





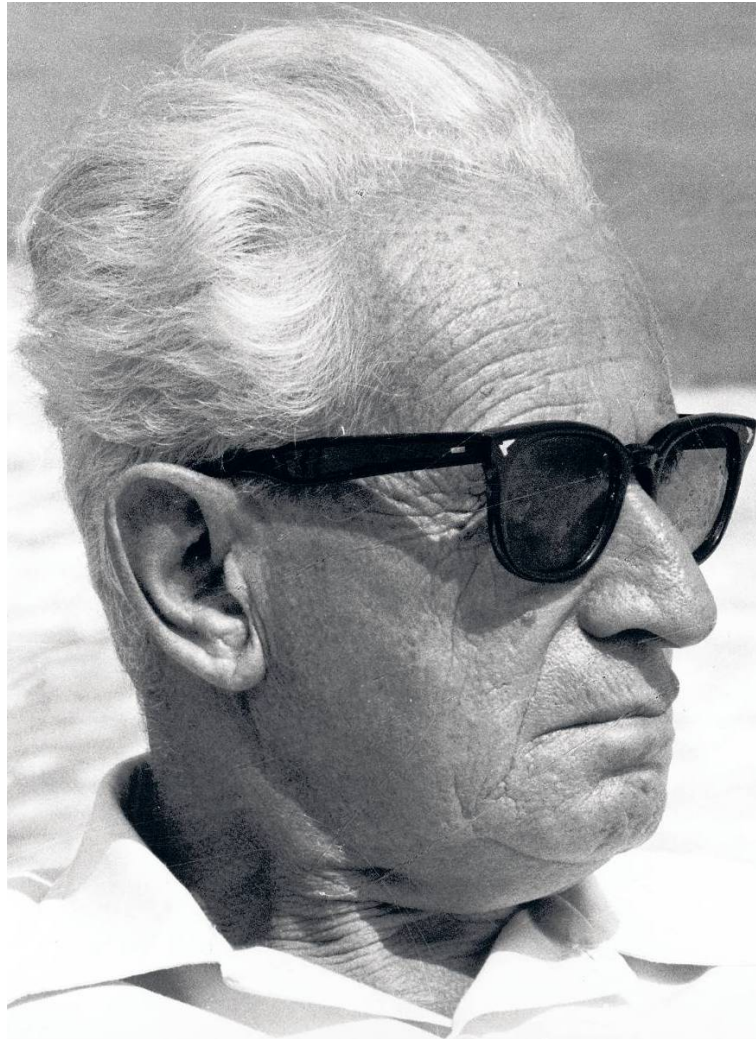
**HERBERT MARCUSE**

**LA DIMENSION ESTHÉTIQUE**

**POUR UNE CRITIQUE DE L'ESTHÉTIQUE  
MARXISTE**

**1977**



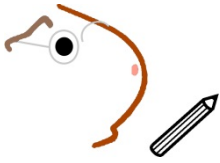


Edition de référence :

MARCUSE Herbert, *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, trad. D. Coste, Paris, Seuil, 1979, 82 p.

Parution originale en 1977.

## Le mot du cobaye



Il s'agit pour nous de diffuser des ouvrages intéressants et utiles ou rares sans aucun autre but que de faire de nous des cobayes *lettrés* et *critiques*, dans un sens différent de la pseudo-critique circulaire émanant des analyses d'une « littérature » qui rôde autour de nos cages, et qui ne fait rien de plus que nous enfermer en nous faisant croire que nous sommes dehors.

# Table des matières

Le mot du cobaye.....	3
Table des matières.....	4
Remerciements.....	5
Préface.....	6
Chapitre I.....	9
Chapitre II.....	21
Chapitre III.....	31
Chapitre IV.....	39
Chapitre V.....	44
Conclusion.....	49

## Remerciements

☞ Erica Sherover a effectué la lecture critique du manuscrit depuis le premier brouillon jusqu'à la version finale. Elle en a discuté avec moi le moindre paragraphe et m'a pressé d'améliorer le texte. A elle, ma femme, mon amie et ma collaboratrice, ce petit livre est dédié.

Des discussions approfondies avec mes amis Leo Lowenthal et Reinhard Lettau m'ont été aussi agréables qu'utiles. Leo Lowenthal a confirmé une fois de plus sa réputation de lecteur sévère et de critique intransigeant ; Reinhard Lettau a prouvé qu'une littérature authentique — une littérature qui soit résistance — est toujours possible aujourd'hui.

Mes beaux-fils Osha et Michael Neumann m'ont apporté des suggestions précieuses : Michael par ses commentaires encourageants, Osha dans des conversations animées par son propre travail artistique.

Mon fils Peter, dont le travail d'urbaniste nous rapproche de problèmes communs, a été une fois encore un ami et un conseiller très précieux.

Ma reconnaissance toute particulière à Catherine Asmann, qui a tapé une demi-douzaine de versions successives de cet essai — et ne s'en est pas plainte.

Quant à ma dette vis-à-vis de la théorie esthétique de Theodor W. Adorno, il est presque superflu de la signaler ici.

## Préface

Je voudrais dans cet essai apporter une contribution à l'esthétique marxiste en mettant en cause son orthodoxie dominante. J'entends par « orthodoxie » l'interprétation de la qualité et de la vérité d'une œuvre d'art par rapport à la totalité des rapports de production en vigueur. Plus précisément, cette interprétation considère que l'œuvre d'art représente de façon plus ou moins exacte les intérêts et la conception du monde de classes particulières.

Ma critique de cette orthodoxie se fonde sur la théorie marxiste, dans la mesure où elle envisage elle aussi l'œuvre d'art dans le contexte des relations sociales en vigueur et assigne à l'art une fonction et un potentiel politiques. Mais, à l'inverse de l'esthétique marxiste orthodoxe, c'est dans l'art lui-même, dans la forme esthétique en tant que telle, que je trouve le potentiel politique de l'art. Je prétends, en outre, qu'en vertu de sa forme esthétique l'art jouit d'une large mesure d'autonomie vis-à-vis des rapports sociaux donnés. Par son autonomie, l'art s'oppose à ces rapports et, en <sup>[10]</sup> même temps, les transcende. L'art subvertit ainsi la conscience dominante, l'expérience ordinaire.

Quelques remarques, préliminaires : bien que cet essai traite de l'« art » en général, je me fonde essentiellement sur un matériel littéraire, surtout la littérature des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Je ne me sens pas qualifié pour parler de musique ou des arts plastiques, mais je crois que ce qui vaut pour la littérature peut sans doute s'appliquer, *mutatis mutandis*, aux autres arts. Deuxièmement, en ce qui concerne le choix d'œuvres que j'aborde, il paraît justifié de m'objecter que j'opère à partir d'une hypothèse qui est confirmée d'avance. J'appelle œuvres « authentiques » ou « grandes » œuvres les œuvres répondant à des critères esthétiques définis d'avance comme constitutifs du « grand » art ou de l'art « authentique ». Je voudrais dire pour ma défense que, tout au long de l'histoire de l'art, et en dépit de tous les changements de goût, il y a un étalon qui demeure constant. Cet étalon ne nous permet pas seulement de distinguer entre la « haute » littérature et la littérature « banale », entre l'opéra et l'opérette, entre la comédie et le vaudeville, mais aussi entre art de bonne et de mauvaise qualité dans chacun de ces



genres. Il y a une différence qualitative prouvable entre les comédies de Shakespeare et la comédie de la Restauration, entre les poèmes de Goethe et ceux de Schiller, entre *la Comédie humaine* et les *Rougon-Macquart*.

L'art peut être qualifié de révolutionnaire en plusieurs sens. En un sens étroit, il peut être révolutionnaire s'il représente un changement radical de style et de technique. Un tel changement peut être le fruit d'une avant-garde de bon aloi, annonçant et reflétant des changements substantiels dans la société en général. Ainsi l'expressionnisme et le surréalisme annonçaient-ils le caractère destructif du capitalisme monopoliste et l'avènement de nouveaux objectifs pour un changement radical. Mais une définition purement « technique » de l'art révolutionnaire ne dit rien de la qualité de l'œuvre, rien de son authenticité et de sa vérité.

Ensuite, on peut appeler révolutionnaire l'œuvre d'art qui représente, grâce à la transformation esthétique opérée sur le sort de certains individus, donné comme exemplaire, le défaut de liberté régnant et les forces de rébellion existantes, perçant ainsi à jour la mystification (et la pétrification) de la réalité sociale pour ouvrir l'horizon du changement (de la libération).

