. Cette plus grande diffusion culturelle n'a pas produit spontanément une auto-activité du prolétariat en matière culturelle, mais une privatisation de son accès à la culture et aux loisirs.

Il y a donc un combat à mener contre cette atomisation de la consommation culturelle. Combat idéologique, mais aussi défense de toutes les tentatives d'appropriation collective de la culture par la classe ouvrière. Combat contre la standardisation culturelle, pour les différences. Si les opprimés ne peuvent, dans le cadre du système capitaliste, élaborer leur propre culture, ils peuvent se réapproprier ce qui correspond à leur combat, faire de leur identité culturelle une arme de lutte et un moyen de prise de conscience collective. Il n'y a pas de culture féministe autonome, mais il y a le combat culturel des femmes, une prise de parole collective, un nouveau langage créateur qui, en soi, est un moyen de lutte. Un levier pour le mouvement autonome des femmes.

De même pour les nationalités opprimées : défendre sa langue, sa création propre et son droit d'expression contre l'État bourgeois centralisateur, est partie intégrante de la formation d'une conscience collective pour le combat révolutionnaire. L'art et la pratique culturelle ont une fonction totalisatrice qui en font un élément de la formation de la conscience de classe, et non un simple supplément d'âme.

Mais inversement, on aurait tort de détacher cette donnée de la conscience de classe de la pratique concrète dans la lutte des classes. Elle seule peut donner au prolétariat la conscience de ses intérêts historiques. Ce serait vouloir substituer un « mouvement culturel » à la lutte de classe quotidienne et croire que les opprimés peuvent construire leur propre hégémonie culturelle dans une société dominée par la bourgeoisie.

Il y a donc urgence pour les révolutionnaires. On ne peut à la

fois prétendre gagner la grande masse de la classe ouvrière et de ses alliés à la révolution socialiste et se désintéresser de la lutte sur les fronts culturels. La tâche est certes difficile. En tant qu'organisation politique nous n'y sommes pas préparés. Les urgences du travail politique et syndical, les choix militants, les exigences de la construction d'un parti nous détournent souvent de la culture. Il est plus fréquent d'assister à la déculturation des militants et des militantes qu'à leur épanouissement culturel. Contrairement à d'autres moments de son histoire, le mouvement ouvrier n'est plus obligé à construire ses propres réseaux de diffusion culturelle. La bourgeoisie a su exploiter ce besoin social et faire des loisirs une industrie. Et, trop souvent, les militants révolutionnaires s'en contentent.

La pratique culturelle est vécue comme séparée de la vie politique. Lorsque des artistes adhèrent à une organisation d'extrême gauche, ils rencontrent de grosses difficultés pour s'y intégrer. Leur activité créatrice n'est pas considérée à part entière, pas plus qu'il y a peu on ne considérait l'oppression des femmes comme une question politique.

A tout cela s'ajoute la dispersion, voire l'ignorance, des acquis du marxisme sur ces questions. Ils ne figurent pas dans les cours de formation diffusés aux militants. La domination stalinienne ou maoïste a laissé place à un vide, où flottent le scepticisme, la jouissance individuelle, l'éclectisme aussi. La neutralité s'est érigée en dogme. Le Parti communiste, après avoir prêché les vertus du jdanovisme, c'est-à-dire d'une conception purement instrumentaliste de l'art au service de la politique du parti, se fait maintenant le chantre d'une culture nationale et républicaine, sans discriminants. « On a tellement voulu ne pas être jdanovien qu'on a renoncé à toute catégorisation, confiée à *Rouge Antoine Vitez*, metteur en scène, membre du PCF. Le comité central d'Argenteuil en 1966 qui condamne le réalisme socialiste adopte un principe qui consiste à dire qu'il n'y a pas de principe. Ainsi, finalement, ne subsiste plus que la première attitude : honorer les artistes et demander de l'argent pour eux. Or, ce qu'il y a de terrifiant dans cette histoire, c'est qu'en réalité Jdanov ne disait pas autre chose! »³

Nous n'en sommes donc plus aux années trente où, peintre, romancier, comédien ou cinéaste, il fallait chanter la politique du parti. Ce retournement est à la fois le produit des ravages du

modèle stalinien et celui du développement culturel de la classe ouvrière. On ne peut plus vanter les mérites du réalisme socialiste contre la culture décadente, lorsque la grande masse des travailleurs accède à cette culture décadente.

Nous devons donc définir une politique culturelle révolutionnaire. Ce numéro de *Critique communiste* ne le prétend pas. Il vise simplement à sensibiliser ceux qui devraient porter une telle politique; à énoncer l'étendue des problèmes, de la culture au sens large à l'esthétique; à faire le point sur certaines expériences. Il n'est ni exhaustif, ni clos. Il (re)commence.

Définir une politique culturelle exige d'abord la confrontation de l'expérience des militants et militantes qui, malgré tout, sont investis dans ce domaine; elle exige également le débat entre l'ensemble des intéressés, professionnels ou non, pratiquants ou théoriciens. Débat qui, devant l'étendue et la diversité de la pratique culturelle, pourrait se mener autour de deux axes :

1. La critique des institutions culturelles, la défense du droit à la culture et l'élaboration d'une politique culturelle.
2. La critique idéologique et l'élaboration de ses instruments d'approche. Ces deux axes pourraient orienter notre travail non « en direction » des artistes et « militants culturels », mais avec eux. Alors, nous, militants politiques et syndicaux, nous ferons de la bataille sur les fronts culturels une dimension de notre activité révolutionnaire.

Comme on l'a dit plus haut, notre organisation est carente sur la question culturelle et, de ce fait, un numéro spécial de *Critique communiste* sur la culture ne saurait être compris comme sanctionnant une étape d'une démarche collectivement concertée. Il est bien davantage le résultat d'une initiative qui a visé à réunir en un tout au mieux équilibré un certain nombre de préoccupations encore éparses, mais dont l'intérêt nous a semblé constituer un premier jalon vers une élaboration moins isolée.

Compte tenu de la diversité des articles qui constituent ce numéro, ils ont été regroupés par rubriques.

La rubrique THÉÂTRE comprend :

- Un dossier sur les techniques théâtrales qu'Augusto Boal, avec d'autres, a mis en pratique depuis une dizaine d'années en Amérique latine, et qu'il expérimente depuis quelque temps en Europe.

- Une série de trois interviews fait le point sur le développement de quelques troupes nées de la radicalisation politique et culturelle des années soixante aux États-Unis.

La rubrique ESTHÉTIQUE se propose de cerner quelques problèmes importants qui se sont posés à la théorie de l'art durant les années vingt et qui font, aujourd'hui encore, l'objet de nombreuses discussions.

- Pierre Zima aborde les relations qui ont toujours fait question, depuis plus d'un demi-siècle, entre les démarches qui ont privilégié le caractère spécifique de l'art et celles qui ont privilégié son caractère social.
- Pierre Razdac tente de montrer comment G. Lukács, un des plus importants théoriciens marxistes de l'esthétique, a négligé certaines dimensions capitales de l'art en réduisant la valeur artistique à la démonstration d'un point de vue « juste » sur la réalité.
- Michel Lequenne essaye de montrer comment peuvent se rencontrer l'art, comme valeur esthétique, et la société, comme lutte des classes.

La rubrique CULTURE, quant à elle, regroupe des articles axés sur des thèmes divers.

- Jean-François Godchau passe en revue à la fois la formation des militants dans la LCR, les turpitudes de la rubrique culturelle du quotidien *Rouge*, et développe la conception de l'héritage culturel, notamment autour de la musique.
- Jean-Michel Masson relate les méandres de la politique culturelle du PCF, du congrès de Tours (1920) au comité central d'Argenteuil (1966).
- Jacques Milan aborde les problèmes de l'édition, les questions du livre comme moyen de communication ou marchandise.
- Dans une interview, Régis Debray s'explique sur son livre *le Pouvoir des intellectuels en France*.

J.-Y. Touvais et P. Razdac

NOTES

1. Voir le chapitre d'E. Mandel, « Le rôle de l'intelligentsia dans la lutte de classe », in *les Étudiants, les Intellectuels et la Lutte des classes*, éd. La Brèche, p. 114.
2. Manifeste de la FIARI in *Littérature et Révolution*, Julliard, Lettres nouvelles.
3. Cf. *Rouge* du 18 mai 1979, p. 27.

Théâtre

Le « Théâtre de l'opprimé »

1.

Faites-le vous-mêmes !

(par Émile Copfermann)

Les méthodes et techniques d'Augusto Boal seraient-elles un des derniers avatars du spontanéisme, le transfert du politique au culturel, le masque *new look* de l'« innovation sociale » ? Je me garderai bien de répondre. La réponse est en rapport avec l'enjeu. Elle est aussi liée à ce qui est investi dans le recours à la méthodologie. Je puis simplement faire écho, ici, à l'expérience que nous avons, à quelques-uns, développée de manière embryonnaire jusqu'en août 1978, plus systématique depuis septembre, à travers le travail d'un petit noyau d'une quinzaine de participants.

Qui sommes-nous ?

A la parution, en 1977, du livre d'Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, aux Éditions Maspero, il nous avait semblé, à Augusto Boal et à moi, qu'une présentation des techniques pouvait être organisée. Le théâtre de l'Aquarium et le Groupe Z, particulièrement intéressés, organisèrent à la Cartoucherie de Vincennes une soirée et, devant l'intérêt suscité par cette présentation, prirent l'initiative de l'organisation d'un stage qui se tint en juillet 1977. Dans le même temps, c'est-à-dire le dernier trimestre scolaire, dans le Midi, un de nos correspondants expérimenta dans deux classes de section d'éducation spécialisée, annexes d'un collège d'enseignement spécialisé, avec des adolescents de 15 et 16 ans,

ces mêmes techniques mais, cette fois, directement à partir du livre.

Le succès de ces deux expériences, ou plutôt leur intérêt, devait provoquer d'autres expériences, en cascade. C'est surtout après l'organisation d'un stage, à l'initiative de Robert Longchamp et J. Blanc, avec une quarantaine d'enseignants appliquant les techniques Freinet, qui devait se dérouler en août 1978 à Bollène (Vaucluse), que le projet prit corps. Pour ses promoteurs, réunis à Teyssières en août, il s'agissait de former un groupe polyvalent expérimentant les techniques Boal aussi bien dans des secteurs pédagogiques, éducatifs que ceux tournés vers le théâtre. Deux lettres d'information envoyées fin 1978 renvoyaient aux anciens stagiaires l'état de leur expérimentation, surtout en province, et l'écho du travail parisien.

A Paris, en effet, Jean-Baptiste Aubertin, Augusto Boal, Georges Bonnaud, Jean-Gabriel Carasso, Émile Copfermann, Nicole Derlon, Anne-Marie Duguet, Anne-Marie Engel, Huguette Faget, Jean-François Labouverie, Gérard Lefèvre, Olivier Loiseau, Claude Minière, Richard Monod, Margie Nelson, Martine Peyrot, Catherine de Seynes travaillaient ensemble et intervenaient collectivement au congrès du Syndicat de la magistrature, à la fête de la maison de quartier, place des Fêtes-Avenirs, transmettant, en quelque sorte, les techniques qu'Augusto Boal avait proposées au groupe. Fin janvier quatre stages étaient organisés, avec 140 stagiaires, à l'initiative des membres du groupe, qui présentaient le 3 février aux centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active le résultat à la fois du travail de ces stages et du travail de groupe.

Le travail du groupe

Nous sommes partis de cette hypothèse : *Jeux pour acteurs et non-acteurs* renvoie à une pratique spécifique, liée aux conditions particulières que Boal a rencontrées en Amérique latine. Sans produire ici une analyse détaillée de la nature des sociétés à l'intérieur desquelles Boal a vécu, qu'il s'agisse du Brésil, de l'Argentine ou même du Pérou, il semble bien que les classes moyennes dans tous ces pays n'aient pas joué et ne jouent pas le rôle qu'elles jouent en Europe capitaliste. Dans toutes ces expériences, en Amérique latine, Boal s'est trouvé mêlé à des luttes, culturelles certes, mais

qui prenaient immédiatement une dimension politique parce que l'affrontement de classe y était plus direct. En Europe, la petite bourgeoisie, tout aussi menacée qu'elle se sente par la crise, continue de se voir à dimension particulière, avec des intérêts spécifiques et la reprise ici par elle des éléments de la pratique de Boal risque de l'occulter. Si l'on veut, en d'autres termes, en « adaptant » à la situation française ces fameux jeux pour acteurs et non-acteurs qui préparent à la pratique du théâtre de l'opprimé, on risque de produire un nouveau gadget ayant pour épïcentre la « créativité », l'« expressivité », etc. L'autre risque immédiat a été de produire une variante des expériences antérieures de théâtre militant : un groupe, « éclairé » politiquement, il va de soi, répète son message qu'il ne s'agit plus, ensuite, dans un second temps, que d'aller porter « aux masses », lesquelles, on le sait, n'attendent que cela.

Nous avons refusé cette éventualité. Néanmoins il fallait voir de près si le processus partant des exercices (exercices d'intégration physique du groupe et de reconnaissance du corps/communication musculaire et visuelle : exercices préparatoires à l'image) et menant au théâtre-forum, au théâtre invisible était viable ici, s'il n'était pas une réponse totalement ancrée dans la réalité américano-latine.

Je ne puis évidemment pas parler au nom du groupe : nous n'avons pas établi de bilan collectif et surtout, les quatre stages organisés fin janvier, l'avenir dira s'ils sont à inscrire dans la colonne « pertes », ont-ils abouti à faire des ex-stagiaires des producteurs ? C'est trop tôt pour le dire.

La méthodologie

L'abondance des exercices préparatoires tend à les faire apparaître en soi. En vérité ils sont là surtout pour « échauffer » le groupe : le faire se connaître, se reconnaître. Il y a sans doute différentes méthodologies à établir par ceux que Boal appelle « jokers » — on dirait ailleurs « animateurs » — qu'ils devraient pouvoir sélectionner en fonction de ceux avec lesquels ils vont travailler. Dans le cas de notre groupe initial ou des stages, l'absence d'homogénéité sociale, le caractère artificiel du travail entrepris (ce n'est pas un syndicat, une association, une entreprise, un mouvement qui formulaient une *demande*, mais nous-

mêmes qui l'avions suscitée et qui organisions les modalités du travail) ont donné à notre travail le caractère d'un grand jeu non exempt de boy-scoutisme. La présence, dans le groupe et dans les stages, d'acteurs professionnels ou semi-professionnels accentuait, en outre, une autre tendance, le recours aux mécanismes traditionnels de l'expressivité. Il y a des professionnels de l'expression verbale, corporelle, gestuelle comme il y a des spécialistes de l'enseignement, des postes et télécommunications. Or, dans toute une série d'exercices (les images : donner une image fixe puis animée d'une situation d'oppression), ce qui importe c'est moins l'« expressivité » parathéâtrale (c'est bon, ça, coco!) que ce que Brecht appelait *gestus social*.

Nous avons ainsi assisté à des batailles sourdes entre acteurs et non-acteurs : l'expérience sociale tentait de percer sous la reproduction mécaniste déjà figée du spécialiste. Il y avait inégalité, qui se reproduira sans doute, entre les travailleurs parcellisés en lutte contre leur amputation professionnelle, ceux qui font la critique de leur profession et d'autres, tout autant parcellisés, les acteurs mais, le plus souvent, qui estiment leur travail comme la réalisation de leur totalité (même chômeur, un acteur s'« exprime », pense-t-il, dans son travail). Le recrutement du groupe, comme du stage, trop hétérogène, ne permettait pas que s'impose une collectivisation de l'expérience individuelle et, dès lors, nous avons assisté à une psychologisation des rapports joués et non à leur socialisation, tendance d'autant plus accentuée que le recrutement majoritaire petit-bourgeois introduisait des notions culpabilisantes (chacun est oppresseur et opprimé, possède une parcelle de pouvoir, etc.). On a beaucoup joué des rapports hommes-femmes.

Une dramaturgie permanente

La notion d'œuvre — un produit clos, fermé, mais on dit qu'il se continue dans l'amateur de l'œuvre : le lecteur fait le livre, le livre fait le lecteur, etc. — est tellement présente en chacun qu'il a fallu et qu'il faudra sans doute y revenir souvent. L'objet ultime du théâtre de l'opprimé n'est pas de produire un spectacle « réussi », une pièce modèle, avec des « acteurs »... qui n'en sont pas, et potentiellement tout le public, devenu acteur, mais de déclencher un processus, l'auto-activité du groupe-sujet. Faites-le

vous-mêmes. Tout le monde peut être acteur (même les acteurs).

Le théâtre-forum repère des situations oppressives : il les fait jouer ; les alternatives essayées par les spectateurs pour faire bouger la situation initiale ne sont pas réponses au sens plein du terme. Si individuellement des réponses pouvaient être apportées à ces situations aussi rapidement, seraient-elles à ce point oppressives ? Les « réponses », en fait, collectivisent des perspectives, les ouvrent devant le groupe non plus sous une forme rhétorique mais physique qui permet une présence plus intense et active des « spectateurs ». Du coup les « réponses » mettent à plat une situation et, dans la mesure où la production du théâtre-forum résulte d'une nécessité interne à un groupe social, un mouvement, etc., préparent l'étape suivante, non plus du ressort du théâtre-forum ou non, mais de l'action collective.

Cela dit, le théâtre-forum réclame un travail préparatoire :

Il est monté comme une pièce de théâtre, si possible d'après un texte écrit collectivement ou non, répété et joué, avec des personnages, des actions, un déroulement, une structure précise. La substitution de l'opprimé principal, l'enrichissement de son rôle, l'augmentation de sa capacité à résister modifie la pièce initiale. Chaque séance de théâtre-forum mène ainsi vers une pièce nouvelle et la pièce « achevée », ce n'est pas celle jouée initialement mais sa dernière version qui, reprise ensuite, un autre jour, se transformera en s'enrichissant des expériences nouvelles du groupe acteurs/non-acteurs ; dans un groupe, j'ai vu l'intérêt de la méthode par une complexification de la situation initiale jouée, duelle. Il s'agissait d'une visite chez un gynécologue : deux protagonistes, le médecin, la patiente. Linéaire, l'exemple semblait impossible à mettre en images. Pour l'enrichir, l'idée vint de mettre en présence non plus une mais quatre femmes face à quatre médecins, chacune, chacun avec ses méthodes et des réactions différentes. Les « médecins » ignorant la manière d'exercer leur métier, les quatre patientes tinrent le rôle des médecins, les hommes devenant les patientes. Après répétition, on revint au thème du début, un médecin, une femme, mais chacun offrant son histoire : la femme au travail, avec ses camarades d'atelier, puis chez elle ; le médecin avec ses aides-soignants, secrétaires, infirmières, etc. Avant, pendant, après.

Écriture directe, dramaturgie simultanée, il y a de tout cela dans la méthode Boal. Les préliminaires au théâtre-forum *essaient*, en effet, ce qui deviendra pièce, après qu'aient été testés person-

nages, situations, conflits dans le groupe producteur initial. Voir jouer par dix personnes, tour à tour, le même personnage, qu'il soit homme ou femme, vieux ou jeune, par hommes, femmes, jeunes ou vieux, est une expérience passionnante et troublante : passionnante, parce qu'elle permet de voir donner corps à un personnage ; troublante, parce qu'on assiste à une dépossession — celui qui a donné, au départ, la situation et y a joué un rôle proche de celui qu'il a vécu donne aux autres son personnage qui peut ensuite lui revenir, en fin de travail, mais modifié par tout le groupe. Ce processus ne s'achève pas, je l'ai déjà dit. Car la pièce « prête » et offerte en théâtre-forum va encore se transformer au contact du public et ce serait sans doute un travail hautement significatif que d'inscrire quelque part (textes, films, etc.) le cheminement des personnages dans le déroulement du théâtre-forum, cheminement qui n'est rien d'autre que la prise de conscience du groupe.

Émile Copfermann



BIOGRAPHIE

Augusto Boal a mis en scène plus de cinquante pièces de théâtre, notamment le *Tartuffe* de Molière, *el Mejor Alcade*, *el Rey* de Lope de Vega, *la Mandragore* de Machiavel, *le Revizor* de Gogol, etc.

Il est également l'auteur d'un certain nombre de pièces, dont *Femmes d'Athènes*, une libre adaptation de *Lisistrata* et de *l'Assemblée des femmes* d'Aristophane; *Oncle Picsou et la pilule*, ou le premier coup d'État au Brésil raconté en bandes dessinées; *Torquemada*, où Boal relate le deuxième coup d'État au Brésil, son séjour en prison, son interrogatoire et sa torture; *Histoires de nuestra America*, petites scènes vraies de l'histoire de l'Amérique latine; *Révolution en Amérique du Sud*, histoires d'élections où tous les candidats sont patronnés par la CIA; avec Gianfranco Guarnieri il a écrit *Arena raconte Zumbi* et *Arena raconte Tiradentes*.

De 1956 à 1963 Augusto Boal dirigea le théâtre Arena de Sao Paulo; obligé par la répression d'abandonner cette expérience de théâtre populaire, c'est à partir de ce moment qu'il découvre et expérimente, avec d'autres, les techniques successives du *Théâtre de l'opprimé*, qui constitueront ensemble une nouvelle forme théâtrale. En 1973 il suscita ces techniques dans le cadre du plan national d'alphabétisation mis en route par le gouvernement révolutionnaire péruvien.

Exilé politique, Augusto Boal réside depuis plus de deux ans en Europe où il poursuit l'expérience de ses techniques. Jusqu'ici il a œuvré au Portugal, en Finlande, en Suède, en Italie et en France où il travaille actuellement.

Augusto Boal est également l'auteur d'un certain nombre d'écrits, parmi lesquels nous ne citerons que ceux parus en français : *le Théâtre de l'opprimé*, qui relate son expérience au théâtre Arena, celle de la campagne d'alphabétisation au Pérou et qui comprend, en outre, quelques essais : sur le système tragique d'Aristote, sur la poétique de Machiavel et sur le personnage chez Hegel et Brecht; *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, une pratique du théâtre de l'opprimé, autour de ses expériences européennes.

BIOGRAPHIE

Augusto Boal a mis en scène plus de cinquante pièces de théâtre, notamment la Tante de Molière, et dirigé Alceste et l'opéra de Verdi, le Mandragore de Molière, la Fête de la Vierge, etc.
Il est également l'auteur d'un certain nombre de pièces, dont l'Amour d'Alceste, une pièce adaptée de L'Amour d'Alceste.



Augusto Boal

2.

Le « Théâtre de l'opprimé »

(Entretien entre Augusto Boal,
Émile Copfermann, Patrick Sempéray et Pierre Razdac)

« Le Théâtre de l'opprimé a deux principes fondamentaux : premièrement transformer le spectateur — être passif, réceptif, dépositaire — en protagoniste d'une action dramatique, en sujet, en créateur, en transformateur ; deuxièmement essayer de ne pas se contenter de réfléchir sur le passé, mais de préparer le futur. »

(Jeux pour acteurs et non-acteurs,
p. 12)

Une alternative

P. R. — Dans la préface du *Théâtre de l'opprimé*, Augusto Boal, tu fais un retour théorique au passé ; tu dis : il y a eu le dithyrambe, c'est-à-dire le peuple produisant le spectacle pour le peuple, ensuite la tragédie a introduit une séparation entre acteur et spectateur ; le théâtre bourgeois, lui, a créé un personnage complexe psychologiquement, multidimensionnel mais coupé de ses soubassements matériels, tandis qu'avec Brecht une révolution a été effectuée, celle où le sujet est historiquement déterminé. Mais, dis-tu, c'est le *Théâtre de l'opprimé* qui vient boucler le cycle, car il veut dépasser la division acteur/spectateur, faire du spectateur un producteur...

A. B. — Oui, mais le théâtre de l'opprimé s'est développé à partir d'aucune démarche théorique, seulement par rapport à la réalité latino-américaine. C'est après avoir travaillé plusieurs années à différentes formes : théâtre journal, théâtre invisible (voir documents ci-après) que je me suis rendu compte que ce que nous avions fait c'était la conclusion d'une trajectoire historique et théorique qui commence avec le dithyrambe. Cependant, en travaillant nous ne pensions pas à l'histoire du théâtre, mais à la réalité brésilienne.

Au Brésil, jusqu'en 1968, nous faisons un théâtre que nous voulions populaire. Mais comme la police ne nous a pas laissé poursuivre, nous avons commencé à développer la forme du théâtre journal, comme expérience technique plus ou moins facile, devant permettre aux gens de faire du théâtre eux-mêmes. Dans cette situation, nous n'avons pensé à rien qu'aux travailleurs, à ceux avec qui nous travaillions. A eux plus qu'à leurs syndicats, parce que le président du syndicat était un collaborateur, celui de l'Association des locataires un sergent, parce que toutes les institutions brésiliennes étaient militarisées ; même le président de l'université était un colonel. Tous les moyens de diffusion étant sous la coupe de l'armée, et notre travail contrôlé, il fallait trouver une solution : un théâtre qui soit perceptible et non censuré. Nous avons donc commencé le théâtre journal comme une réponse à cela.

En Argentine la situation était un peu pareille, avant les élections de 1973 qui ont amené au pouvoir les péronistes. Mais la répression était moins violente et nous pouvions faire des choses : pas des spectacles dans les théâtres conventionnels, mais par exemple dans les trains où nous allions débattre des questions d'actualité, des salaires, de la répression, etc. Mais il fallait tout de même éviter la police. La solution c'était le théâtre invisible, c'est-à-dire un théâtre qui jouait des scènes dont on ne pouvait pas savoir qui en étaient les acteurs. Là aussi le théâtre invisible a surgi comme une nécessité sociale à un moment donné. Il ne s'agit donc pas de démarches théoriques ou esthétiques, mais de réponses à une réalité d'Amérique latine.

De la même façon le théâtre-forum (voir documents) est né au Pérou. Le gouvernement militaire se disait de gauche et permettait de grands mouvements populaires. Donc, que pouvait faire le peuple sinon discuter parmi le peuple lui-même ? Ainsi le théâtre-forum vient remplir là aussi une nécessité du moment : c'est-à-

dire que le peuple venait discuter au théâtre-forum de ce qu'il pouvait faire par exemple concernant la commercialisation du poisson, la réforme agraire dans certaines régions, la question de l'eau dans les bidonvilles, etc.

Dans ce cadre, se posait à nous la question de savoir comment en discuter au théâtre. Il ne s'agissait pas d'apporter la bonne parole : « Voilà comment vous devez faire », mais de poser aux gens la question : « Qu'est-ce que vous pensez que vous pouvez faire? ». De cette façon de comprendre le dialogue est né le théâtre-forum, comme une forme consistant à aider le spectateur à organiser, préparer ses actions futures.

Maintenant, à partir de toutes ces formes de théâtre que nous avons trouvées sur le terrain, nous avons compris qu'il était inévitable qu'elles aient un lien entre elles. C'est-à-dire : le théâtre comme étant naturel pour les gens. Il est une forme normale de la communication. C'est un langage. Et ce sont les classes dominantes qui ont réduit les gens à n'être que spectateurs, « spectateurs » : un mot obscène. C'est obscène que quelques-uns réduisent la masse à la passivité, empêchant les gens d'être sujet. Mais si le théâtre naît normalement comme une fête collective, n'importe où, comme une manière de communiquer, alors il est un langage, et les personnes qui n'utilisent pas le théâtre sont mutilées d'un langage possible. Les gens sont mutilés dans leurs capacités par la division du travail qui fait de l'un un artiste, de l'autre un ouvrier, un paysan, un athlète, etc.

P. R. — Le théâtre de l'opprimé est issu de situations précises en Amérique latine, mais il y a eu d'autres moments dans l'histoire, par exemple en Allemagne autour des années vingt, où une situation d'oppression et de répression ouverte n'a pas donné lieu aux techniques que tu préconises. Il y a eu plutôt, d'un côté un théâtre dominé par Brecht qui revoyait sa pratique à partir d'une vision du monde révolutionnaire, et de l'autre un théâtre d'agit-prop qui diffusait les mots d'ordre de l'Internationale.

Est-ce que d'une façon ou d'une autre ces deux types de pratiques ont été une étape nécessaire vers le théâtre de l'opprimé? — Parce que tu dis que vous êtes partis strictement de la situation concrète au Brésil, en Argentine, etc., mais toi, qui avais une expérience théâtrale, tu avais bien incubé les pratiques qui t'ont précédé.

A. B. — Je ne sais pas si les techniques du théâtre de l'opprimé auraient été possibles au temps de Brecht, car Brecht devait lutter contre une formule établie de théâtre existant en Allemagne. — Quand on parle de Brecht et de distanciation, ça me rappelle toujours des acteurs de cirque au Brésil : ils racontent l'histoire, mais sans se compromettre avec le personnage : ils le montrent. Et c'est peut-être nécessaire, ici ou là, en Amérique latine comme ça l'était en Allemagne, et comme ça peut l'être en Asie ou en Afrique, je ne sais pas.

Dans certaines sociétés il est peut-être naturel qu'il en soit ainsi — mais je pense que Brecht était un fer de lance de la révolution de la pratique théâtrale, je pense aussi qu'avec lui se perpétue l'« image imposée » : avec lui le théâtre continue d'être autoritaire : une image montrée à des gens qui doivent la recevoir comme non modifiable.

P. R. — Et du côté du théâtre d'agit-prop il y avait peut-être que la créativité des travailleurs était canalisée la plupart du temps par un message impulsé par l'Union internationale du théâtre ouvrier qui avait pour mission de diffuser les mots d'ordre de l'Internationale.

E. C. — Il faudrait peut-être arriver à détacher les choses. A savoir : est-ce que les formes qui sont sorties d'auteurs comme Brecht ne sont pas le produit spécifique de la petite bourgeoisie ? Je veux dire que la différence d'avec le Brésil serait que la petite bourgeoisie ne joue pas dans ce pays le même rôle qu'en Europe : elle n'est pas aussi importante. Or dans les réformes que produit la petite bourgeoisie il y a nécessairement un processus d'auto-valorisation, et il y a plusieurs façons pour elle de se différencier ; être artiste c'en était une. Donc il y a eu une division du travail dans le théâtre qui a été accentuée par l'arrivée de la petite bourgeoisie dans ce domaine artistique... Alors, pour revenir à ce que tu disais des mots d'ordre venant de l'Internationale, il y a eu en Russie, et aussi en Allemagne, des expériences spécifiquement ouvrières dans l'agit-prop, certes très réduites, mais qui n'étaient pas très loin, dans l'idée, des conceptions d'Augusto ; c'est-à-dire l'auto-activité des groupes qui sont totalement producteurs de ce qu'ils font — et qui n'est pas la notion d'agit-prop qu'on trouve dans certains courants, où il y a toujours le rôle de l'auteur, du metteur en scène, du lieu de travail, etc.

A. B. — L'agit-prop existe aussi au Pérou depuis longtemps...

E. C. — Mais est-ce que socialement ce n'est pas plus petit-bourgeois?

A. B. — Peut-être. Ils maintenaient en tout cas le caractère évangélique que nous combattons. Ils allaient dire à l'ouvrier, au paysan, comment il fallait faire la révolution, et sur le mode de l'exhortation, souvent... Beaucoup d'ouvriers nous ont dit — avant 1964, quand il était encore possible de faire du théâtre populaire dans la rue — : « Vous présentez une image de la révolution, mais nous ne sommes pas capables de vous suivre. » Ils avaient en quelque sorte honte de ne pas être capables de la faire, la révolution en vrai, d'après le modèle mis en scène.

P. R. — Au début des années trente, en France, au moment où les effectifs du PC étaient au plus bas, le théâtre d'agit-prop, lui, consistait carrément à tendre aux travailleurs un miroir déformant qui devait leur donner l'illusion d'une force qu'ils n'avaient pas...

Essayer l'action

Au fond le théâtre de l'opprimé, c'est un théâtre qui a pour condition l'appropriation par le spectateur des moyens de production du théâtre; mais plus encore, il doit susciter chez le spectateur le combat pour l'appropriation des moyens de production de sa propre existence. C'est-à-dire qu'il débouche nécessairement sur l'action.

A. B. — Et s'il ne débouche pas sur l'action, il n'a pas de raison d'être. Mais les techniques sont diverses pour amener à l'action. Par exemple, au théâtre-forum, on y discute une action pour construire un modèle d'action future : que ferons-nous si telle chose arrive? Et elle arrivera : une grève, disons, qui éclatera la semaine prochaine. Il faut répéter la grève aujourd'hui, étudier les éventualités auxquelles on sera confronté. Donc au moment de la grève nous aurons préalablement essayé, répété les différents cas de figures possibles. Le théâtre devient ainsi le lieu où on répète l'action future. Il n'est donc pas une manière d'interpréter le passé, mais de préparer l'avenir.

Et dans le cas d'autres techniques, comme le théâtre invisible, il

sert à rendre visible la répression dans une société donnée. Dans ce sens j'ai fait une expérience particulièrement violente en Belgique. Il s'agissait d'une scène sur le chômage où les acteurs voulaient montrer que chaque travailleur est un chômeur possible, que la situation de l'exploité est aussi bien celle du travailleur que du chômeur, scène qui avait comme objectif de créer la solidarité entre travailleurs et chômeurs.

La scène était celle-ci : l'acteur, un jeune homme, va au supermarché, remplit son panier de courses : pain, lait, etc., et en se présentant à la caisse dit ne pas avoir d'argent, mais qu'il ne veut pas voler, et que pour payer tout ça, vu qu'il est chômeur, il est prêt à travailler le nombre d'heures nécessaires à la valeur des marchandises qui étaient dans son panier. Ce à quoi la caissière répond que ce n'est pas une façon de payer. Et le jeune chômeur d'argumenter : « Je veux faire comme vous mais à l'inverse : vous louez votre force de travail huit heures par jour, en échange de quoi on vous donne de l'argent avec lequel vous allez ensuite faire vos courses au supermarché. Moi, comme je n'ai pas de travail, je fais le contraire : je commencer par acheter et je demande à payer ensuite avec ma force de travail. »

Là-dessus la discussion a commencé, puis la caissière a appelé le gérant qui voulait appeler la police. Tandis que de leur côté les gens présents faisaient la collecte pour régler les courses du jeune chômeur. Mais le gérant ne voulait pas pour autant le laisser sortir, puisqu'il avait appelé la police. Les gens protestaient, disant que ce jeune homme n'avait pas volé, avait payé ses achats, etc. Et quand la police est arrivée elle a demandé au gérant s'il voulait toujours porter plainte. Il porta plainte, mais pour incitation à l'émeute.

Donc le jeune chômeur fut emmené par les flics pour vérification d'identité. Et là les choses se compliquent, car au magasin il avait prétendu être chômeur — comme son personnage dans la pièce — mais à la police il ne pouvait pas présenter de carte de chômeur. Il a donc été obligé de révéler qu'il faisait du théâtre invisible. Mais ce n'est pas tout. Vu la nouvelle situation, la police voulut porter plainte contre la troupe qui avait fait une manifestation théâtrale non autorisée. Mais à cela nous avons répondu que nous porterions nous-mêmes une autre plainte contre la police, car en Belgique il n'existe pas de censure au théâtre, et qu'en empêchant le théâtre invisible elle empêchait une nouvelle forme de théâtre d'apparaître...

Un autre exemple : la télévision avait beaucoup parlé de cette affaire, et un jour où nous jouions dans un théâtre, deux personnes, accompagnées d'un chien, sont venues à moi et voulaient m'emmener pour vérification d'identité. Les gens qui étaient là se sont élevés contre l'intrusion des flics dans un lieu privé et les ont expulsés. A la suite de quoi nous avons fait appeler la police par un avocat : elle n'avait envoyé personne. C'était un autre groupe de théâtre qui avait fait du théâtre invisible contre nous.

Ce qui a provoqué une discussion, et qui nous permet de préciser un point. Est-ce que la pratique de ce groupe est acceptable ? Je pense qu'elle ne l'est pas. Pourquoi ? Parce que ce qu'il a fait c'est la reproduction d'un état de chose qui existe dans la réalité : la répression existe, et en dehors de la légalité. Nous, nous ne voulons pas reproduire des faits de réalité, et nous ne faisons jamais rien d'illégal, parce que ce que nous voulons c'est questionner la légitimité de la loi ; nous l'interrogeons pour montrer qu'elle n'est pas nécessairement légitime... Quant aux moyens du théâtre invisible, ils sont employés tous les jours partout par l'institution. La CIA emploie des gens qui constamment se font passer pour d'autres, les supermarchés emploient des flics déguisés en clients, etc. Ce qui est nouveau dans l'utilisation que nous en faisons, c'est que nous prétendons populariser cette technique en changeant sa finalité : faire du théâtre invisible un théâtre qui rende visible l'oppression qui existe dans la société.

P. R. — Je voudrais revenir au théâtre-forum. Si le théâtre de l'opprimé est conçu comme un préliminaire à l'action réelle, un essai de celle-ci — tu donnes d'ailleurs dans ton livre un exemple probant : celui d'une femme qui doit se présenter devant le juge et dont vous répétez les arguments, puis ceux du juge, etc. — il faut peut-être avoir à l'esprit qu'il n'y a pas entre la scène et l'action qu'une différence de degré, mais carrément de nature, à savoir qu'entre une grève « essayée » sur scène et la grève réelle s'introduisent inévitablement une série d'impondérables, de problèmes techniques, individuels, etc. déterminants. Alors, sur scène, n'y a-t-il pas le risque d'être idéaliste sur le déroulement et l'issue de l'action ?

A. B. — Non. Je pense que l'impondérable et les problèmes concrets existent toujours, et que si nous pouvons répéter l'action future c'est une chance d'en diminuer le risque. C'est-à-dire que

si nous nous donnons les moyens de pondérer l'impondérable, l'impondérabilité sera moindre. Je pense que la répétition de l'action future aidera toujours cette action.

Par exemple : la première expérience que nous avons faite de ce type-là. C'était au Pérou. Un officier du gouvernement devait venir au bidonville pour imposer l'idéologie gouvernementale. Nous avons imaginé la scène et nous l'avons travaillée, essayée en présence de représentants de l'ancien gouvernement venus exposer leurs idées. Quand les officiers gouvernementaux sont venus, tout le monde connaissait déjà les réponses ou les propositions à lui faire.

P. R. — De plus ce n'est peut-être pas au sens strict un théâtre préalable à l'action, il est certainement aussi un théâtre produit de l'action. C'est-à-dire qu'il s'inscrit dans une lutte générale d'où les gens tirent leurs solutions : ce que les gens y essayent, ils le puisent dans leur expérience.

E. C. — Il faudrait d'ailleurs préciser : il ne s'agit pas de répétition d'une action, mais de préparation à l'auto-activité.

A. B. — En fait nous disons : « essayer ».

E. C. — Il ne s'agit pas tant de répéter des réponses possibles à des arguments, que de préparer les gens à trouver des situations auxquelles ils auront à répondre ; en augmentant et en multipliant les points de vue des intervenants, et en ouvrant des possibilités de dépassement de la situation de départ. Et il ne s'agit pas de cinq types de réponses possibles...

A. B. — Le mot « répétition » est terrible, parce qu'il donne l'idée de quelque chose qui ne peut être modifié...

E. C. — Il s'agit en fait de créer un processus d'auto-activité, des conditions où on envisage des hypothèses, qu'on analyse et cherche à élargir...

Le spectateur comme producteur

P. S. — Je reviens un peu en arrière. En Amérique latine le théâtre de l'opprimé est né de conditions de répressions particulières, et de là a émané l'auto-activité des travailleurs. Alors je

voudrais poser la question : que peut-il en être de cette auto-activité dans des pays comme ceux d'Europe, qui ne fonctionnent pas sur le modèle de la dictature militaire?

A. B. — Nous avons actuellement un groupe de quinze personnes, et c'est exactement cela que nous cherchons à réanalyser : toutes les possibilités qu'offrent dans un pays comme la France, par exemple, les techniques découvertes dans des pays de dictature ouverte. Mais jusqu'à présent je n'ai pas travaillé qu'en France, mais en Suède, en Finlande, en Italie, etc.

Et lors de ces expériences, ce que j'ai pu constater c'est que comme nos techniques ne prétendent pas apporter la bonne parole mais seulement des outils, elles sont adaptables à toute situation d'oppression. Il existe en France aussi des opprimés. Ce n'est pas seulement une question de dictature... Mais je trouve qu'ici, par rapport à l'Amérique latine, les idées mises en discussion, quand nous faisons du théâtre invisible ou du théâtre-forum, changent beaucoup, et les thèmes aussi, de même que la manière de conduire le processus; peut-être parce que l'oppression ici est moins ouverte; plus sophistiquée... intériorisée... Il y a des réactions qui se manifestent sous une forme que je ne comprends pas toujours, ou des techniques qui suscitent un intérêt auquel je ne m'attends pas.

Mais si j'ai bien compris ta question, j'ai peur que ma réponse soit celle-ci : ce que nous développons c'est un outil et pas une pièce achevée avec son idée centrale, et cet outil est reconnaissable aussi bien par tout le monde, que ce soit au Pérou ou en France, il est la capacité de se mettre à utiliser le langage théâtral.

P. S. — En France il existe une classe ouvrière avec des vieilles traditions, avec des organisations très structurées. Comment peut se faire le contact avec les travailleurs sans passer par une direction syndicale, un comité d'entreprise?... Je te pose la question parce que certaines expériences qui ont été faites, par exemple aux usines Peugeot à Montbéliard, où des gens qui faisaient du théâtre ont tenté de mêler leur travail à la grève, ont eu pas mal de difficultés parce que le traitement de la pièce n'était pas du goût du CE.

E. C. — Si tu veux, Augusto, je répondrai. Dans notre travail, qui ne fait que débiter, on part d'un certain nombre d'hypothèses. En gros l'une d'elles est que selon l'analyse d'Augusto — qui coïncide avec celle que nous faisons, à quelques-uns, en

France — le théâtre est un art anachronique. Il peut prendre les formes qu'on connaît, mais il y en a d'autres à chercher. Ainsi, en partant de l'hypothèse que le théâtre, en se professionnalisant, s'est créé son propre ghetto, notre idée de départ est d'introduire la notion selon laquelle il est un moyen d'expression, et certainement utilisable par n'importe qui, dans n'importe quel milieu. A partir de là on lui ouvre un éventail considérable de possibilités d'expression.

Donc ce qu'on essaye de faire — certes avec difficultés — c'est de constituer un groupe de professionnels et non-professionnels, avec lequel il s'agira, dès qu'il existera, de prendre appui sur un certain nombre de milieux où les idées d'Augusto ont tout de suite été reçues. Par exemple on a déjà fait un stage cet été avec des enseignants du primaire qui appliquent les techniques Freinet.

Il y avait là une quarantaine d'enseignants avec qui on n'a pas rencontré beaucoup de problèmes, parce qu'on a trouvé un parallélisme assez étonnant entre les propositions d'Augusto et leur propre démarche. C'est de part et d'autre le même processus qui était recherché. A une étape supérieure, on cherchera le contact avec des groupes et individus dans différents milieux. Il est possible — et même évident — qu'on se trouvera dans la situation dont tu parlais, mais notre idée serait non pas d'intervenir à chaud dans une situation de grève de l'extérieur, mais qu'il y ait déjà une prise en compte des techniques elles-mêmes et qu'elles soient utilisées. Il s'agit de casser une idée qui a eu cours ces dernières années, et qui consiste à venir de l'extérieur pour offrir ses services... Et nous sommes fortement encouragés par l'écho qu'a eu notre expérience de cet été, en deux ou trois mois. C'est-à-dire que sur une quarantaine d'enseignants, sept ou huit ont déjà commencé un travail dans leur quartier, leur classe, etc.

C'est pourquoi je renverserais ta question, à savoir : y a-t-il aujourd'hui en France des groupes ou des éléments actifs dans les organisations syndicales ou ailleurs capables de poser le problème d'un autre fonctionnement que celui qui existe ? Ma réponse est oui, et il est temps, à partir de là, de comprendre la méthode comme un outil constamment transformable.

*Théâtre de l'opprimé et militantisme

P. S. — Qu'est-ce qui vous semble être l'objection à la prise en compte de ces techniques par le militant formé au militantisme

par les organisations traditionnelles ou révolutionnaires?

E. C. — C'est vraiment une discussion politique qu'il faudrait avoir. Mais je pense que ça remettrait en cause une des bases essentielles du militantisme qui est le messianisme. C'est-à-dire que ça créerait une crise, qui serait d'ailleurs certainement salutaire. Plus les organisations politiques sont petites plus elles sont messianiques, et donc moins elles sont prêtes à accepter les techniques en question. Ce n'est peut-être pas aussi simple, car les grandes organisations ne l'accepteraient pas non plus.

P. R. — Pour ma part, je crois que ce sont des modes d'intervention non pas incompatibles, mais complémentaires, quoique très différents. Le théâtre de l'opprimé consiste à ce que les gens s'approprient directement un outil d'intervention, qui n'est pas forcément immédiatement et directement politique, car il concerne pour une grande part la question de l'appropriation des moyens d'expression et de production de la culture, c'est-à-dire des rapports entre les gens. Tandis qu'une organisation politique d'avant-garde ne se justifie que par son intervention politique, ce qui implique un choix stratégique et tactique, l'élaboration d'un programme et donc la proposition de solutions... Enfin, elle n'est pas obligatoirement messianique.

E. C. — Attends, je suis d'accord, mais ce n'est peut-être pas là que ça se joue. Quand je dis « la bonne parole », ce n'est pas du tout dans un sens péjoratif, mais dans le sens où elle doit naître d'un rapport dialectique avec l'ensemble, ou de l'organisation, ou du corps social; et elle peut être révolutionnaire ou réformiste, ou plus ou moins l'un ou l'autre. Mais ce qui est important c'est ce rapport à l'ensemble... Et en substance il y a dans l'expérience à travers laquelle Augusto a conçu ses techniques une dimension profondément politique, mais dans un sens tout à fait général et global qui était : la société est répressive, il faut dévoiler cette répression. Et c'est là que le clivage politique s'opère; non entre gauche et droite, mais entre propriétaires des moyens de production et nous. Donc au départ il y a une analyse qui fait tout de suite le partage. Évidemment, elle n'est pas une stratégie immédiate; mais elle fait problème et elle vous fait problème...

P. R. — C'est vrai que traditionnellement les membres d'une

organisation, surtout d'avant-garde, sont aspirés par la construction de cet instrument qu'est le parti, et que souvent, même s'il est porteur de la transformation des rapports, il les enferme dans un fonctionnement rigide et coercitif. Et puis il y a peut-être une espèce de défiance vis-à-vis des noms nobles comme celui de théâtre...

E. C. — Mais alors ne l'appelons pas théâtre...

P. R. — Justement, l'intérêt du théâtre de l'opprimé c'est peut-être qu'il pourrait perdre son nom sans perdre son identité. Il fait tomber cet écran terrible qu'est la spécialisation, il peut être perçu comme quelque chose de facile... Mais je crois qu'on n'est pas conscient de cette facilité; il faut peut-être pratiquer ses techniques pour s'en apercevoir. Et est-ce que c'est vraiment facile?

A. B. — C'est facile. Les gens y participent de plus en plus, et plus ils pratiquent plus ils découvrent. Mais c'est vrai que cette facilité est relative. C'est un théâtre qui a sa place dans un certain processus, et qui peut intervenir à certains moments mais pas à d'autres. Par exemple on ne réunit pas le théâtre-forum en pleine action; le feu de l'action c'est un moment du processus, le théâtre-forum en est un autre. Il faut en comprendre la nature.

E. C. — Ce qu'on peut encore ajouter sur le rapport entre l'organisation d'avant-garde et ces techniques, c'est que lors des stages que nous avons faits, ce n'est pas du tout par hasard que nous avons eu les gens que nous avons eus. C'était : une fille d'une ville de province qui s'occupait du Comité anti-impérialiste, à un autre endroit un groupe mobilisé sur le Larzac...

Je veux dire que ce ne sont pas des gens en dehors de la bagarre politique, non pas des marginaux, même s'ils ne sont pas dans telle ou telle organisation... Par ailleurs, je trouve positif qu'il y ait eu si peu de gens de théâtre. Ils ont beaucoup de réticence, et ça se comprend — encore que les idées d'Augusto soient nuancées, puisqu'il écrit lui aussi des pièces de théâtre pour le théâtre professionnel — entre autres chez ceux qui se considèrent comme l'expression exclusive de ce domaine artistique et propriétaires de celui-ci.

P. R. — Je crois que ce serait une discussion très intéressante de

comprendre la place respective du parti d'avant-garde et des pratiques d'auto-activité des masses dans le processus dont parlait Augusto tout à l'heure. Car il me semble non seulement que la relation est possible entre ces deux pratiques, mais qu'elle est souhaitable. Une personne peut très bien avoir une activité dans le domaine du théâtre de l'opprimé, et comprendre qu'il lui faut d'autres structures pour unifier la classe, qu'il lui faut une stratégie, etc. Comme une personne organisée politiquement peut très bien comprendre que son épanouissement comme telle, sa réalisation, passe par l'appropriation de moyens d'expression divers.

E. C. — Je veux te dire une chose. Ici on fait ou on a fait tous plus ou moins partie d'organisations politiques. Eh bien on a tous assisté au rituel de l'assemblée générale ou de la réunion de cellule. Il s'agit bien d'un rituel; le rapport que fait l'un ou l'autre, puis la discussion dont on connaît par avance la modalité, de même que la disposition des lieux, avec l'estrade ou la petite table... Cela implique tout un mode de fonctionnement, des rapports. Et je ne vois pas pourquoi on ne pourrait pas utiliser certaines techniques qui stimulent l'expression et changent les rapports.

P. R. — Mais l'organisation révolutionnaire a des exigences, des contraintes dictées par son élaboration et ses tâches, et ce au milieu des pressions extérieures; elle ne peut qu'apporter des changements limités à son fonctionnement, ou alors il faut remettre en cause sa nature, son schéma, ce qui est une discussion aussi. Il faudrait peut-être envisager les techniques du théâtre de l'opprimé comme un autre niveau d'intervention dans le processus de la révolution. Il ne s'agit pas qu'il l'aide, comme un outil qui se mettrait à son service, mais qu'il s'y intègre comme une de ses pratiques, à un certain niveau.

E. C. — Ce qui guette toute pratique, c'est un peu ce que critiquait Lavaudan. Il disait : « Ce que vous encourez c'est l'émiettement, l'éparpillement. En fait vous allez recréer un nouveau ghetto, où vous serez bien, mais marginaux », etc. Effectivement, en dehors des conditions d'Amérique latine où ces techniques ont répondu à une nécessité pratique, c'est le risque. Et à cela, qu'a-t-on à opposer? La seule chose, c'est de ne pas rester seul, de généraliser des échanges avec ceux qui veulent faire quelque chose

avec nous, et d'assurer non seulement une liaison mais un travail constant et commun en multipliant les points de contact géographiques, interprofessionnels, etc.

A. B. — Il faut que les groupes qui pratiquent déjà prennent contact avec d'autres et ceux-ci avec d'autres encore, etc. Par exemple, à Sao Paulo, il y avait un groupe de théâtre-journal qui s'est divisé : chaque acteur allait jouer à un endroit son « journal première édition », et formait sur place un groupe avec des voisins, des travailleurs, etc. Il y a eu un moment où quarante groupes étaient formés.

P. R. — Est-ce que le fait que les gens ici soient davantage familiarisés avec les techniques théâtrales ne les porte pas à voir d'abord dans celles du théâtre de l'opprimé des contre-techniques ?

A. B. — Je ne crois pas. La technique est abordée un peu différemment ici peut-être dans la mesure où elle sert plus aux individus à se questionner, à se voir soi-même, pour provoquer un type d'émotion peu courant en Amérique latine... Il faut d'abord voir dans le théâtre de l'opprimé un théâtre qui libère le spectateur de son oppression de spectateur. Les gens en le pratiquant s'amuse beaucoup, parce que je pense qu'y participant ils ne pensent pas beaucoup au théâtre... Dans les séances que nous avons eues quelqu'un disait que notre technique désamorce l'agressivité entre les participants et fait éclater la bonne humeur. Pourquoi ? Cela a à voir avec le processus même du travail. Ce sont des techniques de groupe qui impliquent que tout le monde cherche ensemble. Elles ne favorisent pas la division du travail, ou l'adversité. La découverte de chacun est le produit de tous, et celle du groupe ne pourrait pas être ce qu'elle est sans toi, toi et toi.

Si cette notion est intériorisée par la pratique, l'agressivité disparaît. Certes le groupe peut nourrir une agressivité contre quelque chose d'extérieur, mais dans le groupe même elle est désamorcée. Quant à la bonne humeur, elle s'explique très bien : quand face à une chose stratifiée, mécanisée, tu brises le mécanisme, ce ne peut être que réjouissant, comme de faire éclater le comportement social stéréotypé, figé. Là où existe l'oppresseur, l'oppression est structurée. Donc le théâtre de l'opprimé doit changer de rapport dans sa pratique, déstructurer l'oppression et changer les rapports sujet/objet... Il ne s'agit pas de chercher le

rire pour s'amuser, mais le dévoilement de la grotesque mécanisation de l'oppression est risible.

Crise du théâtre et théâtre de l'opprimé

P. S. — Dans les propositions d'Augusto les gens vont certainement retrouver certaines de leurs aspirations, par exemple : un théâtre différent, tel qu'il est apparu après 68. C'était une rupture avec la transmission d'un patrimoine culturel et il définissait d'une manière renouvelée la fonction sociale du théâtre. Alors il faudrait peut-être distinguer les deux activités, dont l'une est en train de mourir franchement.

E. C. — Pour commencer par le début, je crois que le théâtre populaire, comme utilisation de l'héritage culturel, était une problématique complètement fausse et qu'elle allait nécessairement à l'échec... Ensuite il y a eu une idée de rupture qui a pris la forme d'un retour à Artaud : le théâtre est un lieu de consommation, où on se brûle, le rapport à la culture ne pouvant être que celui-là... Puis il y a eu le Living. C'était une possibilité de déclencher l'activité du public, mais toujours dans une représentation qui n'éliminait pas le vide entre la scène et la salle, en déplaçant les éléments mais en les laissant finalement intacts. On n'échappait pas tellement au messianisme.

Puis il y a eu 68 : un théâtre différent : quelque chose a bougé et ce qui a bougé c'est le rapport public/théâtre. Dans le Théâtre du soleil, il y a quelque chose de très important qui s'est produit, puisque pour la première fois on a vu des spectacles qui étaient l'expression de la sensibilité d'un public : c'est-à-dire que le Théâtre du soleil a formé un public qui était les gens de 68 ; et ils s'y sont reconnus dans ce théâtre, dans la mesure où il était leur expression artistique. C'est-à-dire un rapport nouveau.

Quand j'ai découvert Augusto, c'est moins le rapport au théâtre qui m'a frappé que des choses comme la pédagogie, c'est-à-dire Freinet et un certain nombre de courants actifs. Et c'est en même temps une réponse à la situation du théâtre en France...

P. R. — Quant au théâtre auquel nous sommes habitués, est-ce qu'il ne peut être considéré comme le stade supérieur auquel devrait aboutir le théâtre de l'opprimé ?

A. B. — Non. Dans le théâtre qu'on connaît, il y a l'auteur qui, chez lui, écrit une pièce qui exprime sa vision du monde; puis il contacte un metteur en scène, un décorateur, des acteurs qui vont traduire sa vision du monde; ou bien il y a la « création collective » : un groupe d'artistes montre sa vision du monde... Ce n'est pas cela que j'entends. J'entends que la vision du monde traduite soit celle d'un ensemble de personnes qui auront débattu et travaillé collectivement, dans le sens où ces personnes sont les spectateurs du théâtre habituel qui, ici, deviennent protagonistes, les « artistes » eux-mêmes. Le « centre de gravité » d'un spectacle-forum c'est le spectateur-sujet, pas la scène.

P. R. — De plus le théâtre a généralement un caractère universel, il émane peu souvent de préoccupations socialement localisées ou de liens productifs avec une communauté. Alors que le théâtre de l'opprimé serait par nature ancré dans la population d'un quartier, d'une même entité.

A. B. — Ça dépend. En suède au *Söden festivalen* on a fait des spectacles sur le logement; par contre au *Sheppsholm festivalen*, c'était sur les centrales nucléaires, donc un problème pas du tout local... Mais disons par exemple qu'un jour on peut arriver à Paris, avec un public de Paris, avec en tête un problème regardant spécifiquement Paris. Nous faisons plusieurs représentations de théâtre-forum et tous les jours il y a un public différent. Après des mois, nous arrivons à un spectacle que nous considérons comme étant le dernier. Une forme figée. Ce spectacle pourrait très bien compter comme étant en fait celui qu'on présente en première, et que nous pourrions aller présenter à Lyon... J'aimerais savoir ce qui se passerait si la création collective d'un spectacle né d'une implantation parisienne arrivait ailleurs.

Comme en Amérique latine nous n'avions aucune possibilité d'institutionnaliser le théâtre de l'opprimé, il était naturellement un théâtre hors institution. Mais il se peut qu'ici toutes les techniques qui ont été développées hors de l'institution puissent — et nous pensons le faire — culminer dans un théâtre conventionnel, réinstitutionnaliser toutes ces techniques. Et puis peut-être aussi que nous arriverons à la conclusion qu'il vaut mieux avancer dans une autre direction. Mais tant que nous ne sommes pas arrivés à ce stade, nous ne pouvons dire ce que donnera l'expérience. Jusqu'en octobre 1979 nous irons étape par étape, pour arriver à une conclusion, qui sera le début d'une autre entreprise.

La pratique du théâtre de l'opprimé

P. R. — Le théâtre de l'opprimé n'est pas attaché définitivement aux circonstances d'où il est né ?

A. B. — Les circonstances au Brésil, en Argentine, etc., ont donné lieu à certaines formes, mais une fois que tu les as comprises et maîtrisées, tu peux les utiliser dans d'autres conditions. Mais je trouve maintenant que pour faire un théâtre-forum, qui est la forme supérieure, il faut aller par degrés : commencer à faire des exercices avec le spectateur, lui faire utiliser les images. C'est en effet très difficile de faire d'un spectateur — toujours habitué à la passivité — un acteur. On ne peut pas comme ça, d'entrée de jeu, dire aux gens qui viennent au théâtre-forum : « Allez ! dites, montrez ce que vous pensez. » Il faut permettre aux participants de « s'échauffer ». Non pas avec des exercices seulement tournés vers la préparation individuelle, mais avec des jeux, des entraînements collectifs dans lesquels les gens se touchent, s'aident, se soutiennent, se lient par un contact tout autant mental que physique.

P. R. — Effectivement, je me souviens d'une séance que vous avez organisée à la Cartoucherie où très vite ce rapport collectif est parvenu à s'établir.

(...)

E. M. — D'autres aussi restaient en spectateurs...

A. B. — Beaucoup. Il n'y avait pas eu suffisamment de travail préparatoire, et il y avait trop de monde. Initialement ça devait être une simple conférence. C'était la première fois que ça se passait en Europe et les gens venaient surtout avec des questions. Mais ensuite, ailleurs, c'est devenu plus du théâtre que de la discussion. Ce que nous souhaitons, parce que la discussion ne peut pas exprimer toute l'oppression : il faut aussi les gestes pour la dire.

Dans une récente séance de travail, quatre personnes se sont efforcées de montrer les mouvements que chacune faisait en rentrant le soir chez elle. Les quatre ont mis en évidence l'aliénation de leurs gestes par la mise en fonctionnement d'une multitude de gadgets, ce qui n'aurait pas pu se manifester au Pérou où il y a

beaucoup moins d'interrupteurs d'éclairage et de boutons de télévision. Une femme a fait une démonstration très éclairante de l'oppression des femmes à la maison : par l'arrivée du mari, les allées et venues des enfants, absolument tous ces gestes étaient empêchés de s'accomplir, comme bloqués, tronqués. Elle révélait une chose foncièrement réelle et en même temps très peu évidente : une femme à la maison, pour l'enfant, la cuisine, l'entretien, doit faire un nombre incroyable de gestes. Cette démonstration — horrible — révélait que l'oppression de la femme est faite de centaines de gestes invisibles à force de banalité et que cette oppression est aussi écrasante qu'imperceptible dans la vie courante, hors d'une pratique théâtrale qui se donnerait à charge de la mettre en évidence.

E. C. — Pour en arriver là, c'est vrai qu'il faut des exercices, une progression pédagogique, le progrès de la confiance en lui-même d'un groupe et de ses membres.

P. R. — Mais ces exercices — dont Augusto donne une série d'exemples dans *Jeux pour acteurs et non-acteurs* — sont-ils en rapport avec les habitudes ou les niveaux culturels des gens de tel ou tel pays?

A. B. — Bien sûr. Il faut bien expliquer les mots : si un Indien de Bolivie a une bonne connaissance de Beethoven, c'est un « érudit »; si un professeur de musique de Hambourg connaît la musique indienne, c'est également un « érudit ». L'érudition c'est la connaissance de la « culture » des autres. Mais tout le monde a sa culture. Par exemple, si les Indiens ne sont pas érudits, leurs culture n'en est pas moins exigeante que la nôtre; c'est donc pourquoi il m'était impossible, à moi, avec ma culture, de travailler directement avec eux. C'est l'un d'entre eux, un Indien avec lequel je pouvais parler, qui les faisait travailler...

A Lima, à Sao Paulo, à Buenos Aires, nous avons compris que si ces techniques pouvaient avoir un intérêt, ce n'était pas à nous de les faire mettre en pratique; et pas seulement en raison des différences culturelles liées aux différences ethniques. Dans les bidonvilles que je fréquentais, j'avais beau être connu, ce n'était pas moi qui pouvais être le meneur de jeu. Parce que je n'étais pas un ouvrier, parce que je ne connaissais pas la terrible humidité glacée qui est le lot quotidien des habitants des bidonvilles de Lima.

P. S. — Mais ces obstacles n'existent-ils pas à l'intérieur d'une même réalité socio-culturelle? Par exemple les femmes aujourd'hui refusent cette communauté culturelle qui s'est constituée au détriment de leur expression.

A. B. — L'été dernier j'ai travaillé avec un groupe de femmes à Pérouse (Italie). Au bout de deux jours, j'ai dit : « C'est pas normal, je suis le seul homme et il n'y a que moi qui parle. » Elles m'ont répondu : « Continue, nous nous approprierons ce qui nous intéresse. » Ce que je dis doit être réutilisé à des fins propres, reformulé, resystématisé différemment.

P. S. — Le théâtre de l'opprimé : c'est permettre à des identités culturelles de s'affirmer contre la prétention d'une culture à s'imposer comme universelle?

A. B. — Prétention criminelle...

Les thèmes féministes

P. R. — Un grand nombre d'exemples de *Jeux pour acteurs et non-acteurs* concernent l'oppression des femmes. Comme si les groupes qui ont pratiqué ces jeux voyaient dans le théâtre de l'opprimé un lieu privilégié pour l'expression des revendications féministes...

A. B. — Je compte sur les doigts d'une main les fois où on m'a proposé ce thème en Amérique latine; en Europe au contraire ce sont les fois où on ne me l'a pas proposé qui peuvent se compter sur les doigts d'une main. Mais cette demande prend les formes les plus variées. Ici on propose comme sujet au théâtre-forum la situation d'une fille qui n'a pas le droit de sortir après huit heures du soir; là — c'était à Stockholm — on veut montrer l'orgasme féminin... Impensable chez les Indiens d'Amérique latine. En Italie cet été — à Pérouse — les femmes ont montré comment l'agression des hommes pouvait être aussi celle de leur douceur et de leur amabilité, comment elles étaient empêchées de parler par leurs assauts de délicatesse. On rit pour elles; deux hommes se précipitent pour offrir du feu, et cette oppression est l'œuvre de tous les hommes, jusqu'à ceux qui admettent et affirment leur accord avec les revendications féministes. Ceux-là, les filles de

Pérouse les appelaient « les sociaux-démocrates de la révolution féministe ».

P. R. — A propos, par exemple, de ton expérience à Godrano en Sicile, les mêmes qui jouaient sur la place publique leur oppression ne s'exposaient-elles pas à des représailles en rentrant à la maison ?

A. B. — Ce n'est pas sûr. Je me souviens d'une mère qui encourageait sa fille : pour elle sa fille devenait une artiste...

E. C. — La distance, dans le théâtre-forum, c'est l'utilisation de la vie quotidienne. Il y a une dimension artistique qui naît de la représentation même. Le seul fait de la jouer dégage la vie du poids de sa quotidienneté, et lui donne cette éloquence qu'elle n'a pas hors du théâtre.

P. R. — Est-ce que cela ne joue pas comme un défoulement, comme désamorçage de la révolte ?

A. B. — Non. Car personne, aucun acteur, ne porte cette éloquence à ta place. C'est toi qui joue ta vie, ou quelqu'un dont tu pourrais très bien prendre la place pour dire une chose identique. Et ce jeu a une force étonnante. Je me souviens d'un jour à Florence, deux membres de notre groupe, un homme et une femme, sont entrés dans un grand magasin pour faire leurs courses, comme n'importe quel couple. A cette différence près que dans celui-là l'homme tenait la femme en laisse. Une complice est arrivée pour crier au scandale. « Sa » femme a pris la défense du « mari » en disant que c'était normal, qu'un mari avait tous les droits. L'attroupement qui s'est formé au cours de l'événement est arrivé à la conclusion que le mari avait le droit de tenir sa femme en laisse, mais pas en public!... Cela m'a rappelé cette loi en vigueur au Brésil au siècle dernier, qui autorisait le maître à fouetter son esclave, à condition que ce ne soit pas en public. Ces Florentins d'aujourd'hui n'avaient aucune objection à ce qu'une femme soit l'esclave de son mari. Ils protestaient seulement contre l'offense qui leur était faite par cette exhibition déplacée...

C'est précisément ce scandale-là que peut montrer le théâtre invisible.

P. R. — Encore une question. Une chose m'a surpris dans un de tes livres. A propos de l'avenir de ce théâtre sous le socialisme, tu dis qu'alors on n'aura plus besoin d'un théâtre de l'opprimé...

