

ARTS ET RÉVOLUTION. SUR QUELQUES ÉLÉMENTS THÉORIQUES ET PRATIQUES

par Jean-Marc LACHAUD et Olivier NEVEUX

—
12
—

Il serait abusif d'envisager, à la lecture des rares pages consacrées par Karl Marx à la création artistique et littéraire, une théorie esthétique *constituée*. Dans *L'Idéologie allemande*, contre une approche idéaliste, Marx affirme qu'une œuvre d'art doit être analysée au regard du contexte dans lequel elle a été conçue ou est reçue. Néanmoins, dans les *Grundrisse*, refusant une simpliste *théorie du reflet*, il insiste sur le caractère singulier des productions artistiques et littéraires. Observant que ses contemporains peuvent encore être interpellés par les chefs-d'œuvre de l'art grec antique, il admet donc que se manifestent d'évidentes « inégalités entre l'évolution de l'art en général et celle de la société »¹.

De son côté, Friedrich Engels ne propose pas une théorie normative de la littérature². Certes, avec Marx, il critique vigoureusement, dans *La Sainte famille*, le contenu idéologique du roman d'Eugène Sue *Les Mystères de Paris* et analyse avec sévérité, dans un échange de lettres sans concessions avec l'auteur, l'ambiguïté politique de la « tragédie historique » de Ferdinand Lassalle, *Franz von Sickingen*. Mais, lorsqu'il évoque ces œuvres, ou encore les tragédies de Shakespeare et les drames de Ibsen, la *Comédie humaine* de Balzac et le parti pris romanesque de Zola, voire lorsqu'il manifeste son profond dédain pour la musique wagnérienne, Engels n'envisage pas que les œuvres artistiques et littéraires puissent être soumises à une quelconque exigence militante. Si, dans sa correspondance avec la romancière socialisante Margaret Harkness, il se positionne sur les questions de la « véracité réaliste » des œuvres et sur l'indispensable recours au typique (caractère des personnages, circonstances dans lesquelles ils agissent), bref

1. Il faut signaler, en outre, un autre versant, riche, de la réflexion marxiste sur l'art, centré sur l'art en tant qu'activité sociale spécialisée. Voir à ce sujet, entre autres, la contribution d'Isabelle Garo, « Art, activité, travail (1^{re} partie). Marx et la critique de l'esthétique » (ce texte peut être consulté sur le site semimax : http://semimax.free.fr/IMG/pdf/IG_Marx_critique-esthetique.pdf).

2. Voir Georg Lukács, *Marx et Engels historiens de la littérature* (les deux textes rassemblés dans cet ouvrage : « Le débat sur « Sickingen » et « Friedrich Engels, théoricien de la littérature et critique littéraire », ont été rédigés, pour le premier, en 1931 et, pour le second, en 1935), trad. G. Badia, Paris, L'Arche Éditions, 1975.

sur leur « tendance », Engels ne formule aucun décret quant aux modalités formelles de l'écriture.

En fait, dans les propos de Marx et de Engels³, rien n'autorise une réflexion esthétique mécaniste et dogmatique, à l'image de celle développée au début du XX^e siècle par Georges V. Plékhanov dans *L'art et la vie sociale*⁴, et ne justifie l'instauration, par un pouvoir révolutionnaire, d'un modèle esthétique rigide et contraignant, comme cela sera le cas avec les canons du réalisme socialiste imposés (mais le fait que certains artistes et écrivains adhèrent d'eux-mêmes à ces principes ne peut être nié) par le stalinien Andreï A. Jdanov à l'orée des années 1930⁵.

Tout au long du XX^e siècle, des intellectuels, des artistes et des écrivains se réclamant de la pensée de Marx (ainsi que des dirigeants politiques révolutionnaires, tels Lénine⁶, Trotsky⁷, Gramsci⁸ et Mao Tsé-toung⁹) interviennent sur le terrain esthétique et participent à de conflictuels débats mettant en tension les liens complexes qui unissent et différencient les champs esthétique et politique¹⁰ autour de questions concernant l'héritage culturel, la culture populaire, l'art et la littérature de parti, l'émergence d'un art et d'une littérature prolétariens, la « dialectique de la forme et du contenu »... puis, plus tard, la reproductibilité de l'œuvre d'art, les menaces que le développement des industries culturelles fait peser sur l'autonomie – relative – de la sphère artistique et littéraire, l'émergence et la domination de la société du spectacle, la querelle modernité/post-modernité... Ces discussions sont par ailleurs inévitablement liées aux soubresauts de l'Histoire (par exemple, lorsque face au triomphe du nazisme, Walter Benjamin en appelle à une *politisation* de l'art) et, plus particulièrement, à la situation concrète de l'art et de la littérature (de la fonction des artistes et des écrivains) en Union soviétique (et dans les *démocraties populaires* de l'Europe de l'Est, en Chine ou à Cuba).

Dans le cadre limité de cet article introductif, nous n'aborderons, évidemment trop brièvement, que quelques situations et thèmes, au travers desquels peuvent être repérées les contradictions qui marquèrent les approches marxistes de la production artistique et littéraire.

3. Voir Marx et Engels, *Sur la littérature et l'art*, textes traduits et présentés par Jean Fréville, Paris, Éditions Sociales Internationales, 1936.