Mais, en ce sens, toute œuvre d'art digne de ce nom serait révolutionnaire, du fait qu'elle subvertit la perception et la compréhension du monde, qu'elle témoigne contre la réalité établie et dessine l'image extérieure de la libération. Cela serait vrai du théâtre classique comme des pièces de Brecht, des *Wahlverwandtschaften* de Goethe comme des *Hundejahre* de Günter Grass, de William Blake aussi bien que de Rimbaud.

Or, la différence évidente de représentation du potentiel subversif est due à la différence entre les structures sociales auxquelles ces œuvres font face : la façon dont l'oppression se distribue dans la population, la composition et la fonction de la classe dirigeante, les possibilités qui sont données d'un changement radical. Ces conditions historiques sont présentes dans l'œuvre, dans son langage et dans son imagerie, de différentes façons : explicitement ou en tant qu'arrière-plan et horizon. Mais elles sont des expressions et des manifestations historiques spécifiques de la même substance transhistorique de l'art — soit sa propre dimension de vérité, de protestation et d'espoir, dimension constituée par la forme esthétique même. Ainsi le *Woyzeck* de Büchner ou les pièces de Brecht, mais aussi les romans et les nouvelles de Kafka et de Beckett, sont-ils révolutionnaires en vertu de la forme qui y est donnée au contenu. En fait, le contenu (la

réalité établie) n'apparaît dans ces œuvres que distancié et médiatisé. La vérité départ réside en ceci que le monde est en réalité tel qu'il apparaît dans l'œuvre d'art.

Cette position implique que la littérature n'est pas révolutionnaire parce qu'elle est écrite pour la classe ouvrière ou pour « la révolution » ; le seul sens valable dans lequel on peut qualifier la littérature de « révolutionnaire » est celui qui la renvoie à elle-même, en tant que contenu devenu forme.

Le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre dimension esthétique. Son rapport à la praxis est inévitablement indirect, médiatisé et décevant. Plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement et la radicalité, la transcendance de ses objectifs de changement. En ce sens, U se peut qu'il y ait plus de potentiel subversif dans la poésie de Baudelaire et de Rimbaud que dans les pièces didactiques de Brecht.

# Chapitre I

[15] Dans une situation dont l'affligeante réalité ne peut être changée que par une praxis politique radicale, il est impératif de justifier que l'on se soucie d'esthétique. Il serait absurde de nier l'élément de désespoir inhérent à un pareil souci, élément qui consiste à se réfugier dans un monde fictif tel que la situation existante n'y est changée que dans l'ordre de l'imaginaire. Cependant, cette conception purement idéologique de l'art se trouve remise en question de façon de plus en plus pressante. Il semble en effet que l'art, en tant qu'art, exprime une vérité, une expérience, un besoin impérieux qui, sans être du domaine de la praxis radicale, n'en sont pas moins des facteurs essentiels de la révolution. Cette vision des choses soumet une fois de plus à une remise en cause critique le principe de base de l'esthétique marxiste selon lequel l'art doit être traité comme idéologie, et l'accent placé sur le caractère de classe de l'art<sup>1</sup>.

Le débat porte sur les thèses suivantes de l'esthétique marxiste :

1. Qu'il y a un lien déterminé entre l'art et les conditions matérielles (la base), entre l'art et l'ensemble des rapports de production. Que le changement des rapports de production transforme l'art, en tant qu'il fait partie de la superstructure, bien qu'il puisse, comme les autres idéologies, être soit en retard, soit en avance sur le changement social.

2. Qu'il y a un lien déterminé entre art et classe sociale. Que le seul art authentique, véritable et progressiste est celui de la classe montante : il exprime la conscience de cette classe.

<sup>1</sup> Cette remise en cause se trouve en particulier chez des auteurs qui écrivent dans les revues *Kursbuch* (Francfort, Suhrkamp, puis Rotbuch Verlag), *Argument* (Berlin), *Literaturmagazin* (Reinbek, Rowohlt). L'idée d'un art autonome opposé à l'industrie artistique capitaliste, d'une part, et à l'art de propagande radicale, d'autre part, est au cœur de ce débat. Voir en particulier les excellents articles de Nicolas Born, de H. C. Buch, de Wolfgang Harich, de Hermann Peter Piwitt et de Michael Schneider dans les volumes I et II de *Literaturmagazin*, le volume *Autonomie der Kunst* publié à Francfort chez Suhrkamp (1972) et, de Peter Burger, *Theorie der Avant-garde* (Francfort, Suhrkamp, 1974).

3. Qu'en conséquence le politique et l'esthétique, le contenu révolutionnaire et la qualité artistique tendent à coïncider.

4. Que l'auteur a le devoir d'articuler et d'exprimer les intérêts et les besoins de la classe montante (donc, du prolétariat, en système capitaliste).

5. Qu'une classe sur le déclin ou ses représentants sont incapables de produire autre chose qu'un art « décadent ».

6. Qu'il faut considérer le réalisme (en des sens divers) comme la forme d'art qui correspond le plus étroitement aux relations sociales, et qu'il est donc la forme d'art « correcte ».

Chacune de ces thèses implique que les rapports sociaux de production doivent être représentés dans, l'œuvre littéraire — non pas surimposés de l'extérieur ; ils doivent faire partie de sa logique interne et de la logique de son matériau.

Cet impératif esthétique découle de l'idée du rapport base/superstructure. A la déférence des formulations assez dialectiques de Marx et d'Engels, on a fait de cette idée un schéma rigide, et la schématisation en question a eu des conséquences catastrophiques pour l'esthétique. Le schéma implique en effet une notion normative de la base matérielle qui serait seule la vraie réalité, et une dévaluation politique parallèle des forces non matérielles, en particulier de la conscience et du subconscient individuels et de leur fonction politique. La fonction dont il s'agit peut être soit régressive, soit émancipatrice, mais, dans les deux cas, elle peut devenir une force matérielle. Si le matérialisme historique ne tient pas compte de ce rôle de la subjectivité, il en vient à ressembler au matérialisme vulgaire.

L'idéologie devient alors pure et simple idéologie, malgré les réserves formelles d'Engels ; une dévaluation du domaine entier de la subjectivité a lieu, dévaluation qui n'affecte pas seulement le sujet en tant qu'ego cogito, le sujet rationnel, mais aussi l'intériorité, les émotions et l'imagination. La subjectivité des individus, leur conscience et leur inconscient spécifiques tendent à se dissoudre dans la conscience de classe. Il en résulte l'érosion d'une condition préalable — essentielle — de la révolution : à savoir que le besoin d'un changement radical, doit avoir ses racines dans la subjectivité des individus eux-mêmes, dans leur intelligence et leurs passions, leurs pulsions et leurs buts. La théorie marxiste a succombé à la réification même qu'elle avait exposée et combattue dans la société globale. La subjectivité est devenue simple

parcelle d'objectivité ; même sous sa forme rebelle, elle a été abandonnée et soumise à la conscience- collective. La composante déterministe de la théorie marxiste ne réside pas dans sa conception du rapport entre existence sociale et conscience, mais dans une notion réductrice de la conscience qui met entre parenthèses le contenu particulier de la conscience individuelle et, par là, le potentiel révolutionnaire de la subjectivité.

Cette évolution a été encouragée par l'interprétation de la subjectivité comme notion « bourgeoise », ce qui est douteux historiquement<sup>2</sup>. D'autre part, même dans la société bourgeoise, l'accent placé sur la vérité et les droits de l'intériorité n'est pas réellement une valeur bourgeoise. Par l'affirmation de l'intériorité de la subjectivité, l'individu se retire du réseau des rapports d'échange et des valeurs d'échange, il se retire de la réalité de la société bourgeoise pour entrer dans une autre dimension de l'existence. En fait, cette fuite de la réalité a entraîné une expérience qui pouvait devenir, et qui est devenue, une force puissante pour invalider les valeurs bourgeoises effectivement prédominantes ; ainsi le lieu de l'épanouissement de l'individu a-t-il été transféré du domaine du principe d'efficacité et de la recherche du profit à celui des ressources intérieures de l'être humain : passion, imagination, conscience morale. Qui plus est, la subjectivité ne s'est pas arrêtée à ce repliement, à cette retraite. Elle s'est aussi efforcée de briser l'enceinte de l'intériorité et a tenté des sorties vers la culture, matérielle ou intellectuelle. Et aujourd'hui, en période totalitaire, elle a pris une valeur politique en devenant une force d'opposition à une socialisation agressive et exploiteuse.