A. B. — Je crois que j'ai dit cela un peu vite.





3.

Documents

Il s'agit des formes principales du Théâtre de l'opprimé.

Le Théâtre de l'opprimé comprend diverses formes d'appropriation de la production théâtrale qui, en raison même du facteur « appropriation », impliquent une progression : d'une forme vers une forme toujours plus élaborée.

Nous les donnons ici dans leur ordre progressif — qui ne saurait être strict d'ailleurs.

Se donnant comme processus de transformation du spectateur en acteur, le théâtre de l'opprimé suppose des étapes préliminaires :

Une première étape : « connaissance du corps », consiste en une série d'exercices physiques simples sous forme de jeux. Le but est que chacun prenne conscience de son « aliénation musculaire », comprenne socialement cette aliénation, par exemple en comparant celle d'un cardinal avec celle d'un général dans des exercices d'imitation.

Une deuxième étape : « rendre son corps expressif », consiste également en une série de jeux. L'un d'eux peut être résumé comme suit : on distribue des petits papiers portant des noms d'animaux mâle et femelle. Chaque participant en tire un. Pendant dix minutes il essaie de donner une représentation physique de l'animal qui lui est échu. Après quoi il cherche son partenaire du sexe opposé :

« Je me souviens d'avoir proposé ce jeu dans un bidonville. Un homme tira l'oiseau-mouche ou colibri. Le type ne savait comment l'exprimer corporellement, mais il se souvint que cet oiseau vole très rapidement de fleur en fleur, agit sans cesse ses ailes et émet un bruit particulier : br br br brrrrr. Il imita avec ses mains le battement frénétique des ailes et, voletant d'un joueur à l'autre, s'immobilisa devant chacun en faisant son bruit. Au bout de dix

minutes il n'avait toujours pas trouvé de participant suffisamment colibri pour l'attirer. Il avisa finalement un homme grand et gros qui faisait avec ses bras un mouvement pendulaire découragé et, persuadé qu'il s'agissait de son aimée colibri, notre oiseau commença à lui tourner autour en agitant frénétiquement les bras et en chantant br br br brrrr. Le gros, dépit , essaya de lui échapper, mais l'autre insistait, de plus en plus amoureux, jusqu'à ce que le gros d cid t de sortir de scène avec lui pour mettre un terme à son supplice — profondément persuadé qu'il ne pouvait s'agir là de son partenaire. Tout le monde se tordait de rire. Lorsqu'ils furent sortis de scène (on pouvait alors, mais alors seulement, parler), le colibri tout joyeux cria presque : « Je suis colibri m le et toi femelle, non ? »

Le gros, très découragé, le regarda et répondit : « Non, espèce de con, je suis le taureau... »

Comment ce gros a-t-il pu figurer pour le colibri sa délicate femelle ? Nous ne le saurons jamais. Peu importe : l'essentiel est que pendant quinze à vingt minutes tous ces gens tentèrent de « parler » avec leur corps. » *Le Théâtre de l'opprimé*, p. 24.

La troisième étape est celle du théâtre proprement dit : « *Le théâtre comme langage* », dont suivent les exemples de ses formes successives :

Dramaturgie simultanée

« On invite le spectateur à intervenir, mais on ne lui demande pas d'apparaître physiquement sur scène. On joue une brève scène de dix à vingt minutes, proposée par quelqu'un du quartier. Les acteurs peuvent improviser la scène ou l'écrire et apprendre les dialogues par cœur. Le spectacle gagne en th  atralit  si celui qui a proposé le th  me est dans la salle. On commence la scène et on l'amène jusqu'à au point de crise où il faut trouver une solution. Les acteurs s'interrompent alors et demandent au public de proposer des solutions. On joue les propositions au fur et à mesure ; le public a le droit d'intervenir, de rectifier les actions et les dialogues qu'improvisent les acteurs ; ceux-ci doivent revenir en arrière et interpréter les suggestions du public. Ainsi, pendant que la salle «  crit » la pièce, les acteurs la représentent th  atralement.

Un exemple : dans un bidonville de San Hilarion,   Lima, une femme raconta qu'elle était analphabète et que, des années aupa-

ravant, son mari lui avait demandé de conserver des documents qui, d'après lui, avaient une très grande importance. La brave dame les garda sans rien demander. Un jour ils se disputèrent et la femme se souvint des documents. Elle voulut savoir de quoi il s'agissait, craignant qu'ils ne concernent la propriété de sa petite maison. Comme elle ne savait pas lire, elle alla voir une voisine pour qu'elle les lui lise. A sa grande surprise, elle découvrit que les fameux « documents » qu'elle avait soigneusement conservés pendant des années étaient des lettres d'amour envoyées par sa maîtresse à son mari. La femme trahie voulut se venger. On mit en scène cette histoire, et les acteurs la jouèrent jusqu'au moment où, le soir, le mari rentre et retrouve sa femme qui a percé le mystère des lettres. La jeune femme veut se venger. Comment? Là on interrompt l'action et la personne qui jouait le rôle de la femme demanda aux participants-spectateurs quelle attitude adopter. Toutes les femmes se mirent à discuter et à donner leur avis. Les acteurs écoutaient les diverses suggestions et agissaient selon les directives venues du public. On examina toutes les possibilités. Dans ce cas précis, voici quelques-unes des solutions :

1. Pleurer beaucoup pour que le mari se sente coupable. Une jeune fille suggéra que la femme pleure abondamment pour que le mari se rende compte de l'étendue de sa méchanceté. L'actrice interpréta cette solution, pleura énormément, le mari la consola et, lorsqu'elle eut fini de pleurer, lui demanda de servir le dîner. Il l'assura qu'il avait oublié sa maîtresse, qu'il n'aimait qu'elle, etc. Rien n'avait changé. Le public refusa cette solution.

2. Quitter la maison et abandonner le mari tout seul, pour le punir. L'actrice interpréta cette solution. Après avoir dit au mari qu'il avait été très méchant, elle ramassa ses affaires, fit sa valise et le laissa seul, très seul, pour lui apprendre. Mais au moment de sortir de la maison, c'est-à-dire de chez elle, elle demanda au public où elle devait aller. Pour punir son mari, elle était en train de se punir elle-même. Car où irait-elle maintenant? Dans quelle maison allait-elle vivre? Ce châtiment ne servait strictement à rien puisqu'il se retournait contre elle.

3. Fermer la porte au nez du mari qui n'a qu'à s'en aller. On essaya aussi cette variante. Le mari pria et supplia qu'on le laisse entrer, mais la femme était inflexible. « Très bien, dit-il, je m'en

vais. Je vais prendre tout mon argent et aller vivre avec ma maîtresse. Débrouille-toi toute seule...» Et il s'en alla. La solution ne plut pas à l'actrice, car, si son mari allait vivre avec une autre, de quoi vivrait-elle? La pauvre femme ne gagnait pas assez pour vivre seule et ne pouvait donc se passer de mari.

4. La dernière solution, proposée par une grosse femme exubérante, fut adoptée à l'unanimité, hommes et femmes. « Voilà ce que tu fais. Tu prends un grand bâton et, quand il rentre, tu le bats de toutes tes forces. Tu le roues de coups. Après l'avoir bien battu pour qu'il se repente, tu ranges le bâton, tu lui sers à dîner très tendrement et tu lui pardones...» L'actrice joua cette version, après avoir surmonté les résistances naturelles de l'acteur qui faisait le mari. Elle le battit beaucoup — à la grande joie du public — puis s'assit à table avec lui. Ils mangèrent en discutant des dernières mesures du gouvernement : la nationalisation des firmes yankees... » *Le Théâtre de l'opprimé*, p. 25 à 27.

Le théâtre-statue

« Le spectateur doit ici intervenir plus directement. On lui demande d'exprimer son opinion sur un thème déterminé, choisi par les participants (un thème abstrait comme l'impérialisme, ou plus concret — et beaucoup plus courant — comme le manque d'eau dans le quartier). On doit utiliser le corps des autres en « sculptant » un ensemble de statues, de manière à mettre en évidence opinions et sensations. Le joueur doit agir avec le corps des autres comme s'il était sculpteur et eux des tas d'argile : il lui faut décider de la position de chacun jusque dans les plus infimes détails de la physionomie.

Il lui est absolument interdit de parler. Tout au plus peut-il indiquer par des grimaces ce qu'il attend du spectateur-statue. Une fois installé le groupe de statues, on ouvre le débat : chaque spectateur peut modifier partiellement ou entièrement les statues, jusqu'à ce qu'on arrive à un ensemble à peu près accepté à l'unanimité. On demande alors au spectateur-sculpteur de réaliser un autre ensemble pour montrer sa solution idéale au problème posé. Dans la première phase, on montre l'image *réelle*, dans la seconde l'*image idéale*. On lui demande enfin de montrer la phase de transition : comment passer d'une situation à l'autre.

Autrement dit : comment changer, transformer, révolutionner la réalité. Toujours à partir d'un groupe de statues acceptées par tout le monde, on demande à chacun de proposer ses transformations.» *Le Théâtre de l'opprimé*, p. 28.

« *Exemple 1* : en Suède.

Une jeune fille de dix-huit ans montra comme représentation de répression une femme couchée sur le dos, jambes écartées, et un homme sur elle, dans la position la plus conventionnelle de faire l'amour. J'ai demandé aux spectateurs de faire la statue idéale. Un homme s'approcha et inversa les positions : la femme au-dessus, l'homme en-dessous. Mais la jeune fille protesta et fit sa propre statue : homme et femme assis face à face, jambes entrelacées ; voilà quelle était sa représentation de deux êtres humains, de deux personnes « sujets », faisant l'amour.

« *Exemple 2* : au Portugal.

On représenta une famille dans une province de l'intérieur : un homme assis en bout de table, une femme qui lui sert une assiette de soupe, debout à côté de lui, et plusieurs personnes assises autour de la table. Un jeune homme de Lisbonne refit à peu près la même présentation, sauf que tous ceux qui étaient à droite étaient maintenant de l'autre côté, et que tous — sauf le chef de famille — avaient leurs regards posés sur un point fixe : la télévision. Le même thème aux États-Unis avait été montré de la façon suivante : un personnage central assis dans un fauteuil, les autres personnages assis sur un bras de fauteuil, ou par terre, ou à plat ventre, tous une assiette à la main, tous regardant la télévision, la table poussée dans un coin de la pièce ne servant qu'à poser la nourriture. En France, vision similaire à la différence que les personnages n'étaient pas ensemble, mais chacun de leur côté : l'un allongé par terre, presque couché et regardant la télévision, l'autre appuyé à la porte, tournant le cou pour mieux voir, etc. Toute la gamme des représentations correspondait à la gamme des « familles » : le Père comme Chef, la télévision comme centre, les autres membres de la famille, intégrés ou non, etc.

« *Exemple 3* : en Suède encore.

On avança le thème de la vieillesse : les jeunes représentèrent des vieillards improductifs, contemplatifs, qui attendaient la

mort, qui demandaient qu'on les aide à traverser la rue, et qui gênaient la circulation. Ensuite, quand je priai ces mêmes jeunes d'entrer en contact avec les vieillards qu'ils avaient représentés, tous, au début, se montrèrent en train de donner à manger à un vieux, de l'aider à traverser la rue, de le baigner, etc. Scènes où tous agissaient plus ou moins comme des infirmiers et où les vieillards étaient toujours aussi improductifs et inutiles qu'avant. Je leur ai demandé d'essayer de reprendre cette *attitude réelle* au ralenti. Lentement, très lentement en réalité, cette attitude se transforma : un, puis deux, puis tous les jeunes se mirent à représenter des vieillards qui s'adonnaient à des activités productrices ou créatives, en tout cas pas simplement contemplatives. Par exemple s'occuper d'enfants, lire un livre, peindre un tableau, donner des cours, etc.»

Le théâtre invisible

«Un point doit être bien clair : le théâtre invisible est du théâtre ; il doit avoir un texte de base écrit, qui sera inévitablement modifié selon les circonstances pour s'adapter aux interventions des spectateurs.

On choisit un sujet brûlant, que l'on sait intéresser véritablement et profondément les futurs spectateurs. A partir de là on fait une petite pièce. Les acteurs doivent interpréter leur personnage comme s'ils jouaient dans un théâtre traditionnel, pour des spectateurs traditionnels. En fait, quand le spectacle sera prêt, il sera joué dans un lieu qui n'est pas un théâtre et pour des spectateurs qui ne sont pas des spectateurs. Pour cette expérience européenne, nous avons fait des spectacles dans le métro à Paris, dans les «ferry-boats», dans les restaurants et dans les rues de Stockholm, et même sur une scène, dans un théâtre où il y avait une conférence.

Je le répète encore : dans le théâtre invisible, les acteurs doivent jouer comme de vrais acteurs.

Exemple 1 : abus sexuel.

Cette pièce invisible a été jouée trois fois dans le métro à Paris, sur la ligne Vincennes-Neuilly. Le théâtre choisi était toujours le dernier wagon avant la première classe, au milieu du train¹.

1^{re} action : Le groupe (moins deux acteurs) montait à la première station. La mise en place se faisait à la seconde : deux actrices restaient debout près de la porte centrale ; une actrice, l'Agressée, s'asseyait, le Tunisien était sur le siège d'à côté, la mère et l'enfant un peu plus loin, les autres acteurs dispersés dans le wagon. Pendant deux stations, rien d'anormal ; ils lisaient le journal ou entamaient un brin de conversation avec les autres passagers, etc.

2^e action : A la troisième station montait un acteur, l'Agresseur. Il s'asseyait en face de l'Agressée, ou restait debout, à côté d'elle, si la place était occupée. Peu de temps après, il commençait à appuyer sa jambe sur celle de la jeune fille qui se mettait à protester immédiatement. L'Agresseur disait qu'il n'avait rien fait et que c'était par accident. Jamais un seul passager ne défendit la jeune fille. Un peu plus tard l'Agresseur revenait à la charge, et non seulement appuyait sa jambe, mais passait ostensiblement sa main sur la hanche de la jeune fille. Celle-ci s'indignait mais personne ne la soutenait. Elle se levait, allait en face et restait debout. Le Tunisien en profitait pour soutenir... l'Agresseur. Là-dessus s'achevait la seconde action.

3^e action : A la cinquième station montait l'Agressé, un jeune acteur réellement très beau. A peine était-il entré que les deux actrices qui étaient près de la porte, la Féministe et son Amie, émirent des réflexions sur la beauté du jeune homme. Quelques instants après, la Féministe s'adresse à l'Agressé et lui demande l'heure. Il répond. Elle lui demande à quelle station il va descendre. Il proteste :

« Je ne vous ai rien demandé, je ne vous ai pas demandé à quelle station vous alliez descendre, qu'est-ce qui vous prend ? »

— Si vous me l'aviez demandé je vous aurais dit : je descends à République, et si vous voulez descendre avec moi nous pourrions passer un bon moment ensemble. »

Elle disait cela tout en le caressant, sous le regard éberlué des passagers, qui avaient du mal à croire à cette scène insolite. Le jeune homme essayait de lui échapper, mais elle le retenait :

« Tu sais que tu es très beau ? Tu sais que j'ai terriblement envie de t'embrasser sur la bouche ? »

Le jeune homme voulait fuir, mais il était coincé entre la Féministe et son Amie, qui déclaraient leur droit de l'embrasser. Cette fois, les passagers prenaient position... contre les femmes.

Déjà plusieurs passagers étaient intervenus directement dans l'action. L'Agresseur avait pris la défense de l'Agressé. L'Agressée celle de la Féministe, en expliquant que lorsqu'elle avait été agressée, elle, quelques moments plus tôt, personne ne l'avait défendue, et que si un homme avait le droit d'agresser une femme, la femme aussi devrait avoir le droit d'abuser d'un homme qui lui plaît.

4^e action : L'Agressée, la Féministe et son Amie essaient d'attaquer ensemble le premier Agresseur, qui disparaît. Les autres acteurs restent dans le wagon pour écouter ce que disent les voyageurs, et même pour orienter un peu les conversations sur l'imbécillité de l'abus sexuel dans les métros de Paris ou de n'importe où.

Pour être sûr que tout le wagon soit au courant de ce qui était en train de se passer, la Mère demandait à son fils de quoi il s'agissait. Le jeune observait, et racontait tout très fort (de façon à ce que tout le monde l'entende), « répandant » ainsi l'action qui se déroulait plus loin.

Au cours de ces scènes, il y a eu des épisodes délicieux. Par exemple, cette vieille dame qui s'exclamait :

« Elle a bien raison, c'est la beauté même, ce jeune... »

Ou ce monsieur qui défendait avec véhémence le « droit » masculin :

« C'est la loi de la nature ! »

Pour lui, les avances masculines étaient une loi de la Nature, mais les mêmes gestes faits par une femme étaient une aberration. Pire encore, un autre homme ajouta que lorsqu'une femme était agressée sexuellement, c'est parce qu'elle a « fait quelque chose : c'est toujours la faute à la femme » !

Un des deux hommes qui défendaient cette étrange théorie était justement assis à côté de sa femme. Le Tunisien ne perdit pas son temps :

« Vous trouvez ? Vous trouvez que les hommes ont le droit de caresser les femmes dans le métro ? »

— Oui, je trouve.

— Alors, excusez-moi, c'est exactement ce que j'allais faire à votre femme. » Et il fit mine de la caresser.

On fut à deux doigts de la dispute ! Le Tunisien dut présenter ses excuses et descendre avant la station prévue.

A l'une des « représentations » de cette pièce, le scandale fut tel que le métro s'arrêta à la station suivante et que tous les passagers

vinrent l'observer. Mais les acteurs sur la sellette (le premier Agresseur, l'Agressée, la Féministe et son Amie) ne s'attendaient pas à ce que la rame de métro s'arrête, ils avaient préparé leur texte jusqu'à une station... aussi leur fallut-il improviser cinq bonnes minutes, sans savoir au juste ce qu'ils devaient faire.

Dans cette scène, le thème de la pièce était bien clair : ni hommes ni femmes n'ont le droit d'agresser quiconque. Cependant, pour que cette pièce ait une dimension politique, il faudrait, comme je l'ai déjà dit, que cinquante groupes la jouent cinq cents fois ! Dans ces conditions, peut-être que les abus de cette nature cesseraient ou au moins diminueraient. Peut-être aussi les agresseurs auraient-ils peur de se voir agressés.

Exemple 3 : racisme I, Le Grec.

Cette pièce a été jouée dans deux restaurants différents, tous deux en plein air. Le thème, proposé par les acteurs, semble avoir réellement une énorme importance en Suède, où le préjugé contre les étrangers est grand. « Œil de chien », ce sont les yeux de toutes les couleurs sauf bleus (la majorité des gens du pays ont les yeux bleus).

1^{re} action : La Femme et le Mari sont assis à une même table et entament une discussion à voix haute. Elle lui reproche d'aimer un peu trop les femmes, de ne pas l'aider dans les tâches ménagères, de ne pas s'occuper de leur fils, etc. Lui essaie d'affirmer ses droits d'« homme ».

2^e action : Une jeune fille, Amie du mari, s'assoit à une autre table. Le Mari laisse sa Femme seule malgré ses protestations et va s'asseoir avec son Amie. Dialogue amoureux.

3^e action : Entre un jeune Grec, il cherche un endroit pour s'asseoir, la Femme l'invite à prendre place auprès d'elle. Il accepte. La Femme essaie de le séduire.

4^e action : Le Mari voit que sa femme est accompagnée, il retourne auprès d'elle et veut chasser le Grec. Il l'attaque sur sa nationalité. La Femme exige que le Grec reste avec elle. Le Garçon est obligé d'intervenir, car le Mari lui demande de chasser le Grec du restaurant, et la Femme lui demande de chasser son Mari. Discussion générale.

Les deux fois où cette scène a été donnée, la participation du public fut très forte. La seconde fois, j'étais assis à côté d'une

journaliste suédoise en reportage. A une table plus loin, il y avait quelques-uns de ses amis. Selon elle, tous se disaient antiracistes. Et l'on jouait, on vivait cette scène raciste. Or les seuls qui n'ont pas voulu s'y joindre étaient les amis de la journaliste. Ce fut une exception et le débat fut intense. Non seulement on discuta du racisme mais aussi du droit, pour une femme mariée, de se venger de son mari.

Exemple 3 : racisme II, La Femme noire.

Cette pièce fut jouée sur un « ferry-boat ».

1^{re} action : Le groupe prit une fois de plus le bateau à Slussen, mais cette fois dans le sens contraire, vers Djurgården, qui est le jardin zoologique. Le bateau était bondé. Ce fut le spectacle le plus explosif, le plus violent et qui provoqua les réactions les plus énergiques. Dans un premier temps, une actrice noire se poste dans un endroit stratégique et visible. Un Italien, un Employé et une Femme ivrogne s'assoient ou restent debout un peu plus loin. L'Ivrognesse, qui avait été une des premières à entrer, était une excellente actrice. Elle avait à la main une boîte de bière et saluait avec révérence chaque passager qui entrait. Elle disait des amabilités aux uns, provoquait les autres, scandalisait la plupart par son comportement.

2^e action : Le bateau partait. Quelque temps après, l'Italien s'approchait de la Jeune femme noire et lui demandait ce qu'elle faisait là; elle était assise alors qu'elle était noire, et lui qui était blanc était debout. Discussion violente sur les droits raciaux. La Jeune femme noire furieuse se lève, et l'Italien s'assoit; il se met à lire un journal italien. L'Ivrognesse qui, comme tout le monde, avait assisté à la scène, s'approche de l'Italien.

3^e action : L'Ivrognesse exigeait de l'Italien qu'il se lève et qu'il cède sa place.

« Vous avez dit que c'était un pays de Blancs, c'est peut-être vrai, mais de Blancs suédois; et vous vous êtes italien. Sortez de là. »

Nouvelle discussion sur les pays, les races et les droits de l'homme. Finalement l'Italien sortait.

4^e action : L'Employé s'approche de la Femme ivrogne; il exige qu'elle se lève et lui cède la place, parce qu'elle est suédoise, peut-être, mais ivrogne et improductive et, selon lui, la priorité pour les

places assises est non seulement une question de race et de nationalité mais aussi de classe : il est blanc, suédois et employé de bureau. Révolte générale. L'effet cumulatif était extraordinaire. Une foule de gens défendit l'Ivrognesse, protesta et critiqua en même temps ces différences de droits, de nationalités, de races ou de classes.

5^e action : Un acteur prétend convaincre la Jeune femme noire de revenir à sa place. Elle refuse la « charité ». Différents acteurs assis çà et là se lèvent pour protester contre le préjugé et chacun allègue une raison : « Je me lève parce que je suis brésilien ! Je me lève parce que je suis indien ! Je me lève parce que je suis pauvre. Je me lève, etc. »

Le résultat fut incroyable et admirable. Outre l'efficacité de la discussion, c'était si beau de voir tant de places libres en signe de protestation, alors que tout le monde était tassé et comprimé !

Après le spectacle, l'acteur qui tenait le rôle de l'Employé, un professionnel à la longue carrière, m'avoua qu'il n'avait jamais été aussi nerveux à une première, qu'il n'avait jamais eu aussi peur. Mais il reconnut aussi qu'il avait rarement été aussi heureux de participer à un spectacle. » *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, p. 20 à 33.

Le théâtre-forum

« Dans le théâtre invisible le spectateur se transforme en protagoniste de l'action sans en avoir conscience. Il est le protagoniste de la réalité qu'il voit, parce qu'il en ignore l'origine fictive.

Voilà pourquoi il est indispensable d'aller plus loin, et de faire participer le spectateur à une action dramatique, mais en pleine connaissance de cause.

1. Dans une première partie, on présente le spectacle comme si c'était un spectacle conventionnel. Une certaine image du monde.

2. On demande aux spectateurs s'ils sont d'accord avec les solutions proposées par le Protagoniste : ils diront probablement que non. On informe alors le public que le spectacle va être refait une seconde fois, exactement de la même façon que la première. La lutte-jeu consiste en ce que les acteurs tenteront d'achever la pièce de la même façon, et que les spectateurs tenteront de la modifier en montrant que de nouvelles solutions sont possibles et valables. C'est-à-dire que les acteurs représentent une VISION DU

MONDE et essaient par conséquent de maintenir le monde tel qu'il est, et que les jours passent identiques... à moins qu'un spectateur n'intervienne et qu'il ne modifie la vision de ce monde TEL QU'IL EST en un monde TEL QU'IL POURRAIT ÊTRE. Il faut que se crée une certaine agitation : si personne ne change le monde, il restera ce qu'il est; si personne ne change la pièce, elle continuera ce qu'elle était.

3. On informe le public qu'au début il s'agit de remplacer le Protagoniste qui est en train de commettre une erreur pour tenter d'apporter une meilleure solution. Il suffit de s'approcher du lieu de représentation et crier STOP! Alors, immédiatement, les acteurs doivent s'arrêter sans changer de position. Sans perdre de temps, le spectateur doit tout de suite dire où il veut que la scène soit reprise en signalant la phrase, le moment ou le mouvement (ce qui est le plus simple); alors les acteurs se remettent à jouer la scène à l'endroit demandé, avec comme Protagoniste le spectateur.

4. L'acteur qui a été remplacé ne se retire pas tout de suite du jeu : il reste comme une sorte d'ego-auxiliaire, afin d'encourager le spectateur et de le corriger si éventuellement il se trompe. Par exemple, au Portugal, une paysanne qui remplaçait l'actrice qui jouait le rôle de la Propriétaire se mit à crier : « Vive le socialisme! » L'actrice ego-auxiliaire dut lui expliquer qu'en général les propriétaires n'applaudissent pas le socialisme...

5. A partir du moment où le spectateur remplace le Protagoniste et commence à proposer une nouvelle solution, tous les autres acteurs se transforment en agents de répression, ou, s'ils l'étaient déjà, intensifient leur répression, afin de montrer au spectateur combien il est difficile de transformer la réalité. Le jeu est Spectateur — qui essaie de trouver une nouvelle solution, qui essaie de modifier le monde — contre Acteurs — qui essaient de le réprimer, qui essaient de l'obliger à accepter le monde tel qu'il est.

6. Si le spectateur renonce, il sort du jeu, l'acteur reprend son rôle et la pièce reprend son chemin rapide vers la fin que l'on connaît déjà. Un autre spectateur pourra alors s'approcher de la scène, crier STOP, dire où il veut que l'on reprenne la pièce, et la pièce reprendra à ce moment-là. Une nouvelle solution sera expérimentée.

7. A un moment donné, le spectateur finira par arriver à rompre l'oppression imposée par les acteurs. Les acteurs doivent — chacun à leur tour ou tous ensemble — abdiquer. A partir de ce moment-là, les spectateurs sont invités à remplacer n'importe

quel acteur, pour montrer de nouvelles formes d'oppression qu'ignorent peut-être les acteurs. C'est le jeu Spectateur-Protagoniste contre Spectateurs-Opresseurs. L'oppression est mise en cause par les spectateurs qui discutent aussi les formes pour la combattre. Tous les acteurs, hors de scène, continuent à travailler comme ego-auxiliaires et chaque acteur continue à aider son spectateur et à le stimuler. » *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, p. 37 à 42.

Une expérience à Godrano : le spectateur protagoniste

« Godrano est un petit village en Sicile, à quarante kilomètres de Palerme. Il y a un tas de choses que Godrano n'a pas : pas d'hôtel, pas d'hôpital, pas de supermarché, pas de cinéma ni de théâtre, pas même une station d'essence, et pas de librairie non plus. Qui veut lire le journal doit l'acheter à Villa Frati, qui se trouve à dix minutes en auto.

Godrano a peu de choses : un bar, une église, un téléphone public, deux boucheries, deux magasins d'alimentation et aussi un poste de *carabinieri*.

Godrano se situe dans la vallée de Busambra, province de Busambra, dominée par la montagne du même nom. Et, au beau milieu de la montagne, il y a une fissure, un précipice. C'est dans le précipice que la mafia locale — qui dominait toute cette région — jeta de nombreux corps de travailleurs et de leaders paysans.

Il y a eu beaucoup de mafias. La première mafia, celle de Salvatore Giuliano, était une forme prérévolutionnaire d'organisation populaire. C'était le peuple armé, le peuple révolté, et pourtant peuple sans avant-garde, sans idéologie, sans stratégie pour prendre le pouvoir. Aussi a-t-elle été vaincue. Ensuite se formèrent les mafias antipeuple : la mafia du poisson (sur le littoral) achetait la caisse de sardines de 11 kilos pour 1 000 lire, et la revendait sur le marché à 600 lire le kilo. Et qui s'y opposait était prévenu : on lui brûlait sa maison. En cas de récidive, on appliquait la solution définitive : le pêcheur était jeté dans le précipice de Busambra. Il y avait aussi la mafia de la construction civile, la mafia des légumes, la mafia des pâtures.

Parce que Godrano est un *paese* essentiellement pastoral, il y a, à Godrano, un peu moins de mille personnes et un peu plus de huit mille vaches. Pourquoi tant de vaches ? Pourquoi ? Parce que le Marché commun européen oblige l'Italie à acheter sa viande en

Suisse. Et la viande que l'on mange à Palerme (à quarante kilomètres, donc) vient de Suisse en avion, quand elle pourrait fort bien venir de Godrano à pied. Les vaches suisses alimentent l'habitant de Palerme, et les vaches de Godrano souffrent de longévité, de sénilité, et meurent sclérosées.

Godrano a eu plus de deux mille habitants, mais la moitié a dû émigrer : ils sont allés en Allemagne, en Suisse, en Suède, en Argentine, au Brésil, ils sont allés là où ils avaient quelque parent, quelque ami, ou quelque espérance. Mais aucun n'a cessé de penser à son petit *paese*. Voilà pourquoi on construit encore à Godrano ; il y a de moins en moins de gens et de plus en plus de maisons : le jour où les émigrants reviendront...

Tel est Godrano, une ville en paix. Une ville profondément mécontente. »

Le féminisme à Godrano

« Tout le monde était mécontent et parmi les plus mécontents, il y avait les femmes et les jeunes filles. Tout le monde est opprimé mais les plus opprimées sont les femmes mariées ou à marier. Quand je me promenais l'après-midi dans les quelques rues de la bourgade, je voyais devant presque toutes les maisons une femme assise en train de broder. Elle préparait son trousseau ou celui de sa fille. Le trousseau s'appelle *corredo* et le *corredo* est une institution nationale. Mais en Sicile elle est encore plus terrible et aliénante.

Voici un exemple : on me racontait qu'avant il était parfaitement courant — et aujourd'hui c'est encore fréquent — qu'avant le mariage la famille du fiancé rencontre la famille de la fiancée pour ce que l'on appelle l'« estimation ». Père, mère, oncles et tantes, frères et sœurs, éventuellement quelque ami se réunissent alors et la famille de la fiancée commence à montrer les pièces du *corredo*.

« Ce drap a coûté tant.

— Ce n'est pas possible, il vaut bien moins. J'ai vu le même dans le magasin du Paoletti mais d'une qualité bien supérieure et pour moitié prix. »

« Ça a coûté ou ça n'a pas coûté », on discute jusqu'à arriver à un chiffre approximatif, puis on passe aux pièces suivantes, et devant tout le monde défilent la chemise de nuit nuptiale, les mouchoirs et les draps, les serviettes de toilette, le tapis et l'abat-jour.

Quand tout le monde est d'accord, on écrit le tout sur une liste en deux exemplaires, un pour chaque famille. Ensuite et jusqu'au mariage, les pièces restent exposées, une ou deux semaines : la visite est ouverte aux amis et aux voisins.

Le fiancé n'a pas besoin de présenter de *corredo*. Ce qui, traduit en arithmétique simple, signifie :

1 fiancée + 1 trousseau = 1 fiancé.

C'est ça l'égalité.

Autre « détail », la fiancée doit être nécessairement vierge. Jusque récemment (on dit même aujourd'hui encore), dans beaucoup d'endroits en Sicile, on avait coutume de suspendre, le lendemain de la nuit de noces, le drap taché de sang, pour que tout le monde puisse voir que la jeune fille était pure.

Maintenant, à peu près partout les coutumes ont évolué, mais elles sont encore terriblement antiféministes. Par exemple, à quatre heures du matin, toute la famille fait irruption dans la chambre des jeunes mariés pour apporter... le petit-déjeuner. Ils en profitent pour venir aux nouvelles : alors, tout s'est bien passé ? Un petit contretemps ? Ils se sont bien tenus ? »

Une fois de plus, la police

« Deux journaux de Palerme publièrent des interviews de moi. Immédiatement, le chef des *carabinieri*, à Palerme, téléphona au « brigadier » de Godrano pour demander pourquoi il n'avait pas détecté la présence d'un « étranger ». Les *carabinieri* se montrèrent vigilants à tous nos mouvements. Et, lorsqu'ils surent que nous projections de faire un spectacle sur la grand-place, ils décidèrent de l'interdire. Il y eut beaucoup de démarches, de pas en avant, de pas en arrière, de discussions. Ils décidèrent finalement de permettre le spectacle si venait une autorisation de Palerme — ce qui demandait au moins trois jours de transactions bureaucratiques. Et il y avait en plus une autre difficulté : le spectacle que nous faisions n'avait pas de texte sur lequel nous puissions être jugés.

Le chef des *carabinieri* renouvelait ses objections : « En fin de compte, c'est un étranger ; et un étranger, ça peut apporter des perturbations sociales. Qui sait les idées qu'il y a là-bas et si cet étranger ne va pas faire du mal aux habitants de Godrano en leur montrant ces idées-là. »

Mes amphitryons expliquèrent en détail la théorie du « théâtre de l'opprimé » et les policiers écoutèrent attentivement. Ils expliquèrent que je n'apportais pas la moindre idée : juste une nouvelle façon de travailler. Les idées, c'était les habitants qui les donneraient.

« C'est le peuple d'ici-même qui va s'exprimer à travers le théâtre-forum ? C'est le peuple qui va dire ce qu'il pense, qui va dire ce qu'il veut, qui va s'exercer à faire les gestes qu'il juge nécessaires pour se libérer ?... »

— Oui.

— Le peuple lui-même ?

— Exactement. »

Je dois avouer que le policier eut alors un moment de lucidité :

« C'est donc bien plus subversif encore, beaucoup plus dangereux. C'est absolument impossible. »

La seule solution était de parler avec le *Sindaco* (préfet et maire). Au nom de la culture et de la libre manifestation de la pensée, le *Sindaco* décida d'en assumer la pleine responsabilité et nous nous remîmes au travail. Le samedi, nous étions tous sur la place. Toute la ville prit connaissance de ce spectacle : beaucoup participèrent, d'autres se contentèrent de regarder, d'autres regardèrent de loin, de leur fenêtre, du pas de leur porte.

Ce fut une expérience magnifique pour plusieurs raisons. Entre autres, ce fut la première fois au cours de mon expérience que le théâtre-forum se faisait avec un public composé à la fois d'opprimés et d'opprimeurs. Que ce soit en Amérique latine ou en Europe, j'avais fait beaucoup de théâtre-forum, mais toujours avec les opprimés. A Godrano les adversaires étaient face à face.

La famille

Nous avons fait des exercices et des jeux. Puis nous avons commencé la première scène.

1^{re} action : Giuseppina, une jeune fille de vingt ans, veut sortir après dîner. Elle demande l'autorisation à sa mère. Celle-ci répond que cela dépend du père. Giuseppina dit qu'un de ses frères l'accompagnera. Toutes deux préparent le dîner.

2^e action : Le père arrive furieux contre tout et contre tous : l'augmentation du coût de la vie, sa femme qui n'élève pas les enfants comme il faut. Les enfants qui sont tous des bons à rien, la

coopérative qu'ils avaient l'intention de faire et qui n'avance pas. Arrivent les fils. Vis-à-vis de Giuseppina, chacun exerce une oppression différente. Le premier, le violent, trouve que la place de la femme est à la maison, plus elle est sotte et ignorante, mieux c'est. Le second, qui est plus jeune, essaie de dénoncer tous les petits défauts de sa sœur : elle a regardé le fils du voisin, etc. ; le troisième, lui, fait le gentil : il accompagne sa sœur dans la mesure où elle se comporte comme il l'entend. Giuseppina demande si elle peut sortir ce soir, mais ils sont justement tous occupés : l'un va jouer au football, l'autre va jouer aux cartes et le troisième n'est pas disponible.

3^e action : Le père défend à sa fille de sortir se promener. Les trois frères vont faire ce qu'ils veulent, parce que ce sont des hommes. Giuseppina se remet à la vaisselle parce qu'elle est une femme.

A la fin de la présentation de la scène, modèle à partir duquel devait commencer la discussion en forum, il y eut des réactions masculines. Deux maris ordonnèrent à leur femme de quitter leur place et de retourner chez elles. Les deux femmes refusèrent et restèrent jusqu'à la fin. Elles n'eurent pas le courage de venir sur scène, mais elles eurent le courage de rester, contre la volonté de leur mari.

D'autres hommes commencèrent à dire que cela n'était pas un problème sérieux, et que ce que nous devons discuter, c'était de problèmes sérieux. Les femmes protestèrent, en disant que pour elles c'était très sérieux.

Ensuite le forum commença, avec la table du dîner en pleine place. Trois jeunes filles décidèrent de remplacer Giuseppina et essayèrent de rompre l'oppression. Mais les oppresseurs étaient bien entraînés et, à chaque fois, elles se retrouvèrent à la vaisselle. Elles disaient à peu près tout ce qu'elles voulaient dire, mais elles étaient finalement vaincues. Puis une quatrième jeune fille arriva et montra ce qu'était pour elle l'unique solution : la solution de force. Contrariant la volonté paternelle, elle sortit, et les autres acceptèrent la solution.

Alors commença la seconde partie : les spectateurs furent autorisés à se substituer aussi aux autres personnages, afin de montrer de nouvelles formes d'oppression. Immédiatement, un homme corpulent se présenta et joua sa solution : il ordonna à ses enfants de sortir, et finalement expulsa même sa femme, en lui disant :

« Et toi aussi, va trouver ton ami ! »

Ainsi révélait-il le fond de sa pensée réactionnaire : si la fille commettait un « péché », c'est parce que la mère était une *putana*. Les femmes protestèrent avec véhémence.

A la fin du « forum » de cette scène, une des spectatrices commenta :

« Ce que quelquefois nous n'avons pas le courage de dire chez nous, nous avons le courage de le dire ici, sur la grand-place, devant tout le monde. Mais pour nos parents c'est le contraire qui s'est passé : ce qu'ils nous répètent à la maison, ils n'ont pas eu le courage de le dire ici, en face des autres... »

Le transfert de la salle à manger en pleine rue apporta d'autres modifications.

Il y eut un autre moment important quand un jeune homme prit la place de la protagoniste. Nous avons alors pu observer la chose suivante : quand c'était une jeune fille qui prenait la place de Giuseppina, elle provoquait immédiatement une IDENTIFICATION, ressentie par toutes les autres jeunes filles présentes. Par contre, avec le jeu du garçon, il n'y eut pas d'identification. Les jeunes filles le regardaient, s'intéressaient à ce qu'il disait, mais ne s'identifiaient pas avec lui.

La conséquence pratique de cette non-identification ? L'acteur homme (même s'il était au départ spectateur) restait pour elles un acteur ; la spectatrice, au contraire, était l'une d'elles, qui, sur scène, se projetait au nom des autres.

Il se dégagea clairement que lorsqu'un ACTEUR réalise un acte de libération, il le fait A LA PLACE du spectateur, et par là-même il est, pour ce dernier, une catharsis. Mais lorsqu'un spectateur, sur scène, réalise le même acte, il le fait au nom de tous les autres spectateurs ; voilà pourquoi il est pour eux un STIMULANT et non une CATHARSIS.

Il n'est pas suffisant qu'un théâtre évite la catharsis : il faut un théâtre qui produise le stimulus.

A la fin, si les hommes n'étaient pas contents, les femmes, elles, étaient heureuses. Le lendemain, quand nous avons demandé à la mère de Giuseppina comment elle avait trouvé le spectacle, elle répondit :

« Je l'ai trouvé sensationnel. Et toutes mes amies ont admiré l'interprétation de ma fille. Elles m'ont dit que chez elles, c'était exactement la même chose. Les problèmes sont les mêmes. Et on a besoin de chercher ensemble les solutions... »

La coopérative : le personnage assume son propre rôle et réfute l'acteur

Dans la seconde scène, il se passa une chose bien étrange : l'acteur représentait un personnage qui était lui-même présent dans le public : c'était le *Sindaco*!

Ceci se passa de la façon suivante : à Godrano, les bergers avaient voulu faire une coopérative pour solutionner ensemble le problème du manque de débouchés pour leur troupeau. Ils accusaient le *Sindaco* de ne pas les aider, et d'empêcher, au contraire, que la coopérative atteignît son but. Ils préparèrent eux-mêmes la scène et l'interprétèrent aussi eux-mêmes.

1^{re} action : Trois membres de la coopérative discutent sur le rôle du *Sindaco*, et décident de l'interroger pour exiger certaines mesures qui leur semblent indispensables. Tout le monde est d'accord.

2^e action : Arrive le *Sindaco* en compagnie d'un président. Le premier explique qu'il a choisi cette personne pour sa grande connaissance en la matière. Les trois associés protestent et déclarent que le président doit être un habitant de Godrano, qui connaît mieux les problèmes, et non une personne de l'extérieur qui les ignore. Le *Sindaco* défend ses arguments et finit par imposer sa volonté.

3^e action : Le président expose son plan et propose que le siège de la coopérative soit dans un autre lieu que le *paese* où les conditions ne sont pas idéales. Une fois de plus les associés protestent, mais ils sont vaincus par l'argumentation habile du *Sindaco* et du président.

4^e action : Le *Sindaco* insiste pour obtenir la signature des trois associés sur un papier dont il a besoin pour ses démarches bureaucratiques. Les associés refusent, mais ils finissent quand même par être vaincus.

Au début du forum la tension était très forte. L'Accusé était là, dans le public, et pendant que parlait l'Acteur-*Sindaco* les spectateurs pouvaient observer le visage du *Sindaco-Sindaco*. Ce dernier souriait et essayait de tout prendre à la plaisanterie. Pourtant les spectateurs parlaient sérieusement. Quand on criait STOP, l'acteur changeait et le suivant donnait sa version des faits et du comportement des autorités présentes. Les larmes aux yeux, un des spectateurs s'écria que si la coopérative avait existé, si elle avait fonc-

tionné comme elle l'aurait dû, il n'aurait pas été obligé d'émigrer en Allemagne. Un autre dénonça les avantages que retirait le *Sindaco* du non-fonctionnement de la coopérative. Un autre proposa — toujours dans l'action théâtrale — que le *Sindaco* soit exclu de la coopérative.

Et le *Sindaco* présent écoutait tout, avalait sèchement toutes les accusations et préparait sa réponse.

Vint le moment où l'inévitable arriva. Le *Sindaco* lui-même cria STOP et prit la place de l'acteur qui jouait son rôle. Ceci se produisit en Sicile, terre de Pirandello. Mais les motivations étaient cette fois-ci bien différentes. Elles n'avaient rien de métaphysique, elles étaient tout ce qu'il y a de plus concrètes. Elles étaient politiques : la *polis* était là sur la place à discuter les actes de son gouvernement, à remettre en question son gouvernement, à l'attaquer.

On a vécu alors un moment incroyablement bouleversant : le *Sindaco* est entré dans le *jeu théâtral*, mais immédiatement il a essayé de le transformer en un jeu qu'il connaissait mieux, le *jeu parlementaire*.

« Bon, maintenant parlons sérieusement. Jusqu'à maintenant vous faisiez du théâtre, vous jouiez avec des choses sérieuses. Maintenant nous allons parler sérieusement. »

Que voulait le *Sindaco*? Il voulait simplement jouer son jeu : dans la politique régionale, c'était lui qui donnait la parole à qui il voulait et quand il voulait; c'était lui qui menait l'action, qui l'interrompait ou la modifiait à sa guise et personne n'avait le courage de s'opposer à lui. Depuis déjà seize ans il occupait ce poste.

Et pourtant dans le jeu du forum se produisait la DÉMOCRATIE THÉÂTRALE : ici n'importe quel spectateur pouvait crier STOP et le faire taire. Dans ce jeu tous les personnages étaient égaux. Et cette démocratie ne plaisait pas au *Sindaco*. Parce que lorsqu'il commençait à dire quelque chose qui n'était pas vrai, immédiatement il entendait «STOP!», et quelqu'un entraînait sur scène, le contredisait, et apportait la contre-preuve, le contre-argument.

N'importe qui pouvait le faire : c'était la démocratie théâtrale. N'importe qui. Une adolescente, pas sotte du tout, fut une de celles qui parla le plus, qui protesta le plus, qui condamna le plus violemment le *Sindaco* en pleine place publique, devant tout le monde. Elle parla tant et si souvent qu'elle souleva des commentaires :

« Madame, emmenez votre fille, demandez-lui qu'elle se taise et qu'elle cesse d'accuser le *Sindaco*, parce que, si elle dit un mot de plus, elle ne trouvera jamais un mari à Godrano! »

La mère répondit :

« Quelle importance! elle peut aussi se marier à Palerme! »

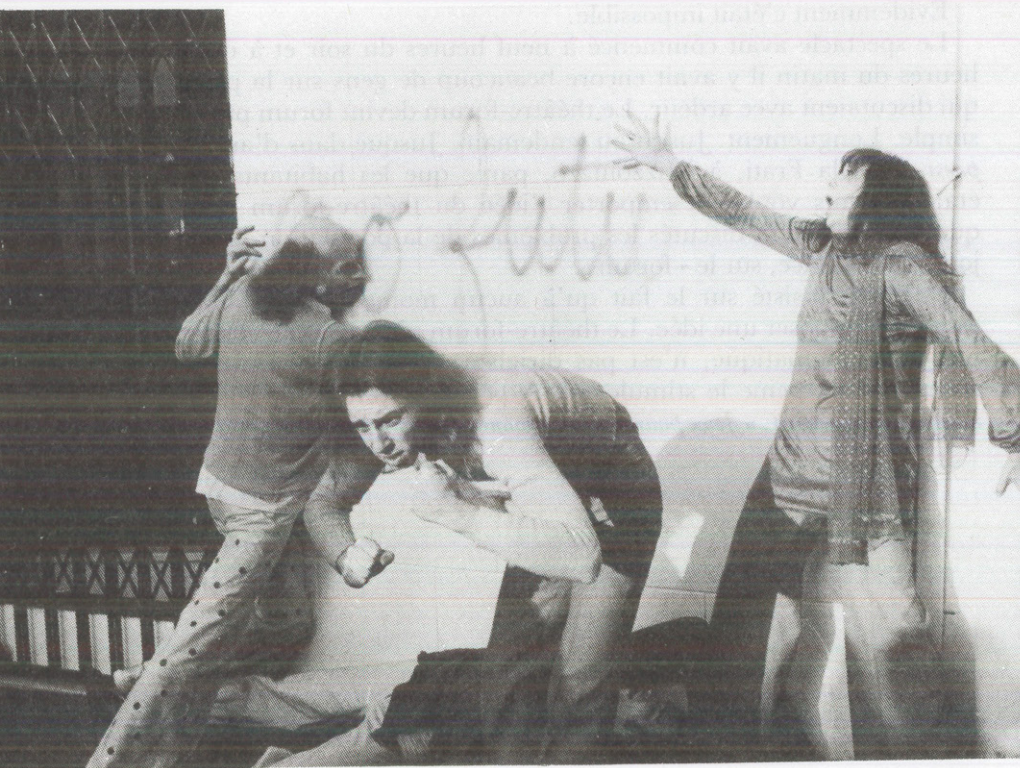
Le *Sindaco* continuait à faire tout son possible pour que le jeu théâtral soit remplacé par le jeu politique régional, mais à chaque instant il entendait le même cri : « STOP! »

Jusqu'à ce qu'il se mette hors de lui et qu'il crie : « C'est ma coopérative, si vous le voulez créez-en une autre! »

Evidemment c'était impossible.

Le spectacle avait commencé à neuf heures du soir et à deux heures du matin il y avait encore beaucoup de gens sur la place qui discutaient avec ardeur. Le théâtre-forum devint forum pur et simple. Longuement. Jusqu'au lendemain. Jusque dans d'autres *paesi*, à Villa Frati, à Mizzoiuzzo, parce que les habitants qui étaient venus voulaient emporter l'idée du théâtre-forum pour que là aussi soient discutés les problèmes de la population. Toujours sur la place, sur le « forum ».

J'ai bien insisté sur le fait qu'à aucun moment il ne fallait essayer d'imposer une idée. Le théâtre-forum n'est pas catéchiste, n'est pas dogmatique, n'est pas dirigiste. A peine libère-t-il le spectateur. A peine le stimule-t-il. A peine le transforme-t-il en acteur. C'est tout. » *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, p. 53 à 64.



Le Living Theatre

Le théâtre radical américain

1.

Trois points de repère pour une évolution

(par Marc Perri et Jean-Yves Touvais)

Parmi les membres du Squat Theatre de New York on raconte cette plaisanterie aux étrangers de passage : « Question : qu'est-ce qu'il y a de plus intéressant dans les années soixante-dix ? Réponse : le fait que l'on en voit bientôt la fin ! » Aux USA la période actuelle se définit pour beaucoup de manière négative par rapport à la décennie précédente. Nostalgie de ce « Mouvement » qui, dans les années soixante, a soulevé contre l'*american way of life* les étudiants en lutte contre la guerre du Vietnam, les Noirs des ghettos, les Chicanos, les femmes. Sur le plan culturel il s'agissait moins d'une rencontre autour d'une perspective politique claire que d'un état d'esprit créé par le rejet de cette « Amerika » impérialiste et raciste.

Bien entendu l'activité théâtrale n'est pas restée en marge de ce processus de radicalisation, et aujourd'hui les groupes de « théâtre radical » en ont aussi subi le reflux. Une fois la marée redescendue, il est possible de voir ce qui reste. Que sont devenus les inspireurs des années soixante ? Comment s'orientent les tentatives actuelles du théâtre américain ? Les entretiens reproduits ici n'ont nullement la prétention d'apporter une réponse globale à ces questions. Ils peuvent seulement apporter quelques points de repère, éclaircir des démarches, et peut-être aussi montrer quelques contradictions révélées par les nouvelles conditions historiques dans lesquelles s'exerce l'activité théâtrale des États-Unis.

Avec le San Francisco Mime Troupe et le Bread and Puppet, le

Living Theatre et le Teatro Campesino ont été, à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, les groupes les plus marquants dans cette remise en cause du théâtre traditionnel. Malgré les différences entre leurs travaux, ces troupes avaient tout de même un certain nombre d'éléments en commun : refus de la coupure entre le politique et le privé, rejet de la structure du théâtre commercial ou subventionné, collectivisation du travail, importance du corps et des techniques gestuelles, tentatives d'abolition des barrières entre individus et acteurs, entre acteurs et spectateurs. Dans des directions différentes, ces troupes ont influencé de manière durable l'activité de nombreuses troupes européennes.

Le pain et l'argent

Cette influence tient d'abord à leurs innovations du travail théâtral. Des festivals comme celui de Nancy révèlent à la fin des années soixante le Bread and Puppet de Peter Schuman, le Living ou le Campesino.

« La structure collective de ces groupes, leur façon de concevoir et de mettre en scène des œuvres dramatiques, reflètent aussi bien leurs oppositions d'ordre esthétique, social et politique, à l'institution théâtrale et à la culture qu'elle véhicule » note T. Shank (*l'Envers du théâtre*, 10/18, p. 169). Et c'est ce qui restera de plus fort. La division traditionnelle du travail entre les comédiens, l'auteur, le dramaturge, le metteur en scène, est repoussée comme symbole de la division capitaliste du travail. On lui substitue la « création collective ».

La plupart de ces troupes vivent en communauté. Et ce n'est pas un élément secondaire : tout est partagé, du pain que l'on fabrique soi-même au Bread and Puppet, à l'argent que l'on exècre au Living. « La communauté du Living est d'une certaine façon l'aspect le plus important de notre travail, dit Julian Beck. C'est peut-être aussi l'aspect le moins parfait, pour le moment. C'est plus un concept qu'une chose réelle [...] l'aboutissement ultime de nos théories, c'est une société sans autorité. » (*Le Living... La Cité*, p. 173).

Cette contestation de l'institution théâtrale s'accompagne, et c'est là le deuxième point important, d'une insertion dans les forces d'opposition politique et sociale qui se développent aux

USA dans les années soixante. Le théâtre est une arme pour la lutte : le Campesino naît dans un piquet de grève lors des grèves des ouvriers chicanos, le Bread and Puppet anime les grandes manifestations contre la guerre devant la Maison-Blanche et organise plusieurs années durant les Noirs du Bronx. Le Living dont on se rappelle les passages en France en 1967-68 fut peut-être le moins inséré dans ces mouvements sociaux, même si ses spectacles se transforment aussi en manifestations contre la guerre ou pour la liberté sexuelle.

L'intervention de la Vierge

Ce sont ces deux éléments, innovation théâtrale et insertion dans des mouvements de lutte, qui ont fait l'énorme impact de ce théâtre en Europe, surtout après l'explosion de 68. Mais cette réussite n'était pas exempte de confusion et d'illusion sur la possible destruction de la culture bourgeoise. Julian Beck est probablement celui qui est allé le plus loin de ce point de vue, combinant des perspectives politiques populistes et anarchisantes avec une analyse rudimentaire et ultra-gauche de la culture. Cela a fait la puissance de son travail pendant toute la période de montée et de radicalisation contre l'*establishment* culturel et politique. Mais cette radicalisation entrant en crise, se confrontant à des problèmes plus complexes, l'ambition « contre-culturelle » d'un Julian Beck devient inefficace et tourne en rond. L'entretien que nous donnons ci-dessous le montre bien. Cette confusion, présente dans bien d'autres groupes, s'enlise aujourd'hui aussi dans des tentatives spiritualistes et mystiques. C'est le cas du Campesino ou du Bread and Puppet, chacun à sa manière.

On ne peut pourtant pas réduire les vestiges des années soixante à ces impasses culturelles. Notre propos n'est pas de généraliser à partir de quelques exemples, fussent-ils très significatifs.

C'est à Avignon lors du festival de l'été 1978 que nous avons rencontré le Theatro Campesino, où il n'a passé qu'une journée. Invité par le théâtre de l'Olivier, le groupe de Luis Valdez a présenté devant un public enthousiaste *la Carpa de los Rascuachis*, son plus célèbre spectacle. Il traite des problèmes des travailleurs mexicains qui émigrent aux États-Unis, les Chicanos, pour se libérer. Ils y rencontrent une société agressive qui les exploite,

mais qui aussi les transforme, au point qu'ils se transforment eux-mêmes en exploités. Ils oppriment leur femme, deviennent pour quelques-uns flics. Le spectacle, très percutant, fonctionne à un rythme très rapide, avec une succession de sketches et de chansons et beaucoup d'humour. Conçu pour être joué dans la rue ou dans les plantations du Sud, il est très direct.

Deux solutions au problème posé sont suggérées dans la deuxième partie : l'action syndicale et l'intervention miraculeuse de la Vierge. Cette dernière intervention, à peine suggérée dans la version que nous avons vue à Avignon, est très développée dans la version intégrale. Elle est d'ailleurs très contestée dans les milieux chicanos. Elle concrétise les tentations mystiques de ce groupe, aujourd'hui séparé du mouvement syndical, au sein duquel il est né.

Nous avons rencontré le Living Theatre à Amiens, en novembre 1978. Il y présentait trois spectacles. *Six Actes publics* était une série d'interventions dans la rue devant des édifices-symboles (hôtel de police, banque, cathédrale...). Mais l'effet de surprise qui naissait à la vue de ces comédiens habillés en jaune, rouge, orange, gesticulant dans les rues de la ville, disparaissait vite devant le ton déclamatoire des acteurs, l'absence d'événement dramatique, l'uniformité du jeu et des interventions. Même impression avec *les Sept Méditations sur le sado-masochisme en politique*, où réapparaissait cette composition rigide, apparemment inévitable dans l'anti-théâtre dont se réclame le Living : présentation d'une ou de plusieurs courtes scènes, auxquelles est systématiquement superposé un texte lu ou dit ; dans une deuxième phase, dispersion des acteurs dans le public pour engager la discussion.

Devant le commissariat

Mais c'est *Prométhée* qui nous a semblé le plus caractéristique de l'évolution actuelle du groupe. Dans une première partie, par moment d'une réelle beauté plastique, était repris le mythe de Sisyphe ; puis, dans une ambiance un peu boy-scout, la troupe se transposait en 1917 et, avec le public, mettait en scène la prise du Palais d'Hiver ; enfin, le spectacle, assez long, se terminait, en pleine nuit, par un « acte public » devant le commissariat de police. Nous sommes longuement revenus avec Julian Beck sur la

complexité de ce cheminement initiatique proposé au spectateur, qui nous a semblé témoigner d'une réelle ambiguïté.

Deux éléments contribuent, selon nous, à expliquer cette situation : d'une part, on l'a vu, le reflux des mouvements de masse des années soixante place le Living Theatre dans une situation de décalage par rapport aux facultés de mobilisation de son public. Aussi les dénonciations passionnées et les incantations sur la nécessité de « s'organiser » tombent-elles forcément un peu à plat. Mais surtout, par-delà le discours anarchiste, cette impasse tient à la conception du rôle joué par le théâtre et de façon plus générale par la culture comme facteurs de subversion, comme moyens de favoriser une prise de conscience. La production artistique y apparaît de façon générale comme totalement subordonnée à l'idéologie bourgeoise. D'où, naturellement, une méfiance par rapport à toute recherche formelle, susceptible d'être récupérée. Les « vieilles formes » ne sont utilisées qu'à titre de contre-exemple. Les nouvelles n'existent pas encore. Cette approche ultra-gauche aboutit à un effacement de toute théâtralisation, et à un accent porté sur le contenu, posé comme refuge, comme garantie contre toute récupération éventuelle.

Le théâtre est une forme (insatisfaisante) qui véhicule un discours qui porte une vérité. Si le Living Theatre ne se résume pas à ce didactisme, il y perd malheureusement une grande partie de sa force théâtrale et, parallèlement, de son impact politique.

Par contre le Squat Theatre, composé d'émigrés hongrois, marque un des jalons les plus originaux des jeunes troupes actuelles. *Le Dernier Amour* d'Andy Warhol est joué dans un curieux endroit. Première partie : une salle voûtée toute en longueur où une femme manipule des écouteurs sur ses oreilles, et un vieux poste de radio. Ambiance de complot. Des personnages silencieux se livrent à un rituel bizarre, par exemple se tapotent respectivement la fesse droite, avant de se lancer dans l'action. Apparition d'Ulrike Meinhof, sous les traits d'une vieille fille.

Deuxième partie : en rez-de-chaussée d'une boutique s'instaure un rapport tout à fait original entre le public, les comédiens et la rue ; utilisation du cinéma, d'une caméra de vidéo ; miroirs. A un moment, l'un des comédiens, à l'intérieur, brise un carreau de la vitrine et, le plus naturellement du monde, passe sa bouteille à un autre membre de la troupe qui danse à l'extérieur sans discontinuer. Intervention réaliste d'Andy Warhol : un comédien masqué lui emprunte son visage. Il y a là une scénographie tout à

fait spécifique où le public est tour à tour spectateur pour les comédiens et les passants, avant de devenir objet de spectacle pour les passants et de se regarder lui-même par l'intermédiaire de la vidéo.

Il y a là, comme dans le travail des Mabou Mines où le spectacle reposait toutefois plus sur une certaine fascination visuelle, une préoccupation de recherche formelle importante. Installé à New York, le Squat Theatre y respire, par chaque ouverture de sa devanture, les vapeurs d'un capitalisme mythique encore riche en suggestions de formes théâtrales.

Jean-Yves Touvais
Marc Perri

2.

Le Living Theatre

(entretien avec Julian Beck)

*« Nous avons voulu quitter les
citadelles de la culture bourgeoise.
Aujourd'hui nous sommes bloqués. »*

— Où en est le Living Theatre ?

— Nous passons la majeure partie de notre temps à faire du théâtre dans la rue. Nous jouons sur les places publiques, devant les églises, dans les usines, les écoles et les hôpitaux psychiatriques. Il est très difficile évidemment de gagner de l'argent ainsi. C'est pourquoi nous venons aussi quelquefois dans des maisons de la culture.

En janvier 1970, après de nombreuses tournées en Europe, la compagnie a décidé de se diviser en plusieurs cellules. L'une d'entre elles voulait se concentrer sur l'utilisation du théâtre dans le domaine politique. Judith Malina et moi avons décidé de travailler avec ce groupe. Nous voulions utiliser le théâtre pour soutenir et développer le plus possible le mouvement vers la Gauche libertaire. Nous avons voulu quitter les citadelles de la culture bourgeoise, c'est-à-dire les théâtres, et tenter de passer plus de temps avec les classes opprimées. Elles sont coupées économiquement, mais aussi culturellement, de la possibilité d'élargir leur conscience à travers l'art du théâtre.

Notre expérience nous a montré qu'après un spectacle, il était

plus facile de parler aux gens. Il est difficile par exemple d'aller prendre une bière dans un bar et de parler avec votre voisin de la liberté sexuelle et de notre soumission à la priorité privée. Après un spectacle, on peut en discuter pendant des heures.

Quand nous étions à Pittsburg aux États-Unis, après notre séjour au Brésil (et dans ses prisons!), nous avons invité les ouvriers à venir discuter les spectacles, le vendredi soir, chez nous. Et nous avons eu là un de nos plus grands succès. Les ouvriers, les gens, ont une très grosse soif pour l'assimilation de l'art, pour la sensualité de l'art.

Nous sommes depuis 1975 en Italie. Ce qui n'a pas fait disparaître nos difficultés financières et les ennuis avec la police. Il y a quelques jours, alors que j'étais à Rome pour régler des affaires, la Questura est arrivée. Elle m'a donné huit jours pour quitter le pays. Le troisième acte de *Prométhée*, où nous appelons les spectateurs à descendre dans la rue, à suscité en Italie une propagande énorme. Nous avons amené les gens devant la prison centrale de Rome. Après la troisième soirée, la police a arrêté tout le monde. La quatrième fois, ils l'ont interdit.

Mais nous avons l'habitude. Nous sommes des nomades. Quand nous jouons trop longtemps dans un endroit, la police intervient.

— *Comment avez-vous évolué sur le plan du travail théâtral?*

— Avec *Paradise Now*, en 1968, nous avons commencé à jouer en tant que comédiens les « non-personnes ». Dans la collectivisation du travail, nous avons commencé à représenter, soit nous-mêmes, soit des personnes sans identité. Des personnes sans individualité, sans caractère. Dans les *Six Actes publics...*, il n'y a pas de personnages, de même que dans *les Sept Méditations*. Nous avons un cycle de vingt-cinq spectacles que nous jouons ainsi dans la rue. Ils traitent du chômage, de l'aliénation sexuelle, des luttes féministes, etc.

— *Dans Prométhée, par contre, vous jouez des personnages précis : Lénine, Maïakovsky, etc.*

— Effectivement, dans *Prométhée* nous avons décidé de le faire, pour porter aux gens le sentiment suivant : faites la révolution, sans perdre votre propre personnalité. Nous avons des personna-

lités très diverses, il est possible d'agir ensemble, de collectiviser la vie et de nous exprimer de plus en plus de façon propre, sans tuer ses particularités.

Dans la seconde partie nous avons utilisé le public comme des masses sans individualisation, comme si elles étaient manipulées. Nous espérons donner aux participants non la joie de monter sur scène, mais le sentiment de s'être fait exploiter. Il faut que cette idée vienne après le spectacle, que les gens se disent « mais c'est horrible! ».

« Participation et/ou manipulation »

— Hier, quelqu'un a crié sur la scène : « On est manipulé! » Vous pensez que ce résultat est intéressant?

— Oui, afin que la prochaine fois, lorsque quelqu'un dira : « Maintenant nous faisons de la participation », ils prennent garde.

— C'est un peu à double tranchant. Quand vous avez demandé : « Je veux dix personnes pour jouer ceci, quinze pour jouer cela », si nous avions refusé?

— Nous aurions dit : « Vous avez évité le piège » et nous aurions discuté. Nous aurions réfléchi ensemble sur ce qui s'est réellement passé en Russie pendant la révolution, sur les illusions des masses russes qui croyaient nécessaires des leaders révolutionnaires. Sur la façon de ne pas être dupes la prochaine fois. Car il faut reprendre le Palais d'Hiver.

— Et dans le troisième acte, lorsque vous demandez aux spectateurs de vous accompagner devant l'hôtel de police de la ville, est-ce aussi de la manipulation?

— Ce n'est pas vraiment imposé. Le troisième acte, c'est de l'antithéâtre. Le premier acte, c'est le théâtre classique, nous sommes dans le théâtre, liés à la culture et à notre siècle. La question est alors, comment en sortir? Puis, il y a une revue de toute la culture et on arrive, dans le deuxième acte, au théâtre du xx^e siècle. C'est du théâtre documentaire avec les « trucs » brechtiens ou pirandélesques. Et enfin, le troisième acte, qui est le Living Theatre. Devant l'hôtel de police, une question doit s'im-

poser dans la tête des participants : « Qu'est-ce que nous pouvons faire pour toucher ces gens? », pour libérer Prométhée? Mais nous le faisons sans théâtre. Nous avons recours à la méditation.

— *Oui, mais hier soir nous avons discuté avec des personnes qui avaient justement beaucoup apprécié le deuxième acte. Non parce qu'il avait une dimension critique, par rapport au théâtre « théâtral », mais parce qu'elles étaient entrées dans le jeu. Elles avaient donc été piégées, sans saisir une once de votre remise en cause critique.*

— Peut-être...