4. Georges Plékhanov, *L'art et la vie sociale*, trad. G. Batault-Plékhanov, A. Guillaïn et J. Fréville, Paris, Éditions Sociales, 1950.

5. Voir l'étude documentée de François Champarnaud, *Révolution et contre-révolution culturelles en URSS*, Paris, Éditions Anthropos, 1975.

6. Le lecteur peut se référer aux trois volumes intitulés *Sur l'art et la littérature* textes choisis et présentés par J.-M. Palmier, trois volumes, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

7. Les interventions de Trotsky sont rassemblées sous le titre *Littérature et Révolution*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

8. Voir le texte de Slaw Krzemie-Ojak, « Gramsci sur l'art », publié dans la revue polonaise *Studia Estetyczne* (n° 18, 1981, pp. 265-284).

9. Mao Tsé-Toung, *Sur l'art et la littérature*, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1965.

10. Voir les essais de Jean-Marc Lachaud, *Marxisme et philosophie de l'art*, Paris, Éditions Anthropos, 1985, et de Michel Lequenne, *Marxisme et esthétique*, Paris, Éditions La Brèche, 1984. Le lecteur peut également consulter *Esthétique et Marxisme*, ouvrage collectif, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

AVANT-GARDES ARTISTIQUES ET AVANT-GARDE POLITIQUE

De nombreux artistes et écrivains avant-gardistes, rejetant la société bourgeoise, s'enthousiasment pour la révolution d'Octobre 1917. Pour eux, le temps est désormais venu, comme l'indique clairement le mot d'ordre surréaliste, de « transformer le monde » (Marx) et de « changer la vie » (Arthur Rimbaud).

Une vive séquence de création, de débats, d'affrontements et de propositions théoriques s'ouvre : les années 1920 sont, artistiquement, riches et foisonnantes. La création de spectacles de masses, l'irruption d'une multitude de formes d'agit-prop, l'émergence de mouvements artistiques nouveaux (comme le Constructivisme), l'expérimentation de formes esthétiques originales (on pense au « ciné-œil » de Dziga Vertov et à la bio-mécanique de Vsevolod E. Meyerhold) apparaissent au cours de ces très denses et hétérogènes années. L'apport de celles-ci à la création contemporaine fut immense : Erwin Piscator, Bertolt Brecht ou le groupe Octobre en France, pour lequel écrivait Jacques Prévert, par exemple, ont été influencés par le travail de troupes comme celle de la Blouse bleue en URSS¹¹. Ces mouvements, à travers le communisme international, irriguent le champ de la création (ce qui est observable, pour ne citer qu'une référence, dans le cas de la Ligue du théâtre prolétarien japonais¹²).

L'importance quantitative d'un mouvement comme le *Proletkult*, créé avant Octobre et animé par Alexander Bogdanov, témoigne de cette effervescence. Envisagé comme une « organisation culturelle de masse [...] il [a pour objet] d'occuper tous les fronts de l'activité sociale pour ne pas laisser à l'ennemi bourgeois des possibilités de pervertir ou de freiner l'élan révolutionnaire de la classe ouvrière »¹³. Les riches débats qui l'entourent attestent l'existence d'une approche renouvelée de l'art et de la création à l'échelle des masses. Le *Proletkult*, toutefois, se caractérise par sa forte méfiance vis-à-vis d'une révolution des formes et s'oppose bien vite, par exemple, au Futurisme, l'un des plus importants parmi les nombreux mouvements d'avant-garde. Ceux-ci se sont regroupés en 1923 au sein du LEF (Front Gauche de l'Art) à l'initiative entre autres de Vladimir V. Maïakovski, de Sergueï M. Tretiakov et d'Ossip Brik, puis du « Nouveau Lef »¹⁴. « Il ne s'agit pas pour eux de représenter ou de connaître la vie mais de la construire »¹⁵, souligne François Champarnaud. Des manifestes, des pièces, des poèmes, des photographies, des tableaux, des objets du quo-

11. Voir *Le Théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932* (ouvrage collectif issu des travaux de l'Équipe « Théâtre moderne » du GR 27 du CNRS sous la responsabilité de Denis Bablet), 4 vol., Lausanne (Suisse), La Cité-L'Âge d'Homme, 1977-1978.

12. Voir J.-J. Tschudin, *La Ligue du théâtre prolétarien japonais*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1989.

13. F. Champarnaud, *Révolution et contre-révolution culturelles en URSS*, op. cit., pp. 185-186.

14. Malgré l'immense dispersion des quelques traductions françaises du Lef, citons les importants ouvrages de G. Conio, *Le Constructivisme russe*, 2 tomes, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1987.