La subjectivité libératrice se constitue dans l'histoire intérieure des individus — leur propre histoire, qui n'est pas identique à leur existence sociale. C'est l'histoire particulière de leurs rencontres, de leurs passions, de leurs joies et de leurs peines — autant d'expériences qui ne sont pas nécessairement fondées sur leur situation de classe et qui ne sont pas même compréhensibles dans cette perspective. Bien sûr, les manifestations effectives de leur histoire sont déterminées par leur situation de classe ; mais elle n'est pas le terreau même de leur destinée — de ce qui leur arrive. La destinée des individus, surtout dans ses aspects non matériels, déborde largement le cadre de classe. Il est trop facile de renvoyer à la seule psychologie l'amour

<sup>2</sup> Pour une discussion de cette question en ce qui concerne l'épopée courtoise, voir Eric Köhler, *Ideal und Wirklichkeit in der Höfischen Epik* (Tübingen, Niemeyer, 1956; 2e éd. 1970), et en particulier son chapitre v. Trad. fr.: *Idéal et Réalité dans l'épopée courtoise* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1974).

et la haine, la joie et la [20]peine, l'espoir et le désespoir, les déliant ainsi des problèmes de la praxis radicale. Sans doute, en termes d'économie politique, ces facteurs ne sont peut-être pas des « forces de production » ; mais ils n'en sont pas moins décisifs pour tout être humain, car ils constituent la réalité.

Même chez ses représentants les plus distingués, l'esthétique marxiste a eu sa part dans cette dévalorisation de la subjectivité. De là sa préférence pour le réalisme, modèle de l'art progressiste ; de là qu'elle ait dénigré le romantisme en tant que simplement réactionnaire, et dénoncé l'art « décadent » ; de là, en général, son embarras lorsqu'elle doit évaluer les qualités esthétiques d'une œuvre en d'autres termes que les idéologies de classe.

Je proposerai donc la thèse suivante : que les qualités radicales de l'art, c'est-à-dire la mise en accusation de la réalité établie et l'évocation d'une image belle (*schöner Schein*) de la libération, se fondent précisément sur les dimensions par lesquelles l'art transcende sa détermination sociale et s'émancipe de l'univers du discours et du comportement reçus, tout en en préservant la présence écrasante. L'art crée par là le domaine dans lequel devient possible cette subversion de l'expérience qui lui est propre : le monde formé par l'art est alors reconnu comme une réalité qui est réprimée et déformée dans la réalité reçue. Cette expérience atteint son apogée dans des situations extrêmes (d'amour et de mort, de culpabilité et d'échec, mais aussi de joie, de bonheur et d'épanouissement) qui font éclater la réalité reçue au nom d'une vérité normalement refusée ou même inouïe. La logique interne de l'œuvre d'art aboutit à l'émergence d'une autre raison, d'une autre sensibilité, qui défie la rationalité et la sensibilité intégrées dans les institutions sociales dominantes.

Selon la loi de la forme esthétique, la réalité reçue est nécessairement *sublimée* : son contenu immédiat est stylisé, les « données » sont remodelées et réordonnées conformément aux exigences de la forme artistique, qui veulent que même la représentation de la mort et de la destruction évoquent le besoin d'un espoir — besoin qui est au fond de la conscience nouvelle incarnée dans l'œuvre d'art.

La sublimation esthétique explique le côté affirmatif, réconciliateur de l'art<sup>3</sup> ; mais elle sert en même temps de véhicule à sa fonction critique et négatrice. En transcendant la réalité

<sup>3</sup> Voir p. 66 sq.

immédiate, il brise l'objectivité réifiée des rapports sociaux établis et ouvre une nouvelle dimension de l'expérience : c'est la renaissance de la subjectivité rebelle. Ainsi a lieu, sur la base de la sublimation esthétique, une *désublimation* de la perception individuelle, dans les sentiments, les jugements, les pensées ; c'est une invalidation des normes, des besoins et des valeurs dominantes. Malgré tous ses caractères affirmatifs-idéologiques, l'art reste une force dissidente.

On peut provisoirement définir la « forme esthétique » comme le résultat de la transformation d'un contenu reçu (fait présent ou historique, personnel ou social) en un tout autosuffisant : poème, pièce de théâtre, roman, etc.<sup>4</sup> L'œuvre est ainsi retirée du processus constant de la réalité, elle acquiert une signifiante et une vérité qui lui sont propres. La transformation esthétique résulte d'un remodelage de la langue, de la perception et de la compréhension qui révèle dans son apparence l'essence de la réalité : le potentiel réprimé de l'homme et de la nature. L'œuvre d'art re-présente ainsi la réalité tout en la mettant en accusation<sup>5</sup>.

La fonction critique de l'art, sa contribution à la lutte pour la libération, réside dans la forme esthétique. Une œuvre d'art n'est authentique ou vraie ni en vertu de son contenu (c'est-à-dire d'une représentation « correcte » des conditions sociales), ni en vertu de sa « pure » forme, mais parce que le contenu est devenu forme.

Il est vrai que la forme esthétique éloigne l'art de l'actualité de la lutte des classes — de l'actualité pure et simple. La forme esthétique constitue l'autonomie de l'art vis-à-vis du « donné ». Il n'en reste pas moins que cette dissociation ne produit pas une « fausse conscience » ou une simple illusion, mais plutôt une contre-conscience qui est la négation de l'esprit réaliste-conformiste.

<sup>4</sup> Voir Herbert Marcuse, *Contre-révolution et Révolte* (Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 124).

<sup>5</sup> Ernst Fischer (*Auf den Spuren der Wirklichkeit ; sechs Essays, Reinbek, Rowohlt, 1968*) voit dans l'« intention de forme » (*Wille zur Gestalt*) la volonté de dépasser le fait présent : la négation de ce qui est, et le pressentiment (*Abnung*) d'une existence plus libre et plus pure. En ce sens, l'art est l'« irréconciliable, la résistance de l'être humain à sa dissolution dans les systèmes et l'ordre [établi] ». (Cf. trad. fr.: *A la recherche de la réalité : contribution à une esthétique marxiste moderne*, Paris, Denoël, coll. « Lettres nouvelles », 1970.)

Forme esthétique, autonomie et vérité sont interdépendantes. Elles sont autant de phénomènes socio-historiques qui *transcendent* l'enceinte du sociohistorique. Si celle-ci limite l'autonomie de l'art, elle le fait sans invalider les vérités *transhistoriques* exprimées dans l'œuvre. La vérité de l'art réside dans son pouvoir de rompre le monopole de la réalité établie (c'est-à-dire de ceux qui l'ont établie) pour *définir* ce qui est *réel*. En consommant cette rupture, qui est le résultat de la forme esthétique, le monde fictif de l'art apparaît comme la vraie réalité.

L'art est voué à une perception du monde qui aliène les individus de leur existence fonctionnelle et de l'accomplissement de leurs rôles sociaux — l'art est voué à l'émancipation de la sensibilité, de l'imagination et de la raison dans toutes les aires de subjectivité et d'objectivité. Mais ce succès suppose un degré d'autonomie qui arrache l'art à la puissance de mystification du donné et le libère, en lui permettant d'exprimer sa vérité propre. Dans la mesure où l'homme et la nature sont constitués par une société non libre, leur potentiel réprimé et déformé ne peut être représenté que sous une forme qui *distancie et détache*. Le monde de l'art est celui d'un *Principe de Réalité* différent, celui de l'altérité ; et ce n'est que par son altérité que l'art remplit une fonction *cognitive* : il communique des vérités qui ne sont communicables dans aucun autre langage, il *contredit*.