— *C'est quand même gênant. Finalement, nous spectateurs, on ne sait plus très bien ce que veut le Living?*

— Moi je le sais, puisque mon cœur est dans le troisième acte. Les deux autres parties sont des choses didactiques, pour montrer à ceux qui ont l'habitude d'aller au théâtre ce que nous ne voulons plus. Si nous voulons sortir de la culture et de l'histoire, il nous faut sortir des institutions, celles que nous avons trouvées dans ces actes. Nous en étions déjà sortis lors de *Paradise Now* en 68. Mais le théâtre a continué, comme avant. La révolution du théâtre aujourd'hui, c'est justement de créer un théâtre aussi touchant, aussi valide que celui qui appartenait à la classe bourgeoise.

— *Mais cela, vous ne le cherchez pas dans le spectacle?*

— Dans l'acte; il faut théâtraliser la vie. Il faut dissiper la différence entre l'art et la vie. Nous devons être aussi beaux et aussi terribles que les personnages d'un spectacle qui jouent sur le nid de la vie et de la mort. Nous ne devons pas être des marionnettes. L'art ne doit plus être une chose extérieure conservée dans les musées, le théâtre ou les livres. Nous devons arriver, enfin, à parler la poésie, à ne pas être les spectateurs de l'histoire. A n'être manipulés ni par l'histoire, ni par Julian Beck, ni par Lénine, ni par le parti.

— *Mais il y a un double caractère dans ce que vous faites : d'un côté vous vivez quelque chose sur scène, et de l'autre vous produisez une critique de ce que vous faites. Comment nous, spectateurs somme toute classiques, enfoncés dans notre fauteuil, pouvons-nous percevoir ce double projet?*

— Nous essayons de faire une « leçon-objet ». Au début du spectacle, nous sommes liés nous aussi à nos sièges. Il y a une grosse corde dont les spectateurs nous libèrent. Mais le symbole de la corde est constamment présent dans les scènes. Dans la première partie les furies vous lient avec cette corde qui prend sa source sous une tonnelle où reposent les mythes. Nous sommes donc toujours attachés au passé, nous sommes passifs, nous sommes des voyeurs, nous sommes manipulés. Allons-nous lancer l'assaut du Palais d'Hiver? Qu'allons-nous faire? Dans le deuxième acte, dès le début, les furies lancent à nouveau la corde qui cette fois-ci amènera à la création du Parti bolchevik. A la fin, lorsque Essenine va voir Lénine pour lui demander la paix, Lénine lui tend la corde. Avec peut-être l'idée qu'Essenine devrait entrer dans le parti, mais il se pend.

Ainsi, dans la première partie nous essayons de dire au public : oui l'art est très séduisant, les idées, la philosophie attirent. Mais ils nous laissent toujours liés, esclaves. Esclaves du passé, de la culture, des mythes. Comment en sortir? Nous reposons la question dans la seconde partie où nous retraçons l'histoire de la Révolution russe et où les spectateurs sont invités à « participer » à la prise du Palais d'Hiver. Mais ils sont manipulés et au sortir du deuxième acte vient le sentiment que ce n'est pas vraiment réussi. On prend conscience des erreurs. Et la question revient : comment en sortir? Dans le troisième acte, nous proposons une solution. Il est possible d'en sortir avec l'acte public. Il faut recommencer l'assaut du Palais d'Hiver, mais cette fois-ci il faudra prendre garde, faire attention.

Nous sommes piégés

— *Pour arriver à ce résultat, vous employez des formes théâtrales. Vous choisissez de continuer le théâtre plutôt que de distribuer des tracts. Or vous refusez en même temps les formes du passé. Vous êtes donc à un point difficile : vous refusez la culture, mais elle vous est quand même utile. Comment assumez-vous cette contradiction?*

— C'est le problème contemporain. C'est pour cela qu'il y a dix ans nous avons remis en cause tout notre travail. Et nous n'en sommes pas encore sortis. Nous, le Living, nous sommes en train de dire que nous sommes piégés, nous sommes bloqués. Les

vieilles formes sont sans cœur, mais elles continuent à dominer la société. Il nous faut regarder ce problème encore une fois et peut-être trouverons-nous une autre solution. Et peut-être, cette fois, réussirons-nous la tentative de 1968; même si elle a cassé des vieilles normes, elle n'a pas réussi assez, pour vraiment changer la société. Aujourd'hui, même l'avant-garde est bloquée.

La lutte continue, mais il faut aussi faire une révolution contre ce que nous avons fait nous-mêmes.

Propos recueillis par J.-Y. Touvais et M. Perri

N. B. Des extraits de cet entretien sont parus dans *Rouge* des 17-18 novembre 1978.

3.

A la recherche de racines

(entretien avec José Delgado, du *Theatro Campesino*)

« Le groupe a été créé par Luis Valdez en novembre 1965, deux mois après le début de la grève des Campesinos, à Delano, en Californie. A cette époque, Luis Valdez n'avait que 25 ans.

— *Était-il un ouvrier agricole lui-même ?*

— Il faisait déjà du théâtre. Au moment de la grève, il travaillait à San Francisco. Mais il est né et a passé toute son enfance à Delano et dans la région. Depuis longtemps, il organisait des représentations théâtrales pour les ouvriers agricoles. Il avait deux marionnettes. L'une représentait le « Chicano »*, et l'autre un « anglo ». Elles se disputaient à propos des problèmes du jour, par exemple des contrats de travail qui désavantageaient systématiquement les travailleurs.

Par la suite, Luis Valdez est allé dans une université pour y étudier la littérature anglaise. C'est là qu'il est entré en contact avec les « radicaux » qui participaient au Mouvement pour les droits civiques. En fait, il s'est surtout intéressé à l'écriture et à la mise en scène. Sa première pièce a été financée par la ville et jouée dans les parcs de San Francisco. Elle s'appelait *le Vol* : c'était l'histoire de quelqu'un qui s'emparait du corps du Christ sur la croix. Ensuite, il a écrit *la Tête réduite de Pancho Villa*, qui est passé

* La communauté chicano, provenant à l'origine du Mexique, compte 20 millions de membres de nationalité américaine.

ici à Avignon il y a huit ans. Ces pièces lui ont valu des offres pour aller faire du théâtre commercial à Broadway, mais il a refusé. Il voulait que les Chicanos jouent ses pièces : elles traitaient de la réalité chicano, mais étaient jouées par des non-Chicanos. Ce choix a marqué le début de sa « quête » pour faire du théâtre chicano et former des acteurs et écrivains chicanos.

Vers 1965, il a rencontré Ron Davis, de la San Francisco Mime Troup, et son travail l'a beaucoup influencé. C'est alors qu'a commencé, en 1965, la grève du raisin, qui devait durer plusieurs années. Luis Valdez a décidé d'aller à Delano pour participer à leur lutte. Il sentait que tous les « ingrédients » étaient réunis.

— *A-t-il eu tout de suite des contacts avec les organisations de travailleurs chicanos ?*

— Il a rencontré Sessa, le secrétaire général du syndicat, qui pensait que son projet théâtral serait difficilement réalisable. Valdez a vécu deux mois avec les grévistes, puis il a lancé un appel à tous ceux qui voulaient faire du théâtre, de la musique. Il a donné une pancarte « planteur » à l'un d'entre eux, et à un autre une pancarte « jaune ». Au début, les gens ne voulaient pas jouer, puis ont commencé des improvisations. Par la suite, il est allé devant les piquets de grève pour jouer des petites scènes, les « actos ».

Le départ du syndicat

Le premier contrat entre le syndicat et les planteurs a été signé en 1967, ce qui a sensiblement amélioré leur situation, et leur a montré qu'il était possible de gagner une lutte. Luis, qui était devenu responsable de la propagande du syndicat, a emmené le théâtre faire une tournée nationale dans toutes les grandes villes. Le soutien au mouvement chicano dépendait à ce moment-là essentiellement du boycott des fruits et des légumes revendus par les planteurs dans les grandes villes. C'est après cette tournée que Luis a quitté le syndicat.

— *Pour quelles raisons ?*

— Tout d'abord, il s'est rendu compte que le fait d'appartenir au syndicat le limitait beaucoup sur le point de vue artistique. Par



Le Teatro Campesino

ailleurs, Sessa voulait essentiellement organiser les gens dans le syndicat, alors que Luis voulait parler de thèmes plus larges, comme la guerre du Vietnam, l'éducation des Chicanos, le racisme. A cette époque-là, par exemple, le syndicat ne pouvait pas se permettre de se prononcer contre la guerre du Vietnam. Et puis, il y avait aussi des problèmes avec des radicaux qui voulaient distribuer des armes aux travailleurs. La position du syndicat a toujours été la non-violence.

Le théâtre s'est donc installé dans une toute petite agglomération d'ouvriers agricoles. Le groupe continuait à faire des « actos » pour le syndicat, mais, à partir de 1968, on a commencé à développer le concept de Centre culturel campesino. Nous avons compris qu'il y avait une force politique dans le fait de nous identifier avec une culture. Les Chicanos sont des colonisés et, en tant que tels, les colonisateurs ont intérêt à ce que nous oublions notre identité. On donnait donc des cours d'histoire, de musique, etc. Avec les enfants on faisait de la céramique, de la guitare. Nous voulions amener les gens à penser en termes « artistiques ».

Notre passage au festival de Nancy, en 1969, nous a montré que notre message était beaucoup plus large que ce qu'on avait pensé.

En 1977, nous avons rencontré un homme qui possédait une propriété à côté de Fresno. Il voulait en faire un centre culturel. Aussi nous l'a-t-il louée pour la somme d'un dollar par an. Cette petite ville (1 200 hab.), San Juan, éloignée des grands centres, fondamentalement apolitique, est devenue très créative. Toutes les énergies se mobilisaient.

— *Comment choisissiez-vous les comédiens ?*

— Les gens venaient, créaient un personnage et, s'ils voulaient vraiment participer, ils faisaient partie du groupe. Aujourd'hui, c'est très différent. C'était beaucoup plus ouvert à l'époque, ce qui s'explique un peu par l'évolution de notre travail. Le déménagement à San Juan a obligé les gens à choisir. Seules six personnes ont accepté de venir.

Aujourd'hui, nous sommes un peu plus nombreux, mais le noyau reste très petit, environ une vingtaine de personnes. Mais nous avons aussi beaucoup plus de travail. Depuis l'installation à Fresno, on a fait plein de choses différentes. Nancy en 1972. Une tournée au Mexique la même année. En 1973, nous avons

travaillé avec Peter Brook. En 1974, après de nombreuses tournées, nous avons acheté 40 acres de terre à San Juan. Notre but ultime reste de créer le Centre culturel, pour y produire du théâtre, des films, des émissions de radio, des livres...

— *Quelles sont vos méthodes de travail?*

— Nous travaillons surtout à partir d'improvisations. Luis a la « vision » et la « philosophie » de cette démarche. Il intervient en tant qu'acteur, écrivain et metteur en scène. Pour les grandes pièces, Luis choisit un thème dans nos improvisations et écrit un script que nous jouons tout de suite. Très souvent, ça ne marche pas tout de suite, et nous répétons ce processus plusieurs fois. Il s'agit donc d'un travail collectif dirigé par un metteur en scène. Pour les pièces plus courtes, les *actos*, c'est naturellement beaucoup plus simple.

De son côté, Luis écrit ses propres pièces, comme *Zoot Suit* qui passe en ce moment à Los Angeles.

— *Quel en est le sujet?*

— C'est à propos d'une mode vestimentaire des années quarante. Un grand nombre de stéréotypes concernant les Chicanos est né à cette époque. « Pachuco » : l'image du gangster chicano, du dur. C'était une période très raciste aux États-Unis. Les gens ne le savent pas, mais il y avait un grand nombre d'émeutes raciales, l'une des plus grandes ayant eu lieu à Los Angeles en 1942.

Jouer aussi pour les non-Chicanos

Il y a aujourd'hui beaucoup de théâtres chicanos, mais peu de metteurs en scène chicanos. Les Américains ne croient pas que les Chicanos sont capables de jouer, de mettre en scène, d'écrire. Il faut casser ce mythe.

— *Quels sont vos projets immédiats?*

— Nous retournons aux États-Unis et partons en tournée. Nous jouons devant des Chicanos et des non-Chicanos. Ce serait une grande erreur d'exclure les non-Chicanos. Quand le syndicat

nous demande notre aide, nous la lui apportons. Travailler avec le syndicat, c'est revivifiant. On se sent bien avec le syndicat, et refuser serait un peu comme refuser son père ou sa mère. Nous faisons des bandes dessinées avec eux, des tracts. Nous avons un projet de film.

A San Juan, nous avons maintenant un petit théâtre et un studio de radio pour faire des émissions. Nous y vivons tous, dans des maisons séparées. Nous touchons un salaire de 250 dollars par mois, ce qui est assez peu. Mais nous avons fait le choix d'acheter du terrain. Beaucoup de compagnies ne le comprennent pas et pensent que l'on devrait acheter un théâtre, mieux payer les comédiens, mais pas acheter du terrain.

**Propos recueillis par Jean-Yves Touvais
et Nicole Sylvain**



4.

Ironie d'une décennie

(Entretien avec le Squat Theatre)

Nous avons commencé en 1971 en Hongrie. Deux ans plus tard, nous étions interdits. Jusqu'à ce moment-là, le groupe travaillait dans un centre culturel. Ensuite, nous avons dû jouer dans l'appartement de l'un d'entre nous. Le public était composé d'amis à nous et de leurs amis. Un à deux milliers de personnes ont vu nos spectacles pendant ces cinq années. Jouer dans un appartement était une situation très spéciale. C'est là que notre théâtre a acquis sa forme actuelle.

— *Et son nom ?*

— Non. Ce nom date de notre passage en Europe en 1976. Pendant longtemps, nous avons été le seul « Appartement-théâtre », et aussi le seul théâtre indépendant de toute agence ou organisation culturelle d'État. Certains d'entre nous avaient déjà travaillé dans des théâtres. Le noyau, de 3 ou 4 personnes, faisait partie d'un groupe universitaire. Les autres sont venus de professions très diverses. Parce que nous n'appartenions apparemment à personne, et parce que nous faisions ce que nous voulions, nous avons commencé à avoir des problèmes. C'est devenu une situation très compliquée. Les autorités culturelles hongroises et la police nous ont tourmentés de diverses manières et nous ont pris nos passeports. Certains ont donc demandé le visa d'émigrant. A cette époque, on pouvait encore l'obtenir. Ils pensaient qu'il

valait mieux partir. Ils ont obtenu leur visa un an et demi plus tard. Les autres ont quitté le pays avec des visas touristiques ordinaires. Finalement, la totalité du groupe a quitté le pays en l'espace d'un mois, en janvier 1976. En fait, c'était très drôle, et ça a créé un réel événement en Hongrie. C'était la première fois qu'un groupe entier partait comme ça, d'un seul coup. Nous avons été très soutenus.

— *Pourquoi avez-vous choisi de venir à New York ?*

— D'abord, nous sommes passés par Paris, à cause de nos visas. Mais nous n'avons pas tellement aimé y vivre et y travailler. La situation était trop calme. Et puis New York nous attirait depuis longtemps. On avait beaucoup entendu parler des États-Unis, surtout à cause de ce qui s'y passait pendant les années soixante. New York nous apparaissait un peu comme le centre du monde.

— *Et c'est vrai ?*

— En fait, nous n'avons pas trouvé ce que nous attendions, toute l'activité spirituelle, intellectuelle, artistique. Il n'y a rien. Mais la vie de la ville elle-même est tellement forte. C'est fantastique. On peut constamment construire quelque chose à partir de ce qui se passe dans les rues, le mode de vie, les événements. Quelque part, c'est mythique, et nous avons besoin de ça. Avec ce que nous avons trouvé, nous avons fait cette pièce.

— *Justement, j'ai été impressionné par l'utilisation que vous faites de cette vitrine, au rez-de-chaussée, qui s'ouvre sur la rue. A un moment, vous cassez même un des carreaux. Dans quelle mesure n'y a-t-il pas là une marque des happenings des années soixante ?*

— L'idée d'utiliser cette vitrine est venue de deux choses. La première, c'est que nous jouions dans un appartement. On utilisait toute la signification concrète et spirituelle de l'appartement. C'était une situation très vivante d'y jouer pour un petit nombre de personnes, environ 40. En plus, on y habitait. C'était une situation très personnelle, très intime, et par ailleurs très démocratique. Ensuite, quand nous avons quitté la Hongrie, il nous a fallu trouver une situation comparable, où l'on puisse à nouveau mettre en relation le lieu de travail, l'époque et l'art dont nous avons besoin.

« Happenings » hongrois

A Rotterdam, où nous avons d'abord été jouer, nous étions installés dans une boutique comme celle de New York, et c'est ce qui nous a donné l'idée d'employer la vitrine. En Europe de l'Ouest, nous n'avions ni amis, ni appartement, mais nous avions la rue et la ville qui servaient de contact vivant avec l'endroit. C'est à la fois la même chose et l'inverse d'un appartement.

Par ailleurs, et c'est la deuxième raison, il est vrai que les *happenings* nous ont beaucoup influencés dans notre activité théâtrale. Pour nous, il n'y avait plus eu de théâtre depuis mille ans. Je ne dis pas que les *happenings* étaient forcément du théâtre, mais ils lui ont apporté quelque chose de très important.

— *Qu'est-ce que vous connaissiez des happenings en Hongrie?*

— Nous n'y avons jamais vu le Living Theatre ou l'Open Theatre, mais il y avait des photos, quelques films, des publications. La Hongrie est un pays assez petit, et toute cette information y circulait. Par ailleurs, dans les années soixante, la Hongrie était très proche de Prague et très ouverte sur le reste du monde. Si quelqu'un voulait apprendre quelque chose, il le pouvait.

En plus, nous faisons nous-mêmes des *happenings*. En Hongrie, cela avait une autre signification, plus politique. Pas tellement parce que le concept lui-même avait un contenu plus politique, mais parce que l'activité elle-même avait un poids particulier. Le fait de réunir des gens, une certaine forme de liberté. C'était très politique, même si cela n'apportait pas de solutions à ces problèmes politiques concrets. C'était un peu une cassure des formes esthétiques.

— *Dans le spectacle, vous vous servez de films, d'équipements vidéo et vous intégrez dans la pièce l'activité des passants. Il y a par exemple ce personnage, Crazy Eddie, qui apparaît à plusieurs reprises pendant le film que vous projetez, et qui est une référence connue de tous les spectateurs, puisqu'il se manifeste une dizaine de fois par jour à la télévision. Qui est-ce exactement?*

— C'est le propriétaire d'une chaîne d'équipements audio-visuels, qui fait sa propre publicité. C'est très efficace. Ses publicités sont toujours les meilleures. Et ça, ce n'est pas facile. Il y a une fantasque concentration de matière grise autour de la publicité, et c'est

de plus en plus élaboré du point de vue technique. Par exemple, Crazy Eddie emploie très intelligemment tout le courant disco, qui est aujourd'hui au centre de la consommation.

— *Il y a aussi cette femme, que vous présentez comme une sorcière, et qui effectue un certain nombre de rites devant nous. Est-ce une comédienne?*

— Non, c'est une sorcière, une sorcière américaine. Nous l'avons rencontrée ici à New York. Ici, tout le monde la considère comme une sorcière.

— *Quel genre de sorcière?*

— Je ne sais pas exactement ce que ça veut dire qu'être une sorcière. C'est seulement ce que tu as vu.

— *Dans ce que vous dites, dans ce que vous écrivez, on sent le poids des années soixante. Par ailleurs, vous parlez de la possibilité pour le théâtre « d'exister enfin ». D'après vous, où en est le théâtre de ce point de vue aux États-Unis, avec ses expériences isolées, comme celles de Bob Wilson, de R. Foreman, qui sont tout de même en rupture avec la décennie précédente?*

— D'abord, j'espère que nous pourrions rester ici jusqu'à ce qu'il se passe quelque chose. Je ne sais pas ce que ce sera, mais nous voulons être là.

Pour ce qui est des années soixante et de l'opposition que tu fais entre un « mouvement dans le théâtre » à l'époque et des expériences éclatées maintenant, je ne suis pas tout à fait d'accord. Le mouvement théâtral n'a jamais existé en tant que tel. A un moment, il y a eu un grand nombre de groupes, mais ces groupes se ressemblaient, et se définissaient par rapport à 2 ou 3 expériences comme celles du Living Theatre et de Bob Wilson. La différence, c'est qu'à l'époque il existait une certaine communauté spirituelle qui n'existe plus aujourd'hui. Pour ce qui est du théâtre lui-même, il n'y a pas une telle différence. Il y a encore un grand nombre de groupes, mais ils ont perdu beaucoup de leur importance.

— *Ils ont perdu de leur influence politique?*

— Forcément. Parce que la situation politique a changé. Ces théâtres étaient surtout des théâtres de contestation, orientés

autour du problème noir, du Vietnam. Ils ont disparu, ou ils ont perdu de leur influence.

— *En France, une expression assez à la mode veut que le théâtre soit « l'art social par excellence ». Qu'en pensez-vous ?*

— Je pense que cette appréciation est fausse. Toutes les formes d'art ont un aspect social. C'est très prononcé pour le cinéma par exemple. Bien sûr, le théâtre a une influence sociale immédiate, mais pourquoi lui mettre cette étiquette ? Quand on est dans une ville, ou n'importe où ailleurs, le théâtre inclut la politique, parce que cet aspect existe dans la tête des spectateurs et dans la nôtre. A partir d'expériences vécues, de la lecture de journaux, à partir de tout. Mais ce n'est pas spécifique au théâtre.

— *Dans un de vos textes, vous écrivez cette phrase curieuse : « Les années 60 ont marqué l'échec de toute réalisation possible de l'utopie de totalité. »*

— L'utopie en général, celle qui fait bouger les artistes, et tout être humain, n'existe plus. L'idée d'utopie. C'est l'échec de toute tentative de rapprocher l'utopie et la réalité. En ce sens, Andy Warhol, autour de qui nous avons en partie construit notre spectacle, a joué un rôle très important : d'une certaine manière, il a fait cela : rapprocher l'utopie et la réalité, l'art et la vie de tous les jours. Il n'y a plus de raison de ne pas faire les choses, sous prétexte qu'il s'agit d'une utopie. Il n'y a plus de différence entre l'art et la vie : il n'y a pas plus de nécessité pour l'un que pour l'autre. On peut dire que l'art sacrifie la vie et réciproquement.

Andy Warhol et Ulrike Meinhof : deux exigences totales

Warhol dit deux choses. D'abord, il n'y a plus de place pour le mensonge, pour des illusions trompeuses, dès lors qu'il est possible d'intervenir dans l'art comme dans la vie. En effet, il y a en quelque sorte une révolution entre les différents niveaux de la vie : il n'y a pas cette division entre le politique, l'artistique, le privé, le public, etc. Quand Warhol détruit le concept même de l'art, c'est aussi un acte très politique.

J'ai lu cette phrase il y a quelques jours, et je l'aime beaucoup. C'est un proverbe yippie : « La liberté d'expression, c'est le droit de crier : C'est du théâtre ! au milieu d'une foule prise dans un

incendie.» Je ne suis pas sûr que les Yippies prenaient cette phrase très au sérieux. Si ce n'était pas le cas, cette phrase pourrait faire une bonne réplique pour le théâtre. Nous ne croyons pas que le théâtre soit une manifestation «à propos» de la révolution, à propos de la politique ou de l'art. Nous pensons que le théâtre est ce que la vie elle-même devrait fournir. Le théâtre est le concept de la totalité, de l'unité de la vie, de la réunion de ses différents niveaux.

— *Pourquoi avoir choisi de travailler sur Andy Warhol? C'est un peu curieux de la part d'un groupe de Hongrois immigrés depuis peu de temps.*

— En Hongrie, lui et quelques autres signifiaient beaucoup pour nous. Quand nous sommes arrivés ici, nous voulions vraiment en savoir plus. Au début, il nous a semblé qu'il n'avait rien fait depuis dix ans. Et puis, tout d'un coup, nous nous sommes rendus compte que, bien qu'il ne fasse rien, enfin rien d'important pour nous dans son art, l'ensemble que constituent ses attitudes, ses phrases, son style de vie, avaient une forme très cohérente. D'une certaine manière, il a un point de vue total sur la vie. Pas un point de vue européen, idéologique. Quelque chose de pur. Il y a une très grande tristesse dans sa personnalité, et une conscience très aiguë du monde qui l'entoure. Le monde tel qu'il est, pas le monde destiné à être changé en autre chose. C'est très important : il ne fabrique pas d'illusions.

— *Une des choses qui m'ont frappé dans votre spectacle, c'est l'idée de décadence. Vous dites par ailleurs que le travail de Warhol exprime une sorte de décadence. C'est peut-être vrai aussi pour la Rote Armee Fraktion.*

— Je ne dirais pas une décadence, mais plutôt une ironie, une sorte de tristesse, de cruauté... Une espèce d'exactitude. Ne pas répondre quand on ne peut pas, quand on n'est pas sûr. C'est une sorte de décadence pure.

— *Qu'est-ce que c'est qu'une « décadence pure »?*

— Ne pas enseigner des illusions obscures. Ne parler que de ce dont on est sûr. Dans les livres de Warhol, dans certains de ses films, sans parler de ses conceptions révolutionnaires en matière d'art, il y a cette ponctualité, cette acuité.

— *Et Ulrike Meinhof? Est-ce qu'elle n'a pas créé d'illusions?*

— C'est une autre sorte d'acuité, exactement opposée. Elle a créé une illusion, mais une illusion finale. C'est la chose la plus importante au monde pour nous, l'illusion absolue.

— *Je ne comprends pas bien. Je comprends des désirs absolus, mais dans son cas, je ne partage pas les illusions.*

— L'idéologie ne nous intéresse pas. Pour autant que je sache, elle se référerait à certains schémas marxistes-léninistes très orthodoxes. Ça ne nous intéresse pas. Nous avons une expérience personnelle des résultats, et de cette tentative de salut du monde par l'idéologie.

Mais sa vie, ses attitudes, sa mort, ses désirs ultimes sont extrêmement importants pour nous. Ce qui nous intéresse dans le travail, ce sont les questions absolues pour le monde et les solutions absolues. Chez Andy Warhol, il y a une identification totale avec le monde tel qu'il est. Chez Ulrike Meinhof, il y a à la fois un désir absolu et l'absolue impossibilité d'une solution réelle de ce désir. Je pense vraiment que ces deux aspects opposés fonctionnent en relation l'un avec l'autre. Il n'y a pas de frontière, pas de mesure, pas de borne.

— *C'est tout de même, avec Ulrike Meinhof, une borne un peu sombre.*

— Mais nous mourons. Nous allons mourir. C'est une pierre noire dans sa vie. C'est quelque chose de très réaliste. Devoir mourir, et savoir pourquoi.

— *C'est du romantisme. Tu es un romantique.*

— Pas plus qu'Ulrike Meinhof. Très romantique avec Ulrike Meinhof, et très réaliste avec Andy Warhol. Cet été, le pape a dit que la mort d'un pape était semblable à celle de tout autre être humain. Je n'ai pas aimé cette déclaration. Il est d'ailleurs mort très peu de temps après. Parce que le pape n'est pas semblable. S'il l'est, il n'y a plus de pape. Cette déclaration est exactement contraire à ce que nous avons joué dans notre spectacle. Une pareille déclaration d'humanisme ne veut rien dire, alors, il a perdu.

Propos recueillis par Marc Perri à New York

esthétique

1.

Le rapport sémiotique¹/dialectique dans le domaine de la littérature

(Interview de Pierre V. Zima)

Pierre V. Zima est l'auteur, entre autres écrits, de plusieurs livres, dont : *le Désir du mythe, une lecture sociologique de M. Proust*², *Goldmann, dialectique de l'immanence*³, *l'École de Francfort, Dialectique de la particularité*⁴, *Pour une sociologie du texte littéraire*⁵.

C'est surtout ce dernier livre, récemment paru, qui a suscité notre intérêt : d'abord parce qu'il a pour objet l'esthétique, ensuite parce qu'il tend à dépasser d'une manière qui nous semble féconde le clivage restrictif, et jusqu'ici insurmonté, entre deux courants fondamentaux de la théorie de la littérature : l'un qui identifie l'œuvre à son sens social ou idéologique, en reléguant son caractère autonome ; l'autre qui l'isole de son sens et de son rapport aux intérêts sociaux, en raison de sa structure spécifique.

Ce sont les postulations de ce livre — conçu comme réunion d'un ensemble d'essais — qui ont guidé le sens des questions qui suivent.

Pierre Razdac. — Le titre donné à cet entretien témoigne de préoccupations qui ont leur racine dans ce que Adorno appelle le « caractère double de l'art comme autonome et comme fait social ». Or ce caractère a pris une singulière acuité théorique quand les conditions socio-culturelles imposées par le nouvel essor du capitalisme en fin de siècle dernier provoquèrent, vers 1910, une émancipation jamais connue des formes artistiques et littéraires vis-à-vis des idéaux humanistes : d'un côté les *formalistes* théori-

saient l'aspect autonome de la littérature (et de l'art en général) en postulant qu'« une science de la littérature... doit être une science indépendante et spécifique, ayant son propre domaine de problèmes concrets » (Boris Eikhenbaum), à l'exclusion de toute référence sociale et historique; d'un autre côté le « marxisme » tendait à voir dans l'art et la littérature d'abord un phénomène social ayant son explication dans ses déterminations économiques et sociales et jouant un rôle dans la lutte des classes. A la suite d'Octobre 1917, les marxistes, aux prises avec les difficultés de tous ordres auxquelles était confrontée la survie de la révolution, étaient d'autant plus enclins à aborder l'art et la littérature par leur côté politique et idéologique : en 1923, Trotsky, un des plus fins interlocuteurs marxistes des formalistes, tout en reconnaissant que l'œuvre d'art « doit être jugée selon ses propres lois », considérait néanmoins que « du point de vue du processus historique objectif, l'art est toujours un serviteur social, historiquement utilitaire ».

Il faut sans doute voir — du moins en partie — à l'origine des divergences théoriques entre marxistes et formalistes les mêmes contradictions sociales : celles des décennies antérieures qui ont donné lieu à la fois à l'émancipation autonome de l'art et de la littérature, et à l'émancipation révolutionnaire du prolétariat. Deux dynamiques émancipatrices qui avaient les mêmes causes mais qui ne purent que constater le fossé qui les séparait. Cependant il semble bien que les tensions de la révolution exacerbèrent leur opposition.

Ainsi : faut-il voir dans cette opposition radicale la démonstration que dans son fond une méthode exclut l'autre, qu'elles sont définitivement incompatibles? D'autre part : selon toi, quels sont les apports essentiels de l'une et l'autre méthode à la théorie esthétique, et quelles sont leurs carences respectives?

Pierre Zima. — En ce qui concerne les rapports entre le formalisme et le marxisme russes (en tant que mouvements sociaux), deux explications semblent être possibles : la première, qui est également celle de N. Gorlov (dans *le Formalisme et le futurisme russes devant le marxisme*, trad. et éd. de G. Conio, 1975), part de l'hypothèse que le formalisme, en tant que théorie de l'avant-garde littéraire, futuriste, fut un produit des transformations socio-culturelles des années 1905 et 1917. Dans son article *Futurisme et révolution*, Gorlov cherche à persuader les marxistes que le

futurisme et le *formalisme*, loin d'être des courants rétrogrades, contribuent, tout comme le marxisme, à l'essor d'une nouvelle culture. C'est également l'idée d'un Ossip Brik et d'un You Tynianov, convaincus que la « nouvelle vision » rendue possible par l'écriture d'avant-garde (Khlebnikov, Kroutchenykh) est inséparable des aspirations sociales, politiques et culturelles du prolétariat. A leurs yeux la méthode formelle (*formalnyj metod*) devait avoir une fonction de médiatrice en unissant la révolution artistique au bouleversement social.

Il est probable que le formalisme et le futurisme avaient été rendus possibles par les changements sociaux que connut la Russie au début du xx^e siècle. La méthode formelle qui préconisait l'autonomie de l'art et s'opposait, pendant des années, à l'art mystique et religieux de certains symbolistes, est inconcevable dans un contexte culturel traditionaliste. Pourtant, on se rendrait coupable d'une certaine naïveté en affirmant avec Tynianov, Chklovski ou Brik, que la méthode formelle est celle de la nouvelle culture prolétarienne. L'apologie joue un rôle non négligeable dans le discours des formalistes (discours intimidé par l'hégémonie politique du marxisme) et les marxistes furent les premiers à signaler les motivations idéologiques des formalistes et l'ambivalence de leur rhétorique révolutionnaire.

Ainsi, je crois que A. Lounatcharski a raison (dans *le Formalisme dans la science et dans l'art*, 1924) en affirmant que la méthode formelle est le produit d'une idéologie libérale, dont l'essor fut rendu possible, en Russie, par le déclin de l'absolutisme et par l'influence croissante de la pensée occidentale (Husserl, Dilthey). Cette hypothèse me semble être fertile, dans la mesure où elle rend compte des événements ultérieurs : de l'échec politique du libéralisme bourgeois (du parlementarisme) et de la science formelle « autonomiste » de la littérature et de l'art. A mon avis, le libéralisme, l'individualisme (l'autonomie individuelle) et la théorie d'un art autonome sont inséparables. (Chez Kant, l'idée d'un art autonome — *interesseloses Wohlgefallen* — et l'idée que l'autonomie de l'action individuelle trouve sa meilleure garantie dans la maxime universelle de l'*impératif catégorique*, vont ensemble. Dans mon recueil sur *l'École de Francfort. Dialectique de la particularité*, je cherche à révéler le lien entre le libéralisme (l'individualisme) de la « Théorie critique » de Horkheimer et d'Adorno et leur position autonomiste dans les domaines esthétique et éthique.)

A la différence des formalistes qui occupent une position plus

ou moins kantienne en refusant de soumettre l'art à des buts hétéronomes, pratiques, les marxistes russes (Lounatcharski, Trotsky, Boukharine) se réclament (comme la plupart des autres marxistes, y compris Lukács et Goldmann) de l'esthétique hégélienne. L'incompatibilité entre le formalisme et le marxisme est, en fin de compte, celle entre Kant et Hegel : à la différence de Kant, Hegel pensait qu'il devait être possible de ramener toute œuvre d'art réussie à une « idée », à un système de signifiés. Dans ce contexte, il est particulièrement intéressant de constater que c'est précisément ce système de signifiés hégéliens que les marxistes cherchent en parlant de « contenu » et en reprochant aux formalistes de négliger, voire d'éliminer le « contenu » dans les recherches formelles.

Y a-t-il une solution dans le conflit entre les formalistes et les marxistes ? Peut-on rendre les deux approches compatibles ? Étant donné la divergence idéologique fondamentale (autonomie/hétéronomie) je ne pense pas qu'il est souhaitable de viser une synthèse éclectique. Les travaux de P. Medvedev (*Formalnyj metod v literaturovedennii*), V.N. Vološinov et M. Bakhtine suggèrent que pour dépasser l'antagonisme stérile entre la *forme* et le *contenu* il faut abandonner *simultanément* l'idée d'un art autonome et l'idée marxiste (hégélienne) que chaque œuvre d'art « exprime » un système de signifiés : une idéologie ou une vision du monde. Avec Jan Mukařovský et les penseurs russes cités ici, il faudrait continuer à chercher le sens social des structures linguistiques, discursives. Avec Greimas il faudrait se rendre compte du fait que le sens est dans la *forme* (dans la structure discursive).

En même temps, les recherches futures orientées vers une *sociologie du texte* littéraire retiendront deux questions méthodologiques fondamentales des formalistes russes et de leurs critiques marxistes :

1. La question formaliste de savoir *comment* un art particulier rompt avec des structures canonisées établies (comment le nouveau texte est « fait »).

2. La question marxiste de savoir *pourquoi* une nouvelle écriture apparaît, en tant que fait social, dans un contexte historique donné. Aucune sociologie du texte ne saurait renoncer à ces deux questions et c'est sur ce point qu'une approche synthétique devrait être envisagée.

P. R. — Le reflux de la révolution européenne favorisa un certain

déplacement de la pensée marxiste vers des problèmes regardant la superstructure : la philosophie, la méthode..., et certains marxistes abordèrent les questions esthétiques et linguistiques. Ce fut le cas de Mikhaïl Bakhtine, vers la fin des années vingt, avec entre autres son ouvrage *le Marxisme et la philosophie du langage*, qu'il commence ainsi : « Dans le domaine de la philosophie du langage, il n'existe pas à l'heure actuelle une seule analyse marxiste ».

A la même époque, on assiste à l'évolution notoire de recherches spécifiques dans le domaine de la linguistique et de la sémiotique avec, par exemple, *l'École linguistique de Prague*. — C'est à dessein que je ne cite pas, pour l'esthétique, Lukács qui a beaucoup apporté, car je voudrais surtout mettre l'accent sur la jonction entre la méthode sociale et la méthode spécifique, ou si l'on veut : entre la dialectique et la sémiotique. Or il semble bien que dans ton livre, pour faire pièce à la sociologie marxiste de la littérature (Goldmann) et au structuralisme (Barthes, Brémond, Todorov), dont tu penses que les méthodes sont réductrices, tu t'appuies sur des auteurs (Bakhtine, Mukařovský) d'un demi-siècle en arrière.

Penses-tu que ces auteurs réalisent une combinaison féconde entre dialectique et sémiotique, c'est-à-dire plus conforme au « caractère double » de son objet ? En quoi ? Et en quoi — pour amorcer la question suivante — par rapport à l'esthétique de Lukács, par exemple ?

P. Z. — Il serait erroné (et injuste) de croire que G. Lukács néglige les problèmes « formels ». Dans son essai *Erzählen oder Beschreiben?* (narrativité ou écriture ?), il se rend parfaitement compte du fait que l'idéologie, loin d'être située exclusivement sur le plan des énoncés univoques, est aussi repérable au niveau de la syntaxe narrative. La désintégration de ce que la sémiotique (narratologie) appelle la syntaxe narrative est, dans le cas de Zola, par exemple, un fait idéologique que Lukács reconnaît comme tel. Pour lui, la narrativité (*Erzählen*) est inséparable de la représentation typique, « réaliste » de l'univers social.

La différence fondamentale entre Mukařovský, Medvedev, Volosinov et Bakhtine d'une part et Lukács de l'autre réside dans le fait que les penseurs tchèques et russes furent les premiers à avancer l'hypothèse que les rapports entre l'univers social et celui du texte fictionnel s'articulent sur le plan linguistique et qu'il

doivent être décrits sur ce plan. Dans leur livre intitulé *le Marxisme et la philosophie du langage*, Bakhtine et Vološinov tâchent, pour la première fois, de donner une dimension linguistique à la théorie dialectique (marxiste) de la société. Ils comprennent que les antagonismes sociaux peuvent et doivent être analysés comme des antagonismes linguistiques si on veut les mettre en rapport avec des textes fictionnels. Au lieu de réduire ces derniers à des structures de signifiés univoques (à des interprétations particulières) auxquelles ils ne correspondent jamais, il faudrait analyser leur production dans une situation socio-linguistique donnée. Le livre *Marxism i filozofia jazyka* (*le Marxisme et la philosophie du langage*, éd. Minuit, 1977) pourrait être considéré comme une première tentative dialectique, matérialiste, pour représenter les structures sociales au niveau linguistique. Cette représentation reste évidemment rudimentaire et doit être développée par des recherches ultérieures. N'oublions pas que l'ouvrage cité parut (sous le nom de V.N. Vološinov) en 1929, et qu'il avait été conçu — au moins en partie — comme une critique-polémique contre la linguistique synchronique de Saussure.

Dans le domaine de la sociologie de la littérature, J. Mukařovský fut probablement le premier à attirer notre attention sur la nécessité de représenter des structures sociales comme structures linguistiques pour pouvoir définir le caractère idéologique de la littérature. C'est surtout son essai intitulé *Remarques sur la sociologie du langage poétique* (*Kapitoly z české poetiky*, t. I) qui témoigne d'un effort remarquable (dans les années quarante) pour dépasser le dualisme forme/contenu vers une sociologie du texte et en particulier du langage poétique.

A la différence des penseurs marxistes, Mukařovský décrit le caractère double du texte littéraire : son caractère idéologique et sa capacité de résister à toute interprétation réductrice qui ne tient pas compte de sa propre relativité historique et de la polysémie du texte analysé. La particularité de celui-ci réside dans son caractère signifiant, polysémique que la sociologie devrait considérer (si elle se propose d'expliquer la littérature et pas seulement ses aspects dénotatifs, documentaires) comme son objet privilégié.

Une critique des théories de Mukařovský devrait tenir compte du fait que ces théories s'orientent trop souvent vers la sociologie durkheimienne et vers une ethnologie incompatibles avec les modèles conflictuels des dialectiques matérialistes. La norme esthétique que Mukařovský examine dans plusieurs écrits est, à

ses yeux, une norme changeante, mais une norme de toute la société (ou de certains « milieux ») et non pas la norme de « l'hégémonie culturelle ».

P. R. — Il ne paraît pas que par la suite cette interaction entre ces deux méthodes fondamentales : l'une spécifique, l'autre dialectique, ait abouti à une fusion méthodologique, à une socio-sémiotique de l'art et de la littérature, bien qu'on commence à en parler. Au contraire, les structuralistes d'aujourd'hui ont approfondi et diversifié l'investigation *formaliste* tout en conservant ses prémices : le refus de prendre en considération l'*autre* de l'œuvre (Adorno), ou ses connexions sociales; tandis que le *structuralisme génétique* de Goldmann, à la suite de Lukács, quoique avec plus de nuances, continue d'éluder l'œuvre comme signifiant polysémique, non réductible à son signifié philosophique ou idéologique.

Peux-tu préciser en quelques mots ces positions antagonistes, et dégager, selon toi, leur caractère réducteur par rapport à leur objet?

P. Z. — Nombreux sont, à l'heure actuelle, les individus et les courants qui cherchent à dépasser l'antagonisme entre les formalistes et les marxistes. Comme Kristeva (dans : *la Révolution du langage poétique*, 1974), ils se réclament souvent de Medvedev, Bakhtine ou Vološinov. Il existe, d'autre part, des groupements et des écoles qui semblent encore accentuer leur formalisme en tenant à l'écart des écrits formalistes (*l'Évolution littéraire* de Tynianov, par exemple) qui mettent l'accent sur les aspects historiques et sociaux de la littérature et de l'art. Je pense à Genette et Todorov en France, des théoriciens qui ne semblent guère s'intéresser aux conséquences du débat entre les formalistes et les marxistes russes. Pour eux, comme pour Lämmert ou le *New Criticism* d'antan, la théorie de la littérature conserve son caractère purement immanent, « autonomiste ». Il me paraît être évident que ces options théoriques sont motivées par des intérêts idéologiques et institutionnels. (Ce n'est pas une raison, évidemment, pour affirmer que les travaux d'un Todorov ou d'un Genette sont négligeables : nombreux sont les théorèmes de la « narratologie » qui pourraient servir à étayer une théorie sociologique des discours.)

Il serait injuste d'affirmer que ceux qui se réclament du « struc-

turalisme génétique» ne tiennent pas compte du caractère spécifique et polysémique du texte fictionnel. Goldmann lui-même a essayé — quelques années avant sa mort — de décrire les micro-structures linguistiques dans le théâtre de Jean Genet, sans pour autant chercher le sens social au niveau discursif, « formel »; sans poser avec Adorno ou Bakhtine la question de savoir ce que signifie une structure de monologue, de dialogue, ou la clôture discursive d'une pensée systématique.

Plus récemment, J. Leenhardt a ouvert une nouvelle perspective en considérant, dans son ouvrage intitulé *Lecture politique du roman « la Jalousie » d'Alain Robbe-Grillet*, 1973, le Nouveau roman comme un texte polysémique (qui a plusieurs sens) et oppositionnel et comme une critique du roman colonial établi. Sans situer la *Jalousie* dans un contexte socio-linguistique, Leenhardt examine les structures linguistiques (et en particulier les structures sémantiques) de ce roman en se réclamant de quelques théorèmes de R. Barthes. On voit donc que des tentatives pour dépasser le « parallélisme » des méthodes formelles et dialectiques existent également en dehors de notre ouvrage *Pour une sociologie du texte littéraire*. Ce sont surtout les travaux de A.J. Greimas et de J. Kristeva qu'il faudrait citer ici (voir Greimas : *Sémiotique et sciences sociales*, 1976; *Maupassant*, 1976; et Kristeva : *le Texte du roman*, 1970; *la Révolution du langage poétique*, 1974).

P. R. — Jusqu'à présent nous avons surtout abordé la question de la méthode d'approche de l'objet esthétique ou plus précisément littéraire. Maintenant, pour justifier l'orientation d'une sociologie du texte littéraire telle que tu la préconises, il faudrait peut-être définir ici plus nettement la nature de cet objet lui-même.

D'abord celui-ci n'est pas tout l'art, il est *littéraire*, et par là il implique une spécificité déterminante : sa matière première est le *langage*, système de signification et de communication strictement codé au moment où l'écrivain s'en saisit. Or c'est justement sur cette différence entre le travail direct, communicatif, naturel, et sa transformation par le travail narratif de l'écriture, que tu fondes ta thèse.

Cette différence — c'est aujourd'hui un lieu commun — repose sur le fait que le discours littéraire est un système significatif au second degré, c'est-à-dire *connotatif*, s'édifiant à partir du système *dénotatif* du langage ordinaire. Plus précisément : alors que dans ce

dernier système le lien entre le signifiant (l'expression) et le signifié (le contenu) est conventionnel, dans le système littéraire ce lien est distendu, relâché, transgressif, au point qu'un décalage décisif se trouve introduit entre le signifiant et le signifié : à savoir que l'aspect signifiant, l'écriture, propre à l'œuvre, tend à être survalorisé et confère au texte une certaine autonomie; tandis que l'aspect signifié (par exemple idéologique), relevant de systèmes extérieurs à l'œuvre, n'est pas affiché nettement, n'est pas explicite, ni univoque. Ainsi le sens de l'œuvre est par nature ambigu, énigmatique (Adorno).

De là découle un certain nombre de conséquences théoriques dont tu traites. Je voudrais te poser quelques questions à leur propos.

L'une de ces conséquences est que si dans le texte littéraire le signifiant, la forme, l'écriture ne sont pas qu'un moyen pour exposer des idées, l'œuvre ne peut être réduite à son interprétation idéologique ou philosophique, c'est-à-dire conceptuelle, comme simple matérialisation de celles-ci. Cependant, le langage dénotatif qui sert de base au discours littéraire, de l'avis d'Adorno, Tynianov et d'autres, ne se résorbe pas totalement dans le texte. Et comme le dit Bakhtine : « Le mot est toujours chargé d'un contenu ou d'un sens idéologique ou événementiel. » Alors, pour ne retenir que le « sens idéologique » de cette formulation : subsiste-t-il en tant que tel, ou si l'on veut en tant que *vision du monde* dans le texte littéraire? Si oui, peut-on estimer sa place dans celui-ci? — Goldmann, par exemple, expliquait que la catégorie de la vision du monde permettait la compréhension de 95 p. cent du texte.

P. Z. — Tout dépend de ce qu'on entend par vision du monde. Si on part de l'idée que la vision du monde est l'ensemble des valeurs existant dans une société, alors il est évident qu'il devrait être possible de corréler la production des textes fictionnels avec la transformation de ces valeurs sociales. Mais ces valeurs, le texte ne les exprime pas d'une manière dénotative, immédiate : Proust, Kafka et Hesse ne parlent guère de la crise de l'individu ou du Sujet dans leurs romans et pourtant, la crise du système de valeurs libéral a une importance particulière pour leurs écritures. Elle se manifeste sur le plan de la syntaxe narrative et sur le plan de la nouvelle composition romanesque. Les questions sociales

sont donc transposées sur le plan textuel et Proust ne se demande pas — avec un D. Halévy — si l'individualisme est en crise, mais : « Suis-je romancier ? » Et c'est par rapport à cette question, qui pose le problème de l'écriture romanesque, qu'il faudrait comprendre les problèmes sociaux et idéologiques en tant que problèmes textuels.

Le sens social d'un texte littéraire réside donc dans la production textuelle elle-même, dans la façon de produire qui est souvent une innovation. La production de textes littéraires tend vers la polysémie et résiste, dans la plupart des cas, à toute tentative pour la réduire à un système de signifiés idéologiques, philosophiques ou théologiques.

Il me semble être particulièrement significatif que Goldmann ait renoncé, dans son ouvrage *Pour une sociologie du roman*, à la notion de vision du monde qu'il avait encore appliquée dans *le Dieu caché*. A son avis, le roman est un genre « oppositionnel », « individualiste » qu'il est difficile (peut-être impossible, Goldmann ne semble pas être très sûr sur ce point) de rattacher à la conscience collective ou à la vision du monde d'un groupe quelconque. Il me semble que dans son livre sur le roman, Goldmann rejoint certaines positions de la Théorie critique de l'École de Francfort, en présentant l'art non pas comme un fait socio-idéologique, mais comme un phénomène qui s'oppose à l'idéologie, qui cherche à se soustraire au sens idéologique et qui acquiert un sens social par son caractère oppositionnel, négatif (l'art comme une instance socio-critique).

Mais il me semble important de dépasser les positions de la Théorie critique en essayant de révéler la production de ce sens critique. Ainsi, on pourrait montrer que chez les surréalistes la critique de la syntaxe de la phrase et de la narration a un sens social précis qui peut être corrélé avec la crise d'un individualisme livré en proie à l'économie monopoliste et au déclin de l'individu responsable, autonome et de ce que Freud appelle le *Ichprinzip* (le principe du « Moi »). Le déclin du Moi (*Ichschwäche*), Freud, qu'accompagne un déclin de l'action consciente régie et motivée par des valeurs et des normes de plus en plus ambiguës, favorise la découverte scientifique et esthétique de l'inconscient et de ses principes associatifs, non syntaxiques. La découverte surréaliste de l'inconscient est donc un événement social, mais un événement qui a des répercussions sur le plan de l'écriture, où l'association tend à remplacer la construction syntaxique.

Est-il possible de dire que la destruction surréaliste du principe syntaxique et narratif (dans *Najda*, par exemple) implique une vision du monde? Je ne pense pas qu'une telle question soit particulièrement fertile. Une écriture peut être un produit social sans pour autant impliquer un système de signifiés (philosophique) cohérent. Le dadaïsme est sans doute un phénomène social et la sociologie du texte ne saurait renoncer à une explication des écrits de Tzara en faisant valoir que dans une écriture qui cherche à opérer la désintégration des signifiants, le sens social manque : c'est précisément le travail destructeur de l'écriture dadaïste qui transporte des sens sociaux. Mais il me semble être impossible d'intégrer ceux-ci à une vision du monde, telle que la définit Goldmann. Le sens social ne se manifeste pas toujours sous forme de « vision du monde ». Goldmann a dû s'en rendre compte dans *Pour une sociologie du roman*.

Deux autres arguments peuvent être avancés contre le concept de « vision du monde » :

1. Si le théâtre de Racine exprime vraiment les péripéties de la vision du monde janséniste, on ne voit pas très bien pourquoi un grand public continue à s'intéresser à Racine longtemps après la mort de la doctrine théologique. C'est parce que le texte racinien est polysémique et irréductible à l'isotopie sémémique⁶ « jansénisme » ou « refus intramondain » qu'il continue à fasciner la critique littéraire et le public en général. Mais tout cela ne signifie pas (comme voudrait nous le faire croire l'esthétique de la réception allemande) que le *sens* de la *production* dramatique est insaisissable dans le cas de Racine : c'est *peut-être* dans la *nouvelle rhétorique* racinienne que réside son innovation essentielle et son sens social ; mais un sens qui ne nous empêche pas de comprendre les multiples interprétations de Racine qui, à l'heure actuelle, se font concurrence. Car la rhétorique, en tant que structure linguistique, est polysémique et interprétable, malgré le fait que sa production dans la société du XVII^e siècle peut avoir un sens particulier.

La *Recherche* de Marcel Proust peut être comprise comme une critique de la conversation mondaine à laquelle le narrateur finit par opposer l'écriture et, d'une manière générale, comme une critique de la conversation, d'un discours médiatisé par la valeur d'échange. Mais cette critique proustienne d'un système de communication particulier a tant d'effets secondaires et tertiaires qui, bien qu'ils puissent (à mon avis) être ramenés au problème social, peuvent susciter des commentaires importants (psychana-

lytiques, phénoménologiques, narratologiques) dans lesquels il n'est même pas question de la valeur d'échange et de l'opposition entre la parole communicative (la conversation) et l'écriture. La recherche sociologique du sens d'un texte fictionnel ne devrait donc pas ignorer les effets « pluralistes » de sa polysémie.

2. N'oublions pas, enfin, que toute une littérature d'avant-garde rejette le critère esthétique de la *cohérence* développé par Hegel, Lukács et Goldmann. Il me semble être absurde de vouloir interpréter toute une littérature à la lumière d'une catégorie esthétique (cohérence, vision du monde) contre laquelle elle polémique depuis cinquante ans.

P. R. — Une autre conséquence tient en ceci que le texte connoté n'est pas réductible à un sens univoque ou unique; il est une structure polysémique et c'est ce qui fait son sens social. Toutefois, est-ce à dire que l'œuvre littéraire recèle une infinité de sens, autant de sens qu'elle a de lecteurs, ce qui lui ôterait toute objectivité, puisqu'elle serait alors réductible à la subjectivité de ceux-ci?

D'autre part, les divers sens décelables d'une œuvre sont-ils équivalents, ou forment-ils une hiérarchie relative aux divers intérêts sociaux auxquels elle est confrontée? Pour prendre un exemple au théâtre : *Hamlet*, comme texte, peut être abordé en tant qu'autodestruction d'une maison féodale, dans le cadre d'une situation où deux maisons concurrentes, les Hamlet et les Fortimbras de Norvège, sont en lice pour la possession d'une terre frontalière; et il peut être conçu comme drame psychologique familial, dans lequel le complexe œdipien d'Hamlet l'empêche de tuer le meurtrier de son père, auquel il s'identifie, jusqu'à ce que se considérant mortellement atteint il s'y décide; au niveau de l'expression, la bourgeoisie du XVIII^e siècle voyait en Shakespeare un boucher, aujourd'hui elle l'édulcore, le raffine mais ne le honnit plus. Or, derrière ces interprétations, qui correspondent toutes deux au texte, résident des intérêts sociaux divergents qu'on ne saurait considérer comme équivalents, sauf d'un point de vue positiviste qui n'a pas grand-chose à voir avec la dialectique.

Ainsi, l'œuvre est-elle le lieu où ses divers sens se livrent concurrence et l'attitude analytique doit-elle les considérer comme étant tous du même ordre, ou bien peut-on concevoir que

l'inéluctable jugement de valeur lié à une pratique sociale puisse privilégier un sens en y identifiant l'œuvre, sans pour autant nier les autres ni contrevenir à l'« objectivité » de celle-ci? Mais — c'est encore une question — peut-on parler d'« objectivité » de l'œuvre, et dans quelle mesure?

P. Z. — Il est très difficile de fixer, une fois pour toutes, le sens d'un événement historique : l'URSS a-t-elle « brûlé » l'étape capitaliste, comme l'avait souhaité Lénine, ou s'est-elle enlisée dans un capitalisme d'État après la suppression de la révolte de Kronstadt et après la liquidation pratique du système des soviets? L'URSS est-elle une société socialiste ou se sert-elle de l'idéologie socialiste-humaniste, comme les États occidentaux se servent de l'idéologie humaniste-libérale? Les différentes théories marxistes ne seraient guère unanimes en répondant à ces questions. La polysémie des faits et des événements est donc également un problème du discours historique qui construit ses objets en fonction de ses oppositions sémantiques (de ses options idéologiques).

La sociologie du texte part de l'idée que le texte dramatique intitulé *Hamlet* est un fait social (comme une bataille ou une déclaration sur les droits de l'homme); mais il s'agit d'un texte écrit et d'un texte fictionnel, et toute méthode doit tenir compte de ces particularités.

Ce texte a été rédigé dans une situation socio-linguistique particulière et devrait être compris par rapport à cette situation et, en particulier, par rapport à la position du texte dramatique dans la société d'Elizabeth I^{re}. Dans *Hamlet*, les intérêts sociaux ne se cristallisent pas d'une manière documentaire et une sociologie du texte ne chercherait pas à retrouver dans le drame de Shakespeare les Hamlet et les Fortimbras de Norvège : elle tâcherait plutôt de retrouver les différentes rhétoriques (les sociolectes) de l'époque sur le plan intertextuel et s'efforcerait de représenter le drame comme un champ de bataille de sociolectes incompatibles, représentant des intérêts sociaux inconciliables.

La réception de *Hamlet* et les interprétations ultérieures pourraient être mieux comprises à partir d'une telle analyse sociologique, car la réception n'acquiert son sens que par rapport à la production textuelle et doit être expliquée par rapport à elle. C'est par rapport à elle, également, que l'on peut révéler le caractère idéologique d'une interprétation soucieuse de « désamorcer » le potentiel critique d'un texte de Shakespeare.

Les différentes interprétations d'un texte fictionnel ne se valent pas, je crois : les différences qualitatives peuvent être définies tant sur le plan critique (socio-critique, sociologique) que sur les plans linguistiques (sémantique, syntaxique et phonétique). L'interprétation d'un poème qui ne tient compte que d'une de ses isotopies sémantiques est médiocre sur les deux plans : elle est médiocre parce qu'elle supprime les autres aspects sociaux (idéologiques ou critiques) du poème et elle est médiocre (incomplète) au niveau sémantique parce qu'elle prétend que la totalité du poème peut être ramenée à une seule unité.

Il faudrait précisément démontrer qu'il est impossible de séparer les critères purement techniques des critères sociologiques, critiques et que toutes les options méthodologiques et « techniques » impliquent des orientations idéologiques, des évaluations.

P. R. — Les termes des deux questions précédentes concourent à la déduction que le caractère du discours littéraire n'est pas conceptuel, mais mimétique, figuratif. C'est ainsi que Mukařovský pouvait dire que le texte littéraire renvoie « au contexte global des phénomènes sociaux », mais qu'en même temps il les transforme par son attitude connotative. Dans l'art, dit Adorno, rien n'existe qui n'ait son origine dans le monde, mais en même temps il ne laisse rien inchangé. C'est ce qui justifie que la sociologie de la littérature devrait se poser la question du *comment* de l'écriture, et non celle des *idées* exprimées.

C'est à partir de là que tu préconises que le rapport entre le texte et la société, pour être possible, doit représenter la société comme « situation socio-linguistique ». C'est par rapport à celle-ci, dis-tu, que le texte peut être critique, porter un jugement de valeur. Certes, mais dire comme tu le dis que « l'impact des structures sociales sur la production littéraire n'est repérable que sur le plan général de la situation socio-linguistique », n'est-ce pas une logique qui aboutit, comme ce peut être le cas chez Kristeva, à résumer la société à un ensemble de textes, c'est-à-dire à évacuer le présupposé matériel de ces derniers : justement la société qui relève de structures qu'on ne saurait réduire, sans en escamoter la réalité, à celle de ses « textes » ?

Ensuite, ne peut-on pas penser que si le *comment* de l'écriture est une question de premier ordre, et qu'elle doit être mise en rapport avec son contexte socio-linguistique, le texte littéraire, parce que mimétique, figuratif, ne renvoie pas strictement au système socio-

linguistique, mais à des systèmes extérieurs : aux objets, aux événements, aux situations sociales, aux rapports culturels, aux structures mentales, etc. ? — La description narrative d'un fonctionnaire dans son bureau ne renvoie pas qu'au *comment* de la description par rapport à la situation socio-linguistique, elle fait référence également à une situation socio-professionnelle, socio-politique, socio-culturelle, à travers les objets, le comportement.

P. Z. — En ce qui concerne la réduction de la société à ses textes, je crois qu'il s'agit ici d'un malentendu : avant l'avènement de ce qu'on appelle la sémiotique, on parlait de conscience (Hegel, Marx), d'idées, de visions du monde, d'idéologies, de culture et de pensée. A l'heure actuelle, on se rend compte que, sans écarter tous ces concepts, on peut les interpréter dans un contexte sémiotique en affirmant qu'ils renvoient tous à des systèmes de signes et à des processus sémiotiques. Marx savait très bien que des idéologies sont des manifestations d'intérêts socio-économiques, matériels ; pour lui, des intérêts sociaux trouvaient leur expression *dans* des idéologies. La socio-sémiotique ou la sociologie du texte cherche à représenter le fait idéologique comme un fait textuel, sans contester l'idée que ce texte est un texte sur quelque *chose*, sur un Au-delà du texte. Il existe donc un univers matériel en dehors du texte, mais cet univers ne saurait fonctionner en tant que système social que grâce aux systèmes de communication.

Parmi ces systèmes, celui de la langue est le plus important. Sans lui, les faits matériels ne pourraient jamais devenir des faits sociaux. De même, la conscience — qu'elle soit individuelle (psychique) ou collective — n'existe pas en dehors du système de signes à travers lequel elle s'exprime et grâce auquel elle devient communicable. Affirmer que l'idéologie du PCF peut être soumise à une analyse sémantique et syntaxique (discursive), ne signifie pas, évidemment, qu'on cherche à réduire l'organisation du parti à sa production textuelle et qu'on nie l'existence de Marchais. Cette organisation peut d'ailleurs fort bien être étudiée en dehors des préoccupations sémiotiques, dans le cadre d'une sociologie des organisations politiques (Etzioni, Crozier, Touraine).

On peut, bien entendu, parler des situations sociales sans les concevoir comme des textes. Le fait que la sémiotique est à la mode ne signifie pas que tout doive être représenté sous la rubrique des signes. Mais en parlant d'un texte littéraire, on ne

saurait passer à côté de sa « textualité », de ce que Eco appelle son « autoréflexivité », par laquelle le texte renvoie à lui-même en tant que message particulier qui demande d'être lu en dehors des buts pratiques, utilitaires. Il renvoie à son *comment*, à sa façon de dire. Tu as sans doute raison en affirmant que « la description narrative d'un fonctionnaire dans son bureau ne renvoie pas qu'au *comment* de la description... ». Le texte a également une valeur dénotative reconnue par Adorno *et* par la sémiotique (les sémiotiques). Mais ce qui le rend littéraire (ce qui le distingue d'un document administratif qui peut aussi avoir une structure narrative), ce sont les mécanismes connotatifs par lesquels il transforme les signes du langage communicatif en des signes de second degré. P. Galdós et F. Kafka décrivent des fonctionnaires dans leurs bureaux ; pourtant, ce ne sont pas les différences entre les fonctionnaires qui rendent compte de la différence entre *le Procès* et *Miau* ou *Fortunata y Jacinta*, mais les deux attitudes divergentes envers la « narrativité », envers la façon de raconter une histoire. On peut, bien entendu, lire des textes fictionnels en ne faisant attention qu'à leur dimension dénotative, documentaire ; dans ce cas on passe à côté de leur sens historique, institutionnalisé. De même, on peut lire des documents historiques comme des anecdotes (il paraît que les Indiens d'Amérique lisaient des textes juridiques comme des récits mythiques) ; tout cela indique également que la fonction d'un texte est variable : qu'il peut acquérir une qualité fictionnelle qu'il ne possédait pas à l'origine ou qu'il peut la perdre.

P. R. — Une dernière question. Pour étayer la nécessité d'une interrelation entre le texte littéraire et la situation socio-linguistique, il t'arrive quelquefois d'invoquer l'auteur, dont tu dis qu'il n'est pas directement intéressé par des problèmes politiques, économiques ou psychiques, mais par des textes, par le langage de la société.

Ainsi :

1. Les propensions de l'auteur peuvent-elles être utilisées comme explication de l'interrelation que tu proposes ?

2. N'est-il pas quelque peu arbitraire d'attribuer ce qu'on attribue à une certaine catégorie d'écrivains (par exemple ceux du Nouveau roman) à l'écrivain en général ; car des écrivains comme Maïakovski, Brecht, Dos Passos, etc., tout en ayant révolutionné

la pratique signifiante de l'écriture, avaient *quelque chose à dire* qui débordait le plan de l'écriture ou du langage de la société?

3. Enfin, que peut signifier le langage de la société comme matière de la pratique littéraire, si ce langage n'est pas abordé comme renvoyant à la pratique sociale qu'il inclue et qui le fonde? Autrement dit, à la question justifiée du *comment*, ne faudrait-il pas ajouter la question complémentaire du *comment-quoi*?

P. Z. — A la différence d'un théoricien comme Goldmann, j'attache beaucoup d'importance aux commentaires de l'auteur concernant son écriture en général. Même si ces commentaires ne sont pas suffisants lorsqu'on se propose d'analyser un roman ou un drame dans un contexte social, ils peuvent être considérés comme des indices non négligeables. Prenons les remarques de Maupassant sur le roman (que l'on trouve, en guise de préface, dans *Pierre et Jean*) : ces remarques témoignent très clairement des transformations qui se font jour, à la fin du XIX^e siècle, sur le plan de l'écriture romanesque, partie à la recherche d'un nouveau « réalisme ». Le fait que la sociologie a souvent négligé l'attitude de l'auteur explique au moins en partie son ignorance en matière de technique. Certes, Balzac « ne voyait pas » que, malgré son idéologie légitimiste, il écrivait des romans révolutionnaires ; mais ce problème n'a pratiquement rien à voir avec l'écriture. Lorsque l'auteur se prononce sur l'écriture (c'est par exemple le cas de Brecht, dont les écrits sur le théâtre épique sont bien connus), il doit être écouté : car ses explications rejoignent très souvent celles de la sociologie du texte, même si elles sont moins systématiques et plus intuitives.

C'est surtout dans les textes de la nouvelle avant-garde que la théorie et la pratique de l'écriture se conditionnent mutuellement. Pensons à un nouveau romancier comme Ricardou qui est en même temps un théoricien du Nouveau roman, pensons aux essais sur le roman de Butor et à *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet. La sociologie du texte ne saurait considérer tout cela comme des « naïvetés d'auteur ».