15. F. Champarnaud, *Révolution et contre-révolution culturelles en URSS*, op. cit., p. 164.

tidien : les créateurs du Lef se saisissent de tous les supports, tout autant qu'ils mènent une réflexion serrée et vitale sur l'héritage et le passé, sur les fonctions sociales de l'art sous la domination capitaliste (Tretiakov y décèle « un narcotique social [...] un moyen pour les gens de désertier la réalité (avec toutes ses aspérités et ses difficultés) dans un mirage exotique [...] une école des mœurs »¹⁶), mais aussi en période transitoire. Car, de par sa nouveauté même, le pouvoir, en 1917, adresse des interrogations inédites aux artistes. À quoi servent-ils ? Comment peuvent-ils devenir cette « petite vis dans le grand mécanisme de la révolution », pour reprendre la définition de Lénine à propos de la littérature de parti ? Il s'agit de réfléchir à nouveaux frais, de discuter « l'autonomie de l'art » et de s'attacher à contester son culte et sa séparation de l'existence (critique qui, sous des formes dissemblables et avec des arguments singuliers, réapparaît chez les surréalistes puis, plus tard, dans le Situationnisme). Les débats sont francs, tendus mais réels et productifs avec les dirigeants bolcheviks. Jamais peut-être les discussions n'avaient aussi profondément noué esthétique et politique et n'avaient eu d'implications aussi directement concrètes.

Cependant, très rapidement, l'exaltation révolutionnaire politique et esthétique des avant-gardes artistiques et littéraires sera progressivement, après la mort de Lénine, mise au pas, comme le parti bolchevik lui-même, réduite au silence en Union soviétique et désavouée par la direction des partis communistes dans les pays capitalistes.

En Union soviétique, après de courtes années où, selon Jean-Michel Palmier, l'« intense expérimentation formelle, même si elle ne rencontra pas l'approbation générale du gouvernement soviétique, même si Lénine se montrait sceptique à l'égard de 'l'art nouveau' et ne cachait pas ses sympathies pour les œuvres réalistes plus classiques, ne se heurta à aucune répression »¹⁷, le régime stalinien exige avec brutalité des artistes et des écrivains qu'ils assujettissent leurs pratiques aux directives du Parti. Dans *La Punaise* (1929), par exemple, comédie féerique¹⁸ mise en scène par Vsevolod E. Meyerhold (qui sera arrêté et exécuté en 1940), Vladimir V. Maïakovski (qui, cinq ans après le poète Sergueï A. Essénine, se suicide en 1930) accuse violemment les bureaucrates du Parti et les petits-bourgeois maquillés de rouge de trahir les promesses de la Révolution d'Octobre. Aux désillusions éprouvées par ceux qui avaient mis leur énergie créatrice au service de l'idéal révolutionnaire (sans pour autant renier leur volonté de créer un art nouveau et leur capacité critique à l'égard de la construction du socialisme), dès lors considérés comme des ennemis, répondra l'implacable et féroce

16. M. Tretiakov, « Le bon ton » (1927), dans S. M. Tretiakov, *Hurle, Chine ! et autres pièces*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1982, p. 255.

17. Jean-Michel Palmier, *Lénine, l'art et la révolution*, Paris, Éditions Payot, 1975, p. 12.

18. « Rhétorique, dialectique, manie du raisonnement, tout ce qui dessèche une œuvre, tout ce qui la place sur le même plan qu'un journal abaisse une œuvre artistique », affirme Meyerhold en 1929.

répression organisée par la bureaucratie stalinienne.

En France, la liaison entre les surréalistes et l'organisation communiste est éphémère et devient vite houleuse. Néanmoins, le groupe surréaliste a été, cas exceptionnel, « section française de l'internationale communiste », pendant quelque temps, au même titre que le PCF ! André Breton, contre les positions défendues alors par Louis Aragon, exprime son désaccord face aux orientations adoptées lors du Congrès international des écrivains révolutionnaires de Kharkov en 1930 (modélisant les partis pris artistiques et littéraires, rejetant l'apport du freudisme...) et la rupture est consommée en 1935 à l'occasion du Congrès international des écrivains pour la défense de la culture organisé à Paris (A. Breton s'opposant violemment à la ligne soutenue par le représentant soviétique, Ilya Ehrenbourg¹⁹). Alors que Walter Benjamin s'enthousiasme pour *Le paysan de Paris* d'Aragon et écrit que les surréalistes ont compris la perspective de l'« autodépassement qu'appelle le *Manifeste communiste*²⁰ », que Ernst Bloch considère que le Surréalisme ravive la flamme de l'avant-garde en défrichant les possibles qui s'esquissent en pointillés au cœur du « monde en dessous, [du] monde oblique et [du] monde au-dessus »²¹, les dirigeants du PCF s'avèrent incapables de saisir les potentialités subversives du romantisme révolutionnaire surréaliste²². Chacun a également en mémoire l'*affaire* du portrait de Staline réalisé par Pablo Picasso en 1953, lors de la mort du dirigeant soviétique et publié par *Les Lettres françaises*, revue dirigée par Aragon. La violente réaction de la direction communiste éclaire, selon Dominique Berthet, « la réalité des relations entre le PCF et ses intellectuels et ses artistes » et « la volonté du Parti de diriger et de juger le travail des artistes, distribuant éloges ou blâmes »²³.