Cependant, de fortes tendances qui vont dans le sens de la conciliation avec la réalité établie coexistent avec les tendances rebelles. Je vais essayer de montrer que les premières ne sont pas dues à la détermination de classe spécifique de l'art mais plutôt au caractère rédempteur de la *catharsis*. La catharsis elle-même se fonde sur le pouvoir de la forme esthétique d'appeler le destin par son nom, de démystifier cette force, de donner la parole aux victimes — soit : sur le pouvoir de reconnaissance qui donne à l'individu un minimum de liberté et d'épanouissement dans le royaume du manque de liberté. Le jeu entre la confirmation et la mise en accusation de ce qui est, entre idéologie et vérité, appartient à la structure même de l'art<sup>6</sup>. Dans les œuvres

<sup>6</sup> « Il y a deux attitudes principales de la littérature vis-à-vis des pouvoirs établis : la *résistance*, d'une part, et la *soumission*, de l'autre. La littérature n'est certainement pas pure idéologie, elle ne se contente certainement pas d'exprimer une conscience sociale qui évoque l'illusion de l'harmonie en assurant aux individus que tout va comme il faut et que nul n'a le droit d'attendre du sort plus qu'il n'en reçoit. Bien sûr, la littérature a maintes fois justifié les rapports sociaux établis ; mais elle a toujours gardé vivante l'aspiration humaine qui ne peut se satisfaire dans la société existante. La tristesse et la douleur sont des éléments essentiels de la littérature bourgeoise » (Leo Lowenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur*, Neuwied,



authentiques, l'affirmation n'annule pas la mise en accusation : la réconciliation et l'espoir conservent encore le souvenir du passé.

Le caractère affirmatif de l'art a encore une autre source, car l'art est engagé aux côtés d'Éros, il affirme [25] impérieusement les Instincts de Vie dans leur lutte contre l'oppression sociale et instinctuelle. La permanence de l'art, son immortalité historique tout au long de millénaires de destruction témoignent de cet engagement.

L'art est placé sous la loi du donné, mais en même temps il enfreint cette loi. La conception de l'art comme force productive essentiellement autonome et négatrice s'oppose à celle selon laquelle l'art remplit une fonction essentiellement dépendante, affirmative-idéologique, c'est-à-dire glorifie et absout la société existante<sup>7</sup>. Même la littérature bourgeoise militante du XVIIIe siècle reste idéologique, car la lutte de la classe montante contre la noblesse porte avant tout sur des questions de moralité bourgeoise. Les classes inférieures ne jouent qu'un rôle marginal, si tant est qu'elles en jouent aucun. A quelques importantes exceptions près, cette littérature ne relève pas de la lutte des classes. Si on suit ce point de vue, on ne peut remédier aujourd'hui au caractère idéologique de l'art qu'en le fondant sur la praxis révolutionnaire et sur la *Weltanschauung* du prolétariat.

On a souvent relevé que cette interprétation de l'art n'est pas conforme aux idées de Marx et d'Engels<sup>8</sup>. En fait, même cette interprétation admet que l'art vise à représenter l'essence d'une réalité donnée et non pas sa seule apparence. La réalité est définie comme l'ensemble des

Luchterhand, 1966, p. 14 sq.; en anglais : *Literature and the Image of Man*, Boston, Beacon Press, 1968).

<sup>7</sup> Voir Herbert Marcuse, « The Affirmative Character of Culture », in *Negations* (Boston, Beacon Press, 1968).

<sup>8</sup> Dans son livre *Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie* (Tübingen, Mohr, 1970), Hans-Dietrich Sander offre une analyse complète de la contribution de Marx et d'Engels à la théorie de l'art. La conclusion est provocante : non seulement la plupart de l'esthétique marxiste n'est qu'une vulgarisation grossière, mais les idées de Marx et d'Engels ont été changées en leur contraire ! Il écrit que, « pour Marx et Engels, l'essence de l'art ne résidait précisément pas dans sa pertinence politique ou sociale » (p. 174). A son avis, Marx et Engels sont plus proches de Kant, de Fichte et de Schelling que de Hegel (p. 171). Les documents invoqués par Sander à l'appui de sa thèse sont un échantillonnage probablement trop réduit, et il minimise sans doute l'importance de certaines déclarations qui contredisent son interprétation. Cependant, son analyse montre clairement les difficultés éprouvées par l'analyse marxiste quand elle se mesure aux problèmes de la théorie de l'art.

rappports sociaux, et son essence consiste dans les lois déterminant « la causalité complexe des rapports sociaux »<sup>9</sup>. Selon cette conception, il faut que les protagonistes d'une œuvre d'art soient représentés en tant que « types » qui, à leur tour, constituent des exemples « des tendances objectives de l'évolution sociale, et, en fait, de l'humanité dans son ensemble »<sup>10</sup>.

De telles formulations posent la question de savoir si la littérature ne se voit pas ainsi assigner une fonction que seule pourrait remplir la théorie avec les moyens qui lui sont propres. La représentation de l'ensemble social exige une analyse conceptuelle qui peut difficilement se laisser transposer par les moyens de la sensibilité. Dans les années trente, à l'époque du grand débat sur l'esthétique marxiste, Lu Märten avait avancé que la théorie marxiste possède une forme théorique propre, qui devrait décourager toute tentative de lui donner une forme esthétique<sup>11</sup>.

Mais si l'œuvre d'art ne peut être appréhendée en termes de théorie sociale, elle ne peut pas l'être non plus dans ceux de la philosophie. Dans ses échanges avec Adorno, Lucien Goldmann rejette la thèse d'Adorno d'après laquelle il faut, pour comprendre une œuvre littéraire, « la dépasser dans la direction de la philosophie, de la culture philosophique et du savoir critique ». A l'opposé d'Adorno, Goldmann souligne la concrétude immanente à l'œuvre qui en fait une totalité (esthétique) à part entière : « l'œuvre d'art est un univers de couleurs, de sons, de mots et de personnages concrets. Il n'y a pas de mort, il n'y a que Phèdre mourante »<sup>12</sup>.

La réification de l'esthétique marxiste déprécie et défigure la vérité exprimée par un tel univers — elle réduit au minimum la fonction cognitive de l'art comme idéologie. Car le potentiel radical de l'art réside précisément dans son caractère idéologique, dans son rapport transcendant avec la « base ». L'idéologie n'est pas toujours *pure et simple* idéologie, fausse conscience. La conscience et la représentation de vérités qui apparaissent abstraites par rapport au procès de production établi sont aussi des fonctions idéologiques. L'art présente une de ces

<sup>9</sup> Bertolt Brecht, « Volkstümlichkeit und Realismus », in *Gesammelte Werke* (Francfort, Suhrkamp, 1967), vol. XIX, p. 322-331. Trad. fr.: « Popularité et réalisme », in *Sur le réalisme* (Paris, L'Arche, 1970), p. 113-122.

<sup>10</sup> Georg Lukacs, « Es geht um den Realismus », in *Marxismus und Literatur*, sélection de Fritz J. Raddatz (Reinbek, Rowohlt, 1969), vol. II, p. 77.

<sup>11</sup> *In Die Linkskurve*, III, 5 (Berlin, mai 1931, réimpression 1970), p. 17.

<sup>12</sup> *Colloque international sur la sociologie de la littérature* (Bruxelles, Institut de sociologie, 1974), p. 40.

vérités. En tant qu'idéologie, il s'oppose à la société donnée. L'autonomie de l'art comporte l'impératif catégorique que « les choses doivent changer ». Si la libération des êtres humains et de la nature a des chances d'être rendue possible, il faut briser l'entrelacs de destruction et de soumission où la société nous prend. Ceci ne signifie pas que la révolution devienne un thème nécessaire ; bien au contraire, elle n'est pas thématifiée dans les œuvres esthétiquement les plus parfaites. Il semble que, dans ces œuvres, la nécessité de la révolution soit posée d'avance, en tant qu'à priori de l'art. Mais tout se passe comme si elles allaient aussi au-delà de la révolution, posant la question de savoir dans quelle mesure elle répond à l'angoisse de l'être humain, dans quelle mesure elle parvient à rompre avec le passé.

En comparaison avec l'optimisme souvent unidimensionnel de la propagande, l'art est profondément marqué par un pessimisme — qui souvent n'exclut pas le comique. Le « rire libérateur » rappelle le danger et le mal passés (on l'a échappé belle !). Mais le pessimisme de l'art n'est pas contre-révolutionnaire. Il sert d'avertissement contre la « bonne conscience » de la praxis radicale : comme si tous les problèmes que l'art évoque, tous les maux qu'il dénonce pouvaient être réglés à travers la lutte des classes. Ce pessimisme pénètre même les œuvres qui thématifient et promeuvent ouvertement la révolution ; la pièce de Büchner, *la Mort de Danton*, en est un exemple classique.