En général, c'est précisément sur la technique que les auteurs écrivent et non pas sur les thèmes à choisir. Le choix du sujet (du quoi!) est un acte social très important (si Proust n'avait pas choisi la société des salons, mais un milieu rural ou ouvrier, la conversation comme sociolecte mondain médiatisé par la valeur d'échange ne jouerait aucun rôle dans son roman). Mais le sujet

appartient à l'aspect dénotatif, documentaire du texte fictionnel : Proust choisit de décrire le faubourg Saint-Germain, parce qu'il vivait dans la société des salons : c'est l'aspect documentaire, biographique (si l'on veut) de son roman. Et pourtant, la *Recherche* n'est pas comparable aux romans d'un Abel Hermant qui écrivait sur le même *sujet*. C'est en insistant sur la *différence* que la sociologie du texte se définit elle-même comme une théorie de la pratique fictionnelle.

Propos recueillis par Pierre Razdac

NOTES

1. La sémiotique (appelée parfois, avec quelques nuances, sémiologie) est l'étude de la vie des signes, leur signification et leur communication dans la vie sociale.
2. Éd. Nizet, Paris 1973.
3. Éditions universitaires, 1973.
4. Éd. universitaires Delage, 1973.
5. 10/18, Paris 1978.
6. Le terme d'isotopie sémantique est utilisé par Greimas. Il désigne la propriété caractéristique d'une unité sémantique permettant d'appréhender un discours comme un tout de signification. Il peut y avoir plusieurs isotopies dans un même texte.

2.

La forme et le contenu dans « l'Esthétique » de G. Lukács

(par Pierre Razdac)

*« Comprendre la nécessité sociale
d'un style déterminé est une chose,
porter un jugement esthétique sur les
conséquences artistiques de ce style
en est une autre. En esthétique la
devise tout comprendre, c'est
tout pardonner n'est pas va-
lable. »*

Raconter ou décrire, 1936.

Introduction

Il n'est pas besoin de rappeler l'importance de Lukács dans le domaine de l'esthétique. Cependant, si l'esthétique du jeune Lukács, encore dans le prolongement de l'esthétique classique¹, sert toujours de référence — et si certaines de ses catégories ont été reprises par des auteurs d'obédience marxiste comme Goldmann —, la théorie esthétique qu'il fonde dans les années trente, en tant que marxiste, fait l'objet de beaucoup plus de réserves.

Apparaissant dans une période d'intenses débats esthétiques en URSS et en Allemagne notamment, elle fut également très controversée par les courants que Lukács stigmatisait sans appel, et qui venaient de deux horizons décisifs de l'art du début du siècle : d'une part l'« art prolétarien », et à sa suite le « réalisme

socialiste», ainsi que leurs théories sous-jacentes qu'il assimilait au « sociologisme vulgaire »; et d'autre part l'« avant-gardisme » ou le « modernisme » qu'il rangeait sous le label de « décadence ».

Aujourd'hui, notamment en France, la sociologie de l'art — plus précisément, de la littérature —, confrontée à des théories et pratiques résolument modernistes, voit souvent en Lukács le conservateur borné de modèles périmés et, surtout peut-être, le détracteur impénitent d'un art qui, justement, place ses efforts dans la destruction des valeurs esthétiques traditionnelles jugées désormais inefficaces.

Ainsi, ce qu'on appelle l'« orthodoxie » de Lukács joue comme un repoussoir à l'approfondissement de sa théorie esthétique. Certaines de ses catégories sont assimilées, d'autres lestement rejetées, mais le tout est compromis. De fait il n'existe pas — du moins à notre connaissance — d'étude quelque peu globale de sa théorie esthétique. Or, à l'heure d'une remontée certaine de la discussion sur les principes du marxisme, l'élaboration d'une esthétique s'en réclamant ne saurait faire l'économie de l'étude d'une théorie aussi marquante.

Bien entendu il ne s'agit pas ici d'une telle entreprise, mais seulement d'en étudier un aspect, qui sera limité :

1. Aux concepts de *forme* et de *contenu*, qu'il ne s'agit certes pas de séparer arbitrairement de l'ensemble des concepts lukaciens, mais qu'il s'agit néanmoins d'examiner en dehors des déterminations idéologiques et politiques qui les fondent implicitement.

2. Essentiellement aux travaux principaux des années trente, à travers lesquels Lukács fonde son système esthétique.

Préambule autour du concept de totalité

L. Goldmann, dans un texte sur le jeune Lukács², lui attribue le mérite déterminant d'avoir mis en lumière la catégorie de la « structure significative » régissant implicitement la théorie de Marx. Certes Lukács n'a jamais utilisé ce terme, précise Goldmann, mais il est déjà contenu en filigrane dans ses travaux pré-marxistes sous la dénomination de forme, et découle de la catégorie de la *totalité* dans son ouvrage marxiste le plus important, *Histoire et Conscience de classe*.

Cette catégorie de la *structure significative* — qui ne deviendra explicite qu'avec Goldmann — est décisive pour comprendre le

système esthétique de Lukács. Mais — d'autant qu'il ne l'a jamais formulée — elle ne trouve sa pleine intelligibilité que par rapport à la catégorie fondamentale de la totalité. C'est pourquoi il nous paraît utile d'exposer au préalable, même très schématiquement, la teneur de celle-ci comme catégorie fondamentale de *Histoire et Conscience de classe*.

La valeur méthodologique de la catégorie de la totalité tient d'abord en ceci qu'elle permet de dépasser la perception vécue, immédiate, brute des faits isolés (comportements, faits, œuvres) en les plaçant dans le mouvement d'ensemble dont ils sont une partie. Mieux : elle *est* ce mouvement d'ensemble, c'est-à-dire la médiation qui fonde, au niveau conceptuel, l'unité concrète des phénomènes de la vie, et qui dévoile les lois régissant leur rapport, et les explique. Par exemple, une œuvre d'art ne reçoit sa signification que lorsqu'elle est intégrée à l'ensemble d'une vie ; d'un contexte artistique, que celui-ci est rattaché à un groupe, ce dernier à une classe sociale, et que celle-ci est comprise à l'intérieur de la transformation historique... Ainsi la *totalité* n'est pas un donné, mais un rapport d'ensemble, un processus incessant qui va du fait au tout, et vice-versa, sous un éclairage réciproque.

Cette *totalité* n'est donc pas assimilable à une médiation physique ou bien abstraite : elle est sociale et historique et, à ce titre, une *totalité* significative. C'est-à-dire qu'elle a un sens pour l'homme, car il en fait partie comme sujet actif et constitutif, il est le sujet de sa transformation historique. Mais en même temps il en est l'objet, à savoir qu'il est déterminé dans son action et sa conscience par les conditions socio-historiques au sein desquelles il agit et pense, et qui s'imposent à lui comme une puissance étrangère — au dernier degré, par exemple, dans la société capitaliste régie de part en part par la production de marché.

Ainsi, dans ses actions et ses visions du monde, l'homme en quête de l'appropriation de ses rapports au monde, du dépassement de sa contradiction de sujet/objet, produit des formes sociales (travail, capital, classe, État, religion, art...). Et, selon Goldmann, parmi celles-ci certaines accèdent à la propriété de structures significatives, en ce sens qu'elles n'ont d'autre fonction que de cristalliser de manière cohérente des visions du monde aspirant, confusément ou non, à une compréhension globale des ressorts de la réalité. Comme telles ces structures significatives (la philosophie, l'art) tirent leur objectivité de leur capacité à cristalliser dans une configuration unitaire les visions du monde sous-

jacentes à telle classe ou groupe social, et à constituer ainsi un niveau dans le réseau de la totalité sociale et historique.

De ce point de vue les structures significatives ne sont pas des simples reflets de visions individuelles du monde, correspondant à une conscience effective, immédiate ou isolée. D'une manière plus complexe elles donnent une structure à des visions du monde dont la forme est collective, c'est-à-dire la conscience possible qu'une classe — un groupe social — peut atteindre, compte tenu des limites objectives que lui impose la situation historique. Ainsi, par exemple, la structure significative des œuvres de Pascal et Racine surgit dans la mesure où elle structure ce que Goldmann nomme la « vision tragique » du monde comme essence du mouvement et de l'idéologie janséniste. Mais cette homologie et donc le sens profond de ces œuvres ne peuvent être dégagés que si celles-ci sont replacées dans le contexte intellectuel, et celui-ci dans le contexte social de l'époque concernée.

Ainsi peut-on dégager de l'interprétation que Lukács fait de la méthode marxiste en 1923 trois catégories qui sont primordiales pour la compréhension de son système esthétique. Soit :

- celle de *totalité* comme unité socio-historique concrète de tout phénomène, de toute structure ou forme ;
- celle de *structure significative* comme manifestation objective et cohérente d'une vision du monde collective ou conscience possible ;
- celle de *conscience possible* comme maximum d'adéquation de la conscience d'une classe, d'un groupe, à la réalité ou totalité.

Dans les pages qui suivent il s'agit d'une part de confronter ces catégories au système esthétique que Lukács met sur pied et, d'autre part, d'apprécier si ce système est effectivement adéquat à la nature spécifique de l'art.

1. Forme-contenu ou structure significative ?

En tant que structure significative le produit artistique est donc une forme sociale objective et, en outre, le lieu concret, et mimétique, la configuration unitaire et cohérente où s'articulent un certain nombre d'éléments qui font système. Elle constitue de ce fait le point de départ empirique de toute théorie esthétique.

Une de ses caractéristiques, par rapport aux autres formes sociales (droit, État, religion...), tient dans le degré très poussé de

cohérence qu'elle peut atteindre en tant que Tout significatif. Cependant, cette cohérence découle de l'interaction d'une série de systèmes (matériels, techniques, structurels, formels, idéologiques...), dont certains sont propres à l'art et d'autres extérieurs. Si bien que tout en remplissant les conditions d'un système unitaire et cohérent nécessaire à son identité, le produit artistique renvoie en même temps à lui-même (c'est ce que Umberto Eco appelle son caractère « autoréflexif ») et à quelque chose qui, en lui-même toutefois, lui est extérieur — à la façon du signe. D'où sa nature dichotomique, son « caractère double », selon la définition d'Adorno, qui peut être traduite dans le système de Lukács par les concepts de *forme* et de *contenu*.

Toute structure significative réalise évidemment une unité certaine — mais relative — de forme et de contenu. Mais la nature spécifique de l'art implique également la nature spécifique de l'élaboration de son système unitaire.

Il s'impose donc de commencer par caractériser la spécificité artistique. Pour ce faire, il nous a paru utile de recourir à des écrits de Lukács postérieurs aux années trente, les *Prolégomènes à une esthétique marxiste* (PEM)³, plus élaborés méthodologiquement.

Toute structure significative est une quête dirigée dans le sens de la maîtrise des rapports de l'homme au monde. Elle suppose ainsi le dépassement des données de fait, de l'immédiateté des faits singuliers de la vie (singularité) vers leurs lois générales (universalité). Cependant, pour la pensée dialectique — conformément à la dialectique même de la réalité — entre la singularité et l'universalité existe une tension faite de mille liens, phénomènes, processus... Ces médiations, ou ce mouvement d'aller-retour constant entre la réalité empirique et ses lois universelles abstraites, Lukács, s'appuyant sur Marx, les définit par le concept de *particularité*. Celle-ci est considérée par lui comme « un réel membre intermédiaire » (PEM, p. 105), hors duquel l'interrelation concrète entre singularité et universalité ne peut être perçue. Un exemple pris à l'économie permettra de comprendre plus précisément la nature de ce concept : la marchandise correspond à la fois à un objet physique et unique, irremplaçable (singularité) et, en même temps, à une valeur générale abstraite, sa valeur d'échange (universalité); par rapport à quoi la particularité consiste dans l'unité dialectique de ces deux aspects : la marchandise comme produit déterminé, ni exactement propriété physique unique, ni exactement valeur abstraite.

De la même façon toute forme de connaissance conçue comme « reflet » de la réalité (art, science, philosophie) ne surgit qu'en tant que *particularité* en perpétuel mouvement entre ses deux extrêmes. Concernant le « reflet » esthétique, sa spécificité est même directement déductible avant tout autre catégorie, de celle de la particularité. La définition rigoureuse de celle-ci nécessiterait bien sûr une étude comparative des diverses formes de connaissance qu'il n'est guère possible de faire ici. Néanmoins nous essaierons d'en saisir l'essentiel en comparant, quoique schématiquement, les formes conceptuelle et esthétique.

Dans le domaine de la connaissance conceptuelle la particularité a au sens propre une fonction médiatrice dans le mouvement qui va de la singularité à l'universalité et vice versa; elle est en quelque sorte ce mouvement. Par contre dans le domaine esthétique ce « membre intermédiaire » devient littéralement un point focal, de convergence, où le mouvement d'un extrême à l'autre se concentre et se fixe. C'est-à-dire que son balancement entre singularité et universalité n'est pas continu, il est rompu, capté, et forme un noyau d'où rayonne le mouvement d'une part vers celle-ci et vice versa, d'autre part vers celle-là et vice versa.

Cependant, cette fixation de la particularité esthétique n'implique pas pour autant qu'elle soit quelque chose de facilement cernable, localisable : par la nature du mouvement dialectique entre ses extrémités elle oscille, se déplace entre l'une et l'autre; tantôt plus proche de l'universalité (Racine, Schiller, etc.) tantôt plus proche de la singularité (Shakespeare, le roman qui multiplie les détails empiriques). Elle est cependant discernable, dans la mesure où sa configuration, comme dépassement de la singularité immédiate dans une structure sensible et concrète, a toujours le sens d'une conservation; et Lukács ajoute : au sens le plus littéral — contrairement au reflet conceptuel, ou scientifique.

Il ne faudrait toutefois pas conclure à l'autonomie sans limite de la forme esthétique. La particularité esthétique ne reçoit pas sa forme ou sa réalité indépendante par rapport ou en référence à la singularité des faits de la vie qu'elle laisserait ensuite à eux-mêmes, comme s'il lui était donné de s'en détacher. Tout à l'inverse elle leur est immanente, toujours présente en leur sein, et ne peut jamais se manifester qu'à l'intérieur des formes phénoménales de la singularité. Il s'ensuit que la particularité, pour surgir et être saisie au plan esthétique, ne doit pas décoller des phénomènes singuliers qui la contiennent, et s'élever dans un

autre espace, mais au contraire les élever à son propre niveau, en en « accentuant la sensibilité immédiate » (PEM, p. 159).

C'est là un point capital du système esthétique de Lukács. Car sa façon de caractériser la particularité esthétique présuppose déjà le statut de la forme dans son rapport réciproque au contenu.

Effectivement, ce postulat d'accentuation de la sensibilité immédiate de la singularité pose d'emblée un problème de forme. Si l'on prend par exemple la question de la relativité du reflet de toute forme de connaissance par rapport à la réalité, cette relativité est facilement admise par la connaissance conceptuelle, sans quoi ce serait tout simplement nier l'unité contradictoire du sujet et de l'objet. Il en va tout autrement en art, préconise Lukács : aucune œuvre ne reproduit la réalité objective dans sa pleine extension, « mais la nature de la création artistique consiste précisément dans le fait que cette image relative, incomplète, produise l'effet de la vie elle-même », *le Roman historique* (RH)⁴ — pensons au cinéma... — : parce qu'il est inhérent à l'art que la particularité surgisse de la mise en forme (accentuation) de la singularité ; ou si l'on veut, parce que l'essentialité de la vie doit apparaître « avec un nouveau caractère immédiat créé par l'art comme des traits et des rapports personnels uniques, d'êtres humains concrets et de situations concrètes » (RH, p. 100). C'est bien un problème de forme.

Mais si la reproduction en extension de l'immédiateté sensible de la vie est une condition du dévoilement de la particularité, il ne peut s'agir exclusivement d'un problème de forme. On sait avec quelle énergie Lukács stigmatisait le naturalisme qui ne laisse pas d'hypertrophier la description des détails ; en quoi il voyait une vision du monde positiviste dont l'expression esthétique ne pouvait être que formaliste, soit, pour ce qui regarde la méthode, l'incapacité à saisir les rapports dialectiques profonds sous la réalité empirique. Bien plutôt, à son sens, « l'apparence absolue de l'image relative de la vie... doit trouver son fondement dans le contenu ». Et il précise : « Cela exige que soient réellement saisis les rapports normatifs essentiels et les plus importants de la vie dans la destinée de l'individu comme de la société » (RH, p. 100).

C'est-à-dire qu'au total, lorsque Lukács assigne aux grandes formes artistiques la prétention de figurer la totalité du processus de la vie par « accentuation » de la singularité, il ne s'agit pas expressément de forme ou de contenu, mais de leur dépassement dans l'unité esthétique, soit de la structure significative.

A ce stade une observation s'impose. Le concept médiateur de particularité développé par Lukács situe la méthodologie esthétique, notamment en ce qui concerne le rapport forme/contenu, à un niveau dialectique incomparablement différent et plus élevé que la sociologie traditionnelle de l'art. Goldmann a très bien défini la méthode de celle-ci en disant qu'elle tente d'établir des relations de contenu entre les œuvres et la conscience collective, ou avec des aspects empiriques immédiats de la réalité sociale, en laissant échapper l'unité structurelle de l'œuvre, donc son côté spécifiquement formel. Tandis que Lukács, en proposant le concept de totalité du processus de la vie, désigne la structure unitaire engendrée par l'interaction forme-contenu.

Mais, dans cette optique dialectique, Lukács n'abandonne pas les concepts de forme et de contenu. Alors : comment établit-il leur fonction et leur interaction au sein de cette structure unitaire ? C'est une question décisive.

D'abord, avant d'aller plus loin, il n'est pas inutile de relever un aspect de la question qui a trait à l'importance même accordée par Lukács à ces deux concepts. On a vu qu'ils avaient leur justification théorique dans le fait que l'art mêle à la fois des relations spécifiques (forme) et des relations extérieures (contenu), et que leur unité est toujours relative, même à un très haut niveau de cohérence. Cependant, Goldmann, par exemple, s'attarde assez peu sur ces concepts. Cherchant une relation significative entre la vision collective du monde et la structure significative cohérente, il part du fait que celle-ci par définition a réalisé nécessairement l'unité exigible de la forme et du contenu et lorsqu'il traite ces concepts, c'est le plus souvent pour réfuter la séparation qu'en fait traditionnellement la sociologie de la littérature. Faut-il en déduire que l'intérêt qu'y attache Lukács relève d'une position philosophique dont les préoccupations iraient d'abord au processus créateur de l'œuvre, soit à son « devoir être », à la « tâche » qu'il assigne à l'art dans la société ? Et que signifie cette position, si tel est le cas ? Implicitement la suite de l'exposé devrait y répondre.

Pour l'instant, voyons les coordonnées du problème forme-contenu. Pour bien les comprendre, il est nécessaire d'abord de saisir la catégorie de la particularité esthétique non seulement sous son rapport avec la singularité, mais aussi avec l'universalité. Comme le montre l'exemple de la marchandise pris plus haut, la

trilogie singularité, particularité, universalité, n'est pas un syllogisme subjectif, elle est inscrite dans la dialectique de la réalité objective elle-même. Dans un article du début des années trente sur la satire, Lukács expose très clairement cette question. De la même façon que la dialectique de la réalité objective est concrétisée par l'interaction entre l'essence (les forces productives) et les phénomènes (par exemple les prix), de la même façon « la littérature en tant que reflet conceptuel sensible de la vie sociale réelle des hommes, se fonde nécessairement sur la même dialectique ». *Problèmes du réalisme* (PR)⁵. Autrement dit : « le devoir de toute figuration littéraire consiste à représenter cet univers immédiat et cet environnement des hommes dans leur interaction avec l'essence » (PR, p. 22). Ainsi donc, chez Lukács, la spécificité esthétique tient dans la reproduction, au sein de la structure propre de l'œuvre, des structures de la réalité. Et c'est dans la sphère de ce rapport précis : particularité-singularité/particularité-universalité, qu'il faut chercher le processus des relations unitaires et contradictoires de la forme et du contenu.

Pour ce faire, nous tenterons de définir séparément ces deux concepts.

Le contenu. Il faut revenir ici aux *Prolégomènes à une esthétique marxiste*. Il est évidemment impossible d'appréhender le contenu esthétique sans tenir compte du fait qu'il est esthétique, à savoir qu'il est mis en forme, et qu'aussi bien l'unité de l'œuvre surgit en même temps comme contenu et forme. En conséquence de quoi l'élaboration du contenu rencontre inéluctablement en cours de route l'impératif d'une sélection, d'un choix des phénomènes typiques comme incarnation concrète de la particularité.

Or le typique, comme tous les éléments de contenu, est une catégorie de la vie. De ce fait, son émergence et sa mise en relief dépendent d'un point de vue, et d'un point de vue dans et sur la société. Il est donc par définition dépassement d'un donné immédiat, de la singularité, et comme tel il est d'autant plus « juste », plus typique, qu'il est élevé ou fait prévaloir le moment de l'universalité. Il relève ainsi du domaine conceptuel, non de celui empirique.

Dès lors une question se pose : le contenu étant une typisation conceptuelle, comment réalise-t-il son lien avec la forme esthétique qui par nature est sensible et concrète, reproduit les structures mêmes de la réalité ? A cette interrogation Lukács répond que si la conceptualisation scientifique va directement au typique pur, l'art

y atteint par une synthèse concrète de contenus déterminés spécifiquement : maniant des hommes et des situations réelles, l'art ne fait pas que constater le typique ; il le traite, le développe dans un système, c'est-à-dire dans une hiérarchie de types qui produit un ordre supérieur de typicité. C'est de cette totalité close, accomplie, que naît le typique esthétique, l'image du processus de la totalité de la vie, comme une forme déterminée du développement de la réalité.

A partir de là il est important de saisir que la typisation esthétique n'atteint le contenu qu'à travers un nombre limité de types, qui ne peuvent couvrir tout le champ des faits singuliers de la vie empirique ; ou, si l'on veut : l'art ne reproduit qu'une partie de la hiérarchie du réel extensif. C'est là toute sa spécificité : d'accéder à l'universalité à travers une chaîne limitée de singularités élevées dans la sphère de la particularité. Lukács l'exprime fort bien : « La particularité, comme catégorie spécifique du domaine esthétique, est, négativement, le renoncement à reproduire la totalité extensive de la réalité, et positivement la représentation d'une « partie » de la réalité, représentation qui, reproduisant sa totalité intensive et la direction de son mouvement, met en lumière la réalité d'un point de vue déterminé et essentiel » (PEM, p. 234).

Maintenant, de cette observation il nous paraît nécessaire de dégager deux points qui mettent en cause le rapport forme-contenu et qui ont des conséquences méthodologiques certaines :

1. La « justesse » de représentation de l'art ne peut être mesurée à la correspondance des détails dans l'art et dans la vie, mais bien plutôt à celle des structures respectives de l'un et de l'autre : entre l'unité composée, créée par l'art, et un ensemble de lois qui s'affirment réellement dans la vie.

2. Mais dans le même temps, le caractère fragmentaire de l'œuvre d'art par rapport à l'ensemble de la réalité implique que la « vérité » — dévoilement de l'essence de celle-ci — de chaque œuvre doit être vérifiée dans son contenu de vérité objective. C'est dire que ce qui relie fondamentalement cette « partie » du Tout social, ou cette structure spécifique que constitue l'œuvre d'art, à la totalité, ce ne peut être que le contenu — dont l'accomplissement esthétique ne peut être considéré que comme un ordre supérieur de typicité. Ni la composition, dit Lukács, ni la construction technique ne sauraient précéder le contenu à la fois comme ciment de tous les niveaux de l'œuvre et comme relation significative avec le processus essentiel de la réalité.

Il faut cependant préciser. Le contenu n'est pas *a priori* acquis scientifiquement en tant qu'il serait ensuite à mettre en forme. Pour Lukács, c'est justement une telle conception qui a poussé l'esthétique bourgeoise à négliger le contenu, et à faire de l'art une question formelle. En revanche la conception dialectique doit poser ainsi le problème forme-contenu : « Les problèmes de la forme artistique ne peuvent être posés correctement que si le contenu est élaboré de manière conforme aux principes de la représentation esthétique » (PEM, p. 236). Et ce que Lukács entend par là, c'est que, si la « valeur » artistique dépend en dernière analyse de la bonne ou mauvaise réussite formelle de l'œuvre, le contenu n'en est pas pour autant segmenté ou produit par la forme; celle-ci ne peut entrer en jeu qu'à compter du moment où celui-ci a été élaboré préalablement et conformément aux lois de la mise en forme artistique. (Les propriétés de ce contenu peuvent être énumérées schématiquement ainsi : la conservation et l'approfondissement de l'immédiateté sensible des phénomènes, le renoncement à reproduire l'infini extensive du monde, l'accession à sa force de conviction uniquement par la force évocative de la figuration artistique, etc.) Ce qui sauvegarde l'inéluctable priorité du contenu dans la signification esthétique.

Autrement dit, Lukács comprend bien la dialectique forme-contenu comme unité indivisible de l'œuvre d'art (comme structure significative), mais à condition qu'au sein de cette entité soit conférée au contenu la prérogative de la valeur esthétique.

Il faudrait certes pousser davantage l'étude de cette question — par exemple telle qu'elle est développée dans son *Esthétique* —, mais telle qu'on peut la saisir ici, elle constitue l'essentiel de la théorie de la forme et du contenu que Lukács applique dans ses écrits des années trente⁶.

Ici nous n'avons fait que démontrer comment Lukács arrive au postulat de la priorité du contenu, plus loin nous allons voir ses conséquences méthodologiques dans ses analyses de la période considérée.

La forme. C'est bien entendu un vaste problème et à multiples facettes. Il ne s'agira ici que de ce qui regarde d'abord son rapport au contenu.

Dans son avant-propos au *Roman historique* — ouvrage dont le moins qu'on puisse dire est qu'il émanait directement de la lutte de Lukács pour la conception « correcte » du Front populaire dans

la littérature —, celui-ci annonce son projet comme suit : « On se propose précisément de montrer dans ce travail comment la genèse et le développement, l'essor et le déclin du roman historique résultent inévitablement des grands bouleversements sociaux des temps modernes; on se propose de démontrer que ses divers problèmes de forme ne sont que les reflets artistiques de ces bouleversements historiques. » (RH, p. 15). Exposée ainsi, la théorie marxiste de la superstructure, renforcée qui plus est par la locution restrictive « ne sont que », favorise évidemment son interprétation mécaniste et unilatérale, et la détermination absolue du contenu.

Or les formes sociales, intellectuelles, esthétiques, ne sont pas simplement des phénomènes superstructurels de la structure. L'intérêt de la catégorie de la totalité tient justement au fait que son mouvement est conçu par l'articulation de divers niveaux qui la contiennent et la produisent, qu'elle contient et produit; et qu'en conséquence, si les formes renvoient à leur présupposé matériel, elles constituent aussi — et c'est particulièrement vrai pour l'art — un degré de cohérence unique. En avançant cela, on n'apprendrait rien à Lukács qui dit, dans le même ouvrage : « La forme artistique n'est jamais une simple image mécanique de la vie sociale. Elle naît certes en tant que reflet de tendances sociales, mais dans ce cadre elle a sa propre dynamique, sa propre orientation. » (RH, p. 116).

Il n'empêche que dans sa théorie esthétique il laissera peu de place à la forme entre sa détermination par le contenu socio-historique et son autonomie relative. Il note que les « relations formelles » sont bien moins directement liées à la base économique et sociale que les « relations de contenu », lesquelles relèvent également de coordonnées extra-esthétiques. Mais ce lest qu'il lâche à la forme n'en fait pas toutefois autre chose que la modalité sous laquelle apparaît un contenu défini en dehors d'elle.

Au sein même de la forme littéraire on retrouve cette problématique : Lukács cerne, par exemple, trois « genres » qui réalisent le contenu, chacun selon sa propre modalité formelle :

1. Le roman trouve sa propriété structurelle en évoquant la vie dans sa pleine extension et, directement, dans la complexité et l'intrication de ses objets, dans l'incommensurabilité de leurs détails, dans leur hiérarchie, des choses inanimées aux coutumes, institutions, etc. Pour reprendre la trilogie énoncée plus haut,

dans le roman la particularité est plus proche de la singularité que de l'universalité.

2. Le drame, en revanche, élimine les objets, élague, restreint le nombre des actions et personnages, il évoque davantage, selon le terme que Lukács emprunte à Hegel, la « totalité du mouvement » que la « totalité des objets » ; ne retient en définitive dans la réserve des faits empiriques que les plus typiquement significatifs des contradictions socio-humaines fondamentalement nécessaires au mouvement dramatique qui mène à la « collision » essentielle.

3. Enfin, la satire, quant à elle, est encore plus éloignée de la « totalité des objets » médiateurs ; elle « lie... phénomènes et essence autrement que la réalité elle-même... met hors-jeu les médiations réelles » (PR, p. 28).

Ce qui ressort de ces trois descriptions c'est que ces formes ont une relation en manière d'éloignement différencié par rapport à leur contenu. Cependant il y a éloignement et éloignement. La citation mentionnée plus haut où Lukács postule le reflet non mécanique de l'image artistique, sa dynamique propre, se termine par : « ... qui la rapproche ou l'éloigne de ce qui est conforme à la vérité ». La référence de l'éloignement est ici, on l'a compris, le contenu comme essence de la réalité.

Or cet éloignement-là est une des pièces maîtresses de la théorie esthétique de Lukács. Dès avant *Histoire et Conscience de classe*, il le dénonce comme produit de la réification capitaliste écartelant l'unité qui fait la valeur esthétique, dissocie forme et contenu ; ce qu'il appelle le « relâchement de la forme », en regard de la signification esthétique, et qui consacre enfin la « décadence » de l'art.

Par contre, pour reprendre l'exemple de la forme dramatique, son éloignement, tel qu'il est décrit ci-dessus, consiste dans un rapprochement de l'essence de la réalité ; parce qu'il ne s'agit que d'un éloignement formel par rapport à la « totalité des objets », des fragments des faits empiriques, des types singuliers constituant son système ; et parce qu'il est immanent à la structure de cette forme elle-même, déterminée par sa base socio-historique. « On doit concevoir cet éloignement même du drame comme un fait de vie, comme reflet artistique de ce que la vie est aussi objectivement à certains moments et ce que par conséquent elle paraît nécessairement être » (RH, p. 105) ; ou, dit encore Lukács : « Le prétendu éloignement de la vie de la forme dramatique est seulement une expression concentrée et accentuée⁷ de certaines tendances de la vie elle-même » (RH, p. 115). Chaque forme, déter-

minée par son contenu socio-historique, contracte ses propres exigences et lois et, donc, son degré d'éloignement des objets conformément à la modalité selon laquelle elle est propre à dévoiler la totalité. Ainsi, dans son essai sur Balzac, Lukács salue comme propriété du roman que, dans *les Illusions perdues*, l'auteur « représente ce processus de la transformation en marchandise de la littérature dans toute son ampleur, dans sa totalité : depuis la production du papier jusqu'aux convictions, pensées et sentiments des écrivains »⁸.

Autrement dit, cet éloignement de la forme, par rapport à l'éloignement sélectif des objets, n'est jamais avalisé par Lukács que s'il est conforme à la forme instituée dont les lois « ne sont que » le « reflet » du contenu socio-historique : le « genre » produit par l'histoire comme modalité achevée propre à dévoiler la totalité.

Mais pour y voir plus clair il faut dégager en quelque sorte deux acceptions — cependant inséparables — du concept de forme :

1. Comme genre, dont le processus historique détermine les lois.
2. Comme « figuration », « composition » ou mise en forme ; processus interne de création qui applique ces lois ou les transgresse, selon le point de vue où on se place. Celui de Lukács consiste à affirmer que « le romancier doit être libre de traiter ceux-ci [les faits historiques] comme il lui plaît » (RH, p. 113).

Cependant, à y regarder de plus près, la mise en forme ne se distingue chez lui que par son caractère de processus original à travers lequel le reflet trouve la cohérence indispensable à l'élévation de la réalité au niveau du typique. Mais cette fonction postule surtout la dépendance de la mise en forme envers la forme, non la liberté de l'artiste comme producteur de formes. En fait, au-delà des déclarations de principe, Lukács définit très bien ses limites : quand il prend notamment pour exemple de mise en forme la manière dont procède dans *Anna Karénine* le peintre Mikhaïlov, qui apporte à son œuvre des améliorations purement formelles, et dont Tolstoï dit : « Mais en procédant à ces corrections il ne changeait rien à l'essence de la forme, il se contentait d'éloigner ce qui masquait encore cette essence... » (PR, p. 366).

De même, lorsque Lukács définit le rôle de l'artiste sous l'angle de la mise en forme comme transformation de l'« en-soi » empirique de la vie en « pour nous », la fonction qu'il lui assigne n'est pas douteuse : « Le véritable génie dramatique se manifeste "seulement" par son aptitude à repérer dans l'enchevêtrement vaste et compliqué des formes empiriques celles où le contenu

dramatique intrinsèque de la période peut se refléter adéquate-
ment, conformément aux exigences de la forme dramatique»
(RH, p. 126) : ou à l'essence de la forme dont parle Tolstoï. Là est
clairement énoncé ce qui guide Lukács quant au rôle qu'il confère
à la forme. Comme mise en forme sa latitude est strictement cir-
conscrite à l'intérieur des lois du « genre » déterminé socio-histo-
riquement, et son « devoir » consiste exclusivement à faire surgir le
contenu : le roman, c'est en reproduisant au maximum l'exten-
sion des objets, le drame, c'est en n'en captant qu'une série
restreinte, etc.

Ainsi, en dehors de sa fonction d'« accentuation » des singulari-
tés aux fins d'en faire émerger le contenu socio-historique, la mise
en forme est privée de son — ou ses — sens autonome(s), de son
caractère médiateur — entre le sujet et le matériau —, de son
travail propre comme processus de mise en crise du « genre » ou
du code au gré, précisément, des transformations socio-histo-
riques. Elle est réduite, par exemple en littérature, au rôle subal-
terne de faire-valoir de la forme-genre comme imitation (mimésis)
de la « totalité du processus de la vie »⁹, niant par là le caractère
autoproducteur de l'écriture.

Il y a cependant un texte de Lukács (PR, p. 21 à 30), sur la sa-
tire, rédigé en 1932, qui sans contrevenir aux prémisses de sa
théorie sur la forme et le contenu annonçait un autre développe-
ment possible de leur dialectique, mais qui n'a pas été poursuivi.
Nous aimerions en exposer schématiquement l'essentiel.

Dans cet article, Lukács paraît comprendre une certaine distor-
sion du phénomène empirique par rapport à l'essence, qui n'ait pas
forcément de coloration réifiée. Ce qui caractérise la satire, dit-il,
c'est l'opposition immédiate phénomène-essence et l'omission des
médiations « normales » de la réalité. Ainsi peut-elle jouer libre-
ment entre le hasard et la nécessité. c'est-à-dire, en quelque sorte,
que le fait d'imagination (hasard) ou formel jouit d'une latitude
non limitée.

Cependant, pour mieux comprendre cette latitude, il faut
préciser. Avec raison Lukács ne lâche pas de lest sur sa dialecti-
que : au sein unitaire de l'œuvre, le hasard ne peut atteindre de
signification que relié à la nécessité, que s'il prend la force d'une
« possibilité ». Il ne s'agit pas s'entend d'une possibilité effective,
mais bien plus d'une plausibilité par rapport à l'essence que la
satire prétend dévoiler, démasquer. Pour prendre un exemple
simple : dans *les Temps modernes* de Chaplin, la machine auto-

matique dont la fonction consiste à gagner du temps sur le repas des travailleurs à la chaîne est une fiction (hasard) qui n'a guère de possibilité effective d'être réalisée. Elle n'est toutefois pas sans signification, et celle-ci lui vient de ce que, en regard du système d'exploitation capitaliste, elle évoque une possibilité (les capitalistes en seraient bien capables) tout à fait en accord avec la nécessité (rentabilité) de ce système. Autrement dit, le hasard vaut qu'autant qu'il est une forme de dévoilement de l'essence de la réalité, soit dans le sens où « la simple possibilité d'un événement contingent surgit soudain comme l'essence cachée de l'objet ».

Certes ce surgissement de l'essence à travers un élément contingent reste pour Lukács une question idéologique ; ou si l'on veut : qu'un élément typique touche au cœur du système ou reste à sa surface, demeure la question fondamentale et celle du contenu. Il s'agit toujours de savoir si la satire est bien un reflet de la réalité, même si celui-ci est déclenché par une structure qualitativement différente de celle de la réalité.

Toutefois, il ne s'agit pas encore d'accentuation — ceci dit schématiquement — de la singularité, mais d'une recherche du typique par jeu de contraste de détails non typiques. Autrement dit, la satire se caractérise par le fait que « le typique est atteint par l'abolition de la forme contradictoire, au sein du contenu adéquat, de sa propre contradiction ». C'est ainsi que l'homologie structurelle entre l'œuvre et la réalité ne passe pas par la reproduction des objets, car c'est par la structure significative strictement que la contradiction du contenu surgit.

Enfin, tout en restant fidèle à la détermination de l'essence, la valeur poétique tient précisément dans l'écart entre le détail et le tout. — Alors que plus tard cet écart sera tenu par Lukács pour une hérésie ; il ne reviendra d'ailleurs pas sur cette sorte de forme, qu'il appelle « forme de combat ouvert ».

Il est désormais plus loisible de comprendre la dialectique forme-contenu au sein de la structure unitaire esthétique dans le système lukacsien. D'abord l'un et l'autre concepts ont en commun un point d'ancrage, de convergence ou d'unification décisif, la particularité où ils sont en interaction constante : le contenu ne peut apparaître que dans la sensibilité immédiate ou dans la configuration des faits, ce qui nécessite l'élaboration formelle de leur figuration ; la forme, si parfaite soit-elle, ne peut prendre corps

esthétiquement qu'à condition d'être sous-tendue, comme accentuation, composition, etc., par un point de vue adéquat à l'essence.

Cependant ils ne sont pas isomorphes : tandis que le contenu adéquat est indispensable à la forme adéquate, voire sa raison d'être, la forme n'est pas la raison d'être du contenu, mais sa condition esthétique seulement, ou sa manifestation; elle n'est jamais que la forme d'un contenu déterminé — l'assertion de Marx d'après laquelle la forme est la forme du contenu et le contenu le contenu de la forme est ici privée de son sens circulaire, car de la duplicité effective du contenu, à la fois esthétique et extra-esthétique, Lukács ne tend à retenir comme déterminant que la seconde donnée : la totalité conceptuelle comme essence de la réalité, et non le phénomène esthétique comme tout dans la réalité.

En deux mots : le contenu, compris comme essence de la réalité ou totalité détermine et produit la forme qui constitue la condition de son émergence.

A titre de comparaison il nous paraît intéressant de signaler une conception diamétralement opposée, celle que développe le linguiste danois Louis Hjelmslev¹⁰. Pour lui c'est justement l'extériorité du contenu par rapport à la structure du langage qui fait son caractère amorphe et donc non déterminant; à savoir qu'il n'existe, ne prend sens, que pour autant qu'il est segmenté, articulé, organisé par la forme. — Ce sont là deux points de vue opposés qui correspondent à deux tendances définies toujours en lice aujourd'hui concernant la compréhension des produits culturels, dont l'une privilégie le sens et l'autre la structure en tant que telle. Il ne s'agit pas ici de trancher.

En dernière analyse la priorité du contenu conçue chez Lukács comme adéquation de la conscience à la totalité, et qui ce faisant confère à la forme la fonction énoncée plus haut, comporte un certain nombre de conséquences, dont deux au moins nous paraissent entacher notablement son système esthétique :

1. La prééminence de la totalité — essence conceptuelle de la réalité, point de vue « juste » — dans la structure esthétique met forcément un verrou à la dimension productive — du contenu de vérité (Adorno) — de la forme; elle a certes un rôle immense aux yeux de Lukács, car faire émerger le contenu n'est pas une mince affaire, mais précisément elle n'a que ce rôle. Et ainsi le contenu

devient le principe moteur de l'esthétique, l'instrument de mesure de la cohérence du produit artistique et donc de sa valeur.

Or une telle méthode risque fort de ne pas être elle-même adéquate à la nature de l'art, à propos duquel il est de plus en plus patent que sa cohérence, sinon sa valeur, n'est pas exactement redevable de la coïncidence de sa signification avec l'essence de la réalité, ou du point de vue « juste » ; et par ailleurs que la dislocation forme-contenu, l'émancipation de celle-ci, voire sa réification, n'est pas automatiquement préjudiciable à sa valeur esthétique.

Ensuite, au lieu que la catégorie de la totalité soit utilisée dans sa pleine fécondité, dans son rôle de médiation, de perpétuel procès et de genèse permettant de dégager les structures significatives comme moment unitaire dans la dynamique de celle-ci, elle joue au contraire, non comme une quête, mais comme une exigence *a priori*, comme une chape sur le processus de production artistique en tant qu'expérience spécifique.

A titre de comparaison méthodologique voyons rapidement la catégorie de structure significative telle que Goldmann l'a développée à partir du jeune Lukács.

En fait, chez Goldmann les trois catégories de totalité, structure significative et conscience possible sont plus fidèles à la souplesse qui les caractérise dans *Histoire et Conscience de classe*. La totalité n'a pas cette force d'acquis scientifique — du « juste » — fonctionnant comme critère extérieur à l'expérience artistique et en déterminant la valeur. Elle est l'ensemble catégoriel unitaire non délié de l'expérience, jamais achevée, partie également, ni juste ni fausse par elle-même, mais se vérifiant dans sa capacité à dégager des structures significatives et à les expliquer dans le processus de transformation sociale. Et la structure significative est le lieu privilégié et cohérent qui structure le maximum de conscience possible, non comme adéquation à l'essence de la réalité indépendamment de sa possibilité objective, mais comme étant la conscience qu'un groupe social peut avoir dans les limites que lui autorise la conservation de sa propre identité — du moins d'après *le Dieu caché*.

Dès lors la totalité s'érige et fonctionne en médiation permettant de saisir les connexions significatives entre la structure de l'œuvre et celle de la réalité et, ainsi, d'établir sa valeur par rapport à son degré de signification comme point de vue unitaire et cohérent — d'un groupe — sur l'ensemble de la réalité ; et cela

sans exiger qu'il y ait identité entre la vision du monde (sujet) de l'œuvre et la réalité (objet). C'est-à-dire sans que la totalité s'applique comme une grille à laquelle l'œuvre correspond ou non. La différence peut ne pas paraître énorme, mais elle fait ressortir le caractère réducteur et contraignant du système de Lukács qui ne dépasse pas la dialectique forme-contenu comme problématique de la théorie du reflet.

2. La totalité érigée en contenu, déterminant la valeur esthétique, tend d'une part à devenir une exigence, un devoir assigné aux artistes, faisant fi des conditions réelles de la pratique artistique, un critère en quelque sorte transhistorique; et d'autre part à édifier les œuvres et les courants — le grand réalisme en l'occurrence — réalisant l'adéquation à la totalité, en « modèle » normatif permanent et indéfectible fixant le « devoir être » de l'art, à partir de quoi toute œuvre ou tendance esthétique n'y correspondant pas sera jugée sans appel comme « décadente ».

C'est ce qui sera abordé dans le chapitre suivant.

2. « Modèle » et « décadence »

Dans *Histoire et Conscience de classe*, Lukács montre bien que la conscience de la totalité n'est pas transhistorique. Il montre que les castes dominantes, ou ascendantes précapitalistes, n'accédaient pas à la conscience (adjugée, possible) des fondements globaux économiques qui déterminaient leurs luttes; celles-ci, comme l'ensemble des problèmes, prenant des formes « naturelles » ou « religieuses », et les vrais ressorts restant inconscients. Par contre, avec la société capitaliste, les formes et phénomènes sociaux sont de part en part déterminés par la base économique — la valeur d'échange. Ainsi, compte tenu de l'évolution des forces productives inséparables de ce phénomène, cette socialisation de l'économie constitue à la fois la base matérielle et la finalité de la classe bourgeoise, qui ne peut s'appuyer, en vue de sa domination universelle, sur les représentations traditionnelles. Elle est ainsi la première classe qui, pour mener son combat contre la classe en déclin, doit nécessairement avoir une connaissance scientifique des interdépendances économiques de la société; soit une certaine conscience de la totalité historique.

Cependant, si la bourgeoisie présuppose cette conscience, elle

ne peut jamais que l'amorcer, non l'aboutir, car l'adéquation de sa conscience à la réalité des choses est contradictoire avec ses intérêts de classe. En effet, cette classe qui livre un combat à mort contre l'absolutisme au nom de l'humanisme et de la liberté, sitôt victorieuse n'a de cesse de promouvoir une nouvelle oppression. Elle ne peut donc devenir pleinement consciente du processus social qu'elle domine, sans y trouver une remise en cause objective de sa domination; elle ne peut que jeter le voile sur sa propre conscience et tout mettre en œuvre pour chasser, de celle de l'ensemble de la communauté, la totalité sociale et, donc, systématiser la myopie théorique quand ce n'est pas l'apologie.

Par contre, en théorie, la situation du prolétariat est différente. Dans son combat contre la classe antagoniste, il n'a pas d'intérêts particuliers de classe à faire passer pour ceux de toute l'humanité de façon à établir sa domination. Il est la classe à qui sa place dans la production confère la vocation de mettre fin à la société de classes. Il n'a de ce fait rien à occulter; tout au contraire, le dévoilement de la totalité sociale est une condition de sa réalisation comme sujet révolutionnaire... Alors que pour les classes antérieures la victoire était « la réalisation immédiate de l'être socialement donné de la classe », l'histoire impose au prolétariat la transformation consciente de la société, et pour lui l'élévation de sa conscience à la totalité est une question de vie ou de mort; il est en situation de considérer la société à partir de son centre comme un tout cohérent, condition pour qu'il puisse lier théorie et pratique. Il réalise l'identité du sujet et de l'objet, d'où le matérialisme historique, science de la totalité, est la théorie de son point de vue. Il y a eu sur cette question beaucoup de controverses dans lesquelles nous ne pouvons pas entrer ici.

Dès lors, si en toute logique on suit la thèse de Lukács, on doit aboutir au syllogisme suivant : la condition de la valeur esthétique, ressortissant du point de vue de la totalité, et celui-ci étant celui du prolétariat, seule l'œuvre reflétant le point de vue du prolétariat peut avoir de la valeur. En conséquence l'adoption de ce point de vue par l'artiste est indispensable à la valeur de son art. Cette interprétation est évidemment caricaturale, et plus proche de la doctrine du réalisme socialiste que de celle de Lukács. Mais celle-ci ne manque pas d'y inciter implicitement, et certains ne se privent pas d'extrapoler dans ce sens.

C'est pourquoi, en préambule à ce chapitre, il nous a paru utile de citer cette problématique, car elle permet de prévenir un faux

problème sur au moins deux points. Sans nous étendre : 1. Au plan théorique Lukács s'est battu avec la dernière énergie contre l'assimilation du point de vue de l'œuvre et de l'idéologie de l'auteur qu'elle entraîne, le processus conceptuel ou idéologique n'étant pas pour lui identique au processus esthétique, quoique leur finalité soit la même. 2. Lukács défendait que dans le développement intégral des différentes formes sociales, la nature de l'art lui conférerait un statut expressif particulier : sa valeur découlant de son caractère concret de sensibilité immédiate comme reflet de la totalité du processus de la vie, et non exclusivement du point de vue juste — de l'auteur — dont la plus haute expression est la dialectique matérialiste¹¹.

D'ailleurs, ce ne sont pas les écrivains (censés être) acquis au marxisme que Lukács monte au pinacle, et il est même amené à considérablement dégrader la théorie de la totalité pour y faire adhérer les Gorky et Cholokov. C'est bien davantage le « grand réalisme », dont l'apogée se situe dans la première moitié du XIX^e siècle et dont par conséquent les protagonistes n'étaient pas munis du matérialisme dialectique qui sortait à peine du cocon, qu'il trouve son modèle.

Par suite, ce qu'il faut considérer avant de passer à la notion de « décadence » c'est, en regard de la situation objective de la société contemporaine au grand réalisme, la possibilité objective de la conscience de la totalité chez les écrivains, telle que Lukács l'envisage.

Possibilité objective et conscience de l'artiste

Les limites de cet article nous obligent évidemment à procéder à grands traits et à nous limiter au roman français.

Le roman — comme tout grand genre, mouvement, ou toute grande œuvre — est né à une période charnière : ici, des luttes idéologiques de la bourgeoisie montante contre le féodalisme déperissant. La force — à la fois du comique et du pathos — de ce roman à ses débuts (Rabelais, Cervantès) tient à ce qu'il fondait son unité dans une lutte sur deux fronts : contre les valeurs féodales caduques et contre la dégradation de l'homme de la société bourgeoise commençante. Mais sa veine et sa grandeur lui venaient cependant de la dynamique d'une libération générale de l'humanité sortant de l'obscurantisme. De ce fait les écrivains entretenaient encore *grosso modo* un rapport positif avec leur

époque et leur classe. Avec le développement du capitalisme, l'horizon encore épique se réduira progressivement au domaine de la vie privée, le héros se fera borné, la subjectivité se séparera de la vie objective et édifiera son propre univers d'impuissance protestataire.

Dans la période qui va de la Révolution française à l'entrée autonome du prolétariat sur la scène, cette tendance s'accroît, pour aboutir au romantisme qui, selon Lukács, est dans une opposition au prosaïsme capitaliste figée et conçue comme indépassable. Le grand réalisme, qui combine sa méthode avec des éléments de romantisme, dépasse cependant celui-ci en rompant avec son opposition figée et en cherchant chez l'homme des éléments d'activité en perspective. Et en dernier ressort, c'est ce caractère plus souple, moins radical, enclin même à une certaine « conciliation », conjointement à une vitalité encore marquée par le romantisme, qui permet aux grands réalistes de dépasser à la fois leurs tendances conscientes — parfois réactionnaires — et le héros moyen de la commande sociale bourgeoise, au profit d'une figure réaliste vraie et dynamique (EM, chap. 1 et 2).

Mais pour mieux comprendre, il faut creuser plus précisément la configuration idéologique de cette période.

S'appuyant abondamment sur Marx, Lukács montre que l'idéologie de la bourgeoisie montante, celle des Lumières, comme tentative de saisir les forces motrices de la société, devient très vite trop audacieuse pour la bourgeoisie. Le déplacement de la lutte des classes entre le féodalisme et la bourgeoisie en lutte des classes, entre cette dernière et le prolétariat, sonne le glas du progressisme idéologique de la classe capitaliste, et signe son irrémédiable décadence. Dès lors que la bourgeoisie couronne ses pouvoirs par la prise du pouvoir politique, elle n'est déjà plus en mesure de développer une authentique pensée, qui tend désormais à virer à l'apologétisme. Comme le dit Marx : « Désormais il ne s'agissait plus de savoir si tel ou tel théorème était vrai, mais s'il était utile ou nuisible au capital. » Méthodologiquement la pensée des théoriciens s'éloigne des déterminations de la réalité, tend à l'idéologie pure, aux spéculations trompeuses qui fuient dans une soi-disant « scientificité objective ». C'est l'idéologie du compromis, où théorie et pratique se trouvent dissociées.

Cette dissociation s'accroîtra tout au long de la première moitié du XIX^e siècle. La généralisation progressive des rapports marchands, l'accroissement consécutif de la division du travail,

institutionnalisent cette séparation dans des sphères nettement séparées, aux intérêts spécifiques.

Cependant — et c'est important pour notre propos — cette division sociale du travail ne s'en tient pas seulement aux clivages entre classes, elle traverse également chaque classe, dont la classe dominante, produisant une frange de spécialistes de la pensée, qui s'érige en sphère autonome d'activité, pour laquelle ils sont patentés. Ce qui ne peut aller sans enrayer profondément les structures mentales, et sans se répercuter sur la création théorique et esthétique.

Toutefois, si l'atrophie de la pensée bourgeoise, l'idéologie apologétique qui en découle, ou tout simplement la réification capitaliste, sont des ferments de désagrégation de la création artistique, c'est surtout après 1848 que la situation de l'artiste en conçoit les atteintes. Sous le Second Empire, le développement des forces productives, de la division du travail, l'évolution sociale et politique de la bourgeoisie réduisent de plus en plus la voie de l'artiste à une peau de chagrin. Son produit est de moins en moins indépendant des lois du marché, des limitations qu'elles imposent à son expression. D'autre part, bon nombre d'artistes avaient mis leurs espoirs dans une victoire du prolétariat lors de la révolution de 1848; sa défaite leur laisse un horizon bouché, qu'ils s'employèrent désormais à noircir¹².

Une autre donnée encore. Dans la lancée de la Renaissance et des Lumières, des hommes avaient participé activement aux grands combats sociaux, qui étaient devenus écrivains à partir de leur expérience vécue, et non en spécialistes. Après 1848, dans une société bourgeoise achevée, les écrivains n'ont plus eu de participation active aux événements. Marginalisés par leur situation parasitaire dans la production sociale, désillusionnés par une société inique, triviale et despiritualisée, ils considérèrent avec dégoût la vie sociale et politique. Ainsi, dans une société où s'aiguise l'antagonisme décisif entre bourgeoisie et prolétariat, ce problème fondamental est évacué de leurs préoccupations; les déterminations profondes de la vie quotidienne ne sont plus un tremplin mais un frein à leur production; le roman le plus sérieux est à contre-courant du monde; les artistes ne vivent plus la vie de la société, ils se transforment en observateurs isolés, se réfugient dans la solitude.

La dislocation de l'unité du sujet et de l'objet est achevée et donc cesse de féconder l'art, insiste Lukács.

En résumé, la décadence idéologique de la bourgeoisie entraîne la réification croissante de la conscience chez les artistes — et la décadence de l'art. Cependant, Lukács ne s'arrête pas à cette constatation : ce mouvement n'est ni linéaire ni fatal. La preuve en est qu'au cours de cette époque idéologiquement décadente, jusqu'à la révolution de 1848 a pu émerger le grand réalisme en littérature, parangon du réalisme lukácsien.

Maintenant, comment plus précisément Lukács explique-t-il que dans notre période de corrosion idéologique la « victoire du réalisme » fut possible ? Bien sûr, il y avait à la base de ce phénomène des conditions matérielles et historiques objectives, que Lukács développe avec pertinence (RH, chap. 1, entre autres). Mais elles étaient aussi transitoires qu'intenses et il insiste souvent sur leur déclin après 1848 ; elles ne peuvent donc justifier la perpétuation du grand réalisme comme modèle, ou instrument de mesure de la littérature ultérieure, et nous intéresse assez peu ici. Il est vrai qu'une réponse exhaustive au problème de l'éclosion du réalisme à ce moment exigerait une telle étude ; cependant, ce problème nous intéresse surtout dans la mesure où, ayant constitué pour Lukács un étalon indéfectible, il a dû théoriser certaines conditions d'émergence et pas d'autres. Lesquelles ?

On a vu plus haut que la division sociale du travail ne passait pas seulement entre les classes, mais également à l'intérieur de chacune d'elles. Une société est un tissu mouvant, complexe et contradictoire, et la légitimité d'un ordre sévissant n'est pas également vécue au niveau social et individuel ; à plus forte raison dans la société bourgeoise. Ainsi l'individu bourgeois ne vit pas uniformément sa vie sociale et sa vie personnelle ; surtout s'il appartient à cette catégorie dont la fonction est de penser ou de créer. Il ressent alors particulièrement les limitations socialement mises à son activité dont la nature requiert le substrat de l'authenticité, et se dégrade au contact des affaires.

Autrement dit, dans le tourbillon, en dehors de l'apologète prébendé ou du penseur ou créateur gangréné par la fausse conscience, il y a place pour un petit nombre d'intellectuels soucieux de ne pas laisser s'endormir les contradictions. Et leur mise en relief est pour Lukács à maints égards une question individuelle de force intellectuelle et morale¹³.

De plus, au sein de cette couche secrétant de telles individualités, l'artiste occupe une place privilégiée. Car « le champ à l'intérieur duquel la sincérité artistique la plus audacieuse ne mène pas

à une rupture totale et ouverte avec la classe d'origine et à la nécessité du ralliement au prolétariat est incomparablement plus vaste que dans les sciences sociales. La littérature est, au niveau immédiat, la représentation d'individus et de destins individuels qui ne touchent qu'en dernier ressort l'ensemble des rapports sociaux de l'époque et qui, en particulier, ne mettent pas au jour forcément un rapport direct avec l'opposition bourgeoisie-prolétariat» (PR, p. 199).

Ainsi ce sont ces conditions : 1. les contradictions internes à l'être bourgeois; 2. la nature du « reflet » esthétique, que Lukács fait ressortir comme propriété d'un champ vaste et fertile pour le développement d'une interrelation féconde entre l'écrivain et la société, et l'éclosion d'une littérature réaliste.

Cependant, la nature de l'art étant à ce niveau une constante, c'est surtout sur les contradictions internes de l'être bourgeois (dit en passant, on voit l'intérêt, malgré sa réalité, d'un tel postulat pour la valorisation de Thomas Mann) et son issue individuelle que Lukács va mettre l'accent.

« La dialectique compliquée, non fataliste, de la nécessité de la décadence idéologique offre par conséquent une issue individuelle — quoique difficile — aux réalistes importants issus de la classe bourgeoise » (PR, p. 201). Toutefois, si Lukács fait appel aux qualités morales et intellectuelles des créateurs, il allègue aussi que l'« honnêteté » — abstraite, kantienne, dit-il — de l'écrivain ne suffit pas; non plus qu'une « conception du monde » correcte — nombre d'œuvres profondément réalistes sont le produit d'écrivains dont la conception du monde était réactionnaire.

Alors, où se lie le nerf du réalisme à la création esthétique? Dans cette société où les effets immédiats tendent à masquer les rouages fondamentaux, et qui est donc propice à masquer tout regard profond et non préjugétique sur elle-même, le plus important est que l'écrivain — dont l'honnêteté est acquise — donne à celle-ci un contenu social et idéologique, qui agisse en direction d'une réelle réceptivité à la réalité, et s'arme d'une profonde confiance intérieure. Il s'agit moins d'une conception que de sa capacité et sa richesse à savoir assumer dans son travail créateur la préférence à la contradiction de la réalité plutôt qu'aux préjugés qui l'occultent.

Bien qu'on ne puisse qu'être d'accord avec cette espèce de déconceptualisation de la conception du monde, il y a en filigrane dans les propos de Lukács à la fois un appel à l'unité de la raison

et du sentiment, de la morale et de la culture, ou encore une philosophie de l'homme, dont on ne saisit pas bien le centre de gravité, sinon dans une éthique large... à laquelle correspond certes le lignage Scott, Balzac, Tolstoï, Gorki, T. Mann, mais non bien sûr celui de Flaubert, Zola, Bredel, Brecht, Kafka, Joyce, Beckett; et qui nous paraît difficile à cerner sans prendre en compte les positions idéologiques et politiques de Lukács dans cette période (1938) marquée par la « conciliation » réaliste avec la démocratie bourgeoise.

Pour notre part, nous voudrions nous en tenir à la question méthodologique.

Cette notion de position philosophico-éthique de l'écrivain n'est certainement pas à négliger, dans la mesure où elle implique que, concernant le plan du contenu, il ne suffit pas d'avoir une position correcte pour faire œuvre de valeur, et que celle-ci réclame plus encore un engagement intègre et clairvoyant dans un combat conscient des lignes de force de la transformation sociale et humaine. Néanmoins, nous craignons fort qu'elle ne soit en réalité qu'une condition partielle, quoique revêtant une importance de premier ordre dans certaines conditions concrètes — comme la Restauration, par exemple, ou la décennie postérieure à la Révolution russe en URSS et en Allemagne — mais qui, élevée au niveau de généralisation auquel l'élève Lukács, perd sa propriété, passe de son statut de condition à celui de « devoir être ».

Car la résistance individuelle à l'envahissement de la réification, ou à ce que Lukács appelle la « matière hostile » de la société capitaliste, est un phénomène sensible qui, plus que tout autre, est étroitement dépendant des modalités concrètes et des luttes collectives de telle ou telle période; elle ne saurait avoir le même visage sous la Restauration, le Second Empire, l'ère impérialiste à ses diverses phases, dont celle des vingt années d'après-guerre.

Or précisément en observant, avec Lukács, les conditions sociales fondamentales avant et après 1848, on s'aperçoit que les déterminations éthico-intellectuelles ont un environnement sociologique et idéologique tout à fait différent à percevoir. Si bien que ce qui vaut pour l'époque de la monarchie de Juillet et de la Restauration ne vaut plus pour l'époque de Flaubert, les deux décennies précédant la guerre de 1914, ou l'époque de Beckett; dans la première l'opiniâtreté, l'intellectualité et l'intégrité de l'artiste jouent dans une interaction féconde avec la réalité (Lukács), dans

les suivantes, prises en bloc, elles tendent à être corrodées, émoussées par une réalité sociale plus étrangère et rébarbative.

Ainsi ne se justifie pas l'édification du grand réalisme en modèle quasi définitif, au nom de la résistance éthico-intellectuelle de l'artiste, en tant qu'individu, à la réification.

Plus précisément (et pour autant que l'on veuille bien s'en tenir strictement à la question de l'appréhension conceptuelle de la réalité, en dehors du problème soulevé par la fonction de ce plan dans la forme esthétique) la place que fait Lukács à cette condition au sein de l'ensemble des conditions de la « victoire du réalisme » nous semble escamoter une condition dont l'envergure est considérable — et d'autant plus pour la période concernant le déclin du grand réalisme : il s'agit de la possibilité objective de la conscience à partir de laquelle l'artiste s'engage à ne pas laisser s'endormir les contradictions (Lukács) et qui préside à son investissement éthique, intellectuel, ou à sa « confiance en soi » dans telle ou telle période déterminée — ce qui serait particulièrement éclairant pour la période contemporaine. Ou, plus précisément encore, il s'agirait de savoir quelle est la conscience possible que puisse traduire l'artiste — en tant que catégorie? — le maximum de conscience qu'il est censé atteindre dans sa propre pratique compte tenu des limites au-delà desquelles les pressions sociales remettraient en cause son statut social.

Il s'agirait enfin de mesurer autant que faire se peut la relation ou l'écart entre la conscience effective cristallisée dans la structure significative d'une œuvre et la possibilité de conscience de l'artiste, et de partir en quête des obstacles idéologiques à surmonter pour combler cet écart. (Mais cela impliquerait de prendre en considération, à l'instar du Goldmann des débuts, non seulement les œuvres dont la vision du monde correspond à la conscience possible d'une classe ou d'un groupe, les « grandes œuvres », mais surtout les œuvres ne manifestant pas cette homologie.)

Or, au lieu que, dans le système de Lukács, la totalité serve d'instrument permettant de poser concrètement la question de la non-identité du sujet (vision du monde inscrite dans l'œuvre) et de l'objet (la réalité), elle pèse au contraire lourdement comme une sentence sur la production esthétique. « Le devoir de l'esthétique marxiste est non seulement d'expliquer cette appauvrissement et cette insuffisance [du roman moderne] d'une manière socio-génétique, mais aussi de les mesurer esthétiquement par

rapport aux exigences les plus élevées de la réalité historique et de trouver que cela ne fait pas le poids» (RH, p. 382). Certes — même en comptant que cet aspect de l'esthétique n'en est qu'un niveau et pas la globalité —, on ne saurait se séparer de la catégorie de la totalité qui a fait notablement avancer la théorie esthétique, notamment comme garantie de l'unité du jugement de fait et du jugement de valeur. Cependant il ne faudrait justement pas perdre de vue cette unité en isolant, comme le fait Lukács, le jugement de valeur au moyen du décret : « Cela ne fait pas le poids ». Car — pour poursuivre la métaphore —, la totalité ne devrait pas être le poids marqué qu'on met dans le plateau de la balance face à Kafka, Brecht ou T. Mann, mais davantage le fléau de celle-ci qui permet de mesurer la vision du monde par rapport à sa possibilité objective.

On ne peut évidemment pas faire ici une étude concrète des conditions objectives de la conscience de l'artiste dans une période précise. C'est cependant une question importante pour la compréhension d'une partie du processus de production artistique : sa relation de ce que le jeune Lukács appelle, pour la période moderne, le « relâchement de la forme » par rapport au contenu.

Mais il est néanmoins nécessaire, même si c'est à gros traits, de faire ici la distinction entre quelques conditions fondamentales de l'époque du grand réalisme et de celle de l'art moderne, qui permettra de comprendre les limites différenciées susceptibles de favoriser ou d'obstruer la percée des qualités éthico-intellectuelles de l'artiste :

1. Les écrivains de l'époque du grand réalisme sont encore dans la trajectoire de la révolution bourgeoise; une époque marquée par la dominance d'une classe qui, au moment de conquérir le pouvoir politique, avait derrière elle cinq siècles d'implantation progressive : économique, politique et culturelle, et qui avait par conséquent fortement imprégné la société et l'homme de sa veine. Elle est ainsi vécue, pratiquée et intériorisée par les écrivains, qui ont tissé avec elle des liens substantiels, négatifs ou positifs, peu importe. Par ailleurs, ces écrivains ont le plus souvent leur origine sociale dans l'une ou l'autre classe fondamentale en lice. Enfin, s'ils ne sont pas versés directement dans les affaires, du moins remplissent-ils souvent des fonctions institutionnelles; en bref ils vivent la vie de leur classe et connaissent « naturellement » les

rouages des sphères dominantes, où se trame le sort de la vie sociale.

Il n'en va pas de même pour les écrivains de l'ère impérialiste — et même déjà du Second Empire — qui sont dans la trajectoire de la révolution prolétarienne, caractérisée par sa différence de nature. Comme classe ascendante le prolétariat n'a pas d'implantation organique progressive dans la société qui le conduise à la domination; il est exploité et culturellement opprimé, et son émancipation ne peut commencer qu'à compter du moment où il s'est emparé du pouvoir politique. Ainsi, même si ce schéma doit être plus nuancé, il reste que l'écrivain, en tant qu'intellectuel, n'est pas amené à tisser avec lui des liens quotidiens vivants — quand bien même des liens politiques existent. De plus il n'est quasi jamais originaire du prolétariat, et quand il l'est de la bourgeoisie, dans la plupart des cas son mode de vie, sa situation sociale, le statut de la catégorie sociale à laquelle il appartient, le rattachent davantage à la petite bourgeoisie. Enfin, si l'écrivain exerce sa fonction dans les institutions, c'est en général à un niveau assez peu élevé pour qu'il ne favorise pas son affinité avec les mécanismes vivants des groupes dominants. En d'autres termes, les classes principales de la société, au plan du vécu, lui sont étrangères, et de fait il ne peut appréhender les forces vives qui déterminent la vie quotidienne qu'en position d'extériorité, d'enquêteur intellectuel.