Rappelons que, contre tout assujettissement de la création artistique et littéraire aux diktats du pouvoir politique, Trotsky, qui, dès 1924, af-

19. I. Ehrenbourg, écrivain, alors correspondant des *Izvestia* à Paris, se querelle durement avec Breton et demande l'exclusion des surréalistes. Après le suicide de René Crevel, écrivain surréaliste et communiste, membre de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, dans la nuit du 17 au 18 juin, le discours de Breton est lu à la tribune du Congrès par Paul Eluard. Breton remet en cause le « platonisme » et la confusion du mot d'ordre du Congrès et critique la politique internationale de l'Union soviétique, tout comme il fustige la ligne du PCF dans *Du temps que les surréalistes avaient raison*, texte rédigé et signé collectivement par les surréalistes en août 1935 est désormais publié dans l'ouvrage de Breton intitulé *Position politique du surréalisme* (Paris, Éditions Denoël-Gonthier, 1972, pp. 97-117). Le Congrès, répondant à un « besoin frénétique d'orthodoxie », est considéré comme une tentative d'étouffer les « problèmes culturels véritables » et les « voix non reconnues ». Dans ses *Entretiens* (1913-1952) réalisés en 1952 (Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 176), A. Breton évoque « l'écroulement des espoirs qu'envers et contre tout, durant des années, nous avions mis dans la conciliation des idées surréalistes et de l'action pratique sur le plan révolutionnaire ». Le lecteur peut aussi se référer aux discours de ce Congrès, rassemblés par Sandra Teroni et par Wolfgang Klein sous le titre *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès International des écrivains*, Paris, juin 1935, Dijon, Éditions universitaires, 2005.

20. Walter Benjamin, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » (1929), dans W. Benjamin, *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000, p. 134. Dans « Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un enchantement révolutionnaire » (in *Walter Benjamin*, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Marc Lachaud, Paris, Europe, n° 804, avril 1996, pp. 79-90), Michaël Löwy propose un très pertinent commentaire de ce texte.

21. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Éditions Payot, 1978, p. 208.

22. Au contraire, par exemple, du leader péruvien José Carlos Mariátegui : voir Michaël Löwy, « José Carlos Mariátegui et le Surréalisme », dans *Changer l'art / Transformer la société. Art et politique 2*, textes rassemblés par Jean-Marc Lachaud et Olivier Neveux, Paris, Éditions L'Harmattan, à paraître en 2009.

23. Dominique Berthet, *Le PCF, la culture et l'art*, Paris, La Table Ronde Éditeur, 1990, p. 233.

firmait que l'art relève d'un « domaine particulier, spécifique, de l'activité humaine »²⁴, signe en 1938, aux côtés de Breton et de Diego Rivera, un important manifeste, *Pour un Art révolutionnaire indépendant*²⁵, exigeant simultanément « l'indépendance de l'art – pour la révolution » et « la révolution – pour la libération définitive de l'art » !

LE RÉALISME EN QUESTION

Dans les années 1930, au sein de l'émigration allemande²⁶, une dispute se développe à propos de l'Expressionnisme²⁷. Dans « Grandeur et décadence de l'expressionnisme »²⁸, Georg Lukács considère que ce mouvement, qui porte les marques de la décadence capitaliste (alors qu'il est qualifié de « bolchevisme culturel » par les nazis²⁹ !), par sa révolte irrationnelle, a facilité la victoire du national-socialisme. Publiés après la seconde guerre mondiale, les arguments développés par Bertolt Brecht s'opposent à l'analyse lukácsienne³⁰. Tout en se démarquant de la « rhétorique pathétique » de l'Expressionnisme (la vision du monde expressionniste influence ses premières pièces), B. Brecht a immédiatement saisi l'enjeu concret de la querelle ; dans « Au dossier du débat sur l'expressionnisme : réflexions pratiques » (1938)³¹, il note que, dans cette « bataille », « [...] on se jette à la face les cris de guerre : 'Expressionnisme !', 'Réalisme !' ». En effet, la question pour G. Lukács est bien celle du réalisme. La même année, dans « Il y va du réalisme », il affirme clairement qu'il est nécessaire de répondre à l'interrogation suivante : « [...] quels écrivains, quelles tendances littéraires, représentent dans la littérature actuelle le progrès ? »³². En se référant de manière formaliste à un modèle d'écriture réaliste (celui pratiqué par Balzac et maintenu par Thomas Mann), Lukács est dans l'incapacité, contraire-

24. Jean-Marie Brohm (« Les marxismes et les arts », *Prétentaine*, n° 6, 1996, pp. 171-185) rappelle que, « lors d'une réunion du bureau de presse du Comité central du parti communiste russe, le 9 mai 1924 », Trotsky critiqua « tous les boutiquiers de l'art prolétarien, tous les petits chefs des petites fabriques artistiques qui n'ont aucune notion de l'art en tant qu'art, c'est-à-dire en tant que domaine particulier, spécifique, de l'activité humaine » (p. 183).

25. André Breton et Diego Rivera, « Pour un art révolutionnaire indépendant » (25 juillet 1938), in L. Trotsky, *Littérature et révolution*, op. cit., p. 500.

26. Sur l'engagement politique et culturel des émigrés, voir Jean-Michel Palmier, *Weimar en exil*, volume I, *Exil en Europe*, Paris, Éditions Payot, 1987, pp. 409-528.