L'esthétique marxiste tient que tout art est *en quelque façon* conditionné par les rapports de production, la situation de classe, et ainsi de suite. Sa première tâche, mais la première seulement, est d'analyser précisément cette « façon », c'est-à-dire les limites et les modes spécifiques du conditionnement. Il s'agit de savoir s'il y a des aspects de l'art qui transcendent les conditions sociales particulières, et quels rapports entretiennent ces aspects avec les conditions sociales particulières ; cette question reste posée. L'esthétique marxiste devra un jour se demander quelles sont les qualités de l'art qui transcendent le contenu et la forme spécifiques d'un état de société, et donnent à l'art son universalité. Elle doit expliquer, par exemple, pourquoi l'on peut encore ressentir la « grandeur » et l'« authenticité » de la tragédie grecque et de l'épopée médiévale, bien qu'elles relèvent respectivement de l'esclavagisme antique et du féodalisme. La remarque énoncée par Marx à la fin de *l'Introduction à la Critique de l'économie politique* n'est guère convaincante ; il n'est simplement pas possible d'expliquer l'attrait qu'exerce encore sur nous l'art grec par le plaisir de voir se dérouler un tableau social de « l'enfance de l'humanité ».

On a beau analyser très correctement un poème, une pièce ou un roman en termes de contenu social, on laisse ainsi sans réponse la question de savoir si cette œuvre est bonne, belle et vraie. Mais on ne peut apporter de réponse à ces questions d'après les rapports de [30] production particuliers constituant le contexte historique de l'œuvre considérée. La circularité de la méthode qui prétend le faire est évidente. Elle est, en outre, victime d'un trop facile relativisme que contredit assez clairement la permanence de certains caractères de l'art, malgré tous les changements de style et de période historique (sa transcendance, son altérité, l'ordre esthétique, les manifestations du beau).

Il ne suffit pas, pour rendre une œuvre d'art authentique, qu'elle représente véritablement les intérêts ou la vision du monde du prolétariat ou de la bourgeoisie. Cette caractéristique « matérielle » peut faciliter sa réception, peut lui conférer une plus grande concrétude, mais elle n'est nullement constitutive. L'universalité de l'art ne peut se fonder sur l'univers et la conception de l'univers d'une classe particulière, car l'art dirige sa perspective sur un universel concret, l'humanité (*Menschlichkeit*), qui n'est contenu dans aucune classe particulière, pas même le prolétariat, la « classe universelle » de Marx. Inexorablement intriqués, la peine et la joie, le désespoir et la fête, Éros et Thanatos ne peuvent se laisser dissoudre dans des problèmes de lutte des classes. L'histoire s'enracine aussi dans la nature. Et la théorie marxiste est moins justifiée que toute autre à ignorer le métabolisme entre l'être humain et la nature, et à dénoncer comme une conception idéologique régressive le fait de revendiquer cette assise naturelle de la société.

Que les êtres humains deviennent « selon l'espèce », c'est-à-dire des hommes et des femmes capables de vivre en une communauté de liberté qui est le potentiel de l'espèce, telle est la base subjective de la société sans classes. Sa réalisation suppose une transformation radicale des pulsions et des besoins des individus, c'est-à-dire une évolution organique dans le cadre sociohistorique. Les fondements de la solidarité ne seraient guère solides si elle n'avait ses racines dans la structure instinctuelle des individus. Dans cette dimension, hommes et femmes font face à des forces psychophysiques qu'ils doivent intégrer sans toutefois être capables de surmonter ce qu'elles comportent de naturel. C'est le domaine des pulsions primaires, de l'énergie libidinale et destructrice. Solidarité et communauté se fondent sur la subordination de l'énergie destructrice et agressive à l'émancipation sociale des instincts de vie.

Le marxisme a trop longtemps négligé le potentiel politique radical de cette dimension de l'existence, alors qu'il faut pourtant révolutionner la structure instinctuelle pour changer le système des besoins, changement qui est la marque de la différence qualitative d'une société socialiste. La société de classes ne connaît que l'apparence, que l'image de la différence qualitative ; cette image, séparée de la praxis, s'est conservée dans le domaine de l'art. Par la forme esthétique se constitue l'autonomie de l'art. Elle a été imposée à l'art par la séparation du travail mental et du travail matériel, résultat des rapports de domination généralement en vigueur. La dissociation de l'art et du processus de production est devenue un refuge et un point de vue privilégié d'où dénoncer la réalité établie par la domination.

La société n'en demeure pas moins présente de différentes façons dans le domaine autonome de l'art : elle est, en premier lieu, le « matériau » de la représentation esthétique, étant, passée ou présente, transformée par cette représentation. C'est l'historicité du matériel conceptuel, linguistique et imaginaire que la tradition transmet aux artistes : c'est avec lui ou contre lui qu'ils doivent travailler ; elle est présente, en deuxième lieu, en tant qu'elle détermine l'horizon des possibilités de lutte et de libération effectivement disponibles ; en troisième lieu, elle détermine la place particulière de l'art dans la division sociale du travail et, surtout, la séparation du travail intellectuel et du travail manuel, qui fait que l'activité artistique et, dans une large mesure, sa réception deviennent le privilège d'une « élite » isolée du processus matériel de production.

Le caractère de classe de l'art consiste seulement dans ces limitations objectives de son autonomie. Le fait que l'artiste appartienne à un groupe privilégié n'annule ni la vérité ni la qualité esthétique de son œuvre. Ce qui est vrai des « classiques du socialisme » l'est aussi des grands artistes, c'est-à-dire qu'ils se forcent un passage hors des limitations de classe de leur famille, de leur formation et de leur environnement. La théorie marxiste n'est pas une recherche sur le milieu familial. Le caractère progressiste de l'art, sa contribution à la lutte de libération ne peuvent pas se mesurer à l'origine sociale des artistes ni à l'horizon idéologique de la classe à laquelle ils appartiennent. On ne peut le juger non plus à la présence ou à l'absence de la classe opprimée dans leurs œuvres. Les critères du caractère progressiste de l'art ne peuvent être fournis que par l'œuvre elle-même dans son ensemble, par ce qu'elle dit et la façon dont elle le dit.

En ce sens, l'art est « pour l'art » dans la mesure où la forme esthétique révèle des dimensions de la réalité qui sont réprimées ou font l'objet de tabous. La poésie de Mallarmé en

est un exemple extrême : elle suscite des modes de perception, d'imagination, des gestes, une fête sensuelle qui réduit en miettes l'expérience quotidienne et annonce un principe de réalité différent.

La mesure dans laquelle la distanciation et la séparation d'avec la praxis constituent la valeur émancipatrice de l'art apparaît avec un relief particulier dans les œuvres qui semblent se replier étroitement sur elles-mêmes pour se défendre de cette praxis. Walter Benjamin a identifié ce phénomène dans les œuvres de Poe, de Baudelaire, de Proust et de Valéry. Elles expriment une « conscience de crise » (*Krisenbewusstsein*) : un plaisir de la pourriture, de la destruction, de la beauté du mal ; une célébration de l'asocial et de l'anomie, la rébellion secrète du bourgeois contre sa propre classe. Voici ce qu'écrivit Benjamin sur Baudelaire :

« On voit mal l'avantage de donner à son œuvre une place sur les bastions avancés de la libération humaine. Il apparaît de prime abord beaucoup plus prometteur de le suivre dans ses machinations là où il est sans aucun doute sur son terrain : dans le camp ennemi. Ces machinations ne tournent à l'avantage de l'ennemi que fort rarement. Baudelaire était un agent secret, un agent du mécontentement secret de sa propre classe à l'endroit de sa propre domination. On tire davantage de Baudelaire à le confronter avec sa classe qu'à le rejeter comme inintéressant du point de vue prolétarien »<sup>13</sup>.

La protestation « secrète » de cette littérature ésotérique réside dans l'intégration des forces érotiques-destructrices primaires qui font éclater l'univers de la communication et du comportement ordinaires. Ces forces, asociales par leur nature même, sont clandestinement rebelles à l'ordre social. Dans la mesure où une telle littérature révèle l'empire d'Éros et de Thanatos par-delà toute emprise sociale, elle évoque des besoins et des satisfactions qui sont essentiellement destructifs. Du point de vue de la praxis politique, cette littérature demeure élitiste et décadente. Elle ne fait rien pour le combat libérateur, si ce n'est d'ouvrir les zones taboues de la nature et de la société, zones dans lesquelles même la mort et le démoniaque sont enrôlés comme alliés lorsqu'il s'agit de refuser de s'incliner devant la répression. Cette littérature est une des formes historiques d'une transcendance esthétique critique. L'art ne peut pas abolir la division sociale du travail qui lui donne son caractère ésotérique, mais il ne peut pas non plus se « vulgariser » sans affaiblir sa puissance d'émancipation.