2. Quelle que soit la trivialité, le prosaïsme déspiritualisant du capitalisme, l'écrivain du début du XIX^e siècle est pris dans la mouvance de la lutte universelle de l'humanisme et de la liberté contre l'obscurantisme, de la poussée des sciences et sciences sociales. Au nom de ce combat, il ressent avec une particulière brutalité le contraste entre les idéaux proclamés de la bourgeoisie et sa domination inique et oppressive. Et les guerres napoléoniennes — qui firent de l'histoire pour la première fois une expérience vécue des masses, à partir de quoi les hommes comprirent leur existence comme historiquement conditionnée —, de même que l'effervescence de la lutte des classes, aiguillonnent sa désillusion dans le sens d'une opposition franche, dépassant la position individuelle, et de fait reliée à celle d'une classe ou d'un groupe.

Il en va différemment à l'ère impérialiste. La bourgeoisie qui a avili dès sa percée les valeurs humaines, aura de moins en moins, à l'heure de son déclin, la force de proposer des idéaux crédibles,

ou de promouvoir des valeurs levant un engouement collectif. Quant au prolétariat, s'il a proclamé l'existence possible de valeurs humanistes authentiques, qui ont entraîné à certains moments de son action révolutionnaire des franges notables d'écrivains et artistes (cf. les années vingt), leur incarnation tangible, pour beaucoup d'entre eux aujourd'hui, est ajournée *sine die*, et restent des valeurs idéologiques peu motivantes en regard des défaites successives du prolétariat notamment après la dernière guerre, et de sa dite « intégration » à la société de « consommation ». Ainsi la désillusion des écrivains et artistes de cette société-là ne joue plus comme un aiguillon, mais comme fond existentiel de l'immuable condition humaine.

3. Le caractère encore peu développé de la division du travail avant 1848, la spécialisation non encore généralisée, le fait que la production et la distribution n'avaient pas encore court-circuité la création artistique, tous ces processus non achevés permettaient à l'historicisme et à l'individualisme en essor, une prégnance vive des écrivains sur leur environnement réel.

Sous l'impérialisme ces conditions se sont considérablement développées. L'art, particulièrement vulnérable à la mutilation de la valeur, est aujourd'hui, dans la société dite de « consommation », de plus en plus incorporé au procès de la production et de la distribution, et même subordonné aux impératifs de la rotation du capital. D'où la faculté de production artistique est devenue quantifiable et échangeable, au point que non seulement les artistes sont obligés de vendre leur produit, mais également de façonner des produits solvables selon les critères du marché¹⁴. Certes Lukács, qui avait analysé le principe de ce mécanisme, ne pouvait en rendre compte de cette manière dans les années trente ; cependant, dans son œuvre ultérieure, notamment là où il parle de Beckett¹⁵, il n'en fait pas état comme condition notoire du processus de création artistique.

Il en résulte pourtant pour l'artiste — dont les issues ne sont jamais complètement bouchées — une précarité des bases indispensables à ces aspirations ou ambitions authentiques, propre à rendre extrêmement fébriles son intégrité éthique, ou sa « confiance en soi », comme dirait Lukács. Celle-ci tend alors à se diriger vers des secteurs intimes, non impliqués socialement, voire marginaux, où la conscience aura peu de chance d'être en mesure de saisir la totalité socio-historique qui pourtant la détermine. A

ce point soumis à l'économique l'art devient un monde isolé, désincarné, dont la substance et le signifié sont tributaires d'une pratique spéculative, autonome; et dans lequel finalement l'inauthenticité objective n'a pour compensation qu'une authenticité subjective hypertrophiée (Goldmann).

Il ne s'agissait ici que d'exposer quelques conditions réelles susceptibles d'entraver, dans un certain contexte social, l'éclosion des qualités individuelles de l'artiste qui sont nécessaires, aux yeux de Lukács, au dévoilement de la totalité; conditions qu'il estompe au profit d'un *forcing* idéaliste sur l'identité sujet-objet au demeurant complice de la «réconciliation» avec le réalisme en politique, comme nous le verrons.

Il nous est possible désormais de mieux percevoir la force de répercussion des conditions objectives de l'art sur sa structure, et la stérilité de la prétention à ériger le grand réalisme en modèle. Il apparaît d'emblée qu'elles ont modifié profondément la dialectique de la forme et du contenu esthétiques, ont transformé considérablement le rapport entre le processus artistique et son objet, accusé leur divergence. Et il ne s'agit pas seulement d'un écart regrettable, d'une aberration, le temps de retrouver le chemin de la totalité unifiante, mais d'un bouleversement qui touche la structure essentielle de l'art, son être.

On peut, à titre d'exemple, pousser un peu plus avant la description de certaines des conditions de la société moderne avancée et la modalité de ses incidences sur la forme artistique.

Lukács a bien noté l'insaisissabilité et l'abstraction, l'impersonnalité sous lesquelles les puissances sociales apparaissent pour le «récit poétique», et aussi bien l'absence de clarté des oppositions de principes dans les rapports atomisés. Toutefois, Goldmann pousse au-delà l'analyse concernant la société occidentale d'après-guerre.

Le monde réifié est un monde où les choses seules agissent, l'homme étant relégué dans un rôle d'observation passive et abstraite. Dans ce monde où tend à se rétrécir la conscience, sévit une suppression structurelle progressive de l'importance de l'individu et de la signification du vécu immédiat : d'où résulte une inexorable transformation de la structure artistique. Goldmann note par exemple que la biographie, structurellement si importante dans le roman réaliste, tombe de soi aujourd'hui au niveau de l'anecdote, que l'homologie structurelle (entre l'œuvre et la

réalité) n'est plus appréhendable à travers la conscience collective, car on ne saurait plus trouver de groupe qui soit apparenté à ce type de conscience; et par conséquent l'œuvre n'est plus le point de rencontre entre la conscience individuelle et la conscience collective au plus haut degré, mais une relation plus complexe. « L'univers du roman classique, dit Goldmann, a une structure relativement homologue à celle qui régit l'univers de la vie quotidienne des hommes dans le secteur économique où il est aussi thématiquement dominé par la seule valeur manifeste et universelle de l'économie libérale : l'autonomie de l'individu et le développement de ce dernier. Mais à partir de cette base commune, l'évolution de l'œuvre et de la société se fait dans des directions divergentes et l'œuvre devient non pas l'expression du groupe social, mais celle d'une résistance à ce groupe, tout au moins, de la non-acceptation de celui-ci ». *La Création culturelle dans la société moderne* (CC)¹⁶.

Malgré le côté peut-être unilatéral de l'analyse, c'est là l'indication d'une tendance de l'évolution historique et de sa répercussion sur la forme esthétique qu'on ne peut négliger; à savoir que les conditions socio-historiques contemporaines invalident quasiment le schéma du reflet esthétique comme reproduction des « objets de la totalité », de la chaîne des singularités qu'il suffirait d'accentuer pour en faire apparaître le contenu. La structure esthétique est nécessairement transformée, et son rapport à son objet passe par de nouvelles médiations.

Nous voudrions encore dire deux mots sur un aspect important de la question, quoique pas nouveau, mais énoncé par R. Barthes avec pertinence en son temps, et bon à rappeler : l'écriture.

Elle était du temps des grands réalistes une sorte de sécrétion naturelle, jouant comme une transparence dans la fabrication — ou plutôt la création — de l'œuvre, soit : elle ne faisait pas problème. Après 1850, dit Barthes, alors que l'idéologie bourgeoise essuie un cuisant démenti, ravalée au rang d'une idéologie parmi d'autres, le langage de la bourgeoisie est lui-même remis en cause, et par suite son écriture. Celle-ci cesse d'être le membre naturel d'une idéologie appropriée, cesse d'être un « instrument »; en tant que telle elle se fêle : le nouvel antagonisme de classe, la situation de l'écrivain, les nouveaux aspects de la réalité sociale et de l'environnement sont autant de conditions impliquant que la vie n'est plus descriptible avec l'écriture transparente de Balzac. Non seulement l'écrivain fait avec peine le tour du spectacle, mais

il n'a plus d'écriture adéquate pour le dire; celle-ci est à réinventer. D'où la polarisation sur la forme qui devient un travail, une élaboration laborieuse, un produit et non plus un outil. Le cas de Flaubert est frappant dans cet effort artisanal pour structurer la chaîne verbale et la trame littéraire¹⁷. C'est là une réalité profonde qui, si elle a trouvé un commencement d'élucidation dans les années vingt, en Allemagne et en URSS notamment, est encore d'une pleine actualité, et au centre des interpellations de l'art à l'esthétique.

En regard de cet état de choses, s'il est évident d'une part qu'au gré de l'évolution de la division sociale du travail la réification des rapports sociaux a abouti à une dislocation « achevée » (Lukács) entre la subjectivité de l'artiste et la réalité et, au plan esthétique, à une détotalisation, déshistoricisation et dédialectisation de son contenu; et si d'autre part la conséquence en est une dislocation correspondante de l'unité de la forme et du contenu, c'est-à-dire une autonomisation de la forme et une perte de contenu (comme le dit Lukács à propos de l'expressionnisme entre autres), il est alors tout aussi évident que l'appel prioritaire de la « confiance en soi » de l'écrivain, à son courage intellectuel, à son éthique individuelle, est tout à fait idéaliste, si l'on ne mentionne pas ses interférences avec certaines conditions à réunir, relatives à la situation socio-politique, à l'état de la lutte des classes.

C'est pourquoi une méthode esthétique se référant au marxisme ne peut se satisfaire d'avancer le critère « des exigences les plus élevées de la réalité historique », et de trouver qu'en face telle œuvre ou mouvement artistique « ne fait pas le poids ». Elle devrait pour le moins faire front à deux questions.

1. Celle de la non-identité du sujet et de l'objet, c'est-à-dire au plan esthétique, de la non-adéquation du contenu artistique à l'essence de la réalité, comme produit de conditions non pas aberrantes mais structurelles qui transforment le cours de la réalité empirique, et par là transforment structurellement la forme artistique. Ce qui implique une compréhension nuancée du cheminement de la conscience de l'artiste, autant que de la production du sens artistique.

2. Celle qui a volontairement été laissée de côté ici, mais qui est d'une importance absolument capitale pour une définition de la

nature de l'art : la relativisation de la problématique du contenu, de la vision du monde et de l'idéologie par rapport à l'ensemble des éléments hétérogènes ou des niveaux qui constituent le produit artistique global. L'esthétique de Lukács — et peut-être également le « structuralisme génétique » de Goldmann? — tend en effet à opérer une restriction du sens du produit artistique, en le réduisant à son interprétation conceptuelle — idéologique, philosophique — et monosémique davantage appropriée au discours communicatif ou au langage quotidien. Alors qu'il apparaît bien aujourd'hui — selon de nombreuses recherches sémiotiques ou même sociologiques — que la nature du produit artistique corresponde au contraire à un mode de structuration mimétique (non au sens aristotélicien ou lukacsien, mais odornien), ou figuratif, ou iconique (Lotman) du sens, qui organise plus l'ambiguïté et la pluralité de celui-ci qu'elle ne favorise son émergence univoque, conformément à l'intégration dans sa structure de nombreux plans, formel, textuel, signifiant, constituant sa dimension autoréflexive (U. Éco) ou autonome.

Ainsi, concernant l'art moderne, il serait de première importance d'examiner si l'autonomisation de la forme artistique, en dehors de son caractère réifié ou plutôt en le dépassant, ne constitue pas, dans son processus de destructuration des formes traditionnelles et d'expérimentation (cf. le « montage »), une transformation de sa structure spécifique qui puisse être enregistrée par la théorie esthétique comme positive : production de valeurs artistiques authentiques et résistant à la réification des rapports sujet-objet¹⁸.

Or, comme on le verra plus loin, Lukács oppose à cela la dialectique conservatrice de la norme (modèle grand réaliste) et de son écart qu'il nomme « décadence » (l'art moderne).

Pour terminer sur ce point. Bien qu'il ne soit pas possible de s'étendre dans le cadre de cet article, il nous faut cependant dire quelques mots sur les origines les plus probables de cette position méthodologique consistant à concentrer les conditions de la quête de la totalité sur la responsabilité individuelle de l'artiste.

Elles sont sans doute d'ordre idéologique et politique. Au début des années trente, Lukács n'est plus sur la lancée de sa pensée révolutionnaire d'*Histoire et Conscience de classe*. Il s'est rangé dès 1926 sur la ligne stalinienne de la stabilisation du capitalisme et de la construction du socialisme dans un seul pays, soit sur la ligne de la « réconciliation » avec la réalité telle qu'elle est comprise par la

Realpolitik fondée sur la raison d'État de l'URSS. Il avalise ainsi et théorise la fin de la période révolutionnaire, et rallie l'idéologie réformiste du Front populaire¹⁹.

A cette dévaluation idéologique de la situation objective de la période correspond au plan culturel la liquidation des embryons d'une nouvelle culture née dans la foulée de la Révolution de 1917, le refus de l'« utopie » et la réactivation des idéaux de la culture démocratique bourgeoise, c'est-à-dire inspirée de l'humanisme individuel, dont l'exemple le plus élevé réside chez les écrivains du grand réalisme. Ainsi dès 1934 (et notamment à travers son ouvrage de circonstance écrit durant l'hiver 1936-37, *le Roman historique*), Lukács s'efforcera de rallier au combat humaniste démocratique les écrivains antifascistes, sous l'égide des A. France, R. Rolland, Gorki, etc., et son cheval de bataille T. Mann. Cela ne pouvait pas aller sans affecter sa méthode esthétique, et la tâche qu'il assigne aux « écrivains démocratiques », comme reflet de la totalité, est désormais réduite schématiquement à l'insertion dans leur œuvre d'une entité aussi abstraite que « la vie populaire ». Au nom de quoi ceux qui évoquaient la lutte des classes ou manquaient de respect à l'égard des conventions esthétiques étaient mis au pilon sans appel (dont Toller, Brecht, Breidel, pour ne rien dire de Dos Passos, Joyce, etc.).

Il n'est dès lors pas surprenant que Lukács ait fait du déchirement interne de l'être bourgeois, et de la responsabilité éthique individuelle, une pièce maîtresse de sa bataille esthétique, mais au détriment de sa fécondité méthodologique. Il nous paraît cependant erroné de conclure, comme tend à le faire Deutscher²⁰, que l'esthétique de Lukács est l'application des principes de l'idéologie du Front populaire. C'est certainement plus compliqué : davantage une combinaison des catégories qu'il a fondées dans *Histoire et Conscience de classe* et de leur mutilation par son tournant idéologique.

Cette façon de contourner les rapports objectifs, de joindre trop vite être et devoir-être, d'unifier sujet et objet, Jean-Marie Vincent le considère comme un défaut fondamental de la théorie de Lukács déjà dans *Histoire et Conscience de classe*, qu'il définit comme consistant à « dévaloriser fondamentalement l'objectivité (à la manière hégélienne) en cherchant à instaurer une relation immédiate entre la pensée et l'action, la conscience des sujets et le monde, c'est-à-dire en fait une relation où la subjectivité s'incorpore l'objectivité et transforme la pratique en une simple incarna-

tion de ses projections théoriques». Au plan esthétique, cela revient à vouloir que la pratique artistique incarne cette « relation immédiate » comme configuration de la « totalité du processus de la vie ». Et, ajoute Vincent, « la pesanteur des rapports sociaux de production s'imposant aux individus comme une puissance étrangère dans la société bourgeoise apparaissait non comme le fruit d'une organisation objective des relations des hommes avec leur environnement naturel et technique, mais comme le fruit d'une configuration négative et aberrante des comportements et des actions des hommes. C'est pourquoi la théorie telle que la comprenait Lukács prétendait trop facilement s'emparer de la réalité : elle n'ouvrait les perspectives de la transformation sociale que dans la pensée »²¹. Appliqué à l'esthétique un peu plus tard, cet aspect de la théorie de Lukács, critiqué ici, fait effectivement de l'art moderne le moment d'une « configuration négative et aberrante », d'où la tendance idéaliste consistant à croire trop facilement surmontables, voire par conséquent à ne pas prendre en compte, les obstacles sur le chemin à parcourir par l'art vers la totalité.

Reste à voir, pour faire le tour de l'objet de cet article, la question du caractère négatif et aberrant de l'art moderne, que Lukács appelle *décadence*, et de son rapport à la *valeur esthétique*.

Décadence ou nouvelles exigences

Aux formes réalistes qui, en tant qu'intégrant à leur univers la dialectique sociale, s'étendent de l'épopée homérique au grand réalisme, correspondent des valeurs structurelles esthétiques qui constituent chez Lukács les lois non enfrenables du modèle transhistorique. On ne peut en faire le tour ici, mais il est nécessaire d'en énoncer le plus essentiel.

La valeur qui tient lieu de colonne vertébrale est sans aucun doute l'action. Sa figuration « est le seul chemin praticable » pour l'art, car elle seule peut exprimer de manière sensible l'essence cachée de la réalité. C'est seulement lorsque l'homme agit, soit que se manifeste son être social, soit que peut être signifiée son essence. Cependant, l'action ne peut être comprise à ce degré de généralité extra-esthétique, elle doit être saisie dans sa modulation artistique qui ressortit à son caractère dramatique. Comme chez Aristote déjà, ce caractère lui vient de ce que les hommes agissent en opposition à quelque chose, et c'est cette opposition

qui est promue au niveau esthétique : dans l'épopée homérique le personnage — qui constitue également une valeur structurelle du réalisme — s'identifie à la société et lutte contre les puissances de la nature ; dans le roman sa lutte est intérieure à la société, et se termine par l'échec du héros problématique.

Une autre de ces valeurs est le typique qui, comme reflet de la totalité du processus de la vie, est l'organisation dynamique et significative des rapports dans l'action entre les personnages et les objets de la vie quotidienne, de leur mise en perspective, de leurs destins et des tendances essentielles qui entrent en contradiction dans la réalité.

Il s'agit là d'éléments structurels qui n'ont rien *a priori* de contraignant, et l'on peut même affirmer qu'ils étaient pour l'art classique des conditions irremplaçables de sa valeur, et même peut-être des conditions immanentes à la nature de l'art comme tel — au moins pour ce qui est de l'action et du typique : dans les œuvres les plus avant-gardistes qui soient, on ne s'est jamais vraiment débarrassé d'une action, si mince soit-elle, ni d'une sélection au sein des objets de la réalité, même lorsque ceux-ci sont réduits aux signes les plus ténus ou arbitraires ; ni même du personnage...

Cependant, comme Lukács l'a lui-même très bien expliqué, les formes sont le produit de certaines conditions historiques, et la transformation de celles-ci entraîne la transformation de celles-là ; il est donc tout à fait conforme à la dialectique de la réalité que les valeurs esthétiques subissent des modifications dans le cadre d'un processus de destructuration-structuration. Partant, il est donc contradictoire que Lukács les érige en module applicable à toute autre expérience esthétique se situant dans un cadre socio-historique différent, fasse de leur application le « devoir » du romancier auquel il demande finalement de replier ses ailes, d'adopter une position inconfortable et stérilisante. Brecht avait raison de rétorquer à ce propos qu'« exiger des écrivains vivants un tel accommodement, c'est exiger d'un homme qu'il ait une largeur d'épaule de soixante-quinze centimètres, un mètre de barbe et des yeux brillants, sans lui dire où il pourrait acheter cela »²².

Par suite le déclin de la pertinence des éléments structurels de l'esthétique traditionnelle, sur lesquels insiste Lukács, est enregistré par lui comme une « décadence » sur fond de dislocation forme-contenu. C'est-à-dire en clair qu'il n'interprète pas ce processus comme la destructuration d'une forme dont le mouve-

ment contient la structuration d'une forme à naître, mais comme la dévalorisation d'une forme dont la destruction n'a pas objectivement lieu d'être. A partir de quoi la dislocation forme-contenu dégage des dénaturations ou défigurations (par rapport à la figuration esthétique) des valeurs structurelles, qu'on pourrait en vrac dénombrer ainsi :

— L'*action*. Elle a perdu chez Flaubert et Zola — entre autres — toute fonction réelle, car elle a abandonné ses connexions dynamiques, étant « de plus en plus remplacée par une juxtaposition de tableaux statiques », sans liaison organique de contenu, peut-on ajouter.

— Les *parties* formant le tout ne sont plus reliées organiquement par leurs relations internes, mais juxtaposées simultanément par un procédé de montage qui les relie à un niveau formel et extérieur.

— La *dédramatisation*. Elle réside dans le fait que l'exposition des événements les décrit comme contemporains à son propre déroulement, soit au présent, et qu'elle ne les raconte pas dans leur trajectoire historique ou leur destinée. Ces exemples succincts sont justement empruntés à un article de P. R. qui s'intitule « Raconter ou décrire ».

— La *hiérarchie* épique est renversée : l'important et le dérisoire sont décrits avec une égale insistance tendant à l'inversion du signe. Le détail s'autonomise, est grandi et vaut comme tel.

— La *banalité* est étalée à qui mieux mieux, introduisant l'immobilité, la monotonie, l'ennui.

— Les *hommes* sont décrits comme des objets morts, tandis que ces derniers sont doués d'une dimension vivante, ce qui contrevient à la dialectique de la réalité.

Certes... Mais ces traits (qu'on pourrait résumer ainsi : « transcendance impossible » — comme disait Sartre à propos de Kafka —, passivité, dédramatisation, déshumanisation des rapports, leur chosification, prédominance du vécu immédiat, du dérisoire, du banal, du quantitatif, séparation entre les parties), ces traits ne sont pas simplement l'effet de la réification comme aberration, ou comme un appendice conjoncturel sur le corps de l'art ; ils sont partie intégrante de la structure de la réalité objective. Et il est frappant de constater que la description que fait Lukács des éléments structurels de décadence de l'art pourrait être faite point par point pour ce qui concerne la réalité objective, et qu'ils n'en sont au sens propre que le reflet.

C'est pourquoi l'application du terme de décadence à l'art moderne est méthodologiquement aussi erronée que le serait son application à la société moderne par rapport à la Renaissance ou à la Grèce antique. Dans la totalité sociale l'art cristallise à son niveau les contradictions spécifiques des tendances à la destruction et à la structuration, et précisément comme structure significative il ne saurait fonctionner en tant que valeur cohérente sans participer à la destruction-structuration de ses propres structures. On ne boira pas le vin nouveau dans de vieilles outres.

Brecht a fort bien compris le problème. Dans sa polémique avec Lukács, après avoir cité la façon dont ce dernier concevait le roman bourgeois (comme « richesse extensive de la vie », éveillant « l'illusion d'une mise en forme de la vie entière dans le plein déploiement de son extension »), il s'exclame : « Imitons donc ! Sauf qu'aujourd'hui il n'est plus rien qui se déploie, plus de vie qui s'étende ! A la rigueur on pourrait encore conseiller de bien appuyer pour mieux étaler... nous n'avons effectivement à décrire que des détours, des égarements, des obstacles, des dispositifs de freinage, des dégâts dus à ces derniers, etc. Lukács... incline à transférer *dans la conscience tout ce qu'il y a dans le monde* » [c'est nous qui soulignons]. *Journal de travail* (JT)²³.

A propos de la tendance des choses à agir comme régulateur des rapports humains, il y a effectivement dans le refus de Lukács d'une telle situation un volontarisme qui substitue à la dialectique Être/Devoir-être la subordination idéaliste du premier au second. Il est tout à fait instructif de voir d'un côté Lukács dénoncer l'envahissement de l'univers des choses dans l'art moderne ; tandis que d'un autre côté Goldmann explique que si l'écrivain aujourd'hui décrit les choses autrement c'est qu'elles ont changé ; prenant comme exemple un passage de *la Jalousie* de Robbe-Grillet qui dit : « Les chaussures légères à semelles de caoutchouc ne font aucun bruit sur le carrelage du couloir », Goldmann fait remarquer que l'essentiel de cette phrase est que l'auteur n'a pas écrit : « un homme marche à pas feutrés », mais « les chaussures légères [...] ne font pas de bruit » (CC, p. 64), ce qui reflète bien que dans le monde actuel les chaussures entraînent l'homme. Et toujours à propos des objets qui ne sont plus des médiations entre les hommes, mais les gouvernent, tels l'argent, la mine, la bourse, Brecht rétorque : « Face à ces complexes factuels "dépourvus d'âme" (dixit Lukács), la mine, l'argent, etc., la forme narrative des Balzac et Tolstoï a volé en éclat » (JT, p. 23).

Brecht, tout comme Lukács, voulait que le monde soit montré comme totalité transformable. Mais, tenant compte de l'essentiel de l'époque, c'était pour lui une raison pour changer de forme : « Il nous faut dire que le grand désir de changer le monde, qui nous a amenés à transformer le théâtre pour en faire un instrument de ce changement, a sa source dans une situation historique donnée », *Écrits sur le théâtre I* (ET)²⁴.

Et la situation de réification de l'époque fait partie des raisons objectives imposant une nouvelle forme : les rapports entre les hommes étant moins que jamais « limpides », « Le théâtre doit donc trouver une forme qui permette de représenter ce manque de clarté » (ET, p. 218); ce qui a impliqué dans la pratique même de Brecht que « presque chaque tâche [ait] exigé de nouvelles méthodes » (ET, p. 306). Que des choses monstrueuses paraissent aller de soi, voilà pour Brecht un trait actuel; la méthode à trouver est ainsi celle qui permettra de les montrer de telle sorte qu'on s'en étonne, et en cherche le pourquoi (ce qu'il appelait « historicisation », « dialectisation », principes chers à Lukács). Chez lui, c'est la conscience même de la totalité qui suscite la recherche de la forme appropriée, c'est-à-dire de formes qui rompent avec celles établies. Et la rupture doit être aussi à la mesure des exigences historiquement les plus élevées, puisqu'il s'agit de mettre le spectateur dans une position politique, soit en position de prendre conscience. Ses innovations formelles étaient donc loin d'être du « formalisme », comme le lui reprochait Lukács. Pour prendre l'exemple du montage, que ce dernier exéçrait par-dessus tout, parce qu'il y voyait la rupture de l'enchaînement organique des parties, il devient au contraire chez Brecht une méthode de communication riche de possibilité : « Dans mon *Opéra de quat'sous* les éléments didactiques étaient pour ainsi dire introduits par montage; ils n'avaient aucun lien organique avec l'ensemble, mais se trouvaient en contradiction avec lui; ils brisaient toute identification » (ET, p. 287). Or l'identification étant pour Brecht un système consistant à subjuguer le spectateur, donc à voiler sa conscience, le montage apparaît effectivement comme une valeur esthétique contribuant à la conscience de la totalité. Au contraire Lukács est toujours resté très attaché au système aristotélicien contre lequel Brecht a construit toute sa méthode. Au vrai, il y avait chez Brecht une attitude fondamentalement dialectique consistant à ne jamais rien tenir pour immuable, et à remettre toujours tout acquis en question : « La science, dit-il, a soigneuse-

ment mis au point sa technique de suspicion systématique de tout processus courant, qui, allant de soi, n'a jamais appelé le doute. On ne voit pas pourquoi l'art n'adopterait pas, à son tour, une attitude d'une aussi prodigieuse utilité » (ET, p. 336).

Au demeurant Brecht oppose à Lukács un système pratique cohérent; mais il représente un cas relativement isolé. Bon nombre d'artistes dans leur cheminement vers la signification et la valeur esthétique ne dominent pas artistiquement la réalité qu'ils vivent. C'est *a contrario* un élément de leur révolte esthétique.

Nous avons vu que les modifications structurelles de la réalité objective des sociétés « avancées » d'aujourd'hui par rapport au capitalisme libéral se sont répercutées sur la structure même du produit esthétique et sur son rapport à la société dans laquelle il est inséré. Or précisément, les écueils objectifs et subjectifs qui empêchent l'artiste de telles sociétés de saisir la totalité des rapports sociaux est sans aucun doute un des facteurs principaux qui l'incite au refus radical ou à la révolte par la forme.

Brecht l'exprime ainsi : « Il n'est pas mauvais, pas trop mauvais, d'attirer l'attention sur le fait que l'impuissance peut être à l'origine de mouvements nouveaux. On peut dire ainsi que le théâtre épique doit d'exister à l'impossibilité dans laquelle quelques auteurs se sont trouvés de faire dans la manière habituelle un théâtre authentique... L'impuissance, c'est-à-dire l'impossibilité dans laquelle on se trouve de faire une chose déterminée, est effectivement indispensable pour pouvoir faire quelque chose de différent » (ET, p. 310, 311). Et Goldmann introduit ainsi la question de la révolte formelle : « Presque tout l'art contemporain est un art du refus, qui s'interroge sur l'existence de l'homme dans le monde moderne et qui est obligé, pour cela, de se situer à un niveau abstrait, c'est-à-dire de ne pas parler à l'aide de l'histoire d'un individu ni même d'un événement vécu, parce que l'individu lui-même n'est plus un élément essentiel »; et il enchaîne : « On aboutit ainsi à ce que j'appelle la révolte sur le plan formel, nécessaire si l'on veut rester au niveau de l'essence et de la création authentique » (CC, p. 69).

Et l'on peut marier en l'occurrence Goldmann à Brecht en disant : l'impuissance à saisir la totalité conduit l'artiste à se poser les questions fondamentales à travers la forme, et le passage par cette investigation est nécessaire aujourd'hui compte tenu des données objectives des rapports. Autrement dit, il ne s'agit pas de s'entêter à refuser la dislocation esthétique de l'unité de la forme

et du contenu, mais de la pousser à son terme comme destruction des formes conventionnelles inadéquates afin de dégager celles qui permettront une segmentation différente et à la fois plus fine et exhaustive du contenu.

Enfin, pour conclure il faut préciser que la caractéristique peut-être la plus fondamentale de ce processus, c'est qu'à l'époque du déclin du capitalisme et de l'émancipation ouvrière, la classe montante, comme on l'a vu, avant de se rendre maître du pouvoir, ne peut implanter dans les rapports sociaux, dans le tissu humain et les mentalités, l'expérience significative d'un mode de vie qui puisse jouer comme tremplin concret ou terreau nourrisier pour un art à la recherche de nouvelles valeurs. Il est par conséquent tout à fait plausible que l'esthétique de cette époque transitoire soit axée davantage sur la destruction isolée des formes traditionnelles que sur la structuration collective de valeurs positives — Brecht a amorcé la conjugaison de ces deux directions, mais c'est à notre connaissance un cas extrêmement rare, et qui s'est manifesté dans une période davantage propice.

Pierre Razdac

NOTES

Les citations étant nombreuses, il ne sera donné la référence de l'ouvrage qu'une première fois, ensuite il sera cité sous ses initiales.

1. Voir notamment : *la Théorie du roman*, 1916 et *l'Âme et les Formes*, 1910.
2. L. Goldmann : « Introduction aux premiers écrits de G. Lukács », in *les Temps modernes*, n° 195, 1962.
3. *Prolegomeni a un'estetica marxista* (PEM), Editori Riuniti, 1956.
4. *Le Roman historique* (RH), éd. Payot, 1965, p. 99.
5. *Problèmes du réalisme* (PR), L'Arche, 1975, p. 21.
6. Quoique, dans un texte sur la satire, daté du début des années trente, une autre orientation possible était esquissée, comme nous le verrons plus loin. Mais il n'a pas eu de suite.
7. On a déjà vu que la particularité émerge par accentuation de la singularité.
8. *Balzac et le Réalisme français*, Petite col. Maspero, 1967, p. 50.
9. Sur cette question épineuse de l'imitation ou de la mimésis, voir *l'Esthétique* de Lukács, son ouvrage fondamental.
10. Cf. *Prolegomènes à une théorie du langage*, éd. Minuit, 1976.
11. Voir à ce sujet les *Écrits de Moscou* (EM), Éditions sociales, 1974, chapitres 5 et 7.
12. Voir Paul Lidsky : *les Écrivains contre la Commune*, éd. Maspero, 1970.
13. Voir « Le problème de la décadence idéologique », in *Problème du réalisme*.
14. Ernest Mandel : *le Troisième Âge du capitalisme*, 10/18, t. 2, notamment p. 402.
15. In *la Signification présente du réalisme critique*, NRF, 1960.

16. *La Création culturelle dans la société moderne* (CC), Gonthier, 1971, p. 102, 103.
17. R. Barthes : *le Degré zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, 1953.
18. Voir à ce sujet Pierre W. Zima : *Pour une sociologie du texte littéraire*, 10/18, 1978.
19. Voir sur cette question Michaël Lowy : *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, PUF, 1976, chapitre V.
20. *Les Temps modernes*, n° 241, 1966.
21. *La Théorie critique de l'École de Francfort*, éd. Galilée, 1976, p. 32, 33.
22. Cité par E. Bahr, in *la Pensée de G. Lukács*, Privat, 1972, p. 96.
23. *Journal de travail, 1938-1955* (JT), L'Arche, 1976, p. 22.
24. *Écrits sur le théâtre* (ET), L'Arche, 1972, p. 306.



6. Hercule, vers 1496.

3.

Art et lutte de classes

(par Michel Lequenne)

L'art, qu'est-ce que c'est ?

Avant d'aborder les rapports de l'art avec la vie sociale et la lutte de classes, il faut définir le premier terme. Aucun peut-être ne l'exige autant que celui d'art, sujet de mille débats de sourds. C'est pourquoi on tentera d'abord l'examen des définitions actuelles, afin de dégager notre propre emploi du vocable et, donc, du concept.

Le terme d'art est aujourd'hui l'objet des discours les plus contradictoires. Un manuel populaire destiné à la jeunesse déclare : « "L'Art" (entre guillemets et avec une majuscule) n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes. » A cela fait écho la proclamation gauchiste : la notion d'art est à rejeter, c'est un mythe bourgeois, un des secteurs de l'idéologie qui, comme tel, joue son rôle dans l'aliénation des classes dominées et dans la justification de la domination des classes dominantes.

La lecture de Hegel, le plus éminent penseur de la bourgeoisie, pourrait justifier ce refus. En effet, pour Hegel, l'art est la manifestation de l'Esprit, c'est-à-dire d'une vérité qui est sociale, qui progresse, justifiant ainsi le réel de la classe dominante.

C'est quasi inversement que des théoriciens marxistes définissent l'art comme travail, ou encore comme production, c'est-à-dire en le saisissant d'un seul mouvement qui le limite à sa dimension d'activité socio-économique.

A première vue, pas de conciliation possible entre ces définitions discordantes.

La première, négative, est surtout l'expression de ce que l'on appelle aujourd'hui la crise de l'art et qui n'est peut-être que la crise de sa notion, exprimant la crise du rapport société-art. Le rejet gauchiste exprime autrement, plus radicalement, cette crise. Mais en supprimant le mot, on ne supprime pas plus le problème que l'autruche ne supprime le danger en se mettant la tête dans le sable. Il est vrai que l'art, en tant qu'activité autonome, c'est-à-dire non subordonnée à des fins religieuses ou d'exaltation d'un pouvoir lui-même sacralisé, n'existe qu'à partir du moment où la bourgeoisie se constitue en classe pour soi. Est-ce à dire que la projection du terme sur les périodes antérieures soit abusive et dépourvue de signification? Il resterait à remarquer que, déjà, à l'apogée de la civilisation grecque et tout au long des périodes hellénistique et de floraison de l'empire romain, l'art avait connu une large autonomisation par rapport à ses fins essentiellement religieuses, au moins pour les classes dominantes de l'époque.

Et si l'on acceptait de rejeter le terme, non tant comme entaché de mystification, mais comme vecteur inévitable de mystification, alors par quoi le remplacer pour nommer un phénomène dont l'unité est indéniable en dépit de toutes les disparités? Le néomarxisme le plus récent propose de substituer au vocable art la formule d'« idéologie imagée ». Une telle formule, qui isole les arts plastiques (faudrait-il parler d'« idéologie sonore » pour la musique?), en mettant l'accent sur un aspect essentiel et occulté de toute expression artistique tombe droit sous le coup du reproche exprimé par le critique-historien Francastel à l'encontre de ceux qui étudient l'usage de l'image « en éliminant tout ce qui fait son caractère esthétique pour n'en retenir que des significations ». « Les intéressés, écrit-il encore, sont privés du sens de la vue », on serait aussi tenté de dire : privés de la capacité d'émotion et de participation.

L'art *signifie*, et sans doute plus que n'importe quel autre moyen d'expression, mais il signifie selon des codes propres où la forme, inséparable des contenus, a sa propre logique, sa propre histoire, parallèle à coup sûr à l'histoire générale, mais dont le mouvement n'est jamais déterminé mécaniquement par les événements sociaux et politiques, mais au contraire possède une relative autonomie de développement. Il gravite en somme dans une dimension particulière quoique en interaction constante avec

tous les éléments de l'histoire, en particulier avec l'histoire du travail, de la science, à la fois en tant que celle-ci modifie la conception du rapport de l'homme au monde, mais surtout en ce qu'elle enrichit sans cesse les techniques que l'art emprunte aux moyens de production.

Voici qui nous ramène aux conceptions marxistes-économistes qui partent, pour les interprétations de l'art, du fait qu'il produit, par un travail, des objets d'échange. Théorie bien insatisfaisante ! D'abord parce qu'elle aussi n'examine l'art que dans les sociétés marchandes.

Si on limite la définition à la production d'objets d'échange, on y fait échapper toutes les activités artistiques spontanées, tous les arts non marchands qui subsistent encore autour de nous. Cette conception qui se veut marxiste revient à un élitisme, puisque seul l'art frappé d'un label de qualité est retenu. Mais surtout insatisfaisante parce que l'observation des civilisations les plus primitives montre à l'évidence que, même là où il y a travail (fabrication des instruments de musique, parures de danse, voire élaboration des récits), il s'agit d'un travail qui apparaît comme non-travail, en cela qu'il est libération du travail, expression de la satisfaction du travail achevé, des besoins apaisés. Et même là où les arts manifestent des craintes à apaiser, des faveurs à obtenir des puissances obscures, les plus frustes des manifestations artistiques postulent du temps dégagé par rapport à la satisfaction des besoins élémentaires.

Que l'art devienne progressivement un travail, et très rapidement le travail le plus qualifié (et ceci *exclusivement* jusqu'à notre siècle), c'est d'autant plus évident que, pendant des millénaires, l'artiste, même sans cesser d'être prêtre, ne va guère se distinguer des artisans. Mais immédiatement, et plus haut que notre savoir historique puisse atteindre, le produit artistique se distingue de n'importe quel autre par un caractère radical. Si l'homme est un animal qui fabrique (un *homo faber*), son travail satisfait en général à des besoins qu'il a en commun avec l'animal. Au contraire, le produit artistique ne répond à aucun besoin animal, mais à un besoin social exclusif à l'espèce humaine.

Cette particularité ne posait pas de problèmes aux multiples et successives conceptions de l'homme comme non-animal. Mais, pour nous, il apparaît bien que cette particularité signifie que la production artistique est reliée à ce qui fait la particularité de l'espèce humaine parmi les espèces animales, à savoir la

« conscience réfléchie ». C'est parce que l'homme est le seul animal qui se pose à lui-même la question du pourquoi de son existence et de sa place dans l'univers qu'il doit se répondre par des constructions mentales en rapport avec son degré d'adaptation à son milieu.

Et c'est pourquoi l'art n'est pendant de très nombreux millénaires que la manifestation durable de la magie et de la religion. Idéologie donc ? Oui et non.

Oui, si l'on définit l'idéologie comme l'ensemble des représentations mentales issues de la société, y compris les plus spontanées, telle celle de l'enfant représentant schématiquement sa famille et sa maison. Mais on laisse ainsi de côté les deux problèmes les plus importants que nous pose l'art : celui du sentiment esthétique, celui de l'efficacité durable des œuvres d'art.

Le problème de l'esthétique est tourné par les théoriciens néomarxistes en renvoyant celle-ci, elle aussi, à l'idéologie. Sa spécificité, que l'on a longtemps traitée comme le problème du beau, n'en demeure pas moins une fois rejetée comme trop inadéquat ce dernier mot-concept. Jusque dans le renversement négatif (masochiste), il subsiste dans la production de plaisir fourni. A coup sûr, le sens du beau, de l'agréable, est lui aussi socialisé. Mais Kant n'avait pas entièrement tort de lui trouver une autonomie. Le plaisir esthétique a des racines propres, plus profondes que le mental, physico-physiologiques, et sans lesquelles, d'ailleurs, l'art ne pourrait signifier. Si, par exemple, les couleurs prennent socialement des significations symboliques, ce n'est pas cette fonction qui fonde leur valeur, mais, à l'inverse, cette valeur spontanée qui fonde les fonctions qu'on leur attribue. Ainsi le rouge a pu être la couleur du tsarisme et celle de la révolution ; cette couleur qui attirera n'importe quel enfant en bas âge restera un élément important de n'importe quel tableau raffiné. N'en déplaise aux tenants de la théorie de l'esthétique comme idéologie, c'est encore du « marxisme vulgaire » que d'en ignorer la spécificité.

Second problème, auquel la théorie de l'art comme idéologie ne donne aucune réponse, celui de la pérennité de certaines œuvres, bien au-delà de leur adéquation idéologique, voire dans le rejet net des valeurs qui les fondaient comme ensemble significatif.

Pour le marxisme authentique, il convient de donner de l'art une définition qui non seulement soit valable pour la statuette magique, le dieu le plus spiritualisé, le paysage impressionniste et

le *ready made* de Duchamp, mais qui explique pourquoi telle ou telle de ces œuvres nous touchent encore.

Le commun dénominateur de toute œuvre d'art est qu'elle *exprime*, et cela qu'elle le veuille ou non; le plus abstrait des tableaux, la musique la plus « pure » exprimant *au moins en creux**, tel l'art des civilisations iconoclastes et, le plus souvent, exprimant inconsciemment beaucoup plus que des figurations pauvres à contenu explicite.

L'art exprime et, donc, est un langage, ou plus exactement de multiples langages, mais au code le plus souvent non explicite. Et il fait même peu de doute que l'explicitation d'un code artistique est le plus important des éléments de sclérose et de mort pour un art donné. L'art exprime donc d'autant plus fortement qu'il est un langage dont le code change aussi souvent que le discours. Et cela parce que le code tient sa force de ce qui fait la faiblesse d'un langage pratique courant : de son ésotérisme, ou du moins de ce qu'il se présente comme un rébus dont le déchiffrement à la fois accentue le sens, provoque la joie du mystère dévoilé, et prend valeur en soi comme forme parfaite du message qu'il transmet. Cependant l'auteur de l'œuvre ne connaît jamais totalement le sens de son message chiffré et peut même ne pas le connaître du tout. Il en est ainsi parce que le chiffage, dans ce qu'il a de spontané, est l'œuvre de l'inconscient.

Quasi tous les critiques qui se recommandent du marxisme achoppent sur cette question. L'un des plus éminents l'a rejetée en réduisant la psychanalyse à la mise en évidence de l'Œdipe de l'auteur de l'œuvre. D'autres tiennent cette médiation pour négligeable et en sont réduits à interpréter la totalité des œuvres comme si leur élaboration relevait tout entière de la conscience claire, et donc comme si les artistes étaient des idéologues codant leur message par jeu.

En fait, la raison pour laquelle le message, en clair, des idéologues devient caduc, illisible, ridicule ou odieux, alors que l'œuvre d'art reste vivante tient précisément à cela qu'exprimant l'inconscient collectif, elle transmet infiniment plus que des idées, la vie telle que ressentie, avec ses conquêtes partielles, ses problèmes, ses limites, voire... sa critique.

L'inconscient collectif n'existe pas hors des membres de la communauté. Les inconscients individuels nuancent à l'infini les données qui leur sont fournies par l'histoire et la vie sociale. De ce fait, quand l'artiste trouvera dans la société bourgeoise l'auto-

nomie individuelle, la manière dont chaque inconscient particulier filtrera l'inconscient social se différenciera de façon croissante. La réussite artistique dépendra alors de la capacité de la particularité individuelle à exprimer avec le maximum d'acuité le groupe ou le sous-groupe auquel il appartient et/ou auquel il s'adresse. Et c'est cela qui explique les décalages possibles entre un artiste et son temps. En revanche, là où la commande sociale impose à l'artiste des critères et exigences rigoureux, la médiation de l'individu tend vers le zéro, par exemple dans un art comme celui du Tibet où non seulement les sujets de l'art (religieux) mais les formes jusque dans leurs plus infimes détails, les couleurs elles-mêmes et leurs rapports chargés de significations fixes sont imposés à l'artiste sans aucune possibilité de les déborder; ce qui amène à ne pouvoir le distinguer d'un autre que par la plus ou moins grande perfection formelle de l'exécution; ce qui, notons-le en passant, réduit son apport à ce que nous appellerons dans notre langage de l'esthétique pure, et prouve par là son existence.

L'œuvre d'art comme totalisation

Un tableau de Gauguin — un des grands maîtres de l'art moderne — s'intitule *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* On peut dire que toute œuvre d'art est une tentative de réponse à ces questions. Et voilà bien qui permet de relier les deux bouts de la contradiction des définitions modernes : l'œuvre d'art est le produit d'un travail, du seul travail dont la production exige la collaboration de fins conscientes et de pulsions inconscientes, se trouve même précisément au point de rencontre des intentions conscientes et des pulsions inconscientes. La fin de ce travail est l'unique fin d'un travail qui n'est connue que par sa réussite éventuelle, laquelle est l'adéquation plus ou moins évidente, plus ou moins provisoire aux questions éternelles que l'humanité se pose à elle-même. Précisons : la fin de la flèche c'est de tuer la proie, elle est un moyen même si elle est l'objet de rites magiques qui lui attribuent des pouvoirs. Mais la fin du dieu sculpté c'est de manifester son existence et sa puissance. Il n'est pas le moyen d'obtenir ce qu'on sollicite de lui, son sculpteur, au contraire, se sentira le moyen de son surgissement, ce que, d'une manière désacralisée, exprimait encore Michel-Ange en disant qu'il avait à *dégager* la forme que recélait le marbre. Aujourd'hui, à nos côtés,

bien des sculpteurs modernes font comme leur précurseur, le facteur naïf Cheval, se mettant au service de la forme suggérée par la pierre brute du chemin, et disant : « La Nature fait la sculpture, moi je me fais son architecte et son maçon. »

C'est précisément parce que rien d'étranger à lui dans son milieu ne vient répondre à la question de l'homme : « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? » que les réponses qu'il se donne à lui-même — et cela bien en-deçà des âges historiques — ne pouvaient que lui sembler venir de l'au-delà, être une révélation, et d'autant plus que les réponses s'imposaient avec l'évidence des fulgurations. Ce sentiment qui est venu jusqu'à très près de nous sous la forme de l'inspiration n'a rien d'une charlatanerie (au moins dans ses formes originelles), mais est l'expression immédiate du rapport de l'homme à son inconscient dont la structure est historique et sociale. En ce sens, il est exact de poser l'œuvre d'art authentique comme totalisation d'un savoir et d'une utopie, nécessairement sans cesse remis en question par le mouvement de l'histoire et, par conséquent, sans cesse à refaire.

Avant l'art (au sens propre), c'est la divinité qui apparaît comme dictant, c'est-à-dire qui restitue comme écho l'ordre social projeté dans son hors-monde. Pour comprendre cette démarche primitive de l'art, il suffit de réfléchir sur les arts spontanés qui nous entourent : l'art des enfants, des naïfs authentiques, des malades psychiques. Ces reflets du monde, qui peuvent atteindre parfois à la plus grande qualité plastique, manifestent en général clairement à la fois la puissance des déterminations inconscientes de l'œuvre d'art, le caractère social de la structuration de cet inconscient et la spontanéité du souci esthétique. Les « auteurs » de ces œuvres n'ont jamais une conscience claire des motivations des choix de leurs thèmes, de la valeur qu'ils accordent aux éléments représentés de leur univers, du caractère historique de celui-ci, et, quand ils ont une théorie (souvent rudimentaire) de leurs choix esthétiques, elle n'est que rarement esthétique et très souvent idéologique (valeur des couleurs, proportion des éléments figurés, etc.).

Comme dans n'importe quelle œuvre d'art, les œuvres des enfants, des naïfs ou des fous sont des projections totalisantes de leur monde modelées par les particularités de leur psychisme. Les principales différences de fond entre de telles œuvres et des œuvres au code hautement élaboré (disons par exemple la repré-

sensation sculptée d'un dieu) c'est que, d'une part, dans le premier cas, les totalisations sont pauvres de contenu, et inversement l'individualisation des représentations est largement dominante quoique peu originale (composition organique qui n'empêche pas, notons-le, la capacité de résonance de masse que peuvent avoir de telles œuvres), d'autre part que la réalisation esthétique spontanée fournit rarement au spectateur le sentiment de plénitude que donne l'œuvre qui exprime la culmination de chaque moment historique de l'art, tandis que, dans le dernier cas, la totalisation est à la fois complexe et raffinée, tandis que la médiation de l'auteur, bien qu'essentielle, tend à s'effacer dans sa cohésion à l'inconscient social et que l'exécution manifeste une dextérité qui, bien que personnelle elle aussi, concrétise tout le savoir et le savoir-faire d'une culture.

Avant l'art (au sens moderne, d'origine bourgeoise, du terme), l'art est ce en quoi l'homme s'étonne le plus de lui-même et, par conséquent, celui qui se révèle (à lui-même et aux autres) capable de créer une œuvre ne le ressent pas comme son expression propre, mais comme pouvoir d'exprimer le groupe social. Et il est cela en effet. D'autant plus que l'individualisation psychologique et la différenciation culturelle sont des phénomènes relativement modernes, et qu'inversement la création d'œuvres qui nous apparaissent aujourd'hui comme artistiques répond alors et longtemps à une commande sociale précise et vigilante où la qualité esthétique est subordonnée ou, plus exactement, impliquée comme allant de soi, comme la forme nécessaire du contenu. Et l'auteur aura longtemps la fonction sociale de sorcier ou de prêtre.

Les premiers arts connus sont antérieurs aux sociétés de classe proprement dites. Et ils expriment alors le groupe social entier. Mais l'essentiel des arts que nous pouvons étudier dans leur rapport à la société sont des arts qui, sous des formes religieuses ou du moins sacralisées, expriment des classes dominantes, le système du monde et la structure sociale telles que ces classes les ont élaborés.

Quelques exemples séparés par d'immenses espaces de temps montreront bien comment, de façons infiniment différentes, des systèmes sociaux pouvaient se totaliser en des œuvres dont la réussite plastique est telle qu'elle continue de nous fasciner.

Une ethnie africaine a reproduit à de multiples exemplaires une sculpture étrange dont la base est un crâne humain surmonté

d'une forme circulaire ouvragée où se tient une petite forme humaine, la tête en bas, bras et jambes étendus. Au-dessus de ce cercle se tient un oiseau. Ce qui, à première vue, pourrait ne paraître que comme un assemblage de la fantaisie est en fait un système cosmogonique de la plus grande richesse puisque chaque partie de la sculpture est chargée de sens : le crâne est celui de l'ancêtre qui est la mort et l'élément terre dans lequel il repose. Sur lui est l'élément eau qui se dresse sous la forme de la vie physique de l'enfant dans le ventre de sa mère, l'oiseau représente l'élément air et l'esprit. Cette explication, en termes se référant à nos concepts philosophiques occidentaux, appauvrit le caractère de liaison dynamique de l'ensemble et, à coup sûr, de ses résonances pour ceux qui participent à ce système. Mais l'harmonie de la construction, son équilibre vaut pour nous et nous ouvre à la richesse de sa signification atteinte dans une étonnante économie de moyens.

Nous connaissons tous les dieux égyptiens, animaux ou à face animale. Nous savons que ce panthéon fantastique réunit ce qu'on pourrait appeler les dieux-totems des villes rassemblés dans le double empire de haute et de basse Égypte (dont les symboles sont réunis aussi dans les parures du pharaon) et que leur hiérarchie, variable dans les représentations peintes ou sculptées, manifeste en fait des prédominances politico-religieuses. Tout l'art égyptien est ainsi soumis à ce système extrêmement complexe de signes du pouvoir sacralisé qui ordonnance les ensembles. Là encore l'adéquation de l'invention plastique aux fins idéologiques déborde celles-ci, touche au plus profond, et nous atteint par là.

Sautons à la fin du Moyen Age : à Gand, le retable de l'Agneau mystique, œuvre des frères Van Eyk, est lui aussi représentatif de tout un système du monde et de la société qui fonde la hiérarchie terrestre des classes sur celle du ciel qui la reproduit. La merveilleuse perfection formelle de cette œuvre manifeste à la fois un moment d'équilibre instable entre la jeune bourgeoisie et le monde féodal en déclin, et le parachèvement d'un art qui va bientôt disparaître. En tant qu'image de l'univers féodal, il est passionnant de comparer ce retable à des œuvres représentant plus anciennement la pyramide sociale et dont les variations sont parallèles à celles des rapports de force entre classes sociales. A nous cette œuvre restitue un moment du passé humain, mais plus profondément, sensuellement, humainement donc, que n'importe quel bloc de documents historiques.

Mais quel rapport entre les mouvements de l'histoire et les modifications des conceptions esthétiques?

Périodes d'art et cycle des classes

Au moins une grande loi peut être dégagée qui fournit une base à la compréhension des périodes de l'art : chaque nouvelle société de classes naissante produit un primitivisme artistique, primitivisme qu'il ne faut pas entendre de façon péjorative, mais au sens d'une expression première, sans tradition, ou en rupture de tradition, ou distordant une tradition antérieure, et dont la spontanéité de la forme est en quelque chose comparable à celle de l'enfance — ce qui justifie d'ailleurs l'idée d'enfances historiques, à condition toutefois de comprendre « enfances » au pluriel, comme enfances renouvelées de sociétés, et non comme développement unique de l'humanité, à la façon positiviste.

Puis, quand cette société atteint un haut degré d'équilibre social dans l'accord du niveau de ses forces productives et de ses rapports de production, la classe dominante jouant le rôle progressif qui l'a fait émerger et ne ressentant pas encore les manifestations de la lutte de classes comme menaçant son existence, le sentiment profond d'harmonie sociale et la bonne conscience se reflètent en art dans ce qu'on peut appeler, par extension, un *classicisme*.

Si cet équilibre social se fige par incapacité d'une classe dominée à secouer ses chaînes et à se poser ouvertement en candidate progressive à la domination sociale, l'art se fige aussi en ce qu'on peut appeler — encore par extension — un *académisme*.

Mais quand la lutte des classes bouleverse profondément la société sans que la classe dominée qui affirme sa force subversive puisse encore renverser l'ancienne classe dominante, les convulsions sociales s'expriment alors en art par ce que — ici par une extension plus inusitée encore que les précédentes d'un terme historiquement daté dans son acception reçue — nous appellerons un *baroqueisme*, lequel peut lui-même connaître une certaine académisation, dans une période de reflux.

Les arts que nous appelons « baroques » sont produits par des artistes au service des classes dominantes, mais qui, plus ou moins inconsciemment, ne peuvent pas ne pas exprimer les contradictions sociale, ce qui se traduit d'abord dans leurs œuvres par des

combinaisons formelles contradictoires (non sans possibilités fréquentes de résultats fascinants du fait de la réflexion formelle de contradictions vivantes).

L'art se développe donc constamment, à partir de primitivismes, dans un balancement plus ou moins rapides entre classicismes et baroquismes, ce qu'Apollinaire a admirablement traduit par la formule : « cette longue querelle de l'ordre et de l'aventure » — dont il ne voyait probablement pas le soubassement social —, l'ordre et l'aventure pouvant pareillement se glacer dans la torpeur d'une rigidité cadavérique ou dans les rictus des moments de barbarie.

Quelques exemples permettront de préciser cette périodisation très générale.

En excluant ses périodes primitives, l'art égyptien s'étend sur 3 000 ans. 3 000 ans pendant lesquels les structures sociales ne sont pas restées immobiles, mais sans cependant que les grands rapports de classes puissent être renversés, les forces productives ne s'étant développées que de façon insignifiante. Pendant quinze cents ans, ce n'est que très lentement que l'autocratie des pharaons s'est transformée en pouvoir d'une classe de hauts dignitaires et de clergés dont le plus puissant devint et resta longtemps celui d'Amon. Tout au long de cet immense espace de temps, l'équilibre social exceptionnel de l'Égypte, si puissant qu'il se rétablissait comme naturellement après les pires périodes de troubles provoquées par des invasions ou des crises de succession, se manifesta par plusieurs phases de classicisme sur un fond culturel unique, mais qui n'en reflétait que plus finement les transformations des rapports sociaux, en particulier par une lente humanisation des traits des pharaons.

Le dernier millénaire et demi qui précède la fin de l'Égypte pharaonique et qui est un lent et régulier déclin de sa puissance se manifeste au contraire par une académisation de l'art qui devient stéréotypé, à l'image de rapports de classe de plus en plus désacralisés et alourdis par la prolifération des couches supérieures de la société.

Mais, entre ces deux périodes sensiblement égales, a eu lieu ce qu'on a pu appeler la « révolution atonienne ou amarnienne ». De quoi s'agit-il ? De la tentative d'un pharaon, Aménophis IV, de rejeter le joug pesant du clergé d'Amon en bouleversant l'édifice religieux millénaire et en lui substituant une nouvelle religion, le

culte du dieu solaire unique, Aton. Cette véritable révolution, non sociale, il est vrai, mais politique pourrait-on dire avec un grain d'anachronisme, ne dura qu'à peine plus d'un règne, celui de son initiateur, qui change son nom, prenant celui d'Akhénaton. Le clergé d'Amon soumit son successeur, le jeune Toutankhaton, qui devint Toutankhamon, et restaura l'ancien culte. Mais, au cours de cette relative courte période historique, l'art égyptien fut bouleversé et, entre le classicisme des Ancien et Moyen Empires et l'académisme du Nouvel Empire, la merveilleuse fleur tourmentée de l'art d'Amarna (du nom actuel de l'ancienne capitale) offre ce « baroquisme » naturaliste et libre, dont l'éclat rivalise avec celui des périodes classiques.

L'examen de l'art d'autres grandes civilisations permet aussi de dégager un même type de périodisation dans le même rapport à la plus ou moins grande stabilité des rapports de classes.

L'art gréco-latin, qui ne s'étend que sur mille ans, présente les mêmes phases, dans des séquences différentes : haut classicisme de sérénité, de gravité et d'idéalisme des deux siècles de l'apogée grecque où la classe dominante exprime les intérêts de toute la société, grâce à la démocratie des citoyens instaurée sur la base de l'esclavage ; baroquisme naturaliste, tourmenté, du dramatique au trivial, de la période hellénistique où la classe dominante, élevée sur le développement de l'esclavagisme qui permet la poursuite de l'essor du monde antique, a dû briser la fragile équilibre politico-social des cités.

Le classicisme du Haut Empire romain est caractéristique d'un autre rapport de domination de classe, coercitif, pesant sur des classes dominées dont les assauts sont voués à l'échec par absence de perspective objective qui puisse fonder des valeurs et, par conséquent, un art. Un tel rapport de forces ne s'exprime pas par un art serein, mais impérieux. Son « naturalisme » manifeste que la sûreté de soi de la classe dominante s'affirme en auto-admiration menaçante et cynique, loin de l'abstraction qui traduit l'illusion d'universalisme et d'absolu, et qui la livre à l'affirmation inconsciente de ses travers, de sa brutalité, de son manque de profondeur.

Au-delà de l'impressionnante suprématie impériale, cet art sombre dans une rapide académisation répétitive, manifestation d'une société chaotique et ostentatoire, où la puissance et la richesse des nantis couvre une hémorragie culturelle permanente.

Le primitivisme des premiers siècles du Moyen Age manifeste à

la fois une rupture d'avec le monde gréco-latin et la distorsion de la part conservée de son héritage culturel. Recommencement complexe qui aboutira au haut classicisme féodal des XII^e-XIII^e siècles, apogée instable, vite suivie d'un « baroque » flamboyant quand la croûte sociale de la féodalité est boursouflée et fendillée par la croissance de la bourgeoisie, incapable encore de s'édifier en classe dominante, mais qui va donner assise à la constitution des grandes monarchies, ouvrant ainsi une nouvelle époque.

Ces périodisations ne tendent pas à séparer brutalement les époques, qui connaissent au contraire souvent des chevauchements, des transitions, les œuvres mêmes d'un seul artiste pouvant en être traversées quand il vit sur une frontière historique ou dans des conditions de décalage culturel. Mais leur valeur nous semble être leur capacité à dépasser les débats innombrables qui tendent à établir une hiérarchie dans les périodes de l'art, en général exaltant les périodes « classiques » comme les plus riches et les plus chargées de contenus susceptibles de transcender les conditions de leur apparition, les périodes que nous appelons « baroques » étant, elles, considérées comme mineures, expression de la décadence des époques où elles apparaissent.

De telles conceptions, qu'elles soient d'origine idéaliste ou qu'elles relèvent d'un pseudo-marxisme, appliquent en fait sur les œuvres de l'art des principes esthétiques *a priori*, des « goûts » qui, dans le premier cas, ne cachent pas leur référence à des lois autonomes de l'esthétique qui seraient universelles et intemporelles, dans le second cas appliquent les mêmes principes en les dissimulant sous une théorie mécanique des rapports infrastructures-superstructures, les œuvres étant interprétées comme des reflets plus ou moins passifs des situations sociales.

Le véritable rapport des œuvres et des périodes d'art du passé à l'époque d'où on les observe n'est pas plus absolu que les valeurs exprimées par ces œuvres et ces périodes. L'universalisme et l'œcuménisme archéologique de l'époque actuelle, qui, à l'inverse, refuse toute hiérarchisation et n'a pas de critères de valeurs comparées, doit aider, par le matériel qu'elle met à notre disposition, notre compréhension du fait que le langage des différentes périodes des arts du passé nous parle plus ou moins, et cela dans la mesure où leurs œuvres répondent à des questions en quelque chose comparables à celles que nous nous posons.

Ainsi nous sommes peu sensible au « classicisme » romain que

valorisait comme idéal l'ascension optimiste du pouvoir bourgeois au début du XIX^e siècle thermidorien et bonapartiste. Il est caractéristique que cette bourgeoisie ne pouvait obtenir alors, malgré les critères qu'elle imposait aux artistes, autre chose qu'un néo-classicisme qui nous est, lui aussi, très étranger, à l'exception de quelques œuvres exprimant un heureux compromis avec d'autres valeurs, que la nouvelle classe dominante commençait déjà à abandonner. Cette incapacité à atteindre à un véritable classicisme tient à la brièveté du moment où la classe prolétarienne naissante n'oppose pas encore ses intérêts à la bourgeoisie victorieuse.

Si l'éclectisme idéaliste, au service de fins mercantiles, qui domine aujourd'hui, s'efforce de tout admirer superficiellement, le contact vivant aux arts du passé suppose quelque participation à ses valeurs. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'on voit sur les murs des militants révolutionnaires, avec une plus grande fréquence, des reproductions de certains artistes et de certaines périodes de l'art alors que d'autres sont absentes.

C'est la valeur toujours vivante du contenu révolutionnaire, ou au moins progressif, subversif, l'expression de valeurs non dépassées, voire indépassables, sous, et au-delà de leur idéologie morte, c'est leur charge d'utopie positive qui fait « reconnaître » les premières, fût-ce inconsciemment, voire dans la plus grande ignorance esthétique (et qui devient d'ailleurs ainsi un goût esthétique).

Et comme le mot de Marx sur l'idéologie dominante qui est celle de la classe dominante ne saurait s'entendre comme un absolu excluant de l'art la réaction à l'idéologie dominante (fût-ce sous des masques trompeurs), ce ne sont pas seulement des œuvres « classiques », exprimant le mouvement progressif de certaines classes, qui peuvent tenir à des révolutionnaires d'aujourd'hui un langage intelligible et provoquer un accord « anachronique » qui trouve sa richesse dans cet anachronisme même, mais aussi, et plus souvent, de ces œuvres « baroques » dont on ne prendra qu'un exemple, peut-être le plus étrange, et par cela même le plus révélateur.

Parmi ces reproductions d'œuvres du passé spontanément aimées des militants, certaines des plus fréquemment rencontrées sont celles d'œuvres de Bosch, ce fantastique « fayseur de diables » dont le déchiffrement a été la pierre d'achoppement de générations de spécialistes, mais dont la simple évidence prouve qu'il est aux antipodes de toute pensée rationnelle, et dont le sinistre et

bigot roi d'Espagne Philippe II avait fait mettre les triptyques dans sa chambre de l'Escorial. Le déchiffrement passionné et savant qu'a fait de l'œuvre de cet artiste obscur le critique et historien de l'art Wilhem Fraenger, en nous révélant le sens caché hérétique de cette œuvre et, par exemple, la valeur d'utopie égalitaire du panneau central du triptyque connu sous le nom de *Jardin des délices*, et qu'il nomme mieux *le Royaume millénaire*, justifie le goût intuitif des militants contre l'illusion de Philippe II.

La longue aventure de l'art bourgeois

1. L'art de la bourgeoisie classe dominée

Avec l'avènement de la bourgeoisie comme classe pour soi, aspirant au pouvoir, l'art connaît une mutation unique dans l'histoire de l'humanité, à tel point que l'on peut dire effectivement qu'il naît en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'activité autonome. Cette mutation tient au caractère particulier, absolument nouveau, de la bourgeoisie, classe qui se définit totalement par l'économie et qui réduit toute activité, toutes fins à l'économique, mais qui, par cela même, doit s'attaquer à toutes les valeurs anciennes et, au travers de l'essor qu'elle donne aux forces productives, provoque un progrès des sciences et des techniques qui en fait une classe fondamentalement rationaliste et matérialiste.