27. Sur l'Expressionnisme, nous renvoyons aux ouvrages de Jean-Michel Palmier, *L'Expressionnisme comme révolte*, Paris, Éditions Payot, 1978 et *L'Expressionnisme et les arts* (deux volumes, Paris, Éditions Payot, 1979 et 1980), ainsi qu'à l'étude de Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

28. Georg Lukács, « Grandeur et décadence de l'expressionnisme » (1934), in G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, trad. Cl. Prévost et J. Guégan, Paris, L'Arche Éditions, 1975, pp. 41-83.

29. Sur ce débat, voir Jean-Marc Lachaud, *Bertolt Brecht, Georg Lukács, questions sur le réalisme*, Paris, Éditions Anthropos, 1981 (1989 pour la seconde édition).

30. Ceux-ci sont rassemblés sous le titre *Sur le réalisme* (B. Brecht, *Écrits sur la littérature et l'art*, vol. II, trad. A. Gisselbrecht, Paris, L'Arche Éditions, 1970).

31. *Ibid.*, pp. 82-86.

32. Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, op. cit., pp. 243-273.

ment à Walter Benjamin³³, à Ernst Bloch³⁴ ou à Anna Seghers³⁵ d'analyser la portée critique de formes nouvelles (celle du théâtre épique brechtien, des photomontages de John Heartfield ou des romans de James Joyce et de John Dos Passos, par exemple). Face à Brecht, qui en appelle sans *a priori* formels à « l'application des méthodes du matérialisme dialectique à la représentation de la réalité » et à l'efficacité esthétique et politique de l'art (en fait au caractère *opérateur* de l'art), Lukács, combattant dans le champ littéraire les tendances naturalistes (celles de Gustave Flaubert et d'Émile Zola) et modernistes (celles de Kafka et de Beckett), sans cependant accepter les règles du réalisme socialiste soviétique, développe dans de nombreux textes les fondements de sa théorie du « grand réalisme ». Pour Lukács, toute œuvre doit prendre sens « dans le déploiement extrême des possibilités qui s'y cachent, dans cette représentation extrême des extrêmes qui concrétise en même temps le sommet et les limites de la totalité de l'homme et de la période »³⁶. Lukács ne nie pas la *particularité* du fait esthétique et ne propose pas une simplificatrice théorie du reflet. Le « grand réalisme » relève d'une esthétique du dévoilement de l'essence de la réalité. Dans *Le Roman historique*, il écrit ainsi que l'art doit révéler « la totalité d'une phase de l'évolution historique de la société humaine »³⁷. Contre la rigidité des analyses lukácsiennes centrées sur un mode d'écriture historiquement déterminé, Brecht répond sans ambiguïté et avec justesse que « chaque œuvre doit être jugée selon le degré de réalité qu'elle arrive à saisir dans chaque cas concret, et non selon son degré de conformité à un modèle historique préétabli »!

UN ART MILITANT?

L'œuvre de ce même Brecht illustre, de manière exemplaire, une voie singulière au cœur des enjeux de l'inscription des pratiques artistiques dans le marxisme (et non plus de la – ou des – lecture(s) marxiste(s) de l'art). Ses pièces témoignent toutes d'un projet ouvertement militant. Cette participation directe de l'œuvre aux luttes du présent semble s'opposer à l'affirmation d'Engels dans une lettre fameuse à Mina Kautsky, à propos de son roman *Les Vieux et les nouveaux* : « La tendance, écrivait-il, doit ressortir de la situation et de l'action elles-mêmes, sans qu'elle soit explicitement formulée »³⁸. Cette recommandation paraît refuser l'inscription frontale et

33. Voir, par exemple, ses textes sur « Le Surréalisme » (*op. cit.*) et sur le théâtre brechtien (W. Benjamin, *Essais sur Brecht*, trad. Ph. Ivernel, La Fabrique Éditions, 2003).

34. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, *op. cit.*

35. Des extraits de la correspondance entre A. Seghers et Lukács sont publiés dans G. Lukács, *Problèmes du réalisme*, *op. cit.*, pp. 274-306.

36. Georg Lukács, « Préface », in G. Lukács, *Balzac et le réalisme français* (textes écrits en 1934-1935 et réunis en 1951), trad. P. Lavau, Paris, Éditions Maspéro, 1973, p. 9.

37. Georg Lukács, *Le Roman historique* (1937), trad. R. Saille, Paris, Éditions Payot, 1965, pp. 100-101.

38. F. Engels, « Lettre à Mina Kautsky du 26 novembre 1885 », repris dans K. Marx, F. Engels, *Sur la littérature et l'art*, *op. cit.*, p. 145.