<sup>13</sup> Walter Benjamin, « Fragment über Methodenfrage einer Marxistischen Literatur-Analyse », in *Kursbuch*, n° 20 (Francfort, Suhrkamp, 1970), p. 3.

## Chapitre II

[35] C'est parce que l'art est séparé du processus de production matérielle qu'il peut démystifier la réalité reproduite par ce processus. l'art adresse son défi au monopole que s'arroge la société établie de déterminer ce qui est « réel » ; le moyen consiste à créer un monde fictif qui soit néanmoins « plus réel que la réalité elle-même »<sup>14</sup>.

Si l'on fait relever de la forme esthétique les propriétés non conformistes, autonomes, de l'art, on les situe hors de la « littérature engagée », hors du domaine de la praxis et de la production. l'art a son propre langage et il n'éclaire la réalité que par ce langage autre. Il a, en outre, son propre axe d'affirmation et de négation, impossible à articuler au processus social de production.

Il est, bien sûr, possible de transposer l'action d'*Hamlet* ou d'*Iphigénie* du monde courtois des classes supérieures au monde de la production matérielle ; on peut aussi changer le cadre historique d'*Antigone* et moderniser l'intrigue ; même les grands thèmes de la littérature classique et bourgeoise peuvent être représentés et exprimés par des personnages du domaine de la production matérielle, parlant la langue de tous les jours (voir *les Tisserands* de Gerhardt Hauptmann). Pour qu'une telle « traduction » puisse pénétrer et percer à jour la réalité quotidienne, il faut cependant qu'elle soit esthétiquement stylée, qu'elle prenne forme de roman, de pièce ou de récit dans lesquels chaque phrase possède un rythme, un poids spécifique. La stylisation révèle l'universel dans la situation sociale particulière, le Sujet désirant que l'on retrouve toujours sous toute objectivité. La révolution rencontre ses limites dans cette permanence irréductible que conserve l'art — qu'il conserve non pas comme un bien immobilier, comme une parcelle de nature inaltérable, mais comme un souvenir de la vie passée : le souvenir d'une vie à cheval entre l'illusion et la réalité, entre fausseté et vérité, entre joie et mort.

<sup>14</sup> Leo Lowenthal, *op. cit.*, p. 12.

Le dénominateur social spécifique, l'aspect « daté » d'une œuvre d'art, celui qui est dépassé par l'évolution historique, est le milieu, le *Lebenswelt* des protagonistes : ainsi les princes de Shakespeare et de Racine transcendent-ils le monde de la cour absolutiste, les bourgeois de Stendhal le monde bourgeois, et les pauvres de Brecht le monde du prolétariat. Cette transcendance se produit dans une collision avec leur *Lebenswelt*, grâce à des événements qui se dessinent dans le contexte de conditions sociales déterminées, tout en révélant des forces non imputables à ces mêmes conditions. *Humiliés et Offensés* de Dostoïevski, *les Misérables* de Victor Hugo ne souffrent pas seulement de l'injustice d'une classe sociale particulière de la société, ils sont victimes de l'inhumanité de tous les temps et représentent l'humanité en tant que telle. l'universel qui se dégage de leur destinée se situe au-delà de la société de classes. En fait, celle-ci fait elle-même partie d'un monde dans lequel la nature éclate le cadre social. Éros et Thanatos imposent leur pouvoir propre dans et contre la lutte des classes : il est clair que la lutte des classes n'est pas toujours « responsable » du fait que « les amants ne restent pas ensemble »<sup>15</sup>. La convergence de la satisfaction et de la mort conserve sa puissance réelle en dépit de toute exaltation romantique et de toute explication sociologique. l'inevitable intrication de l'homme dans la nature maintient son propre dynamisme dans les rapports sociaux donnés et crée sa propre dimension métasociale.

La grande littérature connaît une culpabilité sans faute, qui trouve dans *Œdipe roi* sa première expression authentique. Par ici passe la ligne de démarcation entre ce qui peut être changé et ce qui ne peut pas l'être. Il y a évidemment des sociétés dans lesquelles les gens ne croient plus aux oracles et il y en a peut-être qui ignorent le tabou de l'inceste, mais il est difficile d'en imaginer une qui abolirait ce que l'on appelle hasard ou destin, la rencontre au carrefour, mais aussi bien la rencontre de l'enfer. Même dans un système totalitaire quasiment parfait au plan technique, ce ne serait que les formes du destin qui changeraient. Les machines opéreraient non seulement comme agents de contrôle mais aussi comme agents d'un destin qui continuerait à montrer sa force dans le reste encore inconquis de la nature. Seule une nature entièrement maîtrisée priverait les machines de leur substance, de leur matière : de l'objectivité et de la résistance brutes qui leur sont inhérentes.

<sup>15</sup> Selon les termes de Reinhard Lettau dans un article sur « Nashville Skyline » de Bob Dylan (*Der Spiegel*, 1974/3), p. 112.



La dimension métasociale se trouve rationalisée dans une large mesure par la littérature bourgeoise ; la catastrophe est liée à la confrontation de l'individu et de la société. Il n'en reste pas moins que le contenu social est subordonné au destin des individus. Prenons le Balzac de *la Comédie humaine*, exemple consacré : dépeint-il réellement le dynamisme du capitalisme spéculateur et financier malgré ses préférences et préjugés politiques « réactionnaires » ? Bien sûr, son œuvre donne vie à la société de son temps, mais la forme esthétique a « absorbé » et transformé la dynamique sociale pour en faire l'histoire d'individus particuliers : Lucien de Rubempré, Nucingen, Vautrin. Certes, ils agissent et souffrent dans la société de leur temps et sont effectivement représentatifs de cette société ; mais la qualité esthétique et la vérité propres à *la Comédie humaine* résident dans l'individualisation du social. Par cette transfiguration, ce que la destinée individuelle contient d'universel transparaît sous les conditions sociales particulières.

La vie et la mort des individus, telle est la destinée personnelle qui demeure la source d'une forme ; même quand un roman ou une pièce articule la lutte de la bourgeoisie contre l'aristocratie et la montée des libertés bourgeoises, comme dans *l'Emilia Galotti* de Lessing, *l'Egmont* de Goethe, *le Sturm und Drang*, *la Cabale et l'Amour* de Schiller, ce qui informe l'œuvre est la destinée des protagonistes non pas en tant que participants à la lutte des classes, mais en tant qu'amants, coquins, dupes, etc.

Dans le *Werther* de Goethe, le suicide du protagoniste est doublement motivé. l'amant connaît la tragédie de l'amour — tragédie qui ne résulte pas exclusivement de la moralité bourgeoise dominante —, et le bourgeois subit le mépris de la noblesse. Les deux thèmes sont-ils liés dans la structure de l'œuvre ? Le contenu de classe est vivement dessiné : *Emilia Galotti* de Lessing, drame de la bourgeoisie militante, reste ouvert sur la table de la chambre où Werther se suicide. Mais l'œuvre dans son ensemble est à tel point l'histoire des amants et de leur monde propre que les éléments bourgeois demeurent épisodiques.

La privatisation du social, la sublimation de la réalité, l'idéalisation de l'amour et de la mort sont souvent taxées d'idéologie conformiste et répressive par l'esthétique marxiste. Elle condamne la transformation des conflits sociaux en destinée personnelle, l'abstraction de la situation de classe, le caractère « élitiste » des problèmes, l'autonomie illusoire des protagonistes.

Pareille condamnation ne tient pas compte du potentiel [40] critique qui s'affirme précisément dans la sublimation du contenu social. Deux mondes entrent en collision, chacun

porteur de sa vérité particulière. La fiction crée sa propre réalité, qui reste valide même quand elle est refusée par la réalité établie. Le bien et le mal individuels font face au bien et au mal sociaux. Même dans les œuvres les plus politiques, cette confrontation n'est pas exclusivement politique ; ou plutôt, les confrontations sociales particulières sont inscrites dans le jeu des forces métasociales entre individu et individu, homme et femme, humanité et nature. Le changement du mode de production ne supprimerait pas cette dynamique. Une société libre pourrait émanciper les individus d'une soumission aveugle à ces forces, mais elle ne saurait pour autant les « socialiser ».