Dans la vie bourgeoise, tout travail tendra à être production de marchandises. Non seulement la bourgeoisie élimine définitivement tout troc, mais elle transforme en marchandises ce qui avant elle ne faisait pas l'objet d'échanges. L'œuvre d'art est la plus typique des productions humaines que la bourgeoisie, en la désacralisant, va tendre à transformer en marchandise comme n'importe quelle autre.

Tenter! Car le recommencement de l'art est encore un véritable commencement, surtout en cela que la désacralisation n'est pas seulement fonction du matérialisme naturel de cette classe, mais aussi fonction de la promotion de l'individu qui est inscrite dans la loi économique de la production capitaliste elle-même. Le parallèle avec la civilisation gréco-romaine permet de dire que c'est quand l'artiste cesse d'être un prêtre ou d'être guidé par lui que sa médiation prend le premier plan, parce que le

contenu de l'œuvre cesse alors d'être imposé avec la rigueur qu'impose le dogme.

Si un certain nombre d'artistes « bourgeois » — au sens social du terme — sont encore des clercs au ^{xv}e siècle, très vite ils seront tous — sauf exceptions — des sortes d'artisans supérieurs et pourront plus tard devenir — dans des conditions favorables — de grands bourgeois richissimes (ainsi Rubens) faisant travailler de grands ateliers comme de véritables entreprises de produits de luxe.

Cette nature bourgeoise de l'artiste — en gros de la fin du ^{xv}e siècle à nos jours — pose dans la création artistique une contradiction véritablement constituante ignorée par la critique prétendue marxiste qui ne voit dans l'art qu'un pur reflet de la classe dominante : d'abord contradiction avec la classe dominante féodale aristocratique, variant avec les rapports de forces s'exprimant dans les formes très diverses de la suprématie politique de cette classe; puis contradiction de l'artiste petit-bourgeois avec la grande bourgeoisie industrielle et financière; enfin contradiction avec le prolétariat comme nouvelle classe conquérante.

Ces contradictions multiplient et diversifient à l'infini le poids propre de la médiation individuelle du créateur artistique. C'est pourquoi l'ignorance de cette médiation, ou son refus ultra-gauche, voue à l'impuissance toute critique du pur reflet idéologique.

Toute l'histoire de l'art bourgeois manifeste en réalité la lutte entre le système capitaliste, ses valeurs oscillantes au gré de ses intérêts et de ses affrontements de classes et l'artiste authentique, c'est-à-dire l'artiste qui tend à recommencer toujours l'œuvre totalisatrice qui réponde sans relâche aux questions : « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? », autrement dit qui affronte l'*aventure* de la recherche d'un nouvel ordre résolvant les contradictions sociales, de la toujours nouvelle vérité sans cesse remise en question par le mouvement de l'histoire.

La désacralisation fatale de l'art s'est d'abord imposée dans une innocente inconscience. Il ne faut pas un siècle à l'énergique jeune bourgeoisie florentine pour que ses images divines tombent de leur abstraction inhumaine de symboles sur une terre où elles s'élèvent au sublime humaniste du beau idéal et à la seule spiritualité de l'intelligence. C'est un fait de portée significative que Fra Filippo Lippi, élève du moine mystique Fra Angelico (encore tout entier du côté de l'idéologie féodale), moine lui-même,

prenne sa maîtresse, une nonne enlevée à son couvent, pour modèle de la Vierge que lui commandent les monastères et les églises. (Le Greco, plus tard, tout simplement, peindra sa femme et son enfant en Sainte-Famille.) C'est en vain qu'à Florence le moine fanatique Savonarole fait régner quelques mois une dictature réactionnaire et brûler les tableaux non seulement d'inspiration païenne, mais même ceux, religieux humanistes, des maîtres du temps. S'il brise l'homme Botticelli, lui-même va rejoindre au feu les chefs-d'œuvre qu'il y a fait flamber.

De la seconde moitié du Quattrocento aux premières décennies du XVI^e siècle, toutes les perspectives sociales sont bouleversées en cette terre toscane : rapport de l'homme à la divinité (qui descend du ciel et devient une des dimensions de la vie), de l'homme à la nature (qui d'extériorité devient à la fois propriété — à acquérir, vendre, transformer — et fin souveraine), de l'homme à l'homme (où s'affirme le sens de l'égalité profonde), de l'homme à la femme enfin (qui acquiert une première existence individuelle dont la transposition se manifeste par une domination de l'image de la Vierge mère sur les figures du rapport Père/Fils).

L'argument selon lequel l'art de Florence ne serait pas bourgeois parce que l'autonomie communale de Florence a été éphémère, que les commandes essentielles y continuaient à venir de l'Église, et que, pour le reste, croissant, elles provenaient de mécènes s'élevant en nouvelle aristocratie et fournissant bientôt leurs tyrans aux villes, vient de théoriciens qui ne définissent les classes que par leur expression politique et ignorent que, pour le marxiste authentique, celles-ci sont d'abord des forces sociales profondes dont les poussées idéologiques et l'affirmation des valeurs s'imposent de loin au travers des structures politiques en déclin ou transitoires.

Bien entendu, ces structures politiques qui manifestent les mutations de la classe dominante ne sont pas neutres quant à l'affirmation des valeurs, et elles jouent un rôle dans les déterminations artistiques. Ainsi la magnifique période de « primitisme » de l'art bourgeois du Quattrocento florentin manifeste des compromis inconscients entre les valeurs en lutte, sans cesse remis en question, et qui ne peuvent s'étudier que de peintre en peintre. Quand viendra la défaite définitive du communalisme urbain italien, au début du XVI^e siècle, l'art proprement bourgeois connaîtra une longue éclipse, mais ses conquêtes esthétiques et culturelles nourriront le nouvel art « féodal baroque », réaction-

naire, dont les perfections formelles sont celles de marchandises de luxe.

Un autre haut lieu d'essor bourgeois a été les villes des Flandres. Mais malgré des luttes héroïques payées de flots de sang, elles ne sont pas parvenues à la magnifique autonomie culturelle de l'efflorescence florentine; elles ont dû se soumettre à la tutelle féodale des ducs de Bourgogne et, de ce fait, leur art reflète constamment un compromis social dominé par les valeurs de la classe dominante, et dont la perfection formelle — favorisée par leur invention de la peinture à l'huile — n'atteint cependant pas la plénitude humaniste de la peinture florentine.

C'est au travers de la Réforme — première tentative de révolution bourgeoise avortée — qu'une autre peinture bourgeoise, elle

En ces deux siècles se manifeste bien en quoi les baroquismes ont en propre une dualité de déterminations qui fait leur richesse en favorisant l'émergence de personnalités dont l'ambiguïté est une force de dépassement de toutes les bornes antérieures. Tel sera, par exemple, Velasquez, dans l'Espagne où l'or de l'Amérique a permis à la monarchie absolue d'écraser la bourgeoisie et où s'est développé le baroque catholique le plus terroriste, le plus écrasant. Beaucoup plus tard, dans la lourde torpeur de décadence de l'Italie du XVIII^e siècle, des artistes comme Magnasco et Piranèse feront une peinture insidieusement subversive, dont on ne s'étonnera pas qu'elle ait influencé le jeune Goya.

2. Le classicisme bourgeois

Mais c'est au XVII^e siècle que la force sociale et culturelle de la bourgeoisie peut à nouveau s'exprimer dans le premier État durable où, encore essentiellement marchande, elle règne dans une formidable accumulation de richesses, les Pays-Bas.

La Hollande fonde tout l'art moderne, invente de nouveaux genres : le paysage, la nature morte, les marines, donne tout son poids à la peinture de la vie quotidienne et surtout crée le réalisme comme fin de l'art bourgeois. Cet art de la bonne conscience de la jeune bourgeoisie libérée de toute tutelle féodale est une explosion de force et un rêve de bonheur. Mais là plus qu'ailleurs se manifestent les limites de la libération nouvelle du peintre : son œuvre doit être vendable, un produit technique parfait et répondant à l'image digne et fastueuse, naïvement prétentieuse des notables et nantis de cette république de marchands. De façon très différente, ses trois plus grands peintres sauront ce qu'il en coûte de traiter la commande selon leurs propres exigences esthétiques : Franz Hals, qui ne « lèche » pas ses tableaux et y insuffle plus de vie que de composition, meurt quasi indigent ; Vermeer de Delft sera estimé comme un peintre mineur, et tant que l'on ne sait quasi rien de lui. Quant au géant de ce temps, Rembrandt, le seul qui ne participe pas à l'utopie de bonheur, mais est un peintre de la vie profonde, il est incompris, ses tableaux refusés, et il meurt aussi dans la misère.

L'art hollandais n'en constitue pas moins le seul véritable classicisme bourgeois, d'une plénitude telle qu'il détermine tout l'art bourgeois européen qui se développe en marge de l'art monarchique dominant — et non sans osmose avec lui —, art de

lourde ostentation, d'automystification boursouflée, à la dévotion oscillant entre morbidité et tartufferie.

Les XVII^e et XVIII^e siècles sont l'époque où, sous la protection exploiteuse de la monarchie, la bourgeoisie prend dans toute l'Europe les forces formidables qui vont lui permettre de pousser sa lutte de classe jusqu'à son terme, le pouvoir. Mais elle travaille encore en taupe. L'univers de ses peintres, des Le Nain à Chardin, est celui de la vie privée. La manière qu'a cet art de refléter l'exubérance du bonheur hollandais est humble, voire mesquine; elle ne rivalise avec lui que dans la délicatesse de sentiment (qui n'appartient en Hollande qu'à la période Vermeer), la finesse du sens de la nature, l'expression d'une nouvelle morale familiale et patriarcale (qui ne résistera pas aux lois économiques).

Là se manifeste que la bourgeoisie commence sa révolution culturelle bien avant de pouvoir faire sa révolution sociale. Et c'est en cela que cet art continue de nous atteindre par ses valeurs de combat contre la féodalité qui, au-delà d'illusions, d'attitudes hypocrites — en particulier dans le moralisme qui couvre la forme nouvelle d'oppression des femmes — et d'une théâtralité mélodramatique sont à recueillir par la cause prolétarienne (en particulier en notre époque de découverte de masse de l'écologie). En effet, si l'utopie de cette peinture est celle du bonheur « privé » qui restait, à la fin du XVIII^e siècle, et selon le mot de Saint-Just, une idée neuve en Europe, cette utopie, que la loi du profit ne pouvait que trahir et que l'idéologie de la bourgeoisie devenue classe réactionnaire récusera bientôt comme naïveté (le sommet de ce renversement a été naguère le « Vive la mort ! » des franquistes) est, si on l'universalise, si on le dégage de toute limite de repliement frileux et d'inégalité de sexe, le but suprême du communisme.

Quand la pesante dictature louis-quatorzienne cesse de peser à la fois sur l'essor bourgeois et sur la décomposition aristocratique, la majeure partie des artistes qui servent la classe dominante passeront de la célébration de ses fastes et de sa composition à celle de sa dissolution. Mais, là encore, le jeu des contradictions entre pression des valeurs nouvelles portées, souvent inconsciemment, par les artistes, et commande sociale de la classe dominante permet à l'art de transcender les limites de chacune des deux classes en lutte. Ainsi, le libertinage corrompu de l'aristocratie est une brèche où parvient à s'inscrire un premier féminisme et une

érotique par essence destructrice non seulement de la vieille société mais également négatrice de la classe montante qui a besoin d'une morale sexuelle stricte pour se concentrer sur l'accumulation du profit.

La timidité de la peinture bourgeoise de ce temps peut sembler singulière en France où se prépare la plus violente et la plus radicale des révolutions bourgeoises. Mais c'est que le radicalisme révolutionnaire bourgeois n'a été le fait que d'une étroite minorité politique — essentiellement petite-bourgeoise — et d'ailleurs tournée autant contre les « bras-nus » que contre la réaction d'Ancien Régime.

3. L'art bourgeois révolutionnaire

Toutefois, à la veille, dans le cours et à la suite de l'explosion, l'instabilité petite-bourgeoise se manifeste clairement dans la carrière typique du peintre le plus représentatif de la classe : David. Celui-ci coule d'abord les aspirations de la petite-bourgeoisie dans le moule théâtral et figé d'exemples romains idéalisés, et il est alors en communion totale avec l'ensemble de sa classe. Dans le feu de la révolution, il s'élève brièvement à un sommet qui exprime avec force et pureté le radicalisme révolutionnaire dans ses portraits et le *Marat assassiné* ou la *Mort de Joseph Bara* (du musée d'Avignon) dont la composition et la conception sont d'un dépouillement très nouveau. Mais le jacobin terroriste qu'a été David paie sa grâce, après Thermidor, en se couchant devant les vainqueurs, célébrant la réconciliation de classes (*l'Enlèvement des Sabines*), prostituant son classicisme en un académisme écœurant, exaltant le nouveau dictateur en œuvres dont le sommet est la toile géante du *Sacre de Napoléon*, représentation figée, artificielle, purement idéologique, et dont les qualités sont de simple technique. David manifeste ainsi à lui seul la fragilité petite-bourgeoise dès que lui manque l'appui d'une classe progressive.

Mais à quel point le cas de David ne doit pas amener à en déduire que l'art reflète directement et passivement les chaos de la société, cela apparaît bien quand on constate que le plus grand artiste révolutionnaire qu'ait donné la bourgeoisie en lutte contre la féodalité n'apparaît pas au sein de la plus radicale des révolutions de cette classe, mais au contraire à l'ombre de la plus réac-

tionnaire et de la plus décomposée des monarchies européennes, à savoir Goya en Espagne.

Le jeune peintre de cour assoiffé de réussite mais qui se distingue tôt par une énergie et une hardiesse liées à une terrible lucidité de regard, où il est difficile de ne pas voir des caractères personnels dans un pays et une société où sa classe était pliée sous le joug le plus pesant malgré les efforts d'un neuf libéralisme bourgeois de couches limitées, s'élève à une puissance vertigineuse dans les horreurs conjuguées de l'invasion étrangère qui n'apporte les acquis de la révolution bourgeoise que pervertis par le césarisme napoléonien, et une résistance nationale qui est en même temps une super-Vendée.

Dans cet écartèlement, le libéral Goya développe une œuvre foudroyante qui exprime, et exprime seule, ce qu'on pourrait appeler une « révolution permanente bourgeoise », fustigeant à la fois les crimes de l'envahisseur et la sauvagerie de la résistance, sous conduite cléricale, produit de l'arriération de son pays. Au-delà, c'est toute la vie quotidienne de sa malheureuse patrie dont Goya fait une critique que n'affaiblit aucune des mièvreries et des poses de l'art bourgeois français. Les forces de désespoir, d'ironie et de pitié qui portent Goya ont besoin d'un langage encore plus profondément renouvelé que celui du David de 93, et il bouleverse en effet la vision picturale et graphique, le mariage de l'art et

tique bourgeoise coïncide avec l'ouverture de l'opposition entre les fins de la classe dominante, d'exaltation de son pouvoir et de réalisation de ses besoins économiques, et les aspirations des artistes qui, en tant que petits-bourgeois, demeurent fixés sur des valeurs et des aspirations désormais devenues défroques pour la grande bourgeoisie.

Nous avons déjà mentionné que la tentative de la bourgeoisie d'édifier artificiellement un classicisme s'écroule en académisme aussitôt qu'esquissée. Il ne s'agit pas là d'une impuissance des artistes mais des conditions sociales mêmes qui les déterminent. L'exemple d'Ingres est intéressant à cet égard. Sa puissance personnelle et les hautes réussites plastiques d'œuvres comme *Œdipe et le Sphinx* et *Thétis et Jupiter*, exécutées sous l'Empire dans une belle marge des thèmes d'époque, n'empêche pas que sa volonté de classicisme ne soit bousculée par les pressions du romantisme au sein duquel, pour le meilleur et le pire, il faut le classer contre les usages.

C'est d'ailleurs aussi contre les traditions les mieux établies — et en particulier par les critiques se réclamant du marxisme — qu'il faut définir le romantisme, non comme expression directe de la classe dominante, mais comme art de la petite bourgeoisie.

Sans perspective sociale et politique propre, la petite bourgeoisie, dans le romantisme, regarde à la fois vers le passé d'un regard nostalgique, et tend confusément vers la réalisation des valeurs abandonnées au travers de la mutation bourgeoise; combinant contradictoirement certains traits réactionnaires et progressistes en un baroquisme typique qui, certes, exprime en fin de compte la classe dominante, mais d'une manière diffractée, mêlant par exemple, dans la découverte de l'histoire, l'idéalisation de son enfance de classe et la contestation timide de la terne et brutale réalité.

Tout au long des différentes périodes du pouvoir bourgeois (y compris la nôtre), l'art authentique (au sens où nous l'avons défini plus haut) oscillera comme la petite bourgeoisie elle-même d'une contestation de l'ordre bourgeois à un repli sur lui-même (que les romantiques baptiseront « art pour l'art » et que nous appellerons, nous, le ghetto artistique) où il finit toujours par s'étioler et s'académiser jusqu'à ce qu'apparaisse une nouvelle vague d'art de contestation à contenu plus radical, plus révolutionnaire.

Le romantisme tombe sur les barricades de 1848 en même

temps que les espoirs petits-bourgeois de chevaucher les luttes prolétariennes (chevauchement dont Delacroix avait donné le portrait avec sa *Liberté guidant le peuple*). Mais déjà cette peinture brillante et superficielle était dépassée par celui qui nous apparaîtrait comme le plus grand artiste du temps, le toujours négligé par les histoires de l'art bourgeoises, le rarissime voire unique peintre prolétaire : Daumier qui, à lui tout seul, et dans l'obscurité, ouvre la peinture moderne en rompant avec son regard, ses formes, les canons de sa représentation, les clichés de la finition.

Tandis que dans le règne de corruption médiocre du Second Empire les Salons regorgent d'œuvres académiques aujourd'hui oubliées, les artistes authentiques refusent l'idéologie dominante sous son double aspect de célébration sociale, de mythologie historique et de catéchisme moral, et partent à la recherche de valeurs nouvelles vers le paradigme de la nature, de la vie simple à son contact, des richesses de la sensation, qui, en soi, sont négation des idéaux industrialistes de l'impérialisme naissant. On remarquera que, jamais, dans aucun passé, un pareil fossé n'a été ouvert entre l'art dominant — au double sens du nombre des œuvres et de leurs messages — et l'art authentique qui subsistera parce qu'il est seul chargé de sens qui dépassent le moment. La leçon prise des maîtres hollandais du XVII^e siècle, par les « réalistes » ou « naturalistes » de la moitié du siècle, se traduit par un changement de sens : l'idéal hollandais se concrétisait en possession et domination de la nature, les novateurs du XIX^e siècle cherchent dans la nature un refuge et des valeurs présumées profondes, en un mouvement qui reste chargé de nostalgie petite-bourgeoise pour un monde qui meurt inexorablement.

Courbet, Corot, l'école de Barbizon restent prisonniers de formes dépassées. Les explosions de la contradiction se font de plus en plus fortes au fur et à mesure que l'écart s'agrandit entre la réalité du monde capitaliste et ses représentations académiques. L'explosion impressionniste ne manque pas cependant d'aspects surprenants. En dehors du cas individuel de Pissarro, les impressionnistes ne sont en rien des hommes d'avant-garde au sens politique du mot. L'opposition de la plupart d'entre eux à la classe dominante ne dépasse en rien le mépris ordinaire des rapins pour les pantouflards ventrus. Ils fondent la nouveauté de leur art sur des découvertes scientifiques en physique, et en particulier en optique, et leur historiographie continue d'insister sur ce point. Mais le scandale sans précédent que suscitent leurs recherches

peut-il s'expliquer seulement par la rupture qu'ils imposent aux habitudes du regard? à leur changement du code formel? Le fait que les tableaux les plus scandaleux (par exemple l'*Olympia* de Manet) soient loin d'être les plus novateurs quant aux ruptures de formes et au maniement des couleurs doit mettre sur la piste des raisons d'un comportement de classe absolument opposé à celui, par exemple, de la bourgeoisie florentine du Quattrocento accueillant chaque invention picturale nouvelle dans un enthousiasme admiratif. En réalité, le bouleversement du code formel est indissolublement lié au changement des valeurs portées par la nouvelle peinture, changement dont les peintres eux-mêmes n'étaient qu'à demi conscients, ou pas du tout. En effet, la nouvelle utopie du bonheur que contient cette peinture, *a priori* respecte les valeurs bourgeoises de vie privée douillette, d'acceptation du cadre de l'ordre social, mais elles les expriment dans leur essence sensuelle et non dans leur idéalisation chargée de signes idéologiques. L'ouverture d'angle est petite. Mais l'instinct de la classe dominante, alerté par ses précédents conflits avec les artistes, semble pressentir la dynamique de cette orientation, et mieux même que les intéressés : ce bonheur n'est plus projeté pour les seuls nantis, il est ouvert devant tous, il est gros d'une revendication scandaleuse : le droit à la vie heureuse pour tous.

Pourtant la bourgeoisie adoptera l'impressionnisme, au moment où se développe ailleurs, en avant, ses virtualités à la fois formelles et de contestation.

A l'heure de l'impérialisme triomphant qui maintient encore comprimée la formidable force prolétarienne qui s'accumule, l'art authentique entre dans le ghetto, devient le fait de marginaux. Cézanne finit par accepter la réclusion productrice que lui permet une aisance petite-bourgeoise, et trouve dans cette autonomie de l'exclusion la liberté d'une œuvre peut-être la plus radicalement bouleversante en cela qu'elle ne tente plus de restituer le réel mais de le traduire. Gauguin se jette dans le déclassé et, bientôt, au travers d'une fécondation par l'art du peuple primitif de l'Océanie qui rompt avec la superficialité des modes exotiques bien vue à Paris, ira le plus loin dans la conscience de l'opposition radicale de son art avec la vie bourgeoise, la saisissant dans sa pire manifestation, le colonialisme. Van Gogh roule vers la folie en brisant le mythe de l'harmonie entre l'homme et la nature et en réinventant une nouvelle lecture du réel et de cette nature comme miroir de l'homme. Toulouse-Lautrec, enfin, noble déclassé par

son nanisme, va jusqu'au bout de la lucidité et trouve la réconciliation avec le réel le plus sordide par la pitié unie à l'humour.

De la même révolution participe un Munch qui est à la source de l'expressionnisme, courant qui, plus encore que celui qui se développe en France, est une protestation de l'art authentique contre la satisfaction cynique du monde impérialiste.

Pas de doute que l'invention de la photographie qui réduit l'académisme à un jeu stérile n'a aidé à la libération de l'art, mais en voir la cause serait d'un matérialisme grossier. La naissance de l'art moderne est bien sortie de la rupture d'artistes qui sont parmi les meilleurs éléments de leur classe avec la réalité de celle-ci, même — et c'est la grande majorité des cas — si cette rupture ne s'opère pas au niveau de la conscience politique, mais à celui de leur propre activité artistique.

Ces artistes, qui n'ont longtemps que de rarissimes acheteurs, et ne sont estimés et compris de par leur pareils, sont bien véritablement dans une situation de ghetto dont l'effet est d'ailleurs un heureux paradoxe : ils peuvent souffrir — et parfois jusqu'à la mort — de l'incompréhension de leur milieu social, mais ils trouvent dans leur exclusion du marché de l'art une libération de la « commande sociale » qui leur permet de ne plus obéir qu'à leurs propres déterminations.

C'est ici qu'il importe de remarquer que l'individuation bourgeoise a ajouté à l'accélération de l'art — parallèle à l'accélération de l'histoire produite par la dynamique capitaliste — un second facteur d'accélération des différenciations, en cela que la désacralisation de l'art allégeant les rigueurs de la commande sociale livre davantage l'artiste à ses déterminations, en particulier inconscientes. Or si l'inconscient est historiquement et socialement structuré, cette structuration n'est qu'une sorte de squelette dont la chair est fournie par l'aventure individuelle de l'artiste qui remodèle indéfiniment les déterminations sociales communes. Là se fonde la richesse et la variété infinie de l'art de l'ère bourgeoise, et la capacité des œuvres particulières à tourner et détourner la commande sociale, voire à la contredire.

De là l'impossibilité de toute sociologie de l'art qui ne prendrait pas en compte les innombrables interférences individuelles qui, en deçà des nuances exprimant finement non seulement des subdivisions de classes, mais quantité d'autres déterminations culturelles, intègrent également les modulations psychologiques.

5. L'alliance avec le prolétariat

L'explosion finale de l'art bourgeois, au double sens de son bouleversement et de la dissociation de ses courants, a lieu au début du ^{xx}e siècle. Elle coïncide avec l'entrée en crise du système impérialiste et avec l'achèvement de la décomposition de ses valeurs, et est parallèle à l'apparition de sciences nouvelles qui mettent en cause profondément les assises rationalistes de la pensée bourgeoise (surtout la physique de la relativité et la psychanalyse), enfin à une véritable mutation de la pensée théorique révolutionnaire attachée aux trois noms de Lénine, Trotsky et Rosa Luxemburg. Ces divers champs de culture ne communiquent pourtant quasiment pas, ou très peu, surtout en France où pourtant l'école de Paris est le foyer artistique alors le plus important. Ceci manifeste à quel point les développements de l'art sont orientés fondamentalement plus inconsciemment que consciemment.

Sans cette compréhension, refusée aussi bien par les pseudo-marxismes que par les théories idéalistes, la révolution artistique qui éclate autour des années dix du siècle est un phénomène inexplicable dans sa simultanéité internationale. On simplifierait en effet les choses en réduisant cette révolution à l'apparition du cubisme au cœur de l'école de Paris. C'est en même temps que naissent le futurisme en Italie, qu'a lieu la transformation profonde de l'expressionnisme allemand, l'apparition de l'abstraction dans toutes ses possibilités à travers l'Europe, d'une avant-garde russe, futuriste d'un côté, extrapolant les sources populaires d'autre part, et c'est très peu de temps après que se manifestent les tendances dont sortiront le dadaïsme puis le surréalisme après la guerre.

Le terme de révolution ne doit cependant pas égarer par ambiguïté de sens. La révolution de l'art est la manifestation d'une rupture profonde de l'art en ses fonctions profondes avec la classe bourgeoise historiquement condamnée dès cette époque. Les artistes, en tant qu'ils sont parmi l'intelligentsia des individus au statut particulièrement instable, oscillent plus violemment encore que les autres secteurs de la petite bourgeoisie entre les classes fondamentales de la société. Un mouvement artistique comme le futurisme italien est intéressant à cet égard parce que ses théories ont une haute coloration sociale dont la confusion des valeurs est caractéristique. La Guerre mondiale et le chaos politique qu'elle

entraîne dissocient ces valeurs et, par là même, le groupe futuriste, en fascistes et révolutionnaires. Son représentant le plus doué, Chirico, peindra, toujours *en même temps*, des tableaux académiques réactionnaires et des œuvres qui sont vues — et à juste titre — par l'avant-garde comme à forte charge révolutionnaire, parfaitement inconsciente pour l'artiste qui finira par les « académiser » indéfiniment.

La rupture fondamentale avec la classe dominante d'artistes authentiques poussera nombre d'entre eux dans ce qu'ils veulent le domaine de l'art pur, prenant désormais le plus souvent la voie d'une abstraction, parfois à justifications métaphysiques (Mondrian par exemple) mais qui aboutira au vide absolu (les « monochromes » de Klein), ce domaine n'étant que le fond du ghetto où la classe dominante ira bientôt récupérer ces artistes pour leurs qualités de décorateurs.

Équilibre instable que celui du ghetto, où les artistes sont leur propre public avec un petit nombre d'initiés, et que menace sans cesse une « récupération », le plus souvent accompagnée d'une capitulation qui se manifeste en académisation de la recherche entreprise et des découvertes formelles opérées.

Aucune époque sans doute n'aura été plus riche en ouvertures sur le nouveau. La plupart cependant se figent dans la personnalisation d'un jeu de lignes et d'un système de couleurs, voire de quelque trouvaille agréablement bizarre transformée en cliché rémunérateur.

L'effroyable Première Guerre mondiale est l'heure de vérité du rapport entre valeurs et réalités bourgeoises, et par cela même un test d'authenticité des démarches artistiques. La coupure qui s'opère dans l'intelligentsia en général et parmi les artistes en particulier est alors plus radicale qu'elle ne l'a jamais été dans le passé, et elle est quasiment définitive : désormais l'art authentique tend à l'alliance — qui sera hélas conflictive — avec le prolétariat. On ne trouve « à droite » que des académiques, qu'ils soient traditionalistes ou les embaumeurs de leur jeunesse (un cas typique est celui de Dali devenu le bouffon de lui-même).

La révolution d'Octobre réalise l'alliance et, dans les trop courtes années qui s'écoulent entre la prise du pouvoir des bolcheviks et le parachèvement du thermidor stalinien (lequel se manifeste en art par l'imposition du « réalisme socialiste » — cette célébration idéalisée de la nouvelle idéologie contre-révolutionnaire par le recours stylistique à l'académisme le plus éculé du

Le souffle de la révolution d'Octobre a secoué le monde entier, et la révolution russe y a trouvé sa consécration. Autour du
 nouvelles voies bientôt remplies en jachères.
 toutes les voies ouvertes au début du siècle et, au-delà, ouvert de
 XIX^e siècle) l'avant-garde artistique soviétique sans parcourir



sont pour le prolétariat la morale du fascisme et la victoire du
 dans les refuges profanes. Les larmes de l'âme conjuguées que

XIX^e siècle) l'avant-garde artistique soviétique aura parcouru toutes les voies ouvertes au début du siècle et, au-delà, ouvert de nouvelles voies bientôt retombées en jachères.

Le souffle de la révolution d'Octobre a secoué le monde entier, et la révolution artistique y a trouvé sa conscience. Autour du surréalisme, qui part de la révolte petite-bourgeoise de Dada et progresse vers le communisme, l'art acquiert la lucidité dans l'attaque des valeurs bourgeoises. Mais la différence est considérable avec les grandes périodes la lutte de classe de la bourgeoisie contre la féodalité. Du XV^e au XVIII^e siècles, l'art bourgeois naissait et progressait au rythme même du dégagement des valeurs philosophiques et sociales de la classe bourgeoise dominée, puisque les artistes en étaient membres, et les compromis et reculs étaient fonction de rapports de forces entre classe dominée et classe dominante. De façon toute différente, le prolétariat peut parvenir à la conscience de soi au travers de ses luttes économiques et sociales, mais la seule culture qu'il peut ainsi élaborer dans son dénuement — et seulement grâce à l'aide des transfuges de la classe dominante — c'est la science de la société connue sous le nom de marxisme. Le prolétariat est privé des moyens de l'élaboration d'une culture artistique et il ne peut donc trouver une projection artistique diffractée de sa nature et de ses fins que chez ses alliés, issus de la petite bourgeoisie — voire, exceptionnellement, de la grande — venus à lui de par l'attraction du sens, de la portée et de la puissance de sa lutte.

Ainsi, au XX^e siècle, tout l'art authentique devient révolutionnaire, il n'est pas prolétarien. Jusque dans ses plus hautes réussites (pensons à une œuvre de la puissance et de la perfection du *Guernica* de Picasso), il garde des caractères ambigus qui tiennent à ce que la plus grande sincérité des artistes, la solidarité la plus profonde avec la lutte prolétarienne n'en est pas moins en extériorité avec elle. Cependant, de même que les moines du Quattrocento qui, bien qu'appartenant à la base de la classe dominante, en devenaient les transfuges en tant qu'artistes et exprimaient les nouvelles valeurs, il fait peu de doute que les riches et multiples découvertes de l'art moderne apparaîtront demain, dans la société communiste réalisée, comme des apports graduels vers une expression artistique aujourd'hui inimaginable.

L'ambiguïté de l'art moderne comme art révolutionnaire éclate dans les reflux prolétariens. Les lourdes défaites conjuguées que sont pour le prolétariat la montée du fascisme et la victoire du

stalinisme en URSS entraînent un reflux de l'acuité révolutionnaire artistique, des chutes dans la corruption, des capitulations (à la fois devant la classe dominante et — cas nouveau — devant le stalinisme), les plus dignes se retirant à nouveau dans la tour d'ivoire du ghetto (d'ailleurs redevenant dans ces conditions laboratoire de recherches esthétiques, souvent orientées depuis les profondeurs pour des explorations en terres jadis interdites par les tabous dominants, et dont les produits peuvent constituer les jalons de véritables conquêtes qui éclaireront l'avenir).

Une minorité, enfin s'efforce de maintenir l'alliance avec le prolétariat, non sans confusion parfois (que l'on songe aux prolétaires à vélos et fleurettes de congés payés du Léger de 36, dont la naïveté fabriquée couvre inconsciemment l'escroquerie du Front populaire).

Oscillant comme leur classe, la petite bourgeoisie, les artistes qui se sont écartés du prolétariat quand celui-ci a reculé — l'art, si luxuriant des trente premières années du siècle, piétinant en une répétition pessimiste des mêmes acquisitions pendant les trente années suivantes — reçoit un coup de fouet de la remontée ouvrière qui intervient autour des années soixante. Mais un hiatus, à nouveau, sépare la culture prolétarienne, c'est-à-dire le marxisme, qui a stagné pendant les décennies où le mouvement ouvrier était sous le joug de la réaction stalinienne organisatrice de ses grandes défaites, du développement esthétique que son cheminement dans le ghetto a rendu ésotérique.

Pour l'art de demain

Toute l'histoire de l'art montre à l'évidence que ses plus hautes réalisations, qui comblent ce besoin esthétique né du destin historique de notre espèce, n'apparaissent que comme expression de ses tensions pour la conquête de son être. L'art n'est donc pas reflet de la société comme le marxisme mécaniste — étranger à Marx ainsi qu'à Trotsky — s'efforce de le démontrer, mais à coup sûr une projection de la lutte des classes médiatisée de façon complexe (par les pulsions psychiques des artistes, elles-mêmes modelées profondément par les structures de classe, et tout autrement par la continuité conflictive des traditions artistiques).

Notre époque étant celle du retard de la révolution prolétarienne par rapport au développement des forces productives capi-

talistes entrant en contradiction avec les rapports de production, l'art exprime ce retard et ses déchirements. Nous sommes de ce fait dans une période de baroque qui manifeste les tensions et les contradictions de ce temps.

Toute tentative d'influer le développement de l'art de façon volontariste, comme l'ont fait le stalinisme ou le fascisme, est aussi stupide que l'était la volonté lyssenkiste de faire pousser des pommes sur des pêchers, et cela précisément parce qu'il n'y a pas d'art produit par la seule conscience, et que l'inconscient collectif qui s'y manifeste au travers d'inconscients individuels est dix fois plus rusé que la conscience la plus rusée. C'est à l'infini que l'art véritable est capable de changer ses codes qui seront toujours néanmoins décodés par les intéressés. De ce fait l'art est le sismographe social le plus subtil et le plus délicat. Le détruire est possible, mais stupide, car jamais destruction de sismographe n'a empêché un tremblement de terre, et aboutit au contraire à rendre celui-ci plus dangereux. On ne peut pas davantage ruser avec un sismographe, car ce n'est pas lui qui fait le tremblement de terre.

En revanche, il n'est pas impossible de le rendre plus subtil qu'il ne l'est spontanément. Car l'œuvre d'art n'est pas le produit du pur inconscient comme le rêve, et comme a pu le croire une certaine critique psychanalytique, mais, comme nous le disions en commençant, au point de rencontre du conscient et de l'inconscient. Plus la conscience de l'artiste est aiguë, plus sa « collaboration » avec son instinct, sa communication sensible à l'inconscient collectif sera fructueuse. C'est cette haute « composition organique » qui est ce que le langage mystifié nomme le génie, comme le prouve l'analyse conjuguée de l'ensemble artiste-œuvre dans des cas comme ceux de Bosch, Botticelli, Rembrandt, Goya, Daumier ou Picasso.

De cela découle l'intérêt historique commun de l'alliance la plus serrée possible entre intelligentsia artistique et avant-garde prolétarienne, prouvée par l'expérience des premières années de la révolution bolchévique et par l'alliance surréalisme-communisme dont l'expression la plus claire a été le manifeste Trotsky-Breton de la FIARI.

A l'opposé de la politique de flagornerie acritique des artistes par la social-démocratie et de la pratique alternée du même laxisme avec le terrorisme intellectuel (voire le terrorisme tout court) du stalinisme et du néo-stalinisme, les marxistes révolu-

tionnaires doivent s'efforcer d'analyser sans complaisance les œuvres d'art dans leur signification et leur portée, mais avec la connaissance de leurs principes propres et la compréhension de leur spécificité. Par ailleurs ils s'efforcent de gagner les artistes comme toute l'intelligentsia à la compréhension de leurs propres fins sociales.

L'expérience historique prouve aussi que si des artistes, à titre individuel, peuvent toujours être gagnés à la cause de la classe révolutionnaire, le mouvement global de l'art, lui, dépend des grands mouvements de la lutte des classes. Pour cette raison, il fait peu de doute qu'un nouvel art révolutionnaire, inattendu comme toujours, naîtra dans un certain parallélisme avec l'assaut final du prolétariat des pays avancés contre le pouvoir bourgeois impérialiste. Mais pas plus en art qu'en bien d'autres domaines, on ne peut suspendre l'action d'aujourd'hui jusqu'à la « lutte finale ». Celle-ci sera à l'inverse accélérée par toute adéquation de l'art aux valeurs révolutionnaires. Il est improbable qu'un tableau ait jamais jeté les masses dans la rue, mais les structures psychiques qu'éclaire l'art, et qui s'en fortifient parce que, comme l'a dit Ernst Bloch, *le beau est le vrai*, ont besoin de ses totalisations harmonieuses pour mieux marcher en combattant vers un monde enfin humain, et pour le bâtir.

Michel Lequenne



l'homme doit s'efforcer d'analyser sans complaisance les œuvres d'art dans leur signification et leur portée, mais avec la connaissance de leurs principes propres et la compréhension de leur spécificité. Par ailleurs ils s'efforcent de gagner les artistes comme toute l'intelligence à la compréhension de leurs propres fins sociales.

L'expérience historique prouve aussi que si des artistes, à titre individuel, peuvent toujours être gagnés à la cause de la classe révolutionnaire, le mouvement global de l'art, lui, dépend des grands mouvements de la lutte des classes. Pour cette raison, il faut peu de doute qu'un nouvel art révolutionnaire, entendu comme toujours, naitra dans un certain parallélisme avec l'assaut final du prolétariat des pays avancés contre le pouvoir bourgeois impérialiste. Mais pas plus en art qu'en bien d'autres domaines, on ne peut suspendre l'action d'aujourd'hui jusqu'à la « lutte finale ». Celle-ci sera à l'inverse accélérée par toute adhésion de l'art aux valeurs révolutionnaires. Il est impossible qu'un tel art ait jamais été les maîtres dans la rue, mais les structures psychiques du futur art, et qui s'en font la base que, comme le dit Ernst Bloch, le futur art lui-même, ont besoin de ses réalisations révolutionnaires pour mieux marcher en combattant vers un monde humain, et pour le bâtir.

Michel Lecomte

culture

1.

Du passé ne faisons surtout pas table rase...

(par Jean-François Godchau)

« L'homme ne vit pas que de politique. »¹

« On ne peut en aucun cas se régler sur les seuls principes du marxisme pour juger, rejeter ou accepter une œuvre d'art. Une œuvre d'art doit, en premier lieu, être jugée selon ses propres lois, c'est-à-dire selon les lois de l'art. »²

« ... la nouvelle classe... doit refaire pour elle-même toute l'histoire de la culture artistique. Elle ne peut pas commencer à édifier une nouvelle culture avant d'avoir absorbé et assimilé les éléments des anciennes cultures. »³

1. Les rapports ambigus de l'extrême gauche révolutionnaire avec la culture depuis 1968

Une « tradition culturelle » ?

Par rapport à d'autres courants révolutionnaires, les trotskistes ont l'avantage d'avoir une histoire, des éléments programma-

tiques et stratégiques, bref une « tradition » politique qui, vue sous l'angle d'une certaine conception de l'histoire du mouvement ouvrier, n'est pas sans impliquer une certaine « culture », politique tout au moins. Existe-t-il une tradition plus spécifiquement culturelle? Oui, si l'on se réfère au « classique » souvent cité — sinon bien connu — que constitue *Littérature et Révolution*. A vrai dire, cette tradition héritée des écrits de Léon Davidovitch, le mouvement trotskiste l'a faite sienne, dans la mesure où le combat contre le stalinisme impliquait le rejet pur et simple des conceptions jdanoviennes⁴ et autres grossièretés « prolétariennes » du même type, sans que l'on puisse discerner avec certitude une « pratique culturelle », une analyse de l'actualité culturelle, définies en fonction de ladite tradition. Sans doute les forces étaient-elles limitées et les objectifs légitimement plus directement « politiques »; mais était-ce la seule raison? Il semble qu'après *Littérature et Révolution* (1923-1924), et à part quelques exceptions dont les plus notables sont encore peut-être dues à la plume de Trotsky⁵, un silence se fasse dans les rangs marxistes révolutionnaires sur les questions culturelles; qu'un fossé s'établisse entre le militantisme proprement dit et la réflexion et l'activité culturelles.

Ce fait apparaît peut-être d'autant plus crûment, de façon rétrospective, que l'origine et la composition des organisations marxistes révolutionnaires de l'époque de « la traversée du désert » faisaient que les militants étaient, en général, « cultivés ». Est-ce un paradoxe? Aujourd'hui la conception même du militantisme, les champs d'activité des militants, la pression des media, les forces élargies de l'organisation exigent ou permettent que l'on se mette enfin à combler le fossé entre politique et culturel. Or, s'il est à la mode de dire que le niveau culturel moyen des masses s'est globalement élevé depuis la Deuxième Guerre mondiale, par exemple, il sera sans doute moins populaire d'avancer que *l'avant-garde politique organisée n'a jamais été moins cultivée au sens général et traditionnel du terme*.

A part des « thèses » d'organisation sur l'enseignement⁶ ou des considérations motivantes mais individuelles⁷, il faudra presque attendre la rubrique culturelle du quotidien *Rouge*, dont ce ne sera pas le moindre mérite, toute discutée qu'elle aura été, pour que, collectivement, une prise en considération des problèmes culturels ait lieu à nouveau — même de façon incomplète, insatisfaisante, voire exaspérante...

Le «populisme» et les contresens de l'après-68

Les postulats implicites régissant les conceptions des militants révolutionnaires en matière de culture semblent être les suivants : — La culture classique — enseignée, il est vrai, de façon désastreuse, ou plus enseignée du tout — appartient en propre à la bourgeoisie ; combattre l'ennemi de classe, c'est aussi répudier ses instruments idéologiques, son langage, l'art fait pour elle par ses serviteurs ; il s'agit donc de *remplacer* tout cela par une « culture populaire » à sensibilité anticonformiste.

— La liaison plus ou moins directe aux luttes des peuples, des régions, des travailleurs des villes ou des campagnes, exprimée explicitement par l'œuvre considérée, constitue, pour le militant bien pensant, un critère valable et indispensable pour apprécier ce qu'il voit et entend — sans parler de la biographie de l'auteur, du compositeur, de l'interprète dont le « progressisme » politique sera un gage supplémentaire sinon décisif de la qualité artistique !... Il est étonnant de voir à quel point les générations nées à la politique révolutionnaire après 1968 ont été dévastées par un « ouvrierisme » qui, en matière culturelle, était resté le triste apanage des staliniens au temps de l'ineffable Jdanov et des courants populistes-basistes. Sans être coutumiers du « culte de la personnalité », nous restons pour notre part fidèles à la conception de Trotsky selon laquelle « il est faux de dire que, pour nous, seul est nouveau et révolutionnaire un art qui parle de l'ouvrier ; quant à prétendre que nous exigeons des poètes qu'ils décrivent exclusivement des cheminées d'usine ou une insurrection contre le capital, c'est absurde »⁸.

— Réservons pour un autre débat la question des *circuits de diffusion de la culture*. Il faudra bien un jour revenir de façon réfléchie et collective sur des « évidences » véhiculées sans problème, de façon pour le moins unilatérale, sans qu'il ait été possible d'en discuter sérieusement jusqu'ici, tant par les militants de la LCR que par *Rouge* ou par le manifeste de la Ligue, *Oui, le socialisme*!⁹, concernant les dangers présentés par la FNAC ou autre lieu privilégié de la société de consommation (culturelle).

Les confusions les plus répandues qui rendent toute discussion sur les questions culturelles aussi ardues à mener que la rédaction d'une rubrique culturelle de *Rouge* moins vilipendée par chacun — pour des raisons d'ailleurs contradictoires — sont :

— Celle entre le contenant et le contenu, entre l'œuvre d'art elle-même et le cadre dans lequel elle est diffusée. Jean-Sébastien Bach écrivait pour l'aristocratie, ses œuvres sont diffusées par des éditeurs de disques appartenant presque tous au grand capital; le public des concerts « classiques », en France tout au moins, jusqu'à il y a une dizaine d'années, était presque exclusivement bourgeois aisé... En quoi cela fait-il de la musique de Bach un art plus « bourgeois » ou moins « progressiste » que tel tour de chant anticonformiste dans son contenu et passant dans un café-théâtre marginal — au moins au début, quitte à s'intégrer parfaitement dans le circuit du show-business au bout d'un certain temps comme en témoigne par exemple l'évolution des cafés-théâtres parisiens?

— Celle entre la « radicalisation de la jeunesse », exprimée, en 68 et depuis, par la *révolte* des jeunes contre les institutions bourgeoises les plus directement opprimantes : famille, école, caserne, et la *politisation*, seule capable de transformer le sentiment légitime et largement répandu de révolte individuelle en effort organisé, collectif et conscient de mobilisation anticapitaliste permanente.

Il faut une singulière vision de « révolutionnaire professionnel » pour écrire dans *Rouge*, en août 1977 par exemple à l'occasion de la mort d'Elvis Presley, que celui-ci « incarna — sinon provoqua — notre première révolte contre la société et ses valeurs » ou quelque chose d'approchant ! Que Presley, plus tard les Beatles, le rock en général, aient eu une audience de masse, c'est certain; qu'ils aient souvent — pas toujours — correspondu à la sensibilité de millions d'adolescents, au point de constituer de véritables « phénomènes socio-culturels », c'est tout aussi vrai. De là à penser que le jazz, tout le jazz, doit son caractère « progressiste » à ses origines (la révolte des esclaves), à assimiler la *massivité* d'un phénomène (rock ou pop) à un soi-disant « progressisme » — par rapport au « classique », notamment — pour s'y rallier — mais, en ce cas, pourquoi pas le yéyé bêtifiant ? — c'est assurément confondre les *signes* de la révolte provoquée par la crise de la société bourgeoise avec les *instruments* nécessaires pour la mise à bas de cette société. Penser que la « radicalisation de la jeunesse » est indispensable pour construire un (ou des) parti(s) révolutionnaire(s) de masse est une chose que personne ne remet en question; croire, comme nous l'avons fait depuis plus de dix ans, que toutes les *modalités* de cette radicalisation sont unilatéralement

favorables à la révolution montante, en est une autre qu'il serait bien temps de remettre en cause.

En un mot, nous avons fait comme la jeunesse radicalisée elle-même : nous avons confondu — en l'approuvant — le rejet par les jeunes de l'institution scolaire-universitaire avec tout ce qu'elle a de carcéral, de sclérosé et d'effectivement rebutant... avec le refus de tout contenu culturel, quel qu'il soit ; ce contenu ne pouvant être que « bourgeois ». D'où le succès des « contre-cultures » (!) et de l'« anti-savoir » doctement mis en avant par divers ultragauches, par ailleurs fort mandarinaux, au lendemain de 68. Pourtant, nous avons su, au temps où nous menions bataille sur l'école, sa nature et sa fonction¹⁰, expliquer pourquoi il ne fallait ni contribuer à la faire fonctionner telle qu'elle était et reste conçue en fonction des intérêts de la classe dominante, ce que font les réformistes, ni la « brûler », ce que proposaient en toute simplicité les gauchistes de tout poil au lendemain de la dernière crise révolutionnaire. Ce sont les acquis théorico-politiques, et relevant également de la « culture générale », existant préalablement à ces conceptions primaires, qui avaient permis à une organisation aussi jeune que l'ex-Ligue communiste de publier entre 1969 et 1972-73 un ensemble de livres et de brochures non négligeables tant du point de vue de la qualité que du point de vue quantitatif. C'est sans doute le fait d'avoir jeté — ou laissé jeter — l'eau sale du bain — l'institution — avec le bébé culturel (!) qui explique, au moins partiellement, l'appauvrissement, plusieurs années durant, de notre production littéraire, de notre recherche, de l'élaboration de ce fameux « intellectuel collectif » que l'organisation révolutionnaire est censée constituer. On ne déterminera pas ici s'il est possible d'affirmer qu'un redressement s'est amorcé... — Celle entre journalisme — qualifié de « vivant » pour les besoins de la cause — et analyse marxiste qui ne devrait pas être forcément impossible dans un quotidien ou un hebdomadaire, ni rédigée sous forme de thèses réservées à des spécialistes, etc. Non seulement, sur le fond, une majorité de militants pense-t-elle assez naturellement que le phénomène de masse de la moto répandu parmi les jeunes est légitimement plus proche des préoccupations des bons révolutionnaires qu'une exposition de tableaux impressionnistes par exemple, mais encore, formellement, est-on désormais condamné à voir quelque analyse un tant soit peu sérieuse du phénomène en question remplacée définitivement par l'interview d'un chef de bande !...

L'impasse des rapports politique/culture non résolue par l'organisation marxiste révolutionnaire

La bourgeoisie romantique, relayée par les directions réformistes du mouvement ouvrier, par le syndicalisme enseignant, a créé une idéologie du progrès social, de la démocratie croissante par le développement du savoir. Les partis de la III^e Internationale sont passés — sans autocritique ni même réflexion sérieuse — de la conception, absurde et réactionnaire, de la « culture prolétarienne »¹¹, appliquée en même temps que la tactique « classe contre classe »¹², au credo symétrique, tout aussi absurde et réactionnaire, selon lequel tout progrès scientifique, tout apport culturel, constituent un accroissement des forces productives, un facteur de progrès social et démocratique¹³. Ainsi, à côté de la bourgeoisie dont la politique culturelle ne peut qu'obéir à des impératifs cruellement contradictoires — « démocratisation »-développement de la culture/sélection sociale-austérité ; à côté des réformistes dont les préoccupations restent essentiellement quantitatives — « des moyens plus grands pour une politique plus juste » — les révolutionnaires adoptent fréquemment la politique de l'autruche : ou bien ils ignorent le problème purement et simplement — ne serait-ce qu'en cachant leur manque d'intérêt ou leur propre ignorance derrière un ouvriérisme aussi traditionnel que vulgaire : « les ouvriers ne peuvent pas comprendre ce que un tel dit de cette exposition » ; ou « ils ne s'intéressent pas à l'évolution de ce courant littéraire... » ; ou bien ils se réfugient dans le marginal connu des seuls initiés ; quand ce n'est pas dans une fuite en avant à prétention théorique, s'appuyant sur le malheureux Marx qui n'en peut mais, et à qui l'on fait dire que, puisque dans la société communiste il n'y aura plus d'art ni d'artistes, ni de public, que la fusion des divers aspects de la vie sociale sera totale, par conséquent ces choses-là n'ont guère d'importance... Comment l'organisation révolutionnaire actuelle, puis le parti ouvrier de masse, peuvent-ils, doivent-ils intervenir dans le domaine culturel ? Quels seront les rapports, au sein d'un tel parti, entre ouvriers et intellectuels — différents de ce qu'ils sont aujourd'hui, à coup sûr, mais plus précisément... ? Comment, sans attendre les lendemains qui chantent, concilier le militantisme et la satisfaction des besoins « culturels » divers que nous ressentons tous plus ou moins — sans parler des autres problèmes relatifs au « mode de vie » ? A l'évidence, l'apparte-

nance, des années durant, à une organisation marxiste-révolutionnaire (la section française de la IV^e Internationale, en l'occurrence) ne se solde que bien rarement par une réponse quelconque... D'où le fameux « malaise militant » déjà analysé dans cette revue, toujours discuté, jamais résolu...

2. Deux « pratiques culturelles » de la LCR : la formation politique, la rubrique culturelle de *Rouge*

La formation politique

Se répéter que les militants de la LCR ont la réputation — justifiée ou usurpée — d'avoir une formation théorique et politique supérieure à la moyenne des milieux militants constitue une piètre consolation. Nos statuts ont beau stipuler que : « le comité central, les directions régionales, les bureaux de ville sont tenus d'assurer la formation des militants. A cet effet, ils organisent *de façon régulière* des écoles et des stages. L'école de formation est *obligatoire pour tous les nouveaux adhérents* »¹⁴, à supposer qu'ils soient connus des membres de la LCR (?), ces statuts, ce n'est vraiment pas trahir un secret d'organisation (!) que de l'écrire « publiquement », ne sont pas appliqués ; et il s'en faut. Ce n'est pas l'endroit pour faire un bilan de la politique de formation pratiquée par/dans la LCR. Mais on peut avancer sans risque que, si la formation n'est jamais absente des préoccupations permanentes des militants et des instances responsables — en ceci, on peut parler de la survivance d'une tradition politique, organisationnelle et culturelle —, si elle n'est jamais purement et simplement oubliée, on conviendra aisément que sa présence se réduit trop souvent au retour d'un vieux remords qui vient, chroniquement, troubler la bonne conscience des responsables, ou à la mise sur pied de vastes programmes... dont le défaut essentiel est de succomber, plus souvent qu'à leur tour, à l'activisme quotidien et routinier. Comment ne pas songer à relier, encore une fois, la « crise du militantisme », l'hémorragie permanente de militants, avec la lassitude engendrée, justement, par un activisme non « nourri » politiquement, c'est-à-dire, en l'occurrence, culturellement, de façon à maîtriser un tant soit peu son militantisme ? Combien avons-nous intégré de « jeunes travailleurs combattifs », de « syndicalistes lutte de classe » ayant tout plein de qualités militantes, préfigurant, nous disait-on

souvent, la composition du parti de masse à construire, mais à qui l'organisation n'avait pas fourni le minimum de formation marxiste *avant* leur intégration et qui, *ensuite*, étaient pris dans le tourbillon des réunions et des tâches « prioritaires » ? Combien de ceux-là ont, tôt ou tard, quitté, en partie pour cette raison-là, une organisation qui, déjà faiblement implantée, et donc pesant d'un poids fort aléatoire sur leur travail quotidien, ne leur assurait pas les moyens concrets de progresser dans la compréhension synthétique des tâches relevant et du travail de masse et de la construction de cellules communistes dans les entreprises, pour ne pas même parler de l'internationalisme prolétarien et de la IV^e Internationale ?

Dans un contexte apparent de crise permanente de l'organisation en général, du système de formation en particulier, il est possible de distinguer deux types de problèmes, correspondant éventuellement à deux périodes successives de la construction de la section française de la IV^e Internationale :

1. Entre 1968 et peut-être le Congrès de fondation de la LCR (1974), la pratique réelle de notre courant semble obéir à une idéologie bien évidemment contradictoire à tous les statuts, à toutes les proclamations de principe « orthodoxe » sur l'importance décisive de la formation, qui peut être résumée, de façon volontairement outrée, comme suit : la période est tellement montante, l'avant-garde est tellement large, la bourgeoisie est si près de l'abîme, et les réformistes si discrédités... que la crise révolutionnaire est à portée de main, et que, donc, plus besoin d'école de formation, ou dans le « meilleur » des cas, « l'école c'est la rue », etc. !

2. Puis, à ce problème plus ou moins directement fonction de notre orientation politique, est venu se substituer un problème objectif que nous n'étions guère préparés à résoudre, mais que notre conception de la culture et notre pratique organisationnelle de la formation ont sans nul doute tendu à empirer. Le changement de la composition sociale de l'organisation (qui voit diminuer le nombre relatif, puis absolu, des étudiants et lycéens, et augmenter celui des travailleurs, autres qu'enseignants, n'ayant pas suivi de cycles d'études longs — et l'on retrouve la jonction culture générale - formation politique); le départ progressif de ceux qui avaient le plus longuement accumulé d'acquis, ces deux

phénomènes concomittants ont eu des conséquences : l'appauvrissement général de l'organisation (ce n'est pas une nostalgie des temps où nous étions très formés... mais 200 dans toute la France!); et l'état de plus en plus caduc, le grippement progressif, presque la paralysie de notre système de formation. Une chose est de constater la réalité : un militant venu d'un CET aujourd'hui n'a ni le temps, ni l'habitude, ni l'envie, ne serait-ce que de prendre des notes ou d'avalier les livres et les brochures qui étaient, avant 68, la pâture courante des étudiants et des enseignants révolutionnaires. Soit! *Tout autre chose est de se lancer dans des tentatives de théorisation* de cet état de fait qu'on a pu voir et entendre dans telle ou telle fédération parisienne de la LCR (et dont les résultats pratiques ne sont pas très difficiles à imaginer) : « D'accord, la formation n'est pas ce qu'elle devrait être, mais de toute façon un parti révolutionnaire ouvrier de masse ne peut pas être, ou même n'a pas à être, composé de "marxistes" »... Ou encore, l'on différenciera la formation donnée aux ouvriers et aux étudiants non seulement du point de vue formel (horaires, durée, modalité d'exposition, de préparation, lieux séparés, etc.) mais également sur le fond : aux étudiants les questions « idéologiques » (la formation sociale, la Chine...), aux collégiens et jeunes travailleurs les problèmes pratiques, immédiatement utilisables dans le travail de masse (la CGT; les rapports partis/syndicats...), etc. !

Petite devinette : entre le noyau « historique » de la direction de la LCR, formé politiquement et « cultivé » sur le plan général, et les jeunes militants peu formés par définition et n'ayant même pas « bénéficié » de l'enseignement scolaire, aussi aliéné et aliénant qu'il soit, qui, ayant le monopole du savoir politique — et autre — garde aussi le monopole du pouvoir? ¹⁵

Bien sûr ceci renvoie à d'autres questions qui débordent de loin le cadre d'un tel article : celle de la démocratie dans l'organisation marxiste révolutionnaire, par exemple, qui ne sera même pas abordée; celle de l'éducation et de l'école dont on aimerait pouvoir discuter à nouveau. Car enfin, si la droite réactionnaire ne cesse de clamer (et la gauche de déplorer) que « *le niveau baisse* », afin de justifier sa politique malthusienne et la sélection sociale à l'accès aux cycles de formation longs et qualifiants, *ce n'en est pas moins une réalité que chaque enseignant, du primaire, du secondaire, du supérieur ou du technique, peut constater tous les jours*. Et ce n'est pas en expliquant doctement que l'orthographe est, au moins partiellement, une technique marquée socialement et rappelant, de loin,

le monopole des scribes de la Chine ancienne, que l'on avancera en quoi que ce soit. Il est étonnant que ne proviennent pas du secteur enseignant de la Ligue des éléments d'analyse approfondissant, nuancant ou remettant carrément en cause nos « analyses » traditionnelles de la « radicalisation de la jeunesse », tant il est vrai que sous l'angle de l'articulation : pratique scolaire-universitaire/révolte anti-institutionnelle/politisation consciente, la radicalisation n'est plus ce qu'elle était !

La rubrique culturelle de *Rouge*

Aucune rubrique du quotidien *Rouge* n'a été aussi discutée, haïe, boycottée ; aucune n'a reçu autant de courrier, de contributions ; aucune n'est également irritante¹⁶ ; c'est qu'en l'absence de traditions en la matière, pour ne pas dire, volontairement, en l'absence de toute ligne organisationnelle, ce doit être finalement la rubrique la plus difficile à rédiger. Raison de plus pour susciter l'élaboration collective, pour répudier définitivement le mode de fonctionnement qui permet aux journalistes-permanents-titulaires de la rubrique-spécialistes de « pondre » ce que bon leur semble, de choisir arbitrairement, de trancher sans appel, d'imposer de fait leurs goûts et leurs fantasmes à l'ensemble des lecteurs sans qu'il y ait, concrètement, de lieu de discussion véritable où confrontation, dialogue et synthèse éventuelle aient quelque chance de s'esquisser. Le mélange curieux et détestable de populisme et de « marginalisme » forcené qui tenait lieu, sinon de ligne, du moins d'axe de référence permanent à la rubrique culturelle de feu le quotidien — surtout la première ou les deux premières années de son existence — avait réussi le tour de force remarquable de heurter à la fois ceux pour qui il est superflu et déplacé dans un journal « d'action communiste » de consacrer deux pages au roman, au cinéma, au café-théâtre, à la musique (on ne parlera même pas de ceux qui réfutent le principe même d'une rubrique culturelle : pour eux, *le Socialisme que nous voulons* doit probablement se réduire à l'application d'un plan quinquennal...) et ceux qui, plus familiers de ces divers domaines, n'en pouvaient plus de voir *les Dossiers de l'écran* au cours desquel Jean Kanapa déclarait, à propos de *l'Aveu*, d'Arthur London, « si nous avions su [les crimes de Staline], nous aurions hurlé notre indignation », délaissés au profit d'un(e) chanteur/euse « progressiste », la radio encore plus totalement ignorée que la télévision, le cinéma criti-

qué dès lors que le réalisateur dispose de moyens¹⁷, la musique réduite, sauf exceptions sur lesquelles on reviendra, à Lou Reed ou Doctor Feelgood, le théâtre devenir apparemment le monopole de ceux qui, incapables ou non désireux de jouer Shakespeare, mais n'osant ou ne pouvant écrire eux-mêmes, plaquent sur ses personnages, qui n'en demandaient pas tant, le fruit obscur de méditations prétentieuses...

Une telle persistance, dans ce qui a bien fini par constituer une certaine conception de la culture, telle que devant être perçue par des révolutionnaires, n'est pas restée au stade du pragmatisme. De timides essais de « théorisation » ont été faits, qu'il n'est pas inintéressant de connaître... pour mieux les combattre!

Il y a environ deux ans, une contribution envoyée à *Rouge* et aux instances de direction de la LCR par ses cellules parisiennes radio-télévison et cinéma-comédiens s'intitulait : « Pour une autre rubrique culturelle dans *Rouge* »¹⁸. Cette contribution mettait en cause un certain nombre d'éléments relatifs aussi bien au fonctionnement de la rubrique qu'à ce qui ressortait, au fil des articles, des notions culturelles de ceux qui en avaient la charge. On notait, entre autres choses, la « disproportion entre les possibilités laissées aux journalistes de *Rouge* qui semblent avoir tous les droits, et les interventions des lecteurs... le tout, le plus souvent, dans un style insupportable de prétention et de suffisance »; la nécessité d'en finir avec le « filtrage opéré par la rubrique qui ne laisse passer que ce qui peut s'insérer dans l'éventail de ses positions à elle » ainsi qu'avec un « comportement de clique » auquel devait se substituer l'ouverture « d'un débat réellement démocratique », etc.

Plus fondamentalement était remise en cause « la place disproportionnée donnée au théâtre marginal... et au phénomène de la musique jazz-rock-pop dans des articles qui révèlent plus la personnalité de l'auteur que la musique à laquelle il prétend initier ses lecteurs ». Les auteurs de la lettre remarquaient également que « par contre, le principal loisir (par la force des choses) des couples avec enfants, des provinciaux, des ouvriers, la télévision, est à peu près abandonnée... ». D'autre part, « alors que les films de Boisset sont utilisés aux "mercredis rouges" des CET, pourquoi les traiter par le mépris, sans même essayer de comprendre l'audience de masse et populaire que ces films rencontrent... bien sûr, il faut continuer à souligner les expériences de rupture radicales qui se déroulent en marge du système culturel, mais sans tomber

dans la démagogie... Nous devons donc soutenir ces expériences de rupture ou d'avant-garde, et ce soutien sera d'autant plus efficace que des articles didactiques... écrits dans un langage simple... permettront aux lecteurs d'en évaluer la portée. Mais dans le même temps, si nous voulons refléter la ligne de masse non sectaire qui est la nôtre, il faut porter notre attention aux phénomènes culturels de masse et apporter notre soutien à ceux qui se battent à l'intérieur du système, parfois très efficacement, en profitant de ses contradictions... ». Le texte se terminait par la proposition d'une commission culturelle du Comité central de la LCR « parce que tout un travail d'élaboration est à faire et doit se concrétiser prochainement en termes programmatiques... [et] dont la première tâche devrait être la mise au point des modalités concrètes de débat... ».

La réponse à ce texte, rédigée en juin 1977 par l'un des journalistes chargés de la rubrique culturelle, curieusement intitulée « Ni putsch ni révolution, réformer la rubrique culturelle » (!) ne manquait pas de clarté, il faut le reconnaître... quitte à voir les désaccords se systématiser avec la conception désormais explicitée. L'auteur de la réponse croyait possible de distinguer « sans vouloir conceptualiser (?) trois types de production qui exigent chacun d'être traité (dans le quotidien), sous des angles différents. Il y a effectivement *une culture de masse qui est une inculture* parce qu'elle est imposée, qu'elle s'aligne constamment sur les lieux communs (c'est-à-dire sur le niveau de perception de la réalité la plus pauvre)... Cette "culture de masse", ces productions pour les masses, ce sont les jeux radiophoniques et télévisés, les feuillets télévisés... certaines catégories de films, etc. Cette culture-là (et son influence) sont directement dépendantes... de l'existence du mode de production capitaliste : ce n'est qu'une "culture marchande", et rien que cela. Cela implique que, dans notre façon d'en parler, nous en fassions une dénonciation globale, totale, sans nous attarder sur chaque produit... Il y a ensuite des *productions destinées aux masses* et qui empruntent... les mêmes circuits de diffusion que la "culture de masse", parfois en pensant apporter un message éducateur au peuple (c'est par exemple... le cas de Boisset). L'art éducateur est — en soi — une aberration : s'il prétend éduquer politiquement, il se nie en tant que moyen de création spécifique (le plus souvent). Il ne peut être créateur que par lui-même...