explicite de l'art dans la politique, soit un art au service d'une orientation. De nombreuses œuvres, dans toute la diversité de leurs formes, ont pourtant revendiqué la possible fonction de l'art dans les luttes. Déterminer cette fonction, ses limites, son efficace sera d'ailleurs l'enjeu de débats permanents tout autant que la possibilité d'appeler « art » ces formes qui se refusent à « l'art pur », à « l'art pour l'art ». Trois griefs récurrents leur sont adressés. Adorno, dans un article consacré à la notion d'engagement popularisée par Sartre en 1948 dans *Qu'est-ce que la littérature ?* soutient que « [l']art ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme *et rien d'autre*, contre le cours du monde qui continue de menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine »³⁹. Cette affirmation trace les perspectives politiques de l'art, résistantes (non programmatiques) et formelles. Il sera en effet reproché à ces œuvres de sacrifier la « forme » au profit du seul « contenu », voire de se réduire, pour reprendre l'expression parlante et dépréciative de Mikel Dufrenne, à n'être qu'« une esthétique du contenu »⁴⁰. Affirmations qui tendent à cliver artificiellement forme/contenu (là où les avant-gardes soviétiques proposeront une triade bien plus productive : « matériau/technique/fonction ») et à dénier à l'art militant toute valeur et tout intérêt artistique. Un deuxième axe se méfie d'un possible « embrigadement de l'art ». Et, effectivement, cet art militant est à envisager différemment suivant qu'il ressort d'une injonction étatique ou d'un choix délibéré des créateurs, d'où l'importance de la proclamation de Trotsky, Rivera et Breton, en 1938, en résistance au stalinisme : « Le libre choix de ces 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 »⁴¹. On trouvera dans le texte polémique du poète révolutionnaire surréaliste Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, en 1943, une semblable défense de la liberté du poème, radicalisée. Il s'agit de le soustraire à la politique, conditions de sa poésie, conditions de son apport à l'émancipation : « [...] de tout poème authentique s'échappe un souffle de liberté entière et agissante, même si cette liberté n'est pas évoquée sous son aspect politique ou social et, par là, contribue à la libération effective de l'homme »⁴². On retrouve là le troisième grand reproche fait à l'œuvre militante : son inutilité en regard de la perspective révolutionnaire, son incapacité à produire quelque effet politique. Ce reproche, un peu outré, s'appuie à juste titre sur une

39. Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Éditions Flammarion, 1984, p. 289.

40. Mikel Dufrenne, *Art et politique*, UGE, collection « 10-18 », Paris, 1974, p. 163.

41. L. Trotsky, « Pour un art révolutionnaire indépendant », *op. cit.*, p. 496.

42. Benjamin Péret, *Le Déshonneur des poètes*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1996, p. 19.

observation : l'art le plus explicite n'est pas nécessairement le plus radical, le plus productif. De grandes œuvres d'un abord apparemment apolitique ont peut-être plus contribué à l'émancipation que d'autres ouvertement militantes. Bien souvent, les réflexions sur l'esthétique menées par les auteurs « classiques » du marxisme portent sur des grandes œuvres rétives à l'expression trop explicite d'un parti pris politique. Ces trois reproches sont, en partie, fondés. Ils passent outre cependant la richesse des propositions artistiques se réclamant d'un art directement intervenant. Celui-ci interroge au premier chef la fonction de l'art. Qui sert-il ? Les réflexions et les affirmations qui s'ensuivent sont toutes à historiciser. Les débats intenses qui animaient le Front Gauche de l'Art (LEF) dans la jeune Union soviétique sont inévitablement différents de ceux qui, dans les années 1970, se mènent en France, notamment dans le sillage de la Révolution culturelle chinoise. À quoi sert l'art et à qui ? Et comment peut-on transformer sa fonction sociale actuelle ? Telle sera l'une des questions cruciales posées par des artistes qui deviennent les théoriciens de leurs pratiques : Sergueï M. Eisenstein, Dziga Vertov, J. Heartfield, Georg Grosz, B. Brecht, Cinéthique, Jean-Luc Godard, André Benedetto, etc. L'art militant ne se laisse pas saisir de manière homogène : il est divers dans ses orientations, ses fonctions, ses formes.

ART ET UTOPIE

Il serait absurde de prétendre que l'art puisse à lui seul bouleverser l'ordre établi. Cependant, en dénonçant l'insupportable et en traçant les contours aléatoires d'autres horizons, en plongeant l'individu au cœur d'une expérience au sein de laquelle peuvent être réveillés ou activés d'insoupçonnables aspirations et désirs, certaines œuvres ont incontestablement le pouvoir, comme le soutient Herbert Marcuse, de « changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes », lequel(le)s pourraient changer le monde.

En correspondance avec les luttes émancipatrices du XX^e siècle, les théoriciens s'inspirant des écrits de Marx insistent sur les potentialités critiques et utopiques des productions artistiques et littéraires. Pour Ernst Bloch, l'art est un « laboratoire » au sein duquel, à partir de quelques fragments de la réalité empirique, sont esquissés les contours hypothétiques du *non-encore-là*. N'y a-t-il pas encore, comme il l'écrit, « une plénitude de rêves non encore réalisés » ? Pour l'auteur du *Principe Espérance*, théoricien d'une esthétique de l'anticipation, les images-souhaits de l'art et de la littérature, déposées au cœur de l'ici et du maintenant, évidemment dans l'attente d'être éventuellement concrétisées, sont autant de traces fécondes