L'histoire projette l'image d'un nouveau monde, fait de libération. Le capitalisme avancé a révélé des possibilités réelles de libération qui dépassent toutes les notions traditionnelles. Ces possibilités ont ressuscité l'idée *de la mort de l'art*. Le caractère radical de la liberté possible — incarné dans le potentiel d'émancipation du progrès technique — semble rendre périmée la fonction traditionnelle de l'art, ou du moins devoir l'abolir en tant que secteur spécial de la division du travail, grâce à la réduction du fossé entre travail mental et travail manuel. Les images (le *Schein*) du Beau et de l'accomplissement disparaîtraient si ceux-ci n'étaient plus refusés par la société. Dans une société libre, les images deviennent des aspects du réel. Même dans la société établie d'aujourd'hui, l'accusation et la promesse perpétuées par l'art ont perdu leur caractère irréel et utopique dans une mesure suffisante pour leur permettre d'alimenter la stratégie des mouvements d'opposition, comme ce fut le cas dans les années soixante. Même si cela s'est fait sous des formes mutilées et incohérentes, ce phénomène indique une différence qualitative avec les périodes précédentes. Différence qualitative qui se traduit maintenant par le refus de la définition de la vie comme travail, dans la lutte contre l'ensemble de l'organisation capitaliste ou socialiste d'État du travail (travail à la chaîne, taylorisme, hiérarchie), dans le combat contre le patriarcat, dans l'effort pour reconstituer le milieu vital détruit et pour développer et nourrir une nouvelle moralité et une sensibilité neuve.

La réalisation de ces buts est incompatible non seulement avec un capitalisme réorganisé de fond en comble, mais aussi avec une société socialiste en compétition avec le capitalisme sur son propre terrain. Les possibilités qui se révèlent aujourd'hui sont plutôt celles d'une société organisée selon un principe de réalité différent : l'existence ne serait plus déterminée par le besoin de travail et de loisirs aliénés à longueur de vie, les êtres humains ne seraient plus assujettis aux instruments de leur labeur ni dominés par le rendement qu'on leur impose.

l'ensemble du système de répression et de renonciation matérielle et idéologique deviendrait absurde.

Mais même une société semblable ne marquerait pas la fin de l'art, ne surmonterait pas la tragédie, ne réconcilierait pas Dionysos avec Apollon. L'art ne peut pas se couper de ses origines : il témoigne des limites intrinsèques de la liberté et de la satisfaction, de l'ancrage de l'homme dans la nature. Dans toute son idéalité, l'art témoigne de la vérité du matérialisme dialectique — de la non-identité permanente entre sujet et objet, individu et individu.

En vertu des vérités transhistoriques et universelles qu'il propose, l'art fait appel à une conscience qui n'est pas seulement d'une classe déterminée, mais celle d'êtres humains en tant qu'ils appartiennent à l'espèce et développent leurs facultés promotrices de vie. Quel est le sujet de cette conscience ?

Pour l'esthétique marxiste, c'est le prolétariat, classe universelle en tant que classe particulière. L'accent porte sur sa singularité : le prolétariat est la seule classe de la société capitaliste qui n'ait pas intérêt à conserver la société existante. Le prolétariat serait exempt des valeurs de cette société et donc libre de libérer l'humanité tout entière. D'après cette conception, ce serait aussi la conscience du prolétariat qui validerait la vérité de l'art. Cette théorie correspond à une situation qui n'est plus (ou n'est pas encore) la situation dominante dans les pays capitalistes avancés.

Lucien Goldmann a formulé le problème central de l'esthétique marxiste dans la période du capitalisme avancé. Si le prolétariat n'est pas la négation de la société existante mais lui est, au contraire, intégré dans une large mesure, l'esthétique marxiste doit faire face à une situation dans laquelle il existe « des formes authentique de création culturelle », mais qu'on ne peut pourtant « rattacher à la conscience—même possible—d'un groupe social particulier ». La question décisive est donc de savoir « comment se fait la liaison entre les structures économiques et les manifestations littéraires dans une société où cette liaison a lieu *en dehors de la conscience collective* » (c'est-à-dire qu'il n'est pas fondé sur une conscience de classe progressive, qu'il n'exprime pas une telle conscience)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, Gallimard, coll. « Idées »), p. 44 sq.

Adorno a répondu que, dans une telle situation, l'autonomie de l'art s'affirme sous la forme extrême d'une sécession sans compromis. Tant aux yeux de la conscience récupérée que d'une esthétique marxiste réifiée, les œuvres sécessionnistes apparaîtront volontiers comme élitistes ou comme symptômes de décadence. Mais elles n'en constituent pas moins des formes de contradiction authentiques mettant en accusation la totalité d'une société qui tire tout à soi, même les œuvres sécessionnistes. Cela n'invalide pas leur vérité, n'annule pas leur promesse. Bien sûr, les « structures économiques » font sentir leur existence, déterminant la valeur d'usage (et par là, la valeur d'échange) des œuvres mais non ce que sont et ce que disent ces œuvres.

Le texte de Goldmann concerne une situation historique particulière : l'intégration du prolétariat sous le capitalisme monopoliste avancé. Mais, même si le prolétariat n'était pas intégré, sa conscience de classe ne serait pas la seule force, ni même la force privilégiée, capable de conserver et de remodeler la vérité de l'art. Si l'art existe aux yeux d'une conscience collective quelconque, il ne peut s'agir que de celle des individus unis par leur prise de conscience du besoin universel de libération — indépendamment de leur position de classe. La dédicace du *Zarathoustra* de Nietzsche : « A tous et à personne » (*Für Alle und Keine*), vaut aussi sans doute pour la vérité de l'art.

Le capitalisme avancé fait de la société de classes un univers administré par une classe monopoliste corrompue et armée jusqu'aux dents. Mais, dans une large mesure, cet ensemble comprend aussi les besoins et les intérêts socialement réglés de la classe travailleuse. Si cela avait le moindre sens de suggérer que l'art a une base de masse dans la société capitaliste, il ne s'agirait que de l'art pop et des *best-sellers*. Pour l'instant, le sujet qui s'intéresse à l'art authentique n'est pas socialement identifiable ; il ne coïncide pas avec le sujet potentiel de la pratique révolutionnaire. Et plus les classes exploitées, plus « le peuple » est subjugué par les pouvoirs en place, plus l'art est coupé du « peuple ». L'art ne peut conserver sa vérité, il ne peut faire émerger à la conscience la nécessité du changement que s'il obéit à ses propres lois, distinctes de celles de la réalité, voire opposées à elles. Brecht, qui n'était pourtant pas exactement partisan de l'autonomie de l'art, écrivait : « Une œuvre qui ne fait pas preuve de souveraineté vis-à-vis de la réalité et qui n'octroie pas de souveraineté au public sur la réalité n'est pas une œuvre d'art »<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, vol. XIX, p. 411.

[45] Mais ce qui de l'art apparaît si éloigné de la praxis du changement exige d'être reconnu en tant qu'élément nécessaire d'une future praxis de libération — en tant que « science du beau », que « science de la rédemption et de l'accomplissement ». L'art ne peut pas changer le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des hommes et des femmes qui pourraient changer le monde. Le mouvement des années soixante tendait à une transformation « tous azimuts » de la subjectivité et de la nature, de la sensibilité, de l'imagination et de la raison ; il a ouvert une nouvelle perspective sur les choses, une incursion de la superstructure dans la vase. Aujourd'hui, le mouvement est enkysté, isolé et sur la défense ; la bureaucratie de la gauche, mal à l'aise, s'empresse de le condamner en le taxant d'élitisme intellectuel, impuissant. En fait, on préfère la sécurité régressive de cette image de père collectif que représente le prolétariat, lequel, c'est bien compréhensible, ne s'intéresse guère à ces problèmes. On insiste sur la dévotion de l'art à une *Weltanschauung* prolétarienne tournée vers « le peuple » ; l'art révolutionnaire est censé parler « le langage du peuple ». Ainsi Brecht écrivait-il dans les années trente : « Contre la montée de la barbarie, il n'y a qu'un seul allié : le peuple, qui en souffre tellement lui-même. Il n'y a que de lui qu'on puisse attendre quelque chose. Il est donc naturel de se tourner vers le peuple, et plus nécessaire de parler son langage »<sup>18</sup>. Sartre est du même ; d'après lui, l'intellectuel doit « regagner aussi vite que possible la place qui lui est réservée au sein du peuple »<sup>19</sup>.