« Restent enfin *des créations inconnues ou mal connues des masses*,

occultées par la diffusion générale de l'inculture en particulier. Ce sont des "productions de recherche ou d'avant-garde, des productions actives qui tentent de transformer les habitudes". Les productions "actives" sont très diverses : elles peuvent aller d'acquis souvent concentrés dans des cercles restreints, à des tentatives contemporaines de création musicale, cinématographique, picturale, théâtrale, écrite, etc., en passant par certaines productions dites militantes (plutôt d'intervention : exemple Dario Fo) ou diverses expressions régionales. Ces productions-là ne sont pas vouées par nature à être l'apanage de cercles restreints. C'est le travail d'un quotidien révolutionnaire de les mettre en avant, *de les privilégier* — ce qui ne signifie pas leur donner une hégémonie absolue : qui, en dehors de nous, fera ce travail ? »

Et pour que la chose soit plus claire encore, quelques semaines plus tard, un autre texte émanant de la rubrique culturelle du quotidien, et destiné à alimenter la discussion interne au comité de rédaction, précisait que « nous ne pouvons adopter une démarche illusoire, tendant à penser que — *partant de la culture des masses* — nous pourrions la rendre plus complète. Il n'y a pas de démocratisation possible de la culture. Nous disons que — oui, seule l'avant-garde est intéressante »¹⁹.

Quelques commentaires simples suffiront, en attendant un éventuel rebondissement du débat impliquant un approfondissement explicite des conceptions en présence :

1. S'il suffit de « dénoncer totalement, globalement », une fois pour toutes en somme (« sans s'attarder sur chaque produit »), la culture-marchandise, on comprend assez bien la simplicité enfantine du rôle des révolutionnaires : promouvoir les expériences d'« avant-garde » ! Le problème de la démystification de la nature aliénante et du rôle idéologique de la « culture de masse » n'est même pas supposé résolu, il est tout simplement évacué. Toutes proportions gardées, c'est comme si les marxistes révolutionnaires dénonçaient « totalement, globalement » les méfaits du capitalisme pour se consacrer d'autant plus vite à la mise sur pied de nouveaux rapports sociaux ! Ultra-gauchisme, pas mort !

2. Acceptera-t-on telles quelles les trois tranches de la culture découpées par les camarades ? Assorties des jugements de valeurs qui déterminent le comportement que nous sommes censés avoir à l'égard de chacune d'elle ? On aimerait au moins disposer d'ar-

guments plus solides justifiant leur nature respective. A propos notamment du secteur intermédiaire entre « l'inculture » et l'« avant-garde », qui nous semble précisément le plus arbitrairement désigné et, au contraire d'eux, le plus propre à être l'objet de nos efforts privilégiés.

3. Une chose est de procéder à des découpages, valables ou non, une autre est de savoir qui « découpe » et le statut du fruit de l'opération. En d'autres termes, les journalistes de *Rouge*, comme chacun de nous, ont bien le droit d'avoir cette conception-là de la culture et de la défendre. Mais c'est là que l'absence de débat et de contestation possible de leur conception rend son caractère ultra-subjectif et parfaitement arbitraire très difficilement supportable. Car enfin, *qui va décider, du haut de quelle chaire, que tel auteur, telle œuvre, fait partie de l'« avant-garde » ?* Des « productions actives » ? Que par contre tel peintre, telle chanteuse, tel type de théâtre n'en font pas partie ? Il est quand même paradoxal qu'à une époque où tout le monde, même, ou surtout, à l'extrême gauche, remet en question — en des termes d'ailleurs souvent confus sinon douteux — la notion de parti « d'avant-garde » et son rôle « guide » ou sa vocation « hégémonique », certains militants — ne s'agit-il jamais des mêmes ? — s'arrogent *le droit exorbitant de régenter souverainement l'art et la culture, ou plutôt leurs relations avec la politique révolutionnaire*. Comme quoi il n'est peut-être pas totalement absurde de mettre en garde, trente ans après la mort de Jdanov, contre des résurgences, dans nos propres rangs, d'un certain néo-jdanovisme...

3. « Il n'y a pas de démocratisation possible de la culture. » Dit comme ça, ça sonne révolutionnaire en diable ! Est-ce aussi facile ? Évidemment, tout dépend de ce qu'on entend par « démocratisation ». Si l'on veut faire référence au passage progressif, linéaire, et sans heurt, d'une société capitaliste et bourgeoise à un socialisme épanouissant de par l'accroissement également continu du savoir (-faire) du prolétariat et de ses alliés, la « démocratisation » de la culture est évidemment un leurre que tout marxiste conséquent apprend à dénoncer d'emblée ; voir d'ailleurs le tout début de cet article. Penser de même que le « droit à la culture » pourrait être satisfait, pour les masses laborieuses, dans le cadre de la société existante, au sein du mode de production capitaliste, relève tout autant de la même utopie réformiste réactionnaire,

dont la conclusion pratique consiste à préserver, finalement, l'ordre bourgeois et l'économie de marché. Mais, si l'on entend par « démocratisation » de la culture l'accès de plus en plus large des masses salariées aux marchandises culturelles disponibles sur le marché culturel (c'est à dessein que j'emploie cette expression), je prétends que *dénoncer, à ce propos, la « société de consommation »* et ses méfaits relève non seulement d'une conception de la culture critiquée plus haut, mais encore d'une vision hyper-élitiste de privilégiés culturels qui ont, eux, les moyens — et qui se sont octroyé le droit — de juger ce qui est bon pour les masses et pour leurs avant-gardes politiques. Les masses étant supposées franchir sur le plan culturel des étapes plus rapides que sur le plan général politique et social.

On se demande, en outre, ce qui échappe, dans la société capitaliste, au marché, au statut de « marchandise ». *Croire que le marginal et le non-conforme (à l'idéologie dominante) échappent à ce statut relève de l'illusion la plus naïve, et la plus éculée, celle de la « contre-société »*. Par ailleurs, nous sommes, certes, contre le réformisme; nous ne sommes nullement, au plan politique et social, contre les « réformes »; celles qui améliorent les conditions de vie et de travail des masses. Pourquoi y serions-nous davantage hostiles au plan culturel qu'au plan général? Sans croire que, en soi, l'élévation du niveau culturel moyen des masses nous rapproche de l'issue victorieuse de la révolution — car le rôle des médias, par exemple, est éminemment contradictoire — élargir la vision du monde et systématiser en même temps la diffusion de l'idéologie dominante — *nous n'en sommes pas moins 100 p. cent favorables à la diffusion la plus large possible des aspects les plus divers de la culture dite bourgeoise par aberration (y en a-t-il une autre?) dans les rangs des travailleurs*, tant il est vrai que « ce que Shakespeare, Goethe, Pouchkine, Dostoïevski donneront à l'ouvrier, c'est avant tout une image plus complexe de la personnalité, de ses passions et sentiments, une conscience plus approfondie de ses forces intérieures, une perception plus nette de son subconscient, etc. En fin de compte, l'ouvrier y trouvera un enrichissement... Le prolétariat a besoin d'une nourriture et d'une éducation artistiques...

« La tâche principale de l'intelligentsia prolétarienne n'est pas dans l'abstraction d'une nouvelle culture... mais dans le travail culturel le plus concret : *aider de façon systématique, planifiée, et bien sûr critique, les masses arriérées à assimiler les éléments indispensables de la culture déjà existante*. On ne peut créer une culture de classe derrière

le dos de la classe. Or, pour édifier cette culture en coopération avec la classe... il faut... bâtir le socialisme... »²⁰.

Ernest Mandel, pour sa part, note que l'« élargissement effectif des besoins [du salarié] correspond à une fonction civilisatrice objective du capital. Dans la mesure où le comportement de refus vis-à-vis de la "société de consommation" passe de la condamnation justifiée de la commercialisation et de la déshumanisation de la consommation à un refus généralisé de l'extension des besoins et de la consommation (c'est-à-dire d'une critique de la société à une critique de la civilisation), il recule du socialisme scientifique au socialisme utopique et du matérialisme historique à l'idéalisme historique »²¹.

Il est intéressant de noter au passage — on le savait déjà depuis 1968 — avec quelle aisance nos valeureux « avant-gardistes », très anticonformistes, grands pourfendeurs de vieilleries culturelles, se transforment eux-mêmes en de véritables (contre-)normalisateurs : voilà ce qui est juste, intéressant et novateur ; voici ce que l'on doit rejeter...

Dans une revue culturelle spécialisée, une telle ligne aurait déjà été erronée, mais au moins on aurait pu discuter sur le fond. Dans un journal « à vocation de masse », c'est suicidaire. Dans quelle mesure y a-t-il continuité ou rupture, sur ce plan, entre le quotidien et l'hebdomadaire ? On ne répondra pas à cette question de façon globale mais sous un angle particulier, donc moins satisfaisant, bien qu'éloquent, celui de la musique « classique ». Cette réponse penche fortement vers la continuité... Hélas !

3. L'exemple particulier — mais significatif — de la musique « classique »

Continuité ou régression ?

Petite statistique : dans les 100 premiers numéros du quotidien *Rouge*, trois articlets consacrés à la musique « classique ». Puis une amélioration, limitée mais certaine, due aux impératifs journalistiques — « couvrir » l'actualité — joints aux résultats d'un combat singulier d'abord, quelque peu collectif ensuite, du moins durant quelque temps. Prenons les douze premiers numéros du « nouvel » hebdomadaire (n^{os} 853 du 9 février 1979 à 864 du 27 avril) : on y trouve 27 articles et notes concernant la musique pop, la chanson populaire française, la chanson latino-

américaine, le « rock-roi », etc., « contre » cinq articles consacrés à la musique « classique » ; cette comparaison étant calculée au plus juste puisque, sur ces 5, l'un concerne un disque, un autre la musique électro-acoustique, un troisième la TVA sur le disque classique (33 % en France ; ça mériterait d'être précisé dans notre « manifeste »), un autre, la représentation de *Lulu* à l'opéra (mais encore seulement à l'occasion de sa diffusion télévisée), et un cinquième, *Fidelio* de Beethoven, sous sa forme cinématographique récente !...

Lançons un défi : les responsables actuels de la rubrique culturelle de *Rouge*, le comité de rédaction, collectivement, sont-ils à même d'explicitier les raisons d'une telle proportion (27/5) ? Oseront-ils expliquer clairement pour quels motifs n'importe lequel de ces 27 articles — dont je ne dis pas, moi, qu'ils n'ont pas leur place dans notre journal, ils l'ont... ni plus ni moins que d'autres — est plus justifié qu'une critique de la politique du gouvernement et de la ville de Paris en matière d'opéra et de télévision musicale ? Qu'une note sur l'évolution de l'organisation des concerts classiques à Paris ? Qu'un article faisant le point sur les dernières parutions : livres traitant de la musique, disques, revues musicales, etc. ? On serait vraiment intéressé de pouvoir disposer des critères justifiant les choix faits dans des bureaux encore moins accessibles que par le passé...

Petit historique aux exemples choisis

Rouge hebdo première mouture a été publié en septembre 1968. Le premier article concernant la musique « classique » est paru — sauf erreur — dans le n° 312 (!) du 5 septembre 1975. Il discutait de l'intérêt des festivals en train de se multiplier en France, en distinguant l'aspect musical de la dimension plus ou moins « populaire » et du caractère souvent plaqué, à l'origine, de ces festivals par rapport à la vie culturelle locale habituelle. Il s'en prenait à un communiqué publié trois semaines auparavant qui, voulant dénoncer le festival, « joujou de luxe et vaste opération de prestige » que constituait, selon ses auteurs, le festival de Gourdon dans le Lot, concrétisait très clairement leurs vues en proposant le remplacement de concerts Liszt/Cziffra et Beethoven/Richter par ceux de François Béranger et d'un chanteur occitan.

Voilà ce qu'on appelle opposer deux formes de culture, so-disant de part et d'autre de la barrière de classe. *Une chose était de*

exista entre la SFIO et la CGT anarcho-syndicaliste. Qu'y a-t-il de commun, en effet, entre Jaurès qui écrit : « Le socialisme appellera à la vie de l'art, à la vie de la beauté, tous les êtres humains, quels qu'ils soient. C'est lui qui, pour la première fois, investira de la beauté sacrée de l'art le prolétariat aujourd'hui déshérité. » et Yvetot (secrétaire de la Fédération des bourses du travail) qui lui répond : « Elle a raison la classe ouvrière, de se défier des gens qui, n'ayant pas subi la même misère, n'ayant point la même vie, prétendent lui apprendre ce qu'elle est, ce qu'elle doit être ». Ou encore Lagardelle, théoricien du syndicalisme révolutionnaire : « Le mouvement ouvrier ne peut qu'accueillir avec joie les philosophes et les artistes qui viennent à lui, mais en tant que socialistes, et non en tant que philosophes et artistes. »¹

Ainsi, dès l'origine, le jeune Parti communiste est divisé par l'ancien conflit à l'intérieur des organisations ouvrières françaises : le socialisme doit-il réaliser l'héritage de la culture bourgeoise ou faut-il, au contraire, que la classe ouvrière se forge elle-même une culture, en particulier une littérature, de classe ?

Lénine, en 1905, avait tranché : « En opposition aux mœurs bourgeoises, en opposition à la presse bourgeoise nationale et mercantile, en opposition à l'arrivisme et à l'individualisme littéraire bourgeois le prolétariat socialiste doit affirmer le principe d'une littérature de parti. » Martinet, lui aussi, futur directeur littéraire de *l'Humanité* de 1918 à 1924, écrivait avant la guerre : « Plus tard, nous posséderons plus librement tous les aspects du monde, toutes les façons de le sentir et, comme on dit, une littérature nationale. Aujourd'hui, nous ne sommes pas libres, parce qu'ils ne sont pas vainqueurs. Littérature de classe. »

— De 1921 à 1926-27, le personnel littéraire communiste reste marqué par un passé imprégné d'humanitarisme et de pacifisme. Jules Romain s'occupe de la page littéraire de *l'Humanité*, Marcel Martinet en est le directeur littéraire jusqu'en 1924 et sera remplacé en 1926 par Barbusse, qui a adhéré au PC en 1923. La presse du parti reste étrangère aux courants culturels d'avant-garde qui sont apparus depuis la fin de la Première Guerre mondiale (dadaïsme, surréalisme, cubisme, etc.). Dostoïevski demeure dans le quotidien du PC (SFIC) plus à l'honneur que les écrivains soviétiques du Proletkult : pas une ligne dans *l'Humanité* sur le LEF, en 1923 en URSS, mais une page sur Ernest Renan !

cadavre que dégage la reproduction figée des formes d'expression artistique de la bourgeoisie ascendante. Retour de *Don Juan*, cinq minutes à pied dans les vieilles rues, obligés de passer devant le quartier arabe, regards haineux. Direction la roulette du casino. Beaucoup, beaucoup d'argent parti en fumée (la sueur des autres); une satisfaction cependant : ministres, banquiers et ombres de banquiers, on était entre soi... »

D'autres exemples du même type peuvent être cités : en août 1977 un lecteur de *Rouge* qui s'étonnait lui-même d'avoir fait 100 km pour aller à Orange entendre une symphonie de Malher — qu'il avait trouvée d'ailleurs belle « au point de penser au film Pink Floyd à Pompéi » — avait été capable de discerner les « touristes huppés » qui, contrairement aux simples mélomanes (?), s'« apprêtaient à aller déposer délicatement costume Cardin et robe de Dior sur les gradins »... Déjà, en août 1975, D.J. distinguait « le public bien mis des soirées d'opéra au théâtre antique d'Orange [à qui l'] on vend des coussins. Il y a des fesses délicates! » de celui du festival de rock donné au même endroit quelques jours plus tard. Voici la fin de l'article de D.J. (*Rouge* hebdo, n° 313 du 12 septembre 1975) : « La dernière nuit, avant le lever du soleil, se sont éteints les amplis du dernier groupe qu'on écoutait couchés les uns sur les autres, épuisés, hébétés, les oreilles débordantes de cette musique à laquelle s'est identifiée la génération qui refusait "la loi et l'ordre" aux USA, en Grande-Bretagne, porteuse des ambiguïtés et des tâtonnements dans ce rejet du vieux monde, marquée par le fric des requins des maisons de disques, mais dont l'énergie, la violence toujours retrouvées, nous font encore nous y retrouver ». Plus récemment, dans *Rouge* n° 843 (lundi 22 janvier 1979), à un lecteur qui met en cause la rubrique « des critiques artistiques et notamment sur la musique, la rock-music pour être plus précis », à savoir qu'« on y trouve des trucs drôles... comme on en voit souvent dans la presse débile spécialisée dans la glorification du rock et de ses héros », l'auteur de la plupart des articles ainsi visés, Y.P., répond d'abord : « Je pense être assez méchant avec le petit monde du rock et ne rien lui passer. Contrairement à l'ensemble de mes "confrères", je fus très critique vis-à-vis d'un certain nombre de groupes, quasi "artificiels" comme Téléphone. » Mais surtout, il nous livre là l'une des « clés » qui, sans doute, sert encore et toujours de justification « théorique » et d'idéal artistique aux excellents camarades de la rubrique dite encore culturelle de notre organe central

« Depuis 1968, la musique, et le rock en particulier, est l'expression culturelle d'une révolte; faire ou écouter du rock n'est pas encore rentré dans les mœurs et revient de fait à se mettre en marge » (souligné par moi, J.-F. G.).

Il serait superflu de commenter longuement ces divers exemples; bornons-nous aux remarques suivantes :

1. Pour ce qui est de l'anonyme pourchasseur de bourgeois dans les salles de concert, il suffit de souhaiter qu'il ne parvienne jamais à quelque poste de responsabilité que ce soit, car rien ne prouve que son terrorisme resterait verbal. La lettre d'Aix, elle, est remarquable et exemplaire à plus d'un titre. Véhiculant l'idéologie moyenne du militant moyen sur la musique « classique », il lui fait passer du populisme quotidien au « nouiadisme » le

réalité — que c'est encore le cas. Il faut d'ailleurs être logique : depuis, disons, une dizaine d'années, un renouveau musical est observable en France : nombre de concerts, vente de disques, création de 3 ou 4 revues musicales en quelques mois, développement d'un public de dizaines de milliers de personnes — le plus souvent jeunes —, télévision, nombre d'inscrits dans les conservatoires municipaux pour pratiquer instruments divers et voix, etc. Alors, sérieusement, la « grande bourgeoisie » n'est pas sans limite numérique, et on ne voit pas pourquoi elle prendrait l'habitude de se déguiser ou d'aller faire du piano à Bobigny ! Or, ce qui est frappant, quand on a été plusieurs années consécutives à Orange, plus spectaculaire, évidemment, qu'à Aix ou à Paris, c'est *le changement de composition sociale de l'auditoire*. Même à Aix, les *smockings* sont ultra-minoritaires ; à Orange, il faut la présence officielle d'un ministre pour qu'on en voie un dans son sillage...²² S'il était factuellement correct, cet « argument » vestimentaire ne serait déjà pas convainquant ; en outre, il est totalement faux ! Le plus fort de café étant évidemment l'appréciation touchant à la musique directement — la seule d'ailleurs : « aucune recherche artistique ». Disons au moins que l'affirmation est bien péremptoire et qu'on peut être d'un avis exactement opposé : ce fut justement mon cas *et* en 1976 *et* en 1977 où j'ai rendu compte, dans *Rouge*, des réalisations remarquables, tant du point de vue mise en scène que musical, de *la Traviata* de Verdi (Lavelli et le Capitole de Toulouse) et de *Così Fan Tutte* de Mozart (Jean Mercure et l'orchestre de chambre anglais).

N'a-t-on pas là, vraiment, un bel exemple de préjugés tenant lieu de comportement soi-disant révolutionnaire et provenant manifestement de quelqu'un ignorant tout en la matière, ce qui serait pardonnable, mais ne se dérangeant même pas pour vérifier ses affirmations-accusations, ce qui l'est moins ?

3. Pour les deux commentateurs des deux festivals d'Orange, encore une fois, il n'est pas sûr que sur 10 000 personnes il y ait 20 « robes Dior »... Et même, qu'est-ce que ça prouve ? Que des grand(e)s bourgeois(e)s vont au concert ? La belle affaire ! Il est vrai que, contrairement à D.J., nous ne souffrons pas d'avoir entendu Haendel, Wagner et Verdi banalement assis, relativement lucides et joyeux d'être là, ce qui n'exclut pas l'émotion, sans aucun regret de ne pas être « couchés les uns sur les autres, épuisés et hébétés » !...

4. D.J. en 1975, Y.P. en 1979 nous resservent la même plâtée de lieux communs, d'évidences intouchables qui tiennent lieu, une fois pour toutes, de ligne imposée et subie dans nos milieux enrichissants, à savoir que « le rock est l'expression culturelle d'une révolte ». Pourquoi ne nous dit-on jamais *de quelle révolte il s'agit*? Et puis, *que faire de cette révolte* et de ses expressions « artistiques »? N'est-il pas étonnant, sinon risible, de lire sous la plume d'un spécialiste, manifestement au contact de la jeunesse, lui, qu'en 1979 « faire ou écouter du rock n'est pas encore entré dans les mœurs »? Et n'est-on pas en présence d'un nouvel exemple lumineux de cet anticonformisme critiqué plus haut — à noter qu'ici, il n'est même plus d'« avant-garde » — lorsqu'on suit le raisonnement stupéfiant : *Rouge* doit parler du rock (qui en gros est la musique; n'oublions pas la proportion 27/5) parce que c'est l'expression d'une révolte (nous sommes donc pour toutes les révoltes? Nous comptons nous appuyer sur n'importe quel type de révolte?); la preuve de cela, c'est que ça n'est pas encore entré dans les mœurs (la torture de petits garçons rencontrés dans la rue non plus) et que ça revient de fait à se mettre en marge. Ah! Enfin! Le but ultime de tout bon révolutionnaire est atteint : *se mettre en marge!* Quelle ivresse! Et comme on voit mal comment le rock pourrait entrer encore davantage dans les mœurs qu'il ne l'est, on comprend au moins le caractère répétitif de la sempiternelle démonstration que nous avons à subir au fil des semaines... A moins qu'une autre révolte, porteuse d'une autre culture, voire d'une autre politique, ne surgisse des profondeurs... Sait-on jamais?

5. Une chose ressort avec clarté de tous les exemples que nous avons pris : ils s'en prennent tous, chacun à leur manière, à l'exercice et à l'écoute de la musique « classique ». Or, *aucun d'eux ne parle vraiment de la musique!* et pour cause, semble-t-il : d'abord, parce que, à l'évidence, et dussé-je jouer les « spécialistes », ils ne la connaissent pas; d'autre part et surtout parce qu'*il est tout simplement impossible, par définition, de prouver rationnellement que le contenu de la musique classique* (un concerto de Beethoven, le *Requiem* de Verdi) *est plus conservateur, plus bourgeois que tel morceau de jazz joué par un arrière-petit-fils d'esclave, que telle mélodie bretonne, que n'importe quel rock hurlé avec la douleur la plus authentique par le plus « in » des super-révoltés...*

Faites l'expérience : un(e) camarade vous dit qu'il (elle) n'aime

pas la musique « classique » ; neuf fois sur dix, cette affirmation est suivie de deux autres : d'abord je la connais mal ; ensuite le public des concerts est ci, le profit des firmes éditrices des disques est ça, la télévision ne suffit pas à supprimer le parisiano-centrisme des activités culturelles... toutes choses fort exactes mais qui ne concernent que « l'extérieur », le formel, les circuits de diffusion dans la société actuelle. Il est clair que s'en tenir à ces critiques « préalables » revient, de fait, à attendre une société meilleure pour pratiquer et écouter la musique en bons révolutionnaires. Mille pardons ! il faut vivre !

La musique, un art de classe ?

L'abstraction spécifique du langage musical fait qu'il est souvent plus difficile de rentrer dans le vif du sujet que lorsqu'il s'agit d'un film ou d'une pièce de théâtre. *Particulièrement en France* : pour trois raisons :

D'abord, parce que, au contraire des cas allemand, russe, italien et dans une certaine mesure anglais, il n'y a pas en France de musique « classique » et « populaire » à la fois — à l'exception de *Carmen* de Bizet.

En Allemagne, Beethoven et Wagner sont *massivement* acquis, ce que ne sont ni Rameau, ni Debussy. Les œuvres des compositeurs russes sont populaires, font partie du patrimoine national, inspirées par les mélodies traditionnelles. Plus directement encore en contact avec le folklore de leurs pays respectifs, Bartok pour la Hongrie, Enesco pour la Roumanie.

Rien de cela en France où la bourrée auvergnate et le biniou breton, loin d'avoir été assimilés par l'impérialisme culturel français, sont restés relégués au rang de « curiosités régionales sous-artistiques ». Rien en France, non plus, qui corresponde à la passion populaire italienne pour l'opéra. Ce ne sont pas quelques grands bourgeois qui ont fait la célébrité de Verdi et Puccini à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, mais des millions d'Italiens, aussi passionnés par *la Traviata* et *la Bohème* que d'autres par le Tour de France. L'histoire générale, politique et artistique de la France fait qu'il y a, et ce depuis longtemps, un divorce entre la musique et les masses.

La deuxième raison qui empire le cas français, c'est l'enseignement. Inexistant dans les cycles de formation courts (technique), l'enseignement de la musique dans les lycées est pire que nul : il

est destructeur. A l'école, on ne nous dit pas seulement ce qu'il faut faire pour savoir lire et écrire, on nous apprend effectivement à lire et à écrire. Loin de mettre les enfants directement en contact avec la musique en leur donnant les moyens techniques de s'exprimer avec un instrument même simple, comme la voix ou la flûte, en leur apprenant à écouter, on leur assène le solfège, on leur fait réciter le nombre de symphonies composées par Mozart... en un mot, on les en dégoûte encore plus que les cours de français ne le font du théâtre classique, parce qu'en plus, il s'agit d'une « matière secondaire ».

La troisième raison est que, dans l'optique bourgeoise de la politique culturelle, la musique a toujours été, en France, le parent pauvre : le pourcentage du budget du secrétariat d'État à la Culture, nombre d'orchestres professionnels, nombre et fonctionnement des « conservatoires » (*sic*) nationaux et locaux; prix des places de concert et d'opéra, plus les horaires, plus la superficialité de la « décentralisation » parisienne, etc. Sans compter l'innovation de la V^e République, tout à fait symbolique d'une conception élitiste de la culture : la TVA (taxe à la valeur artistique) qui fait qu'un disque aujourd'hui coûte 55 F.

Plus que tous les autres, effectivement, la musique a été pratiquée en France pendant longtemps comme un « art de classe ». Tout indique que les choses peuvent changer, qu'elles ont déjà bougé. L'enseignement a quelque peu évolué; les masses, ou du moins une partie d'entre elles, ont intégré la musique à leurs loisirs courants... avant que l'avant-garde « avant-gardiste » ne s'en rende compte... Mais c'est le mouvement qui compte. Ce progrès-là, comme les autres, sera le fruit d'un combat...

Conclusions

Il faut un débat sur la culture !

Il faut revenir sur la « culture prolétarienne », « culture d'avant-garde », « culture de masse ». Il faut préciser notre conception de la consommation culturelle en société capitaliste, de l'articulation entre la hausse du niveau moyen de culture générale des travailleurs et l'amélioration des conditions de préparation de la révolution... Il faut rediscuter de l'école et de l'enseignement, aujourd'hui et dans « le socialisme que nous voulons », etc.

La seule condition préalable à tout débat réel

C'est le renoncement à imposer quelques normes ou contre-normes que ce soit. En art, *a priori*, rien n'est, en soi, plus « progressiste » ou d'« avant-garde » qu'une autre chose ; si, du moins, le progressisme artistique a un sens (?)... Il n'y a aucune raison d'admettre comme norme révolutionnaire l'appréciation libre de quelques-uns pour qui l'art extra-européen, toute forme d'expression non écrite se voient dotés d'un label progressiste par rapport à l'art figé, celui du passé, de la classe dominante, etc.

L'art n'est pas au-dessus des classes ?

L'art, tel qu'il est pratiqué ici et maintenant, c'est certain, peut déterminer notre conception de la culture, et notre politique dans ce domaine, en fonction des valeurs mises à l'honneur dans la future société de transition. La fuite en avant de ceux qui évoquent Marx et son analyse de la disparition de l'art et des artistes professionnels dans le cadre de la réunification des éléments sociaux et humains propre à la société communiste, risquent de brûler — en esprit — les étapes et de nous entraîner dans un débat quelque peu abstrait.

Les trotskistes et la culture

Les trotskistes ont toujours mis le sous-développement culturel au rang des facteurs cruciaux rendant compte de la montée du stalinisme en URSS dans les années vingt et trente. Cette analyse doit être maintenue, et élargie à d'autres temps et d'autres lieux : *le développement culturel général* — qui passe forcément par la consommation de culture partiellement aliénante — *est une condition essentielle* à la construction de parti(s) ouvrier(s) révolutionnaire(s) de masse, à la capacité du prolétariat de faire aboutir victorieusement une prochaine crise révolutionnaire, à la construction d'un socialisme autogéré.

Les tâches élémentaires ne manquent pas : mener ces débats ; resituer la place des intellectuels dans l'organisation présente et dans le parti ouvrier à construire ; analyser systématiquement la politique culturelle de la V^e République comme les programmes en la matière des partis et des syndicats ouvriers...

Au travail !

Jean-François Godchau

NOTES

1. Trotsky, *les Questions du mode de vie*, 10/18, n° 1089, 1976.
2. Trotsky, *Littérature et Révolution*, 10/18, n° 553/555, 1971, p. 205.
3. *Ibid.*, p. 258.
4. André Jdanov (1894-1948) : bolchevik à partir de 1915 ; lié à Staline dès 1923 ; épure les Jeunesses communistes des membres de l'Opposition unifiée de 1926 ; membre du CC du PCUS en 1934, du BP en 1935 ; dirige la défense de Leningrad pendant la guerre ; passe pour le « dauphin » de Staline ; après la guerre, il est l'auteur d'un rapport qui sera le texte idéologique fondamental du Kominform (septembre 1947) et qui partage le monde en deux camps (guerre froide) ; mène en URSS l'attaque contre les intellectuels ; c'est sous le règne de Jdanov que fut mis à l'honneur le « réalisme socialiste » dont Pierre Broué dit — dans *le Parti bolchevik*, éd. de Minuit, 1963, p. 450 — qu'il « doit être la peinture de la société telle que la veulent les dirigeants [...] », il condamne le « libéralisme pourri » qui laisse s'exprimer les « traits négatifs »... Les héros de roman doivent être les modèles du conformisme, et le comité central n'hésite pas à condamner définitivement aussi bien la biologie de Morgan que la physique nucléaire baptisée bourgeoise pour la circonstance, la cybernétique et la psychanalyse elle aussi « idéologie bourgeoise »... ; la mort de Jdanov, subite, et suivie de celle de ses collaborateurs, fut attribuée aux médecins du Kremlin réhabilités ultérieurement.
5. L'édition actuellement disponible de *Littérature et Révolution* joint au recueil initial de 1922-1923 un ensemble d'articles écrits pour la plupart dans les années trente, dont le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant », à la rédaction duquel avaient collaboré André Breton et Diego Rivera en 1938.
6. *L'École de Jules Ferry est morte*, poche Rouge, éd. Maspero, 1974 ; voir aussi *Oui, le socialisme !*, manifeste de la LCR, éd. Maspero, 1978, chap. V, § 3.
7. Daniel Bensaïd, *la Révolution et le Pouvoir*, éd. Stock, 1976, en particulier le chapitre 2.
8. *Littérature et Révolution*, *op. cit.*, p. 196.
9. *Oui, le socialisme !*, *op. cit.*, p. 195 et suiv.
10. L'ex-Ligue communiste avait notamment organisé une campagne nationale de meetings et réunions publiques et de conférences de discussion en 1972.
11. Voir par exemple *l'Internationale communiste et l'École de classe* de Daniel Lindenberg, éd. Maspero, 1972.
12. 1928-1932 : c'est durant cette période que les PC taxent les PS de « social-fascisme » ; ces PS sont censés constituer le rameau jumeau du fascisme qu'il fallait, en Allemagne par exemple, abattre en même temps que le nazisme, sinon préalablement. La division du prolétariat qui découlait de cette analyse est largement responsable de la victoire de Hitler. En 1934-35 les PC et le VII^e Congrès de l'IC tournèrent brusquement en s'orientant vers les fronts populaires. Sur le plan culturel ce sera le retour au thème jaressien de l'« école libératrice » et à la « culture nationale » traditionnelle (Victor Hugo) !...
13. *PCF : le Capitalisme monopoliste d'État*, t. I, p. 124, Éditions Sociales, 1971 ; voir aussi Ernest Mandel, *le Troisième Âge du capitalisme*, t. II, chap. 8, « L'accélération de l'innovation technologique », 10/18, 1976.
14. « Statuts de la LCR actuellement en vigueur », titre VII, article 36, in *Cahier d'étude et de recherche socialiste*, n° 57. Aucune précision dans les statuts de la IV^e Internationale, in revue *Quatrième Internationale*, n° 16-17, nouvelle série, juillet-août 1974.
15. Ceux que ces propos auraient irrités le seront probablement encore davantage par l'article d'Annie Kriegel, « Judaïsme et gauchisme », dans lequel il est expliqué non seulement pourquoi il y a de nombreux juifs dans les organisations révolutionnaires, mais pourquoi les ashkenases — les plus cultivés — sont trotskistes, tandis que les sépharades sont, ou plutôt étaient, plus volontiers maoïstes... sauf exception !
A. K., *Communistes au miroir français*, éd. Gallimard, 1974.

16. Sauf, évidemment, la rubrique sociale ou société qui, à la même époque (1976), publiait des articles dénonçant le caractère bourgeois de la vaccination ou vantant les joies de l'accouchement à domicile!... L'obscurantisme dans nos rangs... quelle dérision!
17. Une vision très bourgeoise XIX^e siècle de l'art, en somme : plus c'est miséreux, plus c'est beau...
18. Contribution et réponse n'ont jamais — sauf erreur — été publiées... dommage!, on aurait gagné du temps.
19. Souligné par moi, J.-F. G.
20. *Littérature et Révolution*, *op. cit.*, p. 257 et 223 ; souligné par moi, J.-F. G.
21. Ernest Mandel, *op. cit.*, t. II, chap. 12, « Expansion du secteur des services, société de consommation et réalisation de la plus-value », p. 406 et suiv.
22. Les femmes, elles, ont résolu le problème en faisant adopter la robe longue par le prêt-à-porter de masse. On pourrait par ailleurs reprendre le débat vestimentaire, esquissé par Alain Brossat dans *Rouge* quotidien. L'uniforme peu reluisant du gauchiste est-il plus agréable, plus « correct », qu'un ensemble pantalon-veste (dit encore costume) classique ?

« Il n'y aura donc pas de culture prolétarienne et d'art prolétarien en remplacement de la culture et de l'art bourgeois, mais le dépassement progressif de ces derniers par l'assimilation critique de leurs acquis comme acquis historiques de l'humanité tout entière. En revanche, dès son avènement, un gouvernement au service des travailleurs libérerait de puissantes capacités créatrices, individuelles et collectives, en abolissant le caractère marchand de la production culturelle qui en conditionne aujourd'hui fortement les modalités et le contenu... La bataille sur les fronts culturels est donc partie intégrante de la bataille d'ensemble pour l'émancipation du prolétariat. »

LCR, *Oui, le socialisme !*, 5^e partie, « Le droit de vivre autrement », chap. IV, « Le droit à la culture », éd. Maspero, 1978, p. 186 et 188.

Si on comprend bien :

1. *Il n'y aura plus d'art prolétarien (tant mieux), mais celui qui existe aujourd'hui est « bourgeois » !*
2. *Il s'agit de « dépasser progressivement (?) cet art bourgeois en l'assimilant critiqueusement (?) »... Il faut vraiment s'expliquer...*
3. *Le « gouvernement au service des travailleurs » évoqué ici doit être au moins un « gouvernement ouvrier et paysan » agissant en situation de double pouvoir (?)... sans quoi, même chose que pour le Programme commun, on voit mal la culture cesser d'être une marchandise...*
4. *Discutons de la « bataille sur les fronts culturels »...*

J.-F. G.

« La culture n'est ni une marchandise, ni un luxe. Elle ne sera pas réservée à un groupe social, ni jugée en fonction du critère de rentabilité. Le gouvernement recherchera, avec les intéressés, les moyens de briser l'emprise des puissances financières sur l'ensemble des activités culturelles : cinéma, théâtre, livre, disque, télévision, vidéo-cassette, etc. »

Programme commun de gouvernement du PC et du PS, Éditions sociales, 1972, chap. 8, p. 92.

Ce court passage pose au moins deux problèmes. laissés ici sans réponse :

- 1. Comment la culture peut-elle cesser d'être une marchandise dans le cadre du système capitaliste subsistant ?*
- 2. Qui sont les « intéressés » dont il est question ? Il s'agit sans doute de l'ensemble des travailleurs ?...*

J.-F. G.



2.

Le PCF, la culture et les intellectuels (1920-1966)

(par Jean-Michel Masson)

Les rapports que le PCF a entretenus avec, d'une part, la culture et, de l'autre, les intellectuels seront au centre de ce court article. On comprendra aisément, vu l'ampleur dans le temps (du Congrès de Tours au CC d'Argenteuil) et dans l'espace d'une telle étude, qu'il ne s'agit ici que d'une esquisse, et qu'il ait fallu découper quelque peu arbitrairement en tranches périodiques ce qui recouvre en même temps des situations historiques fort diverses et la singularité du stalinisme français.

La position du PCF sur les problèmes culturels a toujours été étroitement liée à la politique d'ensemble du PCF : il ne saurait être question de comprendre l'une sans expliquer l'autre. Certes on constatera, selon les époques et les opportunités, une relative autonomie entre les questions culturelles et la ligne politique, mais l'étroite dépendance est cependant la règle coutumière. Mais dépendance n'est pas rigidité : ainsi les prises de position culturelles du parti peuvent précéder un tournant politique (par exemple la politique culturelle avant 1936) soit, au contraire, le suivre (cf. guerre froide)... Dans les domaines de la culture, de la lutte idéologique comme dans ceux de la lutte de classes, l'appartenance du PCF à l'Internationale communiste et ensuite à un appareil politique et idéologique international ne peut être oubliée. Ce qui se fait et s'écrit en France n'est pas sans rapport, loin de là, avec ce qui s'édicte en URSS. Nous essaierons de montrer, au moins jusque dans les années 1950, la dépendance

de la politique culturelle du PCF vis-à-vis du stalinisme soviétique.

Le PCF est le Parti communiste de masse qui s'est le plus préoccupé, tout au long de son histoire, des problèmes culturels. Cela tient à la place originale des intellectuels dans la société bourgeoise française (place qui reflète l'importance de la petite bourgeoisie qui joue un rôle social plus actif qu'en Allemagne avant 1914, par exemple); à la situation même de la culture en France et à l'intérêt que le mouvement ouvrier socialiste y a toujours porté; à « l'intégration » dans la vie nationale à partir du Front populaire (« Nous continuons la France », écrira dans un texte célèbre Vaillant-Couturier)... Derrière les rapports entre le PCF, la culture et les intellectuels, c'est aussi toute l'histoire, encore à écrire, des relations entre les intellectuels et le prolétariat, qui se dessine en filigrane.

Cet article s'arrête au comité central d'Argenteuil de 1966, et certains pourraient être tentés de voir là l'aveu, de notre part, d'un changement fondamental du PCF sur les questions culturelles. Il n'en est évidemment rien, mais Argenteuil clôt une époque en systématisant une politique culturelle d'ensemble et rompt dans les rapports entre le parti et les intellectuels avec les aspects les plus caricaturaux du stalinisme. En outre, depuis 1966, la politique culturelle du PCF s'est encore diversifiée, développée (parce que la vie culturelle et les intellectuels se sont eux-mêmes développés et, après 1968, le PCF a perdu un peu du monopole et de son hégémonisme : il a cessé d'être le plus court et unique chemin entre les intellectuels rompant avec l'idéologie bourgeoise et la classe ouvrière...

1. 1920-1932 : de l'héritage de la SFIO à l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires (AEAR)

Les premières années du PC (SFIO), avant la bolchévisation, ne seront guère marquées par une élaboration culturelle importante : la rubrique culturelle de *l'Humanité* se caractérise plutôt par un éclectisme qui fait alterner un humanisme très jaouressien et la défense d'une littérature prolétarienne.

En cela le Parti communiste hérite du vieux et lourd contentieux, au sein du mouvement ouvrier français avant 1914, qui

dénoncer l'organisation de la diffusion de la culture « classique » ; une autre, bien différente, sa suppression pure et simple. Outre une lettre des organisateurs du festival populaire du Gourdonnais, protestant de la pureté de leurs intentions culturelles, le courrier qui suivit ce premier article vaut la peine d'être évoqué. Une lettre aussi furieusement polémique qu'anonyme commençait ainsi : « Sur quatre colonnes d'un journal d'action communiste, le dénommé J.-F. G. fait part de ses fiançailles avec les individus dont le nom suit : Verdi, Richter, Cziffra, Beethoven. Pour légitimer ses amours (!) et les faire partager aux lecteurs de *Rouge*, Godchau invoque le "vieux"... De quel public espère-t-il obtenir des vivats en laissant entendre que le programme de Trotsky est un programme de concert ? (!) Non, le propos de Trotsky n'était pas de lancer à la classe ouvrière russe des invitations pour un récital » (!). « La bourgeoisie, continuait notre subtil interlocuteur, doit être poursuivie jusque dans ses temples, stades ou salles de concert. Aucun révolutionnaire ne doit pouvoir écouter Richter comme avant... Se battre pour le socialisme, c'est aussi se battre contre l'idéologie artistique bourgeoise (?)... L'assumer passe peut-être par l'ouverture des colonnes de *Rouge* aux élèves des conservatoires et des Beaux Arts. Il restera alors peut-être moins de place pour que le camarade Godchau... puisse dire... j'aime Beethoven. Ce ne sera pas bien grave. »

Deuxième exemple : juillet 1976, lettre d'Aix-en-Provence accompagnant un article destiné à *Rouge*. Extrait de la lettre : « ce festival [le festival international de musique d'Aix] n'offre aucune recherche artistique ; il est honni par les travailleurs et la jeunesse locale ; la parade et le luxe qui s'y étalent sont perçus comme un affront — avec raison. L'art n'y est que prétexte à bombance. On vous envoie le programme : pas la peine de le passer dans le canard... ». Extrait de l'article accompagné par la lettre : « *La Traviata* de Verdi, *Don Juan* de Mozart... vous attendent au festival d'Aix... Il reste encore quelques places : billets en vente à New York, Londres et Milan : 150 F la soirée... Surtout, n'oubliez pas : ici, personne n'entre sans le costume-papillon ou la robe de soirée. De préférence, venez en Mercedes ; les flics veilleront sur votre extase culturelle... C'est au Roy René, l'hôtel où créchaient la semaine dernière Haby et Dijoud, que le « concertman » commence sa journée. Pour midi, gibier garanti sauvage au Vendôme. Intermède culturel : le luxe de l'archevêché, la richesse des décors, une foison de ténors permettront d'avalier l'odeur de

Remarquons quand même que *l'Humanité* est le seul quotidien qui consacre, dès 1921, chaque semaine une page entière au cinématographe, accordant à celui-ci une place que Lénine lui-même disait primordiale : « Le cinéma est pour nous de tous les arts le plus important. » Le Parti communiste a toujours porté un vif intérêt au cinéma : nous y reviendrons à l'époque du Front populaire, mais il est intéressant de noter que le fait de considérer le cinéma comme un art à part entière fut, au début du moins, largement le fait de critiques communistes comme Georges Sadoul et Léon Moussinac...

1. Le rapprochement entre le PC (SFIC) et les surréalistes

La première « affaire » culturelle qui traverse le PC, surtout les militants intellectuels, est la mort d'Anatole France en 1924. Alors que les surréalistes écrivaient : « Loti, Barrès, France, marquons tout de même d'un beau signe blanc l'année qui coucha ces sinistres bonshommes : l'idiot, le traître et le policier ! » (André Breton), que la revue *Clarté*, avec des intellectuels comme Naville, titre « Un cadavre », *l'Humanité* publie le rapport du docteur Guillaume sur le cerveau de l'écrivain ! Entre les surréalistes qui reconnaissent dans Anatole France le symbole de ces « chieurs d'encre » que vilipendait jadis Émile Pouget, et les communistes qui voient dans l'adhésion de France au PC l'attirance prometteuse qu'exerce le bolchévisme sur certains écrivains et intellectuels bourgeois, la coupure est alors totale.

À l'occasion de l'affaire Anatole France, Barbusse et Vaillant-Couturier démissionnent d'ailleurs de *Clarté*. Ce qui va rapprocher les surréalistes et le PC est, comme l'écrit J.-P. Bernard², leur identique situation d'isolement : « Entre 1924 et 1932, le PCF est aussi isolé politiquement que l'étaient les surréalistes en littérature. »

Le 8 novembre 1925, *l'Humanité* publie une déclaration commune des surréalistes et du groupe *Clarté* : la guerre du Rif, menée par l'impérialisme français, ainsi que l'occupation de la Ruhr avaient rapproché les positions. La collaboration paraît bien engagée. Fourier, directeur communiste de *Clarté*, écrit : « J'ai cherché des collaborateurs décidés à participer à l'œuvre de destruction des valeurs culturelles bourgeoises. Je les ai trouvés. Un certain nombre de ces écrivains sont prêts à adhérer au Parti communiste. »³

Pourtant, au début de l'année 1926, *Clarté* décide de changer son titre en *Guerre civile*. Barbusse et Vaillant-Couturier, attaqués en outre dans quelques articles, décident de porter l'affaire devant le parti. Et pour la première fois, le 18 février 1926, le bureau politique du PC (SFIC) aborde les rapports entre l'avant-garde culturelle et l'avant-garde politique⁴.

Quelques opinions sont particulièrement révélatrices de la suspicion dont souffrent, de la part du PC, les surréalistes. Vaillant-Couturier d'abord : « Avons-nous bien fait ou non de nous rapprocher des anarchistes ou des surréalistes ? » Marion : « Il aurait donc fallu donner à *Clarté* une formule assez large. Au moment de la révolution, il serait tout à fait intéressant de rallier à nous quelques intellectuels alors que la grande majorité de l'intelligence serait dans l'autre camp. Nous avons au contraire rétréci notre influence. Le parti en arrive à reposer toute son action sur un groupuscule, sur une école des surréalistes. Qu'on l'ait voulu ou non, c'est là le résultat désastreux. »

Fourrier leur répond justement : « Toute cette question provient de l'absence de thèse culturelle dans le PC. Dans le PC russe, la discussion sur ce point n'est pas close. Il y a deux courants. »

En 1928, *Clarté* deviendra *la Lutte des classes*, et Naville qui se rapprochait alors de Trotsky sera exclu du PC. Après l'épisode *Clarté*, les rapports avec les surréalistes restent difficiles : Artaud et Soupault sont exclus en 1926. Breton écrit : « *L'Humanité* est un journal illisible, tout à fait indigne du rôle d'éducation prolétarienne qu'il prétend assumer [...], et les courants véritables de la pensée moderne s'y manifestent moins que partout ailleurs »⁵.

La politique en direction des intellectuels connaît néanmoins quelques succès : le groupe Philosophies, avec Politzer, Lefebvre, Morhange, Friedmann, Nizan, adhèrent au parti en 1926. En 1927, enfin, ce sera le tour d'Aragon, de Breton, d'Éluard et Péret. En pleine bolchévisation, comment seront accueillis les surréalistes au PC et, d'une manière générale, quels seront les rapports des intellectuels avec les militants ouvriers et la direction du parti ?

Breton rapporte cette anecdote : « On me demandait de faire à la cellule du gaz un rapport sur la situation italienne en spécifiant que je n'eusse à m'appuyer que sur des faits statistiques (production de l'acier, etc.) et surtout pas d'idéologie. Je n'ai pas pu. »⁶

Réticente à se présenter comme le principal soutien de l'avant-

garde littéraire et artistique, la presse du parti publie peu d'articles, même après leur adhésion, sur le mouvement surréaliste. En 1928, *l'Humanité* en publie quelques-uns sur *Nadja* de Breton, *Capitale de la douleur* d'Éluard et *le Chien andalou* de Dali et Buñuel.

La raison de ce quasi-silence se trouve dans la « méfiance » qu'inspirent encore les surréalistes ; rappelons-nous la discussion au bureau politique, et l'ignorance dans laquelle les tient Barbusse, principale figure du PC en ce qui concerne les problèmes culturels de l'époque. Barbusse, qui a fondé, en 1928, la revue *Monde*, avec Albert Einstein, Gorki, Unamuno, Upton Sinclair comme membres du comité de rédaction, assigne à la revue de « travailler à dégager et peut-être à susciter en quelque mesure les premiers efforts d'une culture de masse aux perspectives collectives et pan-humaines »⁷.

Une autre raison est évidemment la bolchévisation/bureaucratization qui transforme alors le PC : l'ouvriérisme et l'anti-intellectualisme aidant (tous les deux nourris à la politique funeste de la « troisième période » de l'Internationale communiste), l'idée resurgit d'une littérature prolétarienne. En 1927-28, le PC se tourne ainsi vers l'URSS où, dès 1925, Vaillant-Couturier avait rencontré des groupes d'écrivains prolétariens.

2. Le PC et la littérature prolétarienne

En 1927, Barbusse a reçu de la direction du parti la mission de créer des « brigades d'écrivains ouvriers ». A la différence de l'URSS (RAPP, Association des écrivains prolétariens) et de l'Allemagne (BPRS, Ligue des écrivains prolétariens révolutionnaires), il n'existe pas en France de littérature ouvrière communiste. La décision de la direction du PC sera-t-elle couronnée de succès ?

Il n'est pas possible ici de montrer l'origine littéraire et sociale de la littérature « prolétarienne ». Disons simplement que, issue du naturalisme (Zola, Charles-Louis Philippe), il existe dans les années 1920 une littérature « sociale », souvent non communiste, avec des écrivains comme Henri Poulaille, Édouard Peysson, Tristan Remy⁸. C'est d'ailleurs ce dernier qui définit ainsi les buts de la littérature prolétarienne : « La vie du prolétariat racontée par des auteurs qui sortent de ses rangs, voilà la littérature prolétarienne »⁹.

Mais la littérature prolétarienne en France ne peut s'appuyer, comme son homologue soviétique, sur la construction du socialisme et le « lyrisme » qui en résulte. Lyrisme qui cache, soulignons-le en passant, une « littérature soviétique devenue une machine administrative aux rouages compliqués, destinés à servir des buts politiques et économiques précis »¹⁰. Aussi les écrivains prolétariens et le groupe Poulaille, qui resteront plus aptes à peindre la condition ouvrière telle qu'elle est, non sans misérabilisme, qu'à montrer le chemin du combat révolutionnaire, conserveront leur autonomie face au PC.

Si, à la fin des années 1920, le PC n'a pas de thèse culturelle, comme le soulignait Fourier, le directeur de *Clarté*, ce n'est pas par pénurie mais plutôt par embarras : entre les surréalistes encombrants, les écrivains prolétariens et Barbusse, il va falloir choisir.

3. La conférence de Kharkov et la création de l'AEAR

Choisir ! Moscou, qui ne s'embarrasse guère de diplomatie à l'égard des autres partis communistes, en littérature comme en politique, va sévèrement interpellier la politique culturelle du PC (SFIC). En 1930 s'ouvre, en effet, à Kharkov la Conférence de l'Internationale des écrivains prolétariens, où le RAPP soviétique tient une place déterminante.

Barbusse, méfiant quant à l'expérience des Rabcor — les correspondants ouvriers — envoie un message : « La seule condition que nous devrions exiger des intellectuels pour les grouper en un mouvement unifié est d'adhérer aux revendications du prolétariat »¹¹.

Las, la Conférence de Kharkov critiquera tout ce qui existe en France : aussi bien les surréalistes, le groupe Poulaille et même Barbusse, pourtant considéré comme le représentant qualifié du PC en matière culturelle. « L'artiste prolétarien ne peut pas être un contemplateur passif de la réalité. Il est avant tout un homme de pratique révolutionnaire, par chaque acte de sa production, il participe à la lutte libératrice de sa classe. »¹²

A l'issue de la Conférence de Kharkov, Barbusse sera malmené en France. Aragon écrit : « Henri Barbusse est un contre-révolutionnaire. »¹³ Fréville, qui deviendra directeur littéraire de *l'Humanité* en 1933, note lui aussi : « Barbusse garde une conception idéaliste de l'histoire : il croit à la force révolutionnaire de

la vérité, à l'action des hommes de bonne volonté, aux clairs de la pensée... A quoi bon alors le Parti communiste ? »¹⁴. Pourtant, curieusement, comme le remarque Danielle Tartakowski, la résolution de Kharkov n'est pas publiée dans la presse du Parti communiste¹⁵.

En réalité, la Conférence de Kharkov précipite la séparation entre le PC et les écrivains prolétariens : « Les masses veulent une littérature qui pose et résolve les problèmes sociaux qui les intéressent : le fascisme se hâte d'exécuter cette commande sociale. Nous voyons ainsi partout une « renaissance » originale de la littérature sociale qui fait volontiers remonter ses origines à Zola et Charles-Louis Philippe, littérature contre-révolutionnaire jusqu'à la moelle des os. »¹³

A quoi faut-il attribuer cette rupture et cet échec, dans ce que Jean-Pierre Bernard appelle une « recherche d'une politique littéraire communiste autonome » ? A la faiblesse même du Parti communiste, à la fois par son manque d'implantation dans la classe ouvrière et parmi les intellectuels ? C'est que qu'incline à penser D. Tartakowski : « Le Parti n'a pas les moyens d'une réelle intervention culturelle. Sa composition, le niveau culturel de ses adhérents, les difficultés de la lutte politique lui interdisent de pouvoir remodeler la France de l'entre-deux-guerres. »¹⁶

Toujours est-il que le résultat de Kharkov — imprévu quant à ses conséquences — sera d'amener la création de l'Association des écrivains et des artistes révolutionnaires (AEAR), en mars 1932. Abandonnant progressivement toute perspective de « culture prolétarienne », le PC va se tourner, à partir de la création de l'AEAR, vers les « grands intellectuels », et ouvrir ainsi la voie au rassemblement du Front populaire.

2. L'AEAR et le Front populaire

L'AEAR est née et va vivre dans un contexte historique qu'il est impossible de ne pas rappeler ici, même brièvement : la montée du fascisme en Europe. Le tournant politique qui en résulte, après la tragédie allemande de 1933, aura une influence décisive sur les rapports du Parti communiste avec la culture et les intellectuels ; l'Internationale communiste passe brutalement de la « troisième période » à la défense des fronts populaires.

Dès 1932, en URSS même, le RAPP est dissous. Alors que Alquié dénonce, dans *le Surréalisme au service de la révolution*, « le vent de crétinisation qui souffle d'URSS », la notion de réalisme socialiste remplace celle de littérature prolétarienne. Gorki, dans un discours, intitulé « De Hercule à Arsène Lupin », au I^{er} Congrès des écrivains soviétiques en août 1934, définit parfaitement, en négatif, les buts du réalisme socialiste : « Et c'est ainsi que la littérature qui était partie des types de héros du travail, après avoir créé le type d'hommes qui ont compris qu'il était plus facile de voler que de travailler, en est arrivée à avoir pour héros l'homme inutile. »¹⁷

A partir de cette date et sous l'égide de Jdanov — dont certains articles seront reproduits dans *les Cahiers du bolchévisme* en 1934 — le réalisme socialiste, c'est-à-dire en réalité le patriotisme, le chauvinisme et l'ouvriérisme, va s'épanouir en URSS. C'est l'époque où Staline, poète méconnu, appelle les écrivains « les ingénieurs des âmes humaines », où Eiseinstein réalise *Alexandre Newski*, où prospèrent les Kataïev¹⁸. En 1938 enfin ce seront les procès des anciens écrivains prolétariens et de Pilniak, Babel, Mandelstam... et la fin de la littérature soviétique.

Curieusement, c'est au moment où la contre-révolution stalinienne s'installe fermement et dans tous les domaines, en URSS, que les intellectuels, en France, se tournent vers elle et vers le Parti communiste. Au début de 1933, en effet, Gide, Malraux, Guéhenno adhèrent à l'AEAR. Malraux sera d'ailleurs, ainsi que Pozner, Nizan et Aragon, délégué au I^{er} Congrès des écrivains soviétiques en 1934. En 1932, du 27 au 29 août, a eu lieu le Congrès d'Amsterdam-Pleyel, c'est-à-dire du Comité mondial contre la guerre et le fascisme, avec comme principaux animateurs les écrivains Barbusse et Romain Rolland et le scientifique Paul Langevin. Plus tard, après les journées du 9 et du 1^{er} février 1934, se crée le Comité de vigilance des intellectuels antifascistes. En même temps, la revue *Europe*, fondée en 1923 par Romain Rolland et Crémieux, dirigée depuis 1930 par Guéhenno, se rapproche du PC, élargissant encore l'influence de celui-ci parmi les intellectuels. A partir de juillet 1933, l'AEAR fonde sa propre revue, *Commune*, avec Nizan et Aragon comme secrétaires de rédaction.

Ainsi, les années qui vont directement précéder le Front populaire sont-elles marquées par la fin du ghetto intellectuel dans lequel le PC était jusque-là isolé et par l'afflux dans ses rangs ou

dans des organisations comme l'AEAR, où il est la force politique hégémonique, d'un certain nombre d'intellectuels et artistes. En 1935, l'AEAR¹⁹ comptera 550 membres répartis dans différentes sections : littérature, musique, arts plastiques, cinéma, etc. A quoi faut-il attribuer ce succès de la politique culturelle du PC ? Au fait que, comme le note Bernard, « à partir de 1933, la lutte contre le fascisme est le ciment principal de l'unité des intellectuels avec le parti, pas le réalisme socialiste ».

Le rapprochement entre certains intellectuels et la classe ouvrière — rappelons que jusqu'en 1933 les surréalistes feront partie de l'AEAR — n'est-il pas aussi, devant l'ampleur de la crise capitaliste et du danger fasciste, le reflet de l'aspiration du prolétariat au front unique²⁰ ?

L'attitude de la presse du Parti communiste sera immédiatement enthousiaste devant l'adhésion de ces « grands intellectuels » — Gide est au sommet de sa carrière littéraire, Malraux vient d'obtenir le Goncourt — à l'AEAR. Aragon écrit, à propos de l'auteur des *Nourritures terrestres* : « L'œuvre entière d'André Gide est un chant en l'honneur de la libération de l'individu, brimé, diminué, mutilé par la société bourgeoise. »²¹

A partir de 1934, les rapports que le Parti communiste entretient avec les intellectuels ne sont plus déterminés par des critères littéraires mais guidés par des choix politiques : *l'Humanité* applaudit Mauriac et Montherlant parce que le premier condamne le franquisme et le second dénonce Munich. Ouverture ici, dogmatisme ailleurs : en 1933, Jean Audar est exclu de l'AEAR pour « freudo-marxisme » et Breton, Éluard, Crevel du PC. De la même manière, quand Gide, loué hier non sans opportunisme, revient d'URSS et prend ses distances avec le stalinisme, la réaction du PC est sans équivoque : « Il est et reste un digne fils de la petite bourgeoisie française. Il est un typique représentant de la couche intellectuelle bourgeoise en décomposition. »²²

Le Congrès international pour la défense de la culture qui s'ouvre en mai 1935 à Paris marque une étape décisive dans l'évolution future du PC : désormais, et de plus en plus, le PCF se posera comme l'unique légataire de l'héritage culturel bourgeois.

Le PCF et le Front populaire : le « réalisme français »

Si le Front populaire a permis au PC, selon la phrase de Thorez au Congrès de Villeurbanne en 1936, de « revaloriser les valeurs »,

il lui donne également les moyens de développer une activité culturelle autonome : l'Université ouvrière est créée en 1932, à partir de 1934 *l'Humanité* contient une rubrique intitulée « Des ouvriers écrivent », les communistes fondent le prix Ciment en 1937, prix à l'honneur de la littérature « prolétarienne »...

Jdanov avait défini le réalisme socialiste comme une « littérature nationale par sa forme et socialiste par son contenu », il ne restait, comme l'a écrit Aragon, qu'à lui donner le nom du « réalisme français » : « Le réalisme socialiste trouvera dans chaque pays sa valeur universelle en plongeant ses racines dans les réalités particulières, nationales, du sol duquel il jaillit. »²³

La main tendue culturelle précède celle, sans rivages aussi, de l'alliance avec les Croix de feu et autre PPF : « Nous avons la conviction profonde que des hommes comme Lucien Descaves, Léon Frapié, Roland Dorgelès, Céline et bien d'autres qui ont brossé de magnifiques fresques de la vie humaine, peuvent bien ne pas aboutir aux mêmes conclusions que nous, mais ce qui est sûr, c'est qu'ils veulent comme nous sauver la culture. »²⁴ Vailant-Couturier, animateur de l'AEAR et dirigeant du PCF, déclare dans un rapport intitulé « Pour la défense de la culture française » devant le comité central du PCF le 16 octobre 1936 : « Et nous pensons que les intellectuels qui sont en quelque sorte les idées incarnées peuvent, dans les heures que nous vivons, tenir aux côtés des masses une place capitale dans l'indispensable remise en ordre du monde. Nous continuons la France... Nos militants sont profondément enracinés à son sol. Leurs noms ont la saveur de nos terroirs... »

Souvenons-nous ici, discrètement, des militants communistes de l'Affiche rouge... Dès 1935, Victor Hugo, Descartes, Diderot vont voler, malgré eux sans doute, au succès du Front populaire.

Dans l'alliance avec certains intellectuels, le PCF trouve certes l'illusion de « continuer la France » et de « revaloriser les valeurs », alors que, dans le même temps, il rompt avec les surréalistes, mais ces écrivains (Barbusse, Romain Rolland) voient souvent dans la politique du PCF un facteur d'ordre, de conservatisme social : « J'admire la sagesse du Parti communiste... il est en butte aux attaques de tous les enrégés de droite et de gauche... »²⁵

En dehors de la littérature, le cinéma tiendra alors dans la politique culturelle du PCF une place importante. Jean Renoir, s'il n'est pas membre du parti, produit plusieurs films, dont certains

commandités directement par le PCF, *la Vie est à nous*, d'autres reflètent largement « l'esprit du Front populaire » (*la Marseillaise*).

C'est également, après les menaces réelles que les trusts américains de la pellicule (Paramount, etc.) ont fait peser, de 1929 à 1935, sur la production française, l'éclosion du « réalisme poétique » : Carné, Duvivier, Grémillon, etc. En 1936, les syndicats des travailleurs du film et des techniciens dressent, sous l'influence communiste notamment, un plan de réorganisation et de défense du cinéma français. Le « réalisme poétique », baptisé par le PCF de cinéma français national, va devenir l'arme principale dans le combat pour l'indépendance du cinéma français, par rapport aux États-Unis...

Il faudrait également évoquer ici l'existence de la Fédération du théâtre ouvrier en France, les rapports du PCF avec des musiciens comme Milhaud, Honegger, avec des scientifiques comme Prenant, Langevin, etc.²⁷

Au moment du Front populaire, le PCF s'ancre profondément dans la réalité politique, sociale et culturelle de la société bourgeoise en France. Non, évidemment, par sa pratique révolutionnaire, mais au contraire par l'idéologie « nationale », jacobine, dont il apparaît alors, à la fois aux yeux des intellectuels et à une partie de la classe ouvrière, comme le seul et ferme défenseur. Maurice Thorez exprime très bien cet « ancrage » : « *La Marseillaise*, chant séditieux dans tous les pays, a conquis l'Europe... C'est le chant des démocrates et des prolétaires... »²⁸

La politique culturelle du PCF en 1936-1937 contient déjà en germe tous les éléments des futurs rapports avec les intellectuels, tant pendant la Résistance et la Libération que durant les années 1950, triomphe de Jdanov et Kanapa réunis... On constatera d'ailleurs souvent ce phénomène : quand la lutte des classes exige que le PCF monte en première ligne de la défense de l'ordre bourgeois, sa politique culturelle est « française », nationale, chauvine, opportuniste, alors qu'elle devient de classe, « communiste », quand la lutte des classes rejette le PC à suivre fidèlement les chemins soviétiques (guerre froide).

Le Front populaire marque aussi, après l'affaire Dreyfus, l'apparition des intellectuels, *en tant que tels*, sur la scène politique. Si le PCF constitue indéniablement la force d'attraction principale pour les intellectuels, certains estiment (comme les surréalistes)

que le PCF a trahi la révolution pendant le Front populaire. Comme Bernard l'écrit : « Il était plus difficile à Breton qu'à Thorez de tendre la main aux catholiques; il lui était aussi mal aisé de se réclamer des Capétiens qu'il l'était à Vaillant-Couturier. »²⁹

D'autres prennent leurs distances face à la politique stalinienne : Duhamel, Mauriac, Martin du Gard, Gide, n'iront-ils pas jusqu'à signer un manifeste contre l'élimination du POUM en Espagne?³⁰

En forme de conclusion sur cette période, nous donnons quelques indications qui mériteraient d'être développées. Les rapports du PCF avec les intellectuels à l'époque du Front populaire nous semblent révélateurs de la perte — relative — d'hégémonie de la bourgeoisie sur ses « grands intellectuels » et « intellectuels organiques », pour reprendre une expression de Gramsci; de la modification, modeste encore, de la formation sociale en France (augmentation du nombre d'intellectuels : professeurs, ingénieurs, scientifiques, etc.); de la « revalorisation des valeurs » par le PCF qui a donné par-là non seulement un second souffle à l'économie capitaliste, mais aussi à l'idéologie bourgeoise; « l'esprit du Front populaire » a facilité l'idéologie future de la Résistance où va s'épanouir réellement, de même qu'à la Libération, toute la politique culturelle nationale du Parti communiste français.