et d'éclats fulgurants constituant une utopie concrète⁴³. Les œuvres, au sein desquelles se manifeste « le pré-apparaître d'un monde accompli », relèvent ainsi d'une « illusion fondée »⁴⁴. Des œuvres telles que le roman de Joyce, *Ulysse*, les collages surréalistes ou les pièces de Brecht (ce « léniniste du théâtre »), forment « de nouveaux passages à travers les choses » et exposent « quelque chose de très lointain jusqu'à maintenant »⁴⁵. Dans sa *Théorie esthétique*⁴⁶, Theodor W. Adorno (qui rejette par ailleurs violemment l'idée d'un art inféodé au politique⁴⁷) insiste sur la puissance négative de l'art⁴⁸. Tout en étant un « fait social », par son « autonomie » et par le déploiement de sa forme irréductible, l'œuvre échappe à l'emprise du monde administré. L'art, dès lors « asocial », incarne la « négation déterminée de la société déterminée ». Il s'agit donc d'interpréter le « contenu de vérité » de l'œuvre et d'arracher la promesse enfouie du bonheur qui s'y loge (parfois de manière paradoxale, puisqu'Adorno, à propos des œuvres de Paul Celan et de Beckett, constate que « l'espoir » ne peut plus être cherché « que dans les figures de la mort ou dans celles du néant »⁴⁹).

De son côté, par sa pratique du théâtre documentaire⁵⁰ et dans sa remarquable *Esthétique de la résistance*⁵¹, Peter Weiss soutient que l'art « nous arrache le sol sous les pieds » et, ainsi, creuse de libérateurs passages au sein du monde réel. Quant à Herbert Marcuse, dans *La dimension esthétique*⁵², il dénonce avec vigueur les approches marxistes orthodoxes des questions esthétiques (les propositions de Ernst Fischer⁵³, faisant l'éloge de l'imagination, développant l'idée de *contraste*, défendant les œuvres de Kafka, de Václav Havel et d'Alexandre I. Soljenitsyne, vont dans le même sens) et écrit que c'est « dans la forme esthétique en tant que telle » que doit être repéré « le potentiel politique de l'art »⁵⁴. Pour lui, l'art a donc la faculté de décliner, sous de multiples formes, une « promesse de libération ». Analysant la force négative-affirmative qui s'exprime au cœur de la sphère esthétique-érotique, attentif par exemple aux productions de la contre-culture (la poésie de la

43. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, volume II, trad. Fr. Wuilmar, Paris, Éditions Gallimard, 1982, pp. 417-469. Sur la vie et l'œuvre de Bloch, voir l'ouvrage d'Arno Münster, *L'utopie concrète d'Ernst Bloch*, Paris, Éditions Kimé, 2001.

44. Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, volume I, trad. Fr. Wuilmar, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 261.

45. Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, op. cit., p. 210.

46. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Éditions Klincksieck, 1974.

47. Theodor W. Adorno, « Engagement », op. cit., pp. 285-306.

48. Voir Marc Jimenez, *Vers une esthétique négative. Adorno et la modernité*, Paris, Éditions du Sycomore, 1983. Si la question de l'utopie est abordée par Adorno, la position de celui-ci se démarque néanmoins de la philosophie de l'« utopie concrète » de Ernst Bloch et de la posture messianique adoptée par Walter Benjamin.

49. Theodor W. Adorno, *Notes sur Beckett*, trad. Chr. David, Caen, Éditions NOUS, 2008, pp. 152-153.

50. Voir Jean-Marc Lachaud, « Peter Weiss : théâtre documentaire et esthétique de la résistance », in *Art, culture et politique*, ouvrage collectif sous la direction de J.-M. Lachaud, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 121-138.

51. Peter Weiss, *Esthétique de la résistance*, trois volumes, trad. E. Kaufkolz-Messmer, Paris, Éditions Klincksieck, 1989-1992/1993.

52. Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, trad. D. Coste, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

53. Ernst Fischer, *À la recherche de la réalité (contribution à une esthétique marxiste moderne)*, trad. J.-P. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, Éditions Denoël-Dossiers Lettres Nouvelles, 1970.

54. Herbert Marcuse, *La Dimension esthétique*, op. cit., p. 9.

Beat Generation, la pratique du *Living Theatre*...), Marcuse affirme qu'une esthétique du « Grand refus » peut encore, *malgré tout*, se manifester au sein des sociétés répressives.

Mais qu'en est-il aujourd'hui de la puissance critique et utopique de l'art ? L'art, happé par un processus de marchandisation-spectacularisation généralisé et intégré dans un consensuel « tout culturel » peut-il encore déployer un langage polémique et esquisser les possibles-impossibles chers à Henri Lefebvre ? En référence au questionnement politique de Stathis Kouvelakis, citant Bloch et Fredric Jameson et se demandant s'il y a « une vie après le capitalisme », nous devons en effet, dans « une conjoncture anti-utopienne », questionner la capacité de l'art à « montrer ce qu'il y a d'intolérable [...] dans notre présent » et à « ouvrir une expérience, un *sens du futur* »⁵⁵.

ART ET ÉMANCIPATION

Avec l'effondrement supposé des « grands récits », le triomphe actuel du néolibéralisme à l'échelle planétaire et les hésitations théoriques et pratiques quant à la formulation de pistes nouvelles pour une perspective alternative, le temps des utopies politiques et esthétiques semble suspendu. Dès lors, demande Jacques Rancière, évoquant les prétentions de l'art de la modernité, « qu'arrive-t-il à l'art critique lorsque [l']horizon dissensuel a perdu son évidence ? Que lui arrive-t-il dans le contexte contemporain du consensus ? »⁵⁶

Certes, certaines postures actuelles adoptent, bien souvent sous couvert de subversion, les valeurs dominantes de l'air du temps (narcissisme, divertissement, Marché...) ⁵⁷, tandis que d'autres, en mettant par exemple en scène les exclus et les victimes⁵⁸ et en voulant recréer du lien social, participent *au tournant éthique de l'esthétique* repéré par J. Rancière⁵⁹. Ces pratiques artistiques ont valeur de symptôme. Tout autant que l'idéalisme qui règne en maître dans la sphère esthétique et les approches critiques.

Au regard de l'état du monde, la question de l'émancipation reste cependant, dans l'urgence, posée. Mais le milieu des arts et de la littérature (plus que jamais administré et soumis à l'impératif de la rentabilité) est-il ou peut-il être encore aujourd'hui concerné par une telle problématique ? Les artistes et les écrivains souhaitent-ils ou peuvent-ils encore proposer une esthétique

55. Stathis Kouvelakis, « Après le capitalisme, la vie ! », in *Y a-t-il une vie après le capitalisme ?*, textes rassemblés par Stathis Kouvelakis, Pantin, Le Temps des Cerises Éditions, 2008, pp. 20-21.

56. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008, p. 75.

57. Ce que montre, à propos des arts plastiques, l'essai de Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.

58. Voir, par exemple, l'article critique d'Olivier Neveux, « L'état de victime. Quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, n° 41, 2007.

59. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Éditions Galilée, 2004. Dans cet ouvrage, l'auteur évoque un *tournant éthique de l'esthétique*.

du choc et de la dissonance, de la confrontation et de la division⁶⁰, comme certains le revendiquent pourtant à nouveau (en proposant des formes et des stratégies – performances mettant en jeu le corps, usage des nouvelles technologies et confrontation à l'univers de la science, création de réseaux, infiltration du système et recours à l'invisibilité... – qui méritent d'être soumises à une sérieuse et lucide évaluation)? Et au-delà, les organisations marxistes ou progressistes, les pensées émancipatrices contemporaines qui se reconstruisent intégreront-elles les questions esthétiques, artistiques et culturelles à leurs réflexions et perspectives programmatiques?

Malgré tout, l'idée que l'art, directement ou non, puisse, à sa manière, singulière, être un instrument de l'émancipation redevient une idée neuve. Le renouveau visible des luttes dans le sillage, notamment, de l'altermondialisme, a réactivé nombre d'interrogations sur la puissance et la capacité de la création (et les possibilités offertes par Internet redistribuent les possibilités d'agit-prop). Comme souvent dans le siècle précédent, s'inventent ainsi, dans l'ignorance de ce qui a précédé, des formes bien souvent similaires à celles déjà proposées dans d'autres conjonctures. L'importance vérifiée du Théâtre de l'opprimé, proposé et conceptualisé par le metteur en scène brésilien Augusto Boal⁶¹ dans les années 1970 en est, par exemple, l'un des plus forts témoignages. Ce théâtre, issu des luttes des peuples sud-américains et de la *Pédagogie des opprimés* de Paulo Freire, qui refuse la séparation acteur/spectateur et qui inscrit explicitement son existence dans la nécessaire transformation du monde, resurgit çà et là, en Inde, au Brésil, au Burkina, en Europe, sous des formes et des noms divers. Pour autant, cette forme de théâtre critique du théâtre, instrument des opprimés, n'est pas un bégaïement de l'histoire. Elle est réinventée, utilisée par des mouvements nouveaux aux structures et aux projets plus ou moins neufs, et, à ce titre, en partie inédite.

Contrairement, donc, à ce qui fut asséné, depuis les années 1980, l'art n'est sans doute pas inéluctablement voué à produire de la beauté pure et décorative et à se complaire de manière désintéressée dans l'insouciance du divertissement. Les luttes à venir préciseront ce que pourront être, dans un autre contexte, sa fonction et sa valeur. Il est encore trop tôt pour en fixer les principales lignes. Seule certitude: l'« idéologie esthétique » marque le pas et, dans la confusion, la diversité, l'opacité, émergent des formes et des réflexions qui s'inscrivent dans l'histoire déjà longue et riche des articulations entre les arts et l'émancipation politique. ■

60. De nombreux ouvrages récents abordent néanmoins la question des relations entre art et politique, notamment : *Art et politique* (ouvrage collectif sous la direction de Jean-Marc Lachaud, Paris, Éditions L'Harmattan, 2006), « Esthétique et politique » (dossier dirigé par Christian Ruby, *Raison présente*, n° 156, 2006), *Arts et pouvoir* (ouvrage collectif sous la direction de Marc Jimenez, Paris, Éditions Klincksieck/L'Université des arts, 2007), *De l'art contextuel aux nouvelles pratiques documentaires : les formes contemporaines de l'art engagé* (ouvrage collectif sous la direction d'Éric Van Essche, Bruxelles, La Lettre volée Éditeur, 2007), *La fonction critique de l'art* (ouvrage collectif sous la direction de Evelyne Toussaint, Bruxelles, La Lettre volée Éditeur, à paraître) et *Changer l'art/Transformer la société. Art et politique 2*, op. cit.

61. A. Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Librairie François Maspero, « Petite Collection Maspero », 1977.