3. De la Résistance à la Libération

Par la force des choses, et très précisément des armées nazies, les rapports du Parti communiste français avec la culture et les intellectuels furent, pendant la Résistance, clandestins et limités. Mais, clandestine et limitée, la politique culturelle du Parti communiste va connaître pendant les années 39-45 un développement et un enracinement supplémentaires. A la Libération, le PCF comptera plusieurs dizaines de milliers d'intellectuels dans ses rangs. Comment expliquer ce phénomène apparemment contradictoire : le PCF n'a plus en 1940 les moyens matériels d'une quelconque activité culturelle et il va sortir de la Résistance avec une audience jamais atteinte?

On a vu plus haut de quelle manière le Front populaire préfigurait le Front national, « l'esprit du Front populaire », « l'esprit de

la Résistance». Cet esprit-là, la « revalorisation des valeurs », le PCF le prépare depuis 1935 : jusqu'en 1939, *l'Humanité* accordera la plus grande place à Pascal, Molière, Racine, Hugo. Tout est revendiqué. Diderot ouvre la collection « Socialisme et culture » aux Éditions Sociales : « Diderot et les encyclopédistes réalisent dans les pages de *l'Encyclopédie*, par une sorte de tactique, le front unique du tiers État tout entier. »³¹

On comprend mieux alors que Politzer puisse écrire, avant son exécution et l'entrée en guerre de l'URSS : « Notre parti défend seul d'une manière conséquente la science contre l'obscurantisme et c'est ce qui lui vaut la sympathie des meilleurs représentants de la science et de la littérature française. Notre parti est le parti de la raison militante. Notre parti continue la pensée la plus française, celle des encyclopédistes. »³²

Éluard réadhère au PCF, qu'il avait quitté presque dix ans plus tôt. Aragon, après ses romans d'avant-guerre (*Cloches de Bâle, les Beaux Quartiers, les Communistes*), devient par son activité poétique pendant la Résistance (*le Crève-Cœur, la Complainte pour l'orgue de la nouvelle barbarie*, etc.) la principale figure intellectuelle du PCF. De la Résistance également datent les adhésions au PCF de Fernand Léger, Picasso, Langevin, Joliot-Curie. Thorez écrira, le 26 juin 1945, que le PCF « était devenu l'expression de la France qui travaille et qui pense »³³.

Par le biais de diverses organisations (Union française universitaire, Comité national des écrivains), le PCF a raffermi encore son influence — qui n'est pas seulement culturelle, mais reflète surtout l'autorité décisive du PCF dans la lutte des classes à la Libération — parmi les intellectuels. Alors que des surréalistes ralliés, comme Tzara, viennent au stalinisme, le PCF aura, enfin serait-on tenté d'écrire, au sortir de la Résistance et entre 1944 et 1947, les moyens matériels de sa politique culturelle.

Au X^e Congrès du PCF, Thorez définissait un « programme de renaissance morale et intellectuelle », avec le développement de la recherche scientifique (création du Commissariat à l'énergie atomique, dirigé par le communiste Joliot, NRS), la réforme « démocratique » de l'enseignement (Langevin-Wallon) et une aide aux intellectuels afin de « donner à leurs travaux une pleine efficacité pour le bien de la France »³⁴. Il est certain que la politique culturelle du PCF du temps où les staliniens étaient ministres (1944-1947) demanderait de plus amples développements. Surtout en considérant que le PCF perd alors l'autonomie et

l'indépendance relatives de sa politique culturelle pour la mettre tout entière au service de la reconstruction matérielle et non seulement spirituelle des institutions bourgeoises (enseignement, etc.). En réalité, il n'y a pas alors de politique culturelle du PCF, il y a seulement une politique culturelle d'un État bourgeois qui existe par la seule volonté d'un parti ouvrier stalinien³⁵.

4. Les années 1950 : le jdanovisme français

Une raison plus objective et plus fondamentale peut-être que le rôle du PCF pendant la Résistance explique l'afflux des intellectuels en son sein : la modification de la formation sociale française (davantage d'ingénieurs, de cadres, de professeurs...). L'adhésion des intellectuels au PCF n'est-elle pas aussi la manifestation déformée du rapprochement objectif des intellectuels « qui se sont haussés jusqu'à la compréhension théorique de l'ensemble du mouvement historique » comme écrit Marx dans *le Manifeste* avec les intérêts du prolétariat ? et le PCF ne va-t-il pas précisément tirer l'autorité de sa politique en direction des écrivains et artistes de cette erreur de perspective, de ce tour de passe-passe ?

Les années 1947-48 vont voir, au même moment, le tournant de la guerre froide à l'échelle internationale et nationale (éviction du PCF du gouvernement en 1947) et le développement de la presse stalinienne en direction des intellectuels : *les Lettres françaises*, *la Nouvelle Critique*, *l'École et la Nation*, *Économie et Politique* sont fondées à cette époque. Pourtant, l'influence du PCF parmi les intellectuels diminue sensiblement durant la même période³⁶. A quoi cela est-il dû ? La réponse de François Hincker est amusante, parce qu'il met de côté, par une amnésie toute stalinienne, le raidissement dogmatique et l'alignement inconditionnel sur le jdanovisme soviétique : « Il était donc largement inévitable que les milliers et les milliers d'intellectuels venus à l'alliance sur le terrain des luttes démocratiques (Front populaire et Résistance) aient du mal à la suivre sur le plan de la lutte des classes. »³⁷

En réalité, à lire la presse du PCF, et singulièrement *la Nouvelle Critique*, on comprend que les intellectuels aient été de plus en plus réticents à adhérer à la politique culturelle du PCF. En culture comme en politique, le vent souffle alors de l'Est. Jdanov écrit : « Sous le drapeau de la lutte idéologique contre le marxisme, on fait appel aux gangsters, aux souteneurs, aux espions, aux crimi-

nels de droit commun. »³⁸ C'est à ces titres, chacun peut essayer de les reconnaître, que Genet, Miller, Dos Passos, Hemingway sont condamnés.

Quelque temps auparavant, le PCF avait défini au Congrès de Strasbourg sa politique culturelle : « Nous préconisons une littérature résolument optimiste, tournée vers l'avenir, exaltant l'effort, la solidarité, la marche vers une société meilleure... »³⁹

Un exemple : la *Nouvelle Critique*

Fondée en décembre 1948, la *Nouvelle Critique* va être le cheval de Troie du PCF contre « l'idéologie bourgeoise » (pêle-mêle, les films américains nocifs, le *Reader's Digest*, l'art abstrait, la musique sérielle, etc.). Le manifeste de la revue l'exprime bien : « Le véritable but de cette pression idéologique croissante de la réaction se révèle chaque jour davantage, il est de préparer le terrain à une colonisation de la France et de la pensée française... Tous ces hommes, Moch et Rousset, Truman et Mauriac, Bidault et Sartre, Blum et Malraux se mettent à la remorque des intérêts des industriels américains. »⁴⁰

Au plan Marshall de la colonisation culturelle yankee, on oppose la culture soviétique : « La force de la littérature soviétique qui est la littérature la plus avancée du monde réside dans le fait qu'elle n'a pas d'autre intérêt que ceux de l'État. »

De fait, les critiques littéraires de la *Nouvelle Critique* vont faire table rase de la littérature contemporaine. Tout, ou presque, est dénoncé, en fonction notamment de la position de l'écrivain ou de l'artiste vis-à-vis de la « patrie du socialisme ».

Ainsi, prix Nobel 1949, Faulkner subit-il les foudres staliennes : « Un parallèle qui s'impose est celui de la situation intellectuelle de l'Allemagne nazie dont il ne reste pas une œuvre de valeur. Faulkner représente et défend une classe, la bourgeoisie féodale du Sud des États-Unis. » Dos Passos, ancien militant du Parti communiste américain passé à la réaction, voit toute son œuvre rejetée aux oubliettes : « Les masses y étaient saisies sous le regard de la classe bourgeoise et l'homme sous l'angle unique de son écrasement par le capitalisme. »⁴¹

Malraux, le « chef du RPF », est dénoncé comme aventurier : « Malraux était profondément contre-révolutionnaire. Son originalité a été de se faire des grandes luttes sociales de son temps une spécialité littéraire, lui qui n'a pas consacré une seule ligne aux

luttres sociales de la France. »⁴² Prévert, lui aussi, est abandonné à la bourgeoisie : « Si vous insistez à vouloir faire prendre à un militant ouvrier cette poésie au sérieux, il y verra à juste titre une tentative de diversion politique de caractère réactionnaire très définie. »⁴³

Avouons-le bien vite, au risque de lasser le lecteur à force de citations, la littérature française se réduit en 1950, pour *la Nouvelle Critique*, en dehors des Wurmser, Stil et compagnie, à un seul nom : « La simplicité de la phrase de Maurice Thorez vient de sa richesse. Elle est l'héritière de la culture française, elle a reçu des meilleurs écrivains du XVIII^e siècle son aptitude à tout dire clairement. »⁴⁴

Le théâtre et la peinture ne sont guère logés à meilleure enseigne. On a vu plus haut la condamnation de Genet et de ses personnages « qui fouillent les poubelles et se vautrent dans la pourriture ». Il faudrait dire ici celle de Sartre (*les Mains sales*), de Camus (*les Justes*), de Montherlant, de Barrault, de Tennessee Williams avec *Un tramway nommé désir* qui « apporte, avec ses scènes de bagarre, de coucheries, de viols, la contribution du théâtre bourgeois au Pacte atlantique »⁴⁵.

Seule l'expérience naissante du TNP va trouver grâce aux yeux du PCF⁴⁶. Les peintres communistes (Fougeron, Taslitzky, etc.) se mettent à l'école du réalisme socialiste ou français comme on veut : « Il nous faut acquérir autant de justesse et de puissance, au même pouvoir de communication directe qu'en ont les comptes rendus du CC ou un discours de Thorez. »⁴⁷ On comprend mieux pourquoi certains tableaux porteront alors les titres si évocateurs, si poétiques, si « réalistes » de *Hommage à Marcel Cachin* ou *Réunion de cellule*!

En musique, quelles doivent être les préoccupations des musiciens communistes, s'il en reste ? « La grève des mineurs ou la lutte pour la paix, voilà ce qui peut intéresser à présent le musicien progressiste, et non de savoir s'il devra écrire en langage polytonal, atonal ou tonal » écrit, sans la moindre trace d'humour, Elsa Barraine dans le numéro 6 de *la Nouvelle Critique*, en mai 1949. John Cage, Schoenberg sont condamnés sans appel.

Les rapports du PCF avec le cinéma, s'ils sont aussi caricaturaux dans leurs exclusives, restent fidèles à la défense du cinéma français. Non sans raisons d'ailleurs, puisqu'en 1949, après les accords Blum-Byrnes sur la diffusion des films américains en France, plus de la moitié des films projetés dans les salles viennent

justement des USA. En contrepartie, si les coproductions se développent, des cinéastes comme Carné, Clair, Autant-Lara ne tournent presque plus. Le PCF va partir en croisade à la fois pour sauver le cinéma national français et dénoncer les films américains (dont beaucoup sont d'ailleurs de pures œuvres de propagande anticomuniste, comme *le Danube rouge*, *J'ai épousé un communiste*, etc.).

Si certains films américains trouvent grâce aux yeux des critiques communistes, c'est plus en raison de leur signification politique que de leur valeur esthétique et culturelle (*les Raisins de la colère*, *les Plus Belles Années de notre vie* sont louangés, au contraire de Mankiewicz, Huston, Welles, Hawks, et d'une manière générale les films noirs sont rejetés). Là encore, l'exemple vient de Moscou : « Un des principaux moyens de façonner idéologiquement les pays *américanisés* consiste à inonder de romans policiers américains et de films où les gangsters et les assassins, les sadiques et les séducteurs, les cagots et les fourbes sont invariablement les héros principaux. »⁴⁸

L'histoire même du cinéma est réécrite pour être au goût du jour : Louis Daquin incendie *le Chien andalou* de Buñuel et *le Sang du poète* de Cocteau, et Sadoul porte aux nues « l'École française de 1936 qui rendit à notre cinéma son prestige (Renoir, Carné, Duvivier) »⁴⁹.

Terminons par un article de Kanapa, intitulé « Feu sur la décadence », où celui-ci, en dénonçant tout à la fois Mouloudji, Jean Vauthier et la pédérastie (« l'acte gratuit se porte bien, merci ! »), résume bien quel fut, durant les noires années de la guerre froide, l'essentiel de la politique culturelle du PCF : « Pas de ça sur nos écrans ! Pas de ça dans nos bibliothèques ! Pas de ça à la radio ! Pas de fleurs du mal aux devantures de la culture française ! »

Après l'euphorie du Front populaire et de la Résistance, les rapports du PCF avec les intellectuels se sont ternis durant la guerre froide. Non parce que ceux-ci, pour la plupart, ont été effrayés par le cours de la lutte des classes. Mais plutôt parce que le PCF est devenu un parti stalinien, parce que sa pensée théorique est devenue scolastique, dogmatique, sa politique culturelle, défense de la culture bourgeoise.

Beaucoup d'intellectuels aussi s'en sont allés doucement, sur la pointe des pieds, sans attendre le XX^e Congrès du PCUS, répétant le vers d'Aragon : « Ce qu'il m'a fallu de temps pour tout comprendre ! »

5. Du XX^e Congrès du PCUS au comité central d'Argenteuil

Si la *Nouvelle Critique* des années cinquante est significative de la chape de plomb idéologique que les intellectuels communistes abattent sur eux-mêmes, elle ne peut pourtant cacher tout à fait les contradictions au sein du parti, des artistes et des intellectuels, qui existent alors entre les aspirations à une culture nationale et la culture de caserne que défend la direction.

L'« affaire » Aragon-Picasso est, à cet égard, particulièrement éclairante. Le 12 mars 1953, les *Lettres françaises* publient, en hommage à la mort de Staline, un portrait de celui-ci par Picasso. Le 17 mars, le secrétariat du PCF « désapprouve catégoriquement la publication dans les *Lettres françaises* du portrait du grand Staline dessiné par le camarade Picasso [...], et regrette que le camarade Aragon... ait permis cette publication ». Un an plus tard, au congrès d'Ivry, c'est-à-dire après l'exclusion de Lecœur du secrétariat, Aragon résume bien les caractéristiques outrancières de cette « caporalisation de l'art » : « L'ouvriérisme allié à l'opportunisme et à l'esprit d'aventure a fait alors gravement sentir ses effets dans les questions de la création artistique dans nos rangs... Beaucoup de camarades se font de l'art de parti une représentation fausse, grossière, schématique, celle d'un art de pure et simple déclaration, un art d'affiche, un art gesticulatoire, un art diminué. »⁵⁰

Si l'année 1956 est importante pour la politique du PCF, il en est de même en ce qui concerne ses rapports avec les intellectuels : le XX^e Congrès du PCUS et le rapport Krouchtchev, le XIV^e Congrès du PCF au Havre en juin qui suit immédiatement le premier, les événements de Pologne et de Hongrie, etc. Ces événements marquent-ils une rupture entre le PCF et les intellectuels ? Rupture non : le PCF constitue toujours, en 1956, la force d'opposition (au colonialisme, Algérie, Vietnam) essentielle au sein de la société bourgeoise française, le camp « socialiste » reste aux yeux des intellectuels du parti « l'horizon indépassable de notre temps ». Si l'on ne peut parler de rupture complète, beaucoup d'intellectuels communistes s'éloignent du parti et non des moindres : Lefebvre, Desanti, Morin, Vaillant...⁵¹

Les raisons de l'érosion de l'influence du PCF parmi les intellectuels sont évidemment à saisir dans l'acuité de la crise du stalinisme en 1956. Mais la crise du stalinisme ne saurait faire oublier

la crise, également profonde, que traverse la pensée bourgeoise, ses valeurs et ses idéologies traditionnelles et l'effritement de son hégémonie sur les intellectuels après la Seconde Guerre mondiale. La dialectique de cette double crise crée, tout en servant de repoussoir à beaucoup, de « nouveaux » courants intellectuels et accentue subjectivement pour les intellectuels l'illusion de leur indépendance⁵².

Sur cette période charnière, Roland Leroy explique, involontairement sans doute, les difficultés des rapports entre le PCF et les intellectuels : « Dans les milieux intellectuels de moins en moins la bourgeoisie peut alors se battre à visage découvert... L'idéologie destinée aux intellectuels, pour garder à la bourgeoisie leur soutien, se présentait sous un visage avenant ! Une idéologie de progrès social, anticapitaliste, toujours réformatrice, parfois même à l'allure révolutionnaire et pourquoi pas marxiste ! C'est la splendeur de Sartre !... Le caractère dominant, c'est bien que personne ne peut plus, n'ose plus proposer aux intellectuels une théorie soutenant ouvertement le capitalisme... Le travestissement gauchisant s'esquisse aussi. Notamment à propos de la guerre d'Algérie. Le réformisme intellectualisé essayait de prendre des couleurs ultra-révolutionnaires ! »⁵³

Les années qui vont de la guerre d'Algérie, du coup d'État de De Gaulle en 1958, jusqu'au comité central d'Argenteuil en 1966 sont importantes en ce qui concerne les rapports du PCF avec les intellectuels. La guerre d'Algérie va tendre un peu plus les relations, que la crise du stalinisme avait déjà ternies, entre les intellectuels progressistes, ceux « qui portaient les valises du FLN » comme l'écrivait *l'Humanité* et le PCF : le Manifeste des 121 sera un sérieux avertissement !⁵⁴

Une seconde raison, également déterminante, de l'importance de la fin des années 1950 et du début des années 1960 coïncidant avec ceux de la V^e République, est le changement de la formation sociale en France. De 1946 à 1962, le nombre des cadres moyens et supérieurs passe de 750 000 à 1 400 000, celui des professeurs, ingénieurs progresse davantage encore. En 1962, 27 p. cent des travailleurs dépassent le niveau de l'école primaire contre 18 p. cent en 1946. Entre ces deux dates, le nombre des bacheliers est multiplié par trois, les travailleurs possédant une certaine formation intellectuelle représentent en 1962 plus du quart de la population active. Comme l'écrit François Hincker : « Ainsi, on ne peut plus considérer l'intellectuel-type comme étant l'écrivain ou

l'avocat qui soit vont au peuple, soit deviennent les notables de la société bourgeoise : l'intellectuel-type est désormais l'ingénieur, l'enseignant. »⁵⁵

Précédant directement Argenteuil, plusieurs événements (la crise de l'Union des étudiants communistes, les « interprétations » différentes de Marx par Garaudy et Althusser) vont pousser la direction du PCF à définir une politique culturelle d'ensemble, à préciser les rapports du parti aux intellectuels. Deux ans avant 1968, Argenteuil représente une tentative (pleine de compromis, il suffit de lire la résolution) de « déstaliniser » la politique culturelle du PCF, l'équivalent, dans le domaine de la culture et des arts, du tournant « euro-communiste » d'aujourd'hui. Tournant « euro-culturel » que le PCI a, quant à lui, effectué bien avant⁵⁶.

Le comité central d'Argenteuil de 1966 réclame, bien sûr, une réforme démocratique de l'enseignement, une politique de diffusion de la culture, la « mise en valeur du patrimoine national », mais il définit aussi, ce qui est nouveau pour le PCF, un véritable statut des intellectuels et artistes comme « porteurs et créateurs » de la culture. « Le créateur n'est pas un simple fabricant de produits desquels les éléments sont donnés... Il y a dans toute œuvre d'art une part irréductible aux données et cette part, c'est l'homme même... Les exigences expérimentales de la littérature et de l'art ne sauraient être niées ou entravées, sans que soit gravement porté atteinte au développement de la culture et de l'esprit humain lui-même. »⁵⁷

Désormais, et cela se reflètera dans la presse du parti (*la Nouvelle Critique*), certaines disciplines, jusque-là laissées dans les poubelles de la pensée bourgeoise, comme la psychanalyse, le structuralisme, etc., auront droit de cité. Mais Argenteuil, par la liberté de recherche et de création qu'il suppose pour tous les intellectuels, et donc les intellectuels communistes, aggravera encore, après 1968 quand la crise du PCF aura pris une autre dimension, les contradictions entre le PCF et un nombre croissant d'intellectuels. Mais ceci est une autre histoire que nous présenterons dans un autre numéro.

Jean-Michel Masson

NOTES

1. Ces différentes citations sont extraites d'un court mais excellent article de Maurice Moissonnier : « Le mouvement ouvrier français et les intellectuels avant la Première Guerre mondiale », in *Cahiers d'histoire* de l'institut Maurice-Thorez, n° 15, janvier

1976. On peut aussi rappeler pour plus d'informations sur les rapports des intellectuels avec le mouvement ouvrier avant 1914, les livres sur la vie et l'œuvre de Lucien Herr, et sur la *Bibliothèque du travail* (Marcel Hatzfeld, éd. Maspero).
2. Bernard, *le PCF et la Question littéraire, 1921-1932*, Presses universitaires de Grenoble.
3. «Documents inédits : le bureau politique du PCF et la revue *Clarté* en 1926», in *Cahiers d'histoire*, *op. cit.*
4. *Ibid.* Les citations qui suivent sont également tirées de ce document.
5. André Breton in *Révolution surréaliste*, 1^{er} décembre 1926.
6. André Breton in Préface au *Second Manifeste du surréalisme*, 1946, cité par Bernard, *op. cit.*, p. 100.
7. Barbusse in revue *Monde*, 9 janvier 1928.
8. Sur la littérature prolétarienne, on peut lire l'excellent livre de Michel Ragon, *la Littérature prolétarienne en France*.
9. Cité par Bernard, *op. cit.*
10. Bernard, *op. cit.*, p. 10.
11. Message de Barbusse à la Conférence de Kharkov, in Bernard, *op. cit.*
12. Résolution de la conférence de Kharkov, *op. cit.*, p. 64.
13. Aragon, in *le Surréalisme au service de la révolution*, décembre 1931.
14. Fréville in *l'Humanité*, 15 décembre 1931.
15. Cf. l'article «1920-1940, héritage et réalités nouvelles», in *Cahiers de l'histoire*, *op. cit.*, n° 15.
16. *Cahiers de l'histoire*, n° 15.
17. Reproduit dans *l'Humanité*, 10 mai 1934.
18. Auteur de *Moi, fils du peuple travailleur*, roman patriotique sur l'occupation de l'Ukraine par les troupes allemandes.
19. Pour une histoire plus détaillée de l'AEAR, cf. la revue *le Mouvement social*, 1966.
20. Il faudrait alors voir plus précisément les raisons pour lesquelles les intellectuels rejoignent alors davantage le PC que la SFIO par exemple.
21. *L'Humanité*, 8 juillet 1945.
22. *Ibid.*, 18-19 décembre 1936.
23. Aragon dans une conférence lors de l'Exposition universelle, le 5 octobre 1937.
24. Jacques Duclos, in *l'Humanité*, 26 septembre 1935.
25. Lettre de Romain Rolland, 18 octobre 1936.
26. Les rapports du PCF avec le cinéma seraient évidemment à traiter plus longuement. Nous y reviendrons au moment des années cinquante.
27. Pour le FTOF, cf. *Rouge* du 18 juin 1976.
28. Thorez le 27 juin 1936, discours pour le centenaire de la mort de Rouget de Lisle.
29. Bernard, *op. cit.*, p. 11.
30. Il serait intéressant d'approfondir les rapports entre les intellectuels et la Guerre d'Espagne.
31. *L'Humanité* du 18 mai 1938. Il y aurait toute une étude à faire sur la façon dont le PCF s'empare du siècle des Lumières pour justifier sa collaboration de classe avec le Parti radical.
32. Politzer in *les Cahiers du bolchévisme*, juillet 1939 ; l'article est intitulé «La philosophie des Lumières et la pensée moderne». Voir aussi *la Philosophie et les Mythes*, Éditions Sociales, 1973, p. 127.
33. Les citations du X^e Congrès du PCF sont tirées des *Cahiers de l'histoire*, *op. cit.*

34. A cette époque sont créées les Maisons de la culture. Il faudrait apprécier de manière contradictoire les positions de force gagnées par les organisations ouvrières après-guerre sur l'État bourgeois (nationalisations, réforme de l'enseignement et de la recherche scientifique). Toutes ces mesures démocratiques vont devenir, mouvement dialectique dont l'histoire est coutumière, par la politique de ces mêmes organisations, des armes contre la classe ouvrière.
35. Il aurait fallu évoquer ici « l'esprit de la Résistance », qui se concrétise dans des films comme *la Bataille du rail*, *les Portes de la nuit*, et des œuvres littéraires, comme celles de Vercors. On ne peut évidemment limiter les rapports des intellectuels après-guerre au cadre étroit de l'influence communiste. Rappelons quand même l'existence de l'existentialisme (Sartre, Merleau-Ponty, Camus), la rupture de Malraux avec le PCF. Tout cela reste à voir plus précisément.
36. Selon Hincker, le nombre d'intellectuels inscrits au PCF passe de plusieurs dizaines de milliers à la Libération à 10 000 à 15 000 pendant la Guerre froide.
37. Hincker, aujourd'hui directeur de *la Nouvelle Critique*, in *les Cahiers*, *op. cit.*, p. 114.
38. *La Nouvelle Critique*, n° 2, janvier 1949, p. 58.
39. Congrès de Strasbourg, juin 1947.
40. *La Nouvelle Critique*, n° 1, décembre 1948.
41. *Idem*, janvier 1951, Maurice Denoreaz.
42. *Idem*, 10 novembre 1949, p. 72.
44. *Idem*, mai 1950, article pour le 50^e anniversaire de Maurice Thorez, p. 42.
45. *Idem*, mars 1950.
46. On comprend évidemment pourquoi, encore vaudrait-il mieux montrer que le théâtre populaire selon Vilar est l'expression, du point de vue du PCF, de la « revalorisation des valeurs ».
47. *La Nouvelle Critique*, mai 1950.
48. Cette phrase de Souslov, qui n'était ni un gangster ni un assassin, encore moins un sadique et un fourbe, est extraite de *la Nouvelle Critique*, avril 1950.
49. Georges Sadoul, in *la Nouvelle Critique*, avril 1949. Le cinéma allemand et suédois des années vingt et trente est également critiqué pour ses « thèmes cosmopolites sans aucun contenu social et national ».
50. Aragon au XIII^e Congrès d'Ivry, cf. n° juin-juillet 1976.
51. Nous renvoyons ici le lecteur aux livres de « désenchantement » de Lefebvre (*la Somme et le Reste*), Desanti (*les Staliniens*), Morin (*Autocritique*), Robrieux, Noirot, Pannequin, etc.
52. Il faudrait évidemment comprendre de plus près les rapports entre Sartre, Merleau-Ponty, Camus, etc., et le PCF. Notons également dans les années cinquante le renouveau d'une pensée catholique progressiste chez les intellectuels, le personnage de Mounier (la revue *Esprit*).
53. Roland Leroy interviewé par J. Gacon, in *les Cahiers de l'histoire*, *op. cit.*, p. 134-135.
54. La guerre d'Algérie, les intellectuels et la politique du PCF : le PCF perd aux yeux de certains intellectuels, qui prennent parti pour la victoire du FLN, le monopole de l'anticolonialisme, et n'apparaît plus en somme comme le seul représentant des intérêts historiques de la classe ouvrière.
55. *Cahiers* de l'Institut M. Thorez, n° 15, p. 112.
56. La comparaison entre la politique culturelle en direction des intellectuels du PCI et du PCF serait extrêmement enrichissante. A partir de 1956, le PCF incontestablement conserve une image de marque « stalinienne » pour nombre d'intellectuels en France, le PCI, lui, a su profiter intelligemment du XX^e Congrès pour ravalier sa façade culturelle. Cf. des revues comme *Rinascita*.
57. Résolution d'Argenteuil, 13 mars 1966.

LE LIVRE™

LE
BEST
SELLER
DU
SIÈCLE!

VOUS DEVEZ
L'AVOIR LU!!

CE
SOIR
A
"APOSTROPHES"



UN PRIX
SUPER
56F

LE LIVRE
MARCHANDISE
OU
MOYEN
DE COMMUNICATION



FORADELL...

3.

Le livre, marchandise ou moyen de communication ?

(par Jacques Milan)

A partir du 1^{er} juillet 1979, les prix des livres en France sont libres. Il n'y a plus de « prix public » ou « prix conseillé » : les librairies vont fixer elles-mêmes les prix, comme les épiciers pour les carottes ou les navets. Cette mesure va tout à fait dans le sens de la tendance actuelle qui fait du livre un produit comme un autre, l'intégrant dans le circuit de la marchandise avec ses critères de profit à court terme.

Le livre marchandise

Le livre est un outil de communication des plus importants. L'écrit sert de référence, de point de repère précis. Par sa maniabilité, sa densité, le livre est un véhicule efficace de la pensée critique, une source d'enrichissement du langage, donc de l'intelligence et de l'expression du lecteur, un réceptacle de la mémoire de l'humanité. Le livre est une arme dans la lutte de classes, dans la bataille de la classe dominante pour imposer son idéologie, dans celle des travailleurs pour remettre en cause la société et se forger des outils idéologiques d'émancipation.

Au niveau économique, le livre est un produit particulier, en ce sens que chaque livre est unique, irremplaçable par un autre. Cette singularité limite fortement l'industrialisation de la production du livre, sa standardisation. Le succès d'un livre dépend de

nombreux facteurs imprévisibles. Les éditeurs doivent donc répartir les risques sur un nombre élevé de titres, les pertes des uns étant compensées par le succès des autres.

Pourtant, avec la croissance de la consommation des livres, ces données sont en train de changer, changeant par là-même le type de livres offerts au public.

Avec le développement de l'éducation, de la formation permanente, des loisirs, le public du livre en France s'est élargi. En vingt ans le nombre de lecteurs a augmenté de 20 p. cent; le nombre de titres publiés a doublé (25 000 titres par an, contre 12 000 en 1958, chiffre stable depuis le début du siècle; plus de 200 000 titres disponibles), le chiffre d'affaires des maisons d'édition a décuplé.

Dans le même temps, le livre s'est intégré plus profondément dans le circuit des marchandises, considéré comme un « bien culturel » au même titre que d'autres biens de consommation.

- La production du texte se fait souvent directement en fonction des besoins du marché, ce qui arrive à donner naissance à des produits standards, parfois interchangeables, dont les collections policières bon marché sont un des points d'aboutissement avec les livres-vedettes, les livres-films, les livres-télé, les livres-événements, les livres-mode, etc.
- La sortie du livre devient une spéculation où l'éditeur ne vise pas la diffusion des idées mais le *best-seller*, la montée des ventes qui, au-delà d'un seuil de rentabilité, amortiront les frais fixes et dégageront des millions de bénéfices. Le tirage moyen (3 000 à 10 000 exemplaires) où s'était concentré l'essentiel de la littérature et des essais tend à disparaître.
- La durée de vie du livre chez les libraires et les éditeurs diminue en fonction d'une rotation accélérée des stocks. Le libraire ne garde souvent les nouveautés que 3 mois, surtout les *best-sellers* dont beaucoup ne sont pas faits pour durer. L'éditeur, afin de ne pas conserver en stocks des actifs coûteux et fictifs, solde rapidement ou, pour ne pas dévaloriser ses livres sur le marché, les envoie directement au pilon.
- Le succès d'un livre aujourd'hui est en très grande partie fonction de sa couverture par les grands moyens d'information (télé-

vision, journaux, quotidiens, magazines, radio). Comme l'analyse Régis Debray, « nous assistons en ce moment à l'accès en position dominante de l'appareil d'information » dans le domaine de l'idéologie (*le Pouvoir intellectuel en France*, p. 94).

L'édition suit le journalisme. Cette détermination accentue le caractère de marchandise du livre. Son contenu est rendu plus « digeste » (les livres réellement nouveaux ne s'avalent pas facilement, ils dérangent), lié aux besoins de l'actualité immédiate, présentant une réalité simplifiée : le livre est rendu produit de consommation courante. Économiquement une bonne partie de la réalisation marchande du livre est liée à son poids dans les grands moyens d'information : rôle de leader d'opinion de l'auteur (le meilleur cas est celui des rédacteurs en chef des grands journaux ou des vedettes de télévision), place donnée dans les grands media (dépendant des relations de l'éditeur avec les media en question, le meilleur cas étant celui où les journalistes sont en même temps salariés de l'éditeur). Les media n'ajoutent pas en eux-mêmes de la valeur au livre, mais ils fixent quel livre se vendra et lequel ne se vendra pas : ils interviennent donc dans la péréquation du taux de profit entre éditeurs et, par la publicité qu'ils apportent, ils accélèrent la rotation du capital investi dans les livres, le cycle argent-marchandises-argent avec plus-value.

- Les grandes campagnes publicitaires des éditeurs, les émissions littéraires à la télévision permettent de mettre en avant des livres « prévendus ». A ce phénomène correspondent le développement de rayons librairies en libre-service dans les grands magasins et les supermarchés, et la création de la FNAC. On assiste à un éclatement des points de vente du livre (drugstores, stations-service, s'ajoutant aux kiosques NMPP) pour les best-sellers et les livres prévendus. Et, en même temps, avec la multiplication des FNAC, à une concentration dans les librairies : fermeture de librairies, tendance à la spécialisation, sur Paris particulièrement. Cette concentration risque d'aboutir à une diminution des ventes de livres en librairie, ce qui serait dramatique pour un certain type de livres, ceux qui, justement, ne sont pas « prévendus ».

Avec l'accentuation du caractère marchand du livre, sa production est essentiellement déterminée aujourd'hui par la possibilité de sa diffusion, de sa commercialisation. Le diffuseur, entre l'éditeur et le libraire, est l'élément clé de la chaîne de commercialisation du livre. Il assure deux fonctions qui parfois sont dis-

tinctes : la distribution du livre, c'est-à-dire l'envoi des livres aux libraires et la récolte de l'argent des ventes; la représentation-promotion dans les librairies, c'est-à-dire l'information et la prise de commande chez les libraires. Or la diffusion en France est assez concentrée : en 1974, 9 grands groupes représentaient 58,2 p. cent du chiffre d'affaires de l'édition.

En premier lieu, Hachette avec 20 p. cent de toute la diffusion. Puis, les Presses de la Cité, le groupe Gallimard (Sodis), Bordas, Le Seuil, Flammarion, Laffont (Interforum), Larousse et les PUF. Ces groupes de diffusion contrôlent la production : ils sont l'émanation directe des grands éditeurs qui, par ce biais, satellisent les petites maisons d'édition prises en diffusion, ayant tendance à les réduire à des laboratoires de recherche de leur propre maison. Par les envois d'office aux libraires, les remises particulières qu'elles font, ces grandes sociétés de diffusion modèlent le profil de l'essentiel des points de vente du livre.

De plus la diffusion *de masse* du livre (bibliothèque de gares, kiosques et maisons de la presse) est sous le contrôle d'Hachette par le biais de son pouvoir dans les NMPP. C'est Hachette qui décide, parmi les 20 à 25 000 titres édités par an, quels seront ceux vendus dans les bibliothèques de toutes les gares de France.

La libération des prix du livre va en faire encore plus un produit comme un autre. La concurrence entre libraires va avoir lieu sur les *best-sellers* considérés comme des produits d'appel sur lesquels les marges vont baisser. En contrepartie, sur les autres livres — le fonds —, les libraires vont dans l'ensemble fixer des marges bénéficiaires plus élevées, ce qui va augmenter les prix de ce type de livres. Certains libraires, pour calculer les prix, affecteront au prix d'achat (prix net de cession) un coefficient multiplicateur variant en fonction de la vitesse de rotation du rayon. Autant dire que les livres qui tournent lentement seront encore plus chers, ce qui peut aller vers leur élimination dans de nombreuses librairies.

Enfin, les éditeurs n'étant plus responsables du prix final du livre au consommateur vont en profiter pour augmenter leurs prix aux libraires, phénomène déjà en cours, avant même la libération officielle des prix. La libération des prix du livre va entraîner une augmentation des prix de vente, particulièrement pour les livres à petit tirage, à rotation lente, livres de fond, de création et de contestation culturelle. Les petits éditeurs, les collections de fond chez les grands éditeurs auront de graves difficultés, comme en Suède, où la vente du livre de qualité est passée de 65 à 38 p. cent.

La tendance à la concentration des librairies va s'accroître, tandis que, par une publicité adéquate, la FNAC et les supermarchés feront savoir qu'ils sont « les moins chers », comme Darty ou Carrefour. Ces centrales d'achat seront à même de faire de fortes pressions sur les maisons d'édition, en choisissant les auteurs « qui se vendent » et en exigeant des sur-remises. Ce qui pèsera encore sur les livres considérés comme difficiles, que les éditeurs préféreront laisser hors circuit, comme déjà la poésie « tombée dans la trappe du compte d'auteur ».

En considérant de plus en plus le livre comme une marchandise identique aux autres, la bourgeoisie assure, malgré un élargissement du public lisant, par le simple jeu des rapports marchands, le maintien et le renforcement de son idéologie dans le domaine de l'écrit. Par le biais des *best-sellers*, de productions standards tirées en grand nombre d'exemplaires, elle satisfait à sa façon le besoin de lecture des masses. En libérant les prix du livre, elle accentue le phénomène *best-seller*. Par son contrôle des grands moyens d'information, elle détermine les livres qui se vendront et ceux qui ne se vendront pas. Et, en contrôlant la diffusion, elle porte ses produits là où les travailleurs sont le plus facilement en contact avec le livre. Sa censure n'est pas ouverte comme dans les États bureaucratiques mais économique, en jouant aujourd'hui la carte du libéralisme économique sous contrôle des grands groupes d'édition et de diffusion, eux-mêmes liés aux grandes banques privées (Hachette comme la FNAC avec Paribas, les Presses de la Cité avec l'Union financière de Paris, Bordas avec la banque de l'Union parisienne, etc.).

Les pratiques différentes

Avec la vague idéologique issue de la crise prérévolutionnaire de Mai 68, des pratiques différentes sont apparues dans le domaine de la librairie et de l'édition, refusant justement de considérer le livre comme un produit identique aux autres.

Un certain nombre de gens, cherchant à accorder leur statut professionnel avec leurs idées, ont décidé, et décident encore, de travailler à la diffusion de livres de qualité, de livres représentant un apport culturel, aidant à lutter contre la société actuelle. Ainsi sont nées les librairies différentes qui se définissaient elles-mêmes ainsi, en 1977 :

« Une librairie doit être quelque chose de plus qu'un endroit où l'on vend des livres. Lieu de passage privilégié de la parole des auteurs aux lecteurs, une librairie peut aussi être un centre d'élaboration de la parole écrite : par les rencontres qu'elle permet, les débats qu'elle peut ouvrir, la masse d'information qu'elle peut faire circuler.

« Un tel rôle nécessite un travail constant de sélection des ouvrages, de recherche des brochures hors des circuits de diffusion traditionnelle, de contact avec les groupes en lutte dans tel ou tel secteur géographique ou professionnel. »

Les bases de ce texte permirent d'aboutir à la formation d'un *Groupement pour une librairie différente*, rassemblant environ 80 librairies, des petits éditeurs et des travailleurs de la profession.

Dans le même mouvement se sont constituées des maisons d'édition « différentes » qui se présentaient en mai 78 comme des « éditeurs en prise sur les mouvements de fond de notre société, souvent décentralisés, cherchant à se doter de structures démocratiques, refusant le caractère inéluctable ou objectif des mécanismes traditionnels de financement et de diffusion, instruments actifs de l'expression écrite de nouveaux courants de pensée et de nouveaux modes d'expérimentation sociale ».

Cette présentation, issue d'un tract distribué au X^e festival du livre à Nice, était signée par les éditions Alternative et Parallèles et par les Éditions Sociales, en passant par La Brèche, Solin et Syros. Le « front unique » dans le domaine de l'édition !

Le débat sur le prix du livre

Les librairies différentes se sont vite trouvées confrontées à la pratique du *discount*, et particulièrement celui de la FNAC. Celle-ci, après l'ouverture de la première grande surface de librairie à Paris en 1974, a multiplié cette expérience en province et ouvre un deuxième magasin de livres aux Halles. Et, contrairement aux hypermarchés qui vendent avec *discount* des livres « prévendus », la FNAC offre en plus des *best-sellers* un choix très vaste de titres et fait 20 p. cent de remise sur tous.

Après plusieurs années de fonctionnement, les conséquences de l'apparition de la FNAC peuvent être sérieusement analysées. La baisse du prix de vente qu'elle opère en réduisant le coût de diffusion n'élargit pas le nombre de lecteurs, mais permet au public lisant déjà d'acheter plus de livres. Par conséquent, et c'est très sensible au niveau des librairies du Quartier latin, la FNAC

concentre le public lisant au détriment des autres librairies. Cette concentration peut lui permettre de peser sur les éditeurs, en devenant, surtout pour les petits éditeurs, un point de vente démesuré par rapport à tous les autres.

Le *discount* de la FNAC a conduit à deux réactions divergentes.

Les petits éditeurs, comme les Éditions de Minuit, et le Groupement pour une librairie différente se sont prononcés pour le même prix dans tous les points de vente (prix unique), afin de favoriser la multiplication de ceux-ci et donc de multiplier les lieux de contact du lecteur avec le livre, ce qui accroît les chances de vente d'un livre, même non soutenu par la publicité.

Les librairies traditionnelles de province, qui sont la base de la Fédération française des syndicats de librairies, pour supprimer le *discount* sur le prix public, ont proposé de supprimer tout prix public, ce qui conduit à la libération totale du prix de vente. Cette mesure, appuyée par Gallimard, rentrait en résonance avec le libéralisme économique décadent du gouvernement Giscard-Barre. Elle fut décidée par un arrêté de Monory, le 23 février dernier, avec entrée en vigueur le 1^{er} juillet 1979.

En réaction contre les conséquences prévisibles de cette libération des prix, le Groupement pour une librairie différente a pris la résolution de maintenir un fonds de livres de qualité en refusant de les augmenter systématiquement, de ne pas utiliser les *best-sellers* comme « produits d'appel » et de débattre avec le public de la fixation des prix des livres, ce qui signifie afficher les marges des libraires.

Cette décision est un pari : garantir la viabilité des librairies différentes en faisant suffisamment tourner un fonds de livres de qualité qu'elles s'engagent à défendre dans la concurrence sauvage qui va s'emparer des librairies une fois les prix libérés. Cette viabilité économique n'est pas un but en soi, une spécialisation idéologique à transformer en créneau commercial. Elle doit servir *le rôle politique de ces librairies*, qui doit être un des fondements du Groupement pour une librairie différente.

Le livre et la lutte pour le socialisme

Ce rôle est de participer à l'ouverture d'une ligne culturelle de la lutte contre le capitalisme. Les librairies comme les maisons d'édition différentes doivent être des relais institutionnels de cette

lutte. Lutte *prolongée* car l'idéologie dominante imprègne tous les aspects de l'existence sociale et continuera, même après la prise du pouvoir par le prolétariat, d'avoir une influence sur le mode de vie. Lutte indispensable, particulièrement dans les pays capitalistes avancés, pour *préparer la révolution*, comme l'explique Gramsci :

«Chaque révolution a été préparée par un travail intense de critique, d'offensive culturelle, de pénétration des idées à l'intérieur de groupes d'hommes, d'abord réfractaires et seulement soucieux de résoudre au jour le jour, instant par instant, leurs propres problèmes économique-politiques, pour leur compte personnel et sans le moindre lien de solidarité avec ceux qui se trouvaient dans les mêmes conditions...

«C'est à travers la critique de la civilisation capitaliste que s'est forgée la conscience unitaire du prolétariat; et critique veut dire culture et non évolution spontanée de type naturaliste. »

(Cité dans *Pour Gramsci* de Maria-Antonietta Macciocchi, p. 222.)

Les librairies différentes ne doivent donc pas se situer sur le même plan que les autres. Leur rôle est d'*élargir le public du livre*, en sortant de la librairie pour aller à la rencontre des travailleurs, des groupes femmes, des mouvements antinucléaires, des différentes couches sociales en lutte contre le capitalisme, et de *leur faire connaître* les écrits qui entrent en résonance avec leurs préoccupations et qui enrichissent par leur dimension critique le niveau des luttes. Leur rôle est de faire rentrer dans la librairie ceux qui luttent, de devenir des *relais locaux de la contestation culturelle*.

Mais cette action ne peut pas aller bien loin si, faute de distribution adéquate, ils ne peuvent se procurer les livres en question.

L'introduction de l'informatique (facturières programmées pour gérer les stocks et les milliers de comptes des librairies), la mécanisation des expéditions (chaînes d'expédition) conduisent aujourd'hui au sein des entreprises de diffusion à une séparation de plus en plus nette entre la distribution (expédition des paquets/ recouvrement des créances) et la représentation dans les librairies.

La première tâche correspond à une activité de *service* que devrait assurer une *entreprise publique de distribution*, pour tous les éditeurs et aux mêmes conditions, afin de favoriser la création de nouveaux éditeurs. Cette entreprise devrait se former à partir de la nationalisation sans indemnités des secteurs de distribution des grands groupes de diffusion, à commencer par Hachette et les Presses de la Cité.

La représentation, au contraire, réside dans l'information et la défense du livre auprès du libraire : cette tâche ne peut être prise en charge par des fonctionnaires de l'État qui auraient à défendre n'importe quel ouvrage. Elle doit être liée aux différents collectifs d'édition qui prennent la responsabilité de faire paraître le livre.

Aujourd'hui, faute d'existence d'un quelconque service public de distribution, et devant la mainmise des grandes sociétés sur cette diffusion, une des tâches des éditeurs « différents » est de *créer ensemble une société de distribution unitaire* et solide, celle dont déjà Marcel Hasfeld avait dessiné le projet il y a soixante ans, en créant la *Librairie du travail*.

Une telle société devrait distribuer non seulement les livres mais aussi les brochures qui ont le plus grand mal à toucher le public. Sa création au niveau central n'est pas contradictoire avec celle de coopératives de distribution au niveau régional, en liaison avec les luttes nationalitaires et la renaissance de langues de minorités opprimées, comme cela se passe en Occitanie.

Si l'on remonte la chaîne qui va de la vente du livre à sa création, on s'aperçoit que si l'on socialise la distribution du livre, l'activité éditoriale n'a nul besoin des structures géantes des groupes d'édition actuels. La représentation en librairie nécessite aujourd'hui pour une maison d'édition comme Le Seuil 9 représentants pour toute la France. Et cette activité de représentation peut être prise en charge par plusieurs *collectifs d'édition*, regroupés par affinités.

L'activité d'édition devrait donc s'orienter vers un fonctionnement de *petits collectifs* — sous forme par exemple de coopératives — décentralisés, unissant à la fois des auteurs et des « techniciens » de la profession, des « permanents » et en nombre plus important des « non-permanents ».

Dans les grandes sociétés d'édition, la formation de ces collectifs devra donc être favorisée par une lutte de destructuration en leur sein, pendant la période prérévolutionnaire prolongée qui précédera la prise du pouvoir par les travailleurs. Cette lutte s'appuiera sur la bataille idéologique qui pénétrera alors encore plus profondément le monde de l'édition — comme tous les media — à partir du dévoilement du caractère politique de l'activité éditoriale.

Déjà dans la société actuelle de petits collectifs d'édition, liés organiquement aux luttes anticapitalistes, peuvent préfigurer ce fonctionnement, tout en restant conscients des limites qu'impose

le caractère marchand et parfois mercantile des activités autour du livre.

La création de nouvelles maisons d'édition après Mai 68 correspond à l'expression de nouveaux courants politico-culturels, assure une liaison entre une vague de radicalisation et son expression dans le domaine du livre : éditions féministes (des Femmes, Tierce), éditions régionalistes (Fédérop, Chiendent, Actes Sud), éditions écologistes (Entente), recherche sur les projets alternatifs et anti-institutionnels (Solin, Alternative), etc.

La faiblesse la plus criante se situe au niveau du mouvement ouvrier. Si le PC, le PSU, puis enfin la LCR se sont dotés de maisons d'édition, l'activité d'édition du PS est dispersée en collections et influences chez les éditeurs bourgeois, et les grands syndicats (CGT, CFDT, FEN) ont une production éditoriale ridiculement faible.

Peu de maisons d'édition, même parmi les nouvelles, affichent un lien clair avec la lutte du mouvement ouvrier. La classe ouvrière française n'a pas hélas une forte présence sur le plan culturel, elle est loin d'y être hégémonique, même sur certaines couches sociales en lutte.

Dans son livre sur *les Étudiants, les Intellectuels et la Lutte de classes*, Ernest Mandel apporte à ce sujet quelques éléments d'explication. Il note que le mouvement ouvrier classique, la social-démocratie d'avant la Première Guerre mondiale et les partis communistes de masse ensuite, ont cherché à remplir les tâches de contre-éducation du prolétariat face à l'idéologie dominante au travers de tout un réseau formant une certaine contre-société. Et il ajoute qu'au cours de ces vingt-trente dernières années, cette contre-propagande n'a plus du tout eu lieu. Or l'accroissement du public, le développement des loisirs, sous forme privée et individualisée, n'entraînent pas automatiquement une remise en cause de l'idéologie dominante.

La bourgeoisie a de fortes capacités d'adaptation, et si les masses veulent de la lecture, elle sait faire fabriquer les lectures qui lui plaisent et qui lui rapportent. Les tâches culturelles du mouvement ouvrier sont donc immenses pour qu'il apparaisse nettement porteur d'un projet politique attractif, offensif, et les révolutionnaires ont fort à faire pour participer consciemment au front de lutte dans le domaine culturel.

A terme il faudra remettre en cause le caractère de marchandise du livre. D'abord dans les domaines où il correspond clairement à

un besoin social, comme l'édition scolaire où les livres nécessaires doivent être *gratuits* pour tous les étudiants. Ensuite, en développant considérablement le réseau des bibliothèques locales et universitaires. La société socialiste, en éteignant la division entre travail manuel et travail intellectuel, ira vers la *socialisation de l'activité éditoriale*, dans le sens de la diffusion de cette pratique dans toute la société.

Jacques Milan

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- Le Racket de l'édition*, éd. Crayon noir, Castor Astral, 1978.
Gabriel Enkiri, *le Scandale Hachette*, éd. Savelli, 1979.
François Coupry, *l'Anti-éditeur*, éd. Hallier, 1976.
Jérôme Lindon, *la FNAC et les Livres*, éd. de Minuit, 1978.
Marie-Christine Bardouillet, *la Librairie du travail*, éd. Maspero, 1977.
Antoine Spire et J.-P. Viala, *la Bataille du livre*, Éditions Sociales, 1976.
ASFODEL, *le Métier de libraire*, 1978.
Champ social, n° 26-27.
LCR, *Oui, le socialisme*, éd. Maspero, 1978, p. 195 et suiv.
Pour Gramsci, Maria-Antonietta Macciocchi, Le Seuil, 1974 (chapitre sur les intellectuels).
Gramsci dans le texte, Éditions Sociales, 1975, p. 595 et suiv. (Problèmes de civilisation et de culture).
Ernest Mandel, *les Étudiants, les Intellectuels et la Lutte des classes*, éd. La Brèche, 1979 (chapitre sur l'intelligentsia).
Régis Debray, *le Pouvoir intellectuel en France*, éd. Ramsay, 1979.

NOUVELLES DE L'INSTITUT LÉON-TROTSKY

Le tome IV et le tome V des *Œuvres* complètes de Trotsky sont parus.

Le tome IV regroupe des textes écrits entre avril et décembre 1934, c'est-à-dire dès le lendemain de l'expulsion de France de Trotsky par le ministère de l'Intérieur cédant aux pressions conjuguées de la droite et de *l'Humanité*. C'est encore la situation française qui est largement analysée dans les articles en question, et notamment l'évolution de la SFIO, dans laquelle il existe des possibilités de travail fructueux pour les révolutionnaires, pense Trotsky, en raison notamment du développement d'une importante tendance gauche.

Le « tournant français », l'« entrisme » dans la social-démocratie, fit l'objet de débats intenses dans les rangs de l'Opposition de gauche internationale, dont on retrouve des aspects importants dans les réponses faites par Trotsky à tel militant ou telle section.

Mais 1934, c'est aussi l'assassinat de Kirov (1^{er} décembre), l'emploi de la terreur de masse en URSS qui annonce les purges sanglantes des procès de Moscou. Trotsky dissèque minutieusement les mécanismes policiers et s'efforce de mettre en garde l'opinion publique mondiale...

Dans le tome V, nous voyons Trotsky, placé sous surveillance spéciale près de Grenoble, proposer vainement une organisation de défense des révolutionnaires soviétiques. En France, la politique « entriste » remporte ses premiers succès et Trotsky envisage la « sortie » rendue nécessaire par la montée du mouvement des masses.

L'Institut Léon-Trotsky a, par ailleurs, publié, également aux EDI (Éditions et documentation internationales), les numéros 1 et 2 des *Cahiers Léon Trotsky*, publication à caractère scientifique, qui paraîtra trois fois par an. Outre un compte rendu parallèle en français et en anglais (partiellement différent!) de la Conférence de fondation de la IV^e Internationale, on y trouvera un article de Pierre Broué sur « Quelques proches collaborateurs de Trotsky »; un inédit de Trotsky « Sur la philosophie du sur-homme »; une note de George Breitman « Quand le journal de Hitler imprimait une lettre de Trotsky »;

Dans le numéro 2, on trouvera des lettres inédites de Trotsky à Lénine et Zinoviev sur le PCF, un article de Joe Hansen sur l'assassinat de Trotsky.

Prix : 20 F; abonnement annuel : 50 F.

L'Institut Léon-Trotsky nous prie de faire savoir aux lecteurs de *Critique communiste* que l'ampleur du travail entrepris est telle — plus de 25 tomes prévus pour la seule période 1933-1940, sans compter l'ouverture des archives de Trotsky à Harvard (USA) le 1^{er} janvier 1980, date à laquelle une délégation de l'Institut sera sur place pour plusieurs mois — que des concours extérieurs seraient précieux : notamment pour traduire des textes de l'anglais, de l'espagnol, de l'allemand ou du russe; pour corriger des épreuves, etc. Camarades peu ou moyennement sérieux, s'abstenir!

Institut Léon-Trotsky,
29, rue Descartes, 75005 Paris. Tél. : 329 55 20.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

CLASSIQUES DU MARXISME ET GÉNÉRALITÉS

- Trotsky, *Littérature et révolution*, 10/18, n° 553/555, 1971.
Lénine, *Sur l'art et la littérature*, 10/18, n° 898, 899, 1 013, 1975.
Arturo Schwarz, *Breton/Trotsky*, 10/18, n° 1 174, 1974.
Victor Serge, *Littérature et révolution*, PCM, n° 155, Maspero, 1976.
Marcel Martinet, *Culture prolétarienne*, PCM, n° 159, Maspero, 1976 ;
les Temps maudits, suivis de *la Nuit*, préface de Léon Trotsky, 10/18,
n° 1002, 1975.
Ernst Fischer, *The Necessity of Art — a marxist Approach*, Pelican Books,
1963.
Michaël Lowy, *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires*, PUF,
1976.
Jean-Paul Sartre, Bernard Pingaud et Dionys Mascolo, *Du rôle de l'intel-
lectuel dans le mouvement révolutionnaire*, Losfeld, 1971.
Albert Marchais, *Révolution culturelle et Expression artistique*, Cahiers du
CES, EDI.
Marx et Engels, *Sur l'art et la littérature*, Éditions Sociales (E.S.).
H. Avron, *l'Esthétique marxiste*, PUF.
Plekhanov, *l'Art et la Vie sociale*, E.S.
Palmier, *Lénine, l'art et la révolution*, Payot.
Lounatcharski, *Théâtre et révolution*, Maspero.
André Jdanov, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, éd. de la Nou-
velle Critique.
Frioux, *Maïakowski par lui-même*, Le Seuil.
Gyorgy Aczel, *Culture et Démocratie socialiste*, sur la politique culturelle
hongroise, E.S.
David Siqueiros, *l'Art et la révolution*, E.S.
François Champarnaud, *Révolution et contre-révolution en URSS* (de Lénine
à Jdanov), Anthropos, 1975.
Anatole Kopp, *Changer la vie, changer la ville*, 10/18, n° 838, 1974.

LE PCF ET LA CULTURE

- Cahiers d'histoire* de l'Institut Maurice-Thorez : «Les intellectuels et le
PCF», n° 15, 1976.
CERM : colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écri-
vains, E. S.
Georges Cogniot, *Prométhée s'empare du pouvoir*, la Révolution d'Octobre,
la culture et l'école, E. S.
Claude Prévoist, *Littérature, politique, idéologie*, E. S.

G. Besse, J. Milhau, M. Simon, *Lénine, la philosophie et la culture*, E. S.
 Gérard Belloin, *Culture, personnalité, société*, E.S.
 Roland Leroy, *la Culture au présent*, E. S.
 Léo Figuères, *le PCF, la culture et les intellectuels*, E. S.
Ouverture d'une discussion?, dix interviews à la rencontre des 400 intellectuels communistes à Vitry, Maspero, 1979.

ESSAIS ET TRAVAUX RÉCENTS

Jean Jourdheuil, *l'Artiste, la politique, la production*, 10/18, n° 1 072, 1976.
 Mario Perniola, *l'Aliénation artistique*, 10/18, n° 1 165, 1977.
 Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1970.
 Syndicat français des artistes interprètes, *la Vie d'artiste, du mythe à la réalité*, 1975.
 Jean-Claude Lartigot et Eric Sprogis, *Libérer la musique*, Éditions universitaires, 1975.
 Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, 10/18, n° 1 065, 1976; et, *Nazisme et littérature*, Maspero, 1971.
 Claude Mollard, *l'Enjeu du Centre Georges-Pompidou*, 10/18, n° 1 104, 1976.

LA POLITIQUE CULTURELLE DE LA V^e RÉPUBLIQUE : DOCUMENTS OFFICIELS

Culture et communication, mensuel du ministère de la Culture.
Les Cahiers de la culture, *id.*
Les Industries culturelles en France : t. 1, *le Livre*; t. 2, *l'Économie du disque*; t. 3, *la Télévision*; t. 4, *les Industries audio-visuelles*; t. 5, *Sommaire et réflexions d'ensemble*. Documentation française, 1978. Publication du ministère de la Culture et de la Communication.
Pour une nouvelle condition de l'artiste, *id.*
Pratiques culturelles des Français en 1974 (données quantitatives), *id.*, 1974.
Journal officiel, 19 octobre 1978 : compte rendu du débat de l'Assemblée nationale sur la loi de finances pour 1979, budget culture et communication.
Id., 30 novembre 1978 : compte rendu du débat du Sénat sur la loi de finances pour 1979, budget culture.
 Développement culturel; livres et articles parus en 1977 : *Répertoire bibliographique*, Documentation française, 1979.

PÉRIODIQUES ET ARTICLES RÉCENTS

Autrement : «La culture et ses clients», n° 18, avril 1979, Le Seuil (le numéro 11 de cette revue était consacré à «La culture immigrée,

intégration ou résistance : des immigrés parlent de leurs tentatives d'expression culturelle»).

Après-Demain (fondé par la Ligue des droits de l'homme) : « L'expression culturelle », n° 210, janvier 1979.

Critique politique : revue trimestrielle belge dont les deux premiers numéros (décembre 1978 et mars/mai 79) contiennent des articles consacrés à la politique culturelle en Belgique, à la prétendue « culture prolétarienne », etc. (19, rue Faider, 1050 Bruxelles).

Et, bien évidemment, des publications telles que

Cahiers Occitanie rouge, La Brèche (34, rue de l'Université, 34000 Montpellier, tél. : 72 95 37).

Cahiers de l'Alsace rouge (c/o Jean-Claude Richez, 3, quai Au Sable, 67000 Strasbourg).

Bretagne rouge (écrire à la librairie La Brèche, 10, impasse Guéménée, 75004 Paris, qui transmettra).

Télé-7 rouge : « LCR, pour une autre radio-télévision », librairie La Brèche.

J.-F. G.

4 raisons de s'abonner à **Critique communiste**

1. Vous le paierez beaucoup moins cher : 10 F le numéro au lieu de 15 et 20 F.
2. Vous soutiendrez la revue et les éditions la Brèche.
3. Si vous êtes en province, vous le recevrez plus tôt qu'en l'achetant en librairie.
4. Vous bénéficierez des offres exceptionnelles de réduction sur les livres la Brèche, réservées aux abonnés de *Critique communiste*.

----- **Abonnez-vous !** -----



Je m'abonne à *Critique communiste* pour 1 an (10 numéros)

Je verse⁽¹⁾ ☐ 100 F : abonnement France TOM-DOM
☐ 120 F : abonnement pays étrangers
☐ 150 F : abonnement pays étrangers par avion
☐ 150 F et plus : abonnement de soutien

Nom

Prénom

Adresse

.....

A retourner affranchi à : éditions la Brèche, 99, rue de l'Ouest,
75014 Paris. Tél. : 543.85.74 accompagné d'un chèque (ou man-
dat) à l'ordre des éditions la Brèche.

(1) Cocher la case correspondante

Numéros parus :

- | | | | |
|--------------------------|--------|---|----------|
| ☐ | 1. | Politique des blocs et révolution permanente — Le CERES — Sur le centrisme — L'althussérisme | 8 F |
| ☐ | 2. | Trotsky et la vie quotidienne — Idéologie et psychanalyse — Sur un épouvantail nommé Désir — Interview d'Ariane Mnouchkine — Rétro et antirétro | 8 F |
| ☐ | 3. | Le bonapartisme à notre époque — De De Gaulle à Giscard — Armée — MFA — La classe ouvrière soviétique | 8 F |
| ☐ | 4. | Le féminisme | (épuisé) |
| ☐ | 5. | Les partis communistes et le stalinisme | 10 F |
| ☐ | 6. | Ligue et léninisme — Débats sur le PCF — Perversion, amour et révolution — La crise de l'armée française .. | 10 F |
| ☐ | 7. | Ecologie, environnement, pollution, luttes urbaines | 10 F |
| ☐ | 8/9. | Stratégie révolutionnaire en Europe | 15 F |
| ☐ | 10. | Marxisme et question nationale : Bretagne, Corse, Occitanie | 10 F |
| ☐ | 11/12. | Militantisme et vie quotidienne | 15 F |
| ☐ | 13. | Les municipales — PSU — 1936 et 1978 | 10 F |
| ☐ | 14/15. | Les révolutionnaires et l'Union de la gauche | 15 F |
| ☐ | 16. | Les communistes, la transition socialiste et l'Etat | 10 F |
| ☐ | 17. | Contrôle ouvrier — Nationalisation — Arme nucléaire — Intelligentsia et prolétariat — Che Guevara | 10 F |
| ☐ | 18/19. | L'URSS — La bureaucratie — Eurocommunisme — Goulag, Glucksman et démocratie — La Yougoslavie .. | 18 F |
| ☐ | 20/21. | Féminisme, capitalisme et mouvement ouvrier | 20 F |
| ☐ | 22. | Le PCF, la gauche et la crise | 15 F |
| ☐ | 23. | Mai 68 — 1958-1968 — La bande à Baader — Energie nucléaire et transition au socialisme | 20 F |
| ☐ | 24. | La rentrée politique — Nouveaux mouvements sociaux — Relations entre les sexes — A propos de « la Civilisation surréaliste » | 12 F |
| ☐ | 25. | L'actualité de Léon Trotsky par J. Elleinstein, E. Mandel, P. Broué, P. Frank et Y. Craipeau. Documents : manifeste des trotskystes de Buchenwald | 20 F |
| ☐ | 26. | L'année 1978 : un tournant ? — Perspectives du giscardisme — De l'emprise des « directions traîtres » — Grève générale, front unique, dualité de pouvoir — Les nouvelles alliances de classes — Voyage à l'intérieur de l'OCI. .. | 15 F |
| ☐ | 27. | Débat : « L'emprise du réformisme » — La Chine aujourd'hui, les comptes ne sont pas apurés — Le « socialisme réellement existant » | 20 F |

OFFRE EXCEPTIONNELLE

La collection de *Critique communiste*

du n° 1 au n° 18/19

(sauf n° 4 épuisé)

60 F au lieu de 157 F

Franco de port

..... **BON DE COMMANDE**

☐ Je désire recevoir les numéros
au prix de

☐ Je désire recevoir la collection (sauf n° 4), numéros 1 à 18/19
au prix de 60 F.

Nom

Prénom

Adresse

.....

A retourner affranchi à : éditions la Brèche, 99, rue de l'Ouest,
75014 Paris. Tél. : 543.85.74) accompagné d'un chèque (ou man-
dat) à l'ordre des éditions la Brèche.

vient de paraître

femmes et mouvement ouvrier

**Annik Mahaim
Alix Holt
Jacqueline Heinen**

**Allemagne d'avant 1914
Révolution russe
Révolution espagnole**



éditions la brèche

224 pages 40 F

THÉÂTRE — *Théâtre de l'opprimé*

1. **Faites-le vous-mêmes!**
par Emile Copfermann
2. **Augusto Boal : le « Théâtre de l'opprimé »**
Entretien avec E. Copfermann, P. Sempéray,
P. Razdac
3. **Documents**

— *Théâtre radical américain*

1. **Trois points de repère pour une évolution**
par Jean-Yves Touvais et Marc Perri
2. **Le Living Theatre**
Entretien avec Julian Beck
3. **A la recherche de racines**
Entretien avec José Delgado, du Campesino
4. **Ironie d'une décennie**
Entretien avec le Squat Theatre

ESTHÉTIQUE

1. **Le rapport sémiotique/dialectique dans le domaine de la littérature**
Entretien avec W. Zima
2. **L'« Esthétique » de G. Lukács**
par Pierre Razdac
3. **Art et lutte de classes**
par Michel Lequenne

CULTURE

1. **Du passé ne faisons surtout pas table rase**
par Jean-François Godchau
2. **Le PCF, la culture et les intellectuels**
par Jean-Michel Masson
3. **Le livre, marchandise ou moyen de communication**
par Jacques Milan