Mais qu'est-ce que « le peuple », de qui se compose-t-il ? Brecht en donne une définition très tranchée : « nous pensons non seulement au peuple qui prend une part pleine et entière à l'évolution, mais la détermine, la force, en usurpe pour ainsi dire la direction. Nous pensons à un peuple qui fait l'Histoire, qui transforme le monde et lui-même avec le monde. Nous pensons à un peuple militant<sup>20</sup>... » Mais, dans les pays capitalistes avancés, cette « partie du peuple » n'est pas « le peuple », ce n'est pas la grande masse de la population dépendante. Le peuple tel que le définissait Brecht serait plutôt une minorité du peuple, une minorité militante opposée à la masse. Si l'art est censé être dévoué non seulement à cette minorité mais au peuple en général, on peut bien se demander pourquoi l'écriture devrait parler son langage, ce ne serait toujours pas celui de la libération.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Jean-Paul Sartre, *On a raison de se révolter* (Paris, Gallimard, 1974), p. 96.

<sup>20</sup> Bertolt Brecht, *op. cit.*

Il est significatif que les textes que nous venons de citer vouent l'art « au peuple », et que « le peuple » y apparaisse comme le seul allié contre la barbarie. Dans l'esthétique marxiste comme dans la théorie et la propagande gauchistes, il y a une forte tendance à parler du peuple plutôt que du prolétariat. Cette tendance traduit le fait que, sous le capitalisme monopoliste, la population exploitée déborde de beaucoup le prolétariat et comprend une bonne partie des couches de la classe moyenne naguère indépendante. Si « le peuple » est possédé par le système des besoins dominant, seule, la rupture avec le système peut en faire un allié contre la barbarie. Tant que cette rupture n'a pas eu lieu, il n'y a pas de « place au sein du peuple » qui attende l'écrivain et qu'il puisse se contenter de prendre. C'est plutôt aux écrivains qu'il appartient de créer cette place d'abord, et ce processus peut les obliger à se dresser contre le peuple, peut les empêcher de parler son langage. En ce sens, il est fort possible que l'« élitisme » d'aujourd'hui ait un contenu radical. Travailler à la radicalisation de la conscience implique de rendre explicite et conscient la différence matérielle et idéologique entre l'écrivain et « le peuple », non pas de l'obscurcir et de la camoufler. Il peut très bien arriver à l'art révolutionnaire de devenir « l'ennemi du peuple ».

' La thèse fondamentale selon laquelle l'art doit être un facteur de changement dans le monde peut facilement aboutir au résultat contraire, si la tension entre l'art et la pratique radicale est effacée de telle façon que l'art perde sa dimension de changement propre. d'existe un texte de Brecht qui exprime clairement cette dialectique<sup>21</sup>. Le titre lui-même montre ce qui arrive quand on harmonise les forces antagonistes de l'art et de la praxis : « l'art de montrer le monde de telle manière que l'homme puisse le maîtriser ». Voir dans le monde transformé un monde dominé, c'est souligner la continuité dans le changement, c'est estomper la différence qualitative entre l'ancien et le nouveau. Le but n'est pas un monde dominé mais un monde libéré. On dirait que Brecht s'en rend compte lorsqu'il commence : « Il faut d'abord vivement recommander à ceux qui veulent présenter le monde comme un objet de domination possible, de ne pas parler d'art, de ne pas reconnaître les lois de l'art, de ne pas viser à faire de l'art ». Et pourquoi ? Est-ce donc parce que ce n'est pas la tâche de l'art de représenter le monde comme un objet de domination possible ? Voici la réponse de Brecht : c'est que l'art est « une puissance pourvue d'institutions et d'experts lettrés qui ne peut accepter, et à contrecœur, que quelques-

<sup>21</sup> Ibid., vol. XVIII, p. 260 sq. Trad. fr. in *Écrits sur le théâtre* (Paris, L'Ardie, 1972), t. 1, p. 255-256.

unes des tendances nouvelles. l'art ne peut aller plus loin sans cesser d'être art ». Néanmoins, nous dit Brecht, « nos philosophes » ne doivent pas renoncer complètement aux services de l'art, « car ce sera assurément un art de représenter le monde de telle façon qu'il puisse être dominé ». La tension essentielle entre art et praxis est ainsi résolue grâce au coup de maître du jeu sur le double sens du mot « art », forme esthétique d'une part et technique d'autre part.

La nécessité de la lutte politique a été d'emblée une hypothèse de travail du présent essai. C'est un truisme de dire que cette lutte doit aller de pair avec un changement de conscience. Mais on doit se souvenir que ce changement ne se limite pas au développement de la conscience politique, il vise à l'instauration d'un « nouveau système de besoins ». Un tel système comprendrait une sensibilité, une imagination et une raison émancipées de la règle d'exploitation. Cette émancipation et les chemins qui y mènent dépassent le domaine de la propagande. Ils ne sont pas correctement traduisibles dans le langage de la stratégie politique et économique. l'art est une force productive qualitativement différente du travail ; ses qualités subjectives essentielles ont leurs droits à faire valoir face à la dure objectivité de la lutte des classes. Les écrivains qui, *en tant qu'artistes*, s'identifient au prolétariat restent quand même en dehors, à quelque point qu'ils renoncent à la forme esthétique au bénéfice de l'expression et de la communication directes. Et ce n'est pas à cause de leur contexte non prolétarien, de leur éloignement du processus de la production matérielle, de leur élitisme, etc., qu'ils restent étrangers, c'est à cause de la transcendance essentielle de l'art qui rend inévitable qu'il y ait conflit entre celui-ci et la praxis politique. La possibilité d'une alliance entre l'art et « le peuple » suppose que les hommes et les femmes administrés par le capitalisme monopoliste désapprennent le langage, les concepts et les images de cette administration, qu'ils fassent l'expérience de la dimension du changement qualitatif, qu'ils regagnent leur subjectivité, leur intériorité.

La critique littéraire marxiste fait souvent montre de mépris pour l'intériorité, pour la dissection de l'âme à laquelle s'adonne la littérature bourgeoise — mépris interprété par Brecht comme le signe d'une conscience révolutionnaire. Mais cette attitude n'est pas si différente du mépris des capitalistes pour les dimensions de <sup>[50]</sup> la vie qui ne rapportent pas de profit. Si la subjectivité est un « produit » de l'ère bourgeoise, elle n'en est pas moins une force antagoniste dans la société capitaliste.

J'ai indiqué qu'on peut en dire autant de la critique de l'individualisme de la littérature bourgeoise formulée par l'esthétique marxiste. Il est certain que le concept d'individu bourgeois est devenu le contrepoint idéologique du sujet instauré par une économie concurrentielle et du chef de famille autoritaire ; il est non moins vrai que la notion d'un individu se développant librement en solidarité avec les autres ne peut devenir une réalité que dans une société socialiste. Mais la période fasciste et celle du capitalisme monopoliste ont changé de façon décisive la valeur politique de ces concepts. La « fuite vers l'intériorité » et la revendication insistante d'un domaine de vie privée peuvent fort bien servir de bastions contre une société qui s'efforce d'administrer toutes les dimensions de l'existence humaine. l'intériorité et la subjectivité peuvent fort bien devenir l'espace intérieur et extérieur de la subversion de l'expérience, de l'émergence d'un univers autre. De nos jours, le rejet de l'individu en tant que concept « bourgeois » rappelle et laisse présager des entreprises fascistes. Solidarité et communauté ne signifient pas l'absorption de l'individu. Elles trouvent plutôt leur origine dans une décision individuelle autonome ; elles unissent des individus librement associés et non des masses.

Si la subversion de l'expérience qui appartient en propre à l'art et la rébellion contre le principe de réalité établi contenue dans cette subversion ne peuvent se traduire dans une praxis politique, et si le potentiel radical de l'art réside précisément dans cette non- identité, alors se pose la question suivante : comment ce potentiel peut-il trouver une représentation valide dans une œuvre d'art et comment peut-il devenir un facteur de transformation de la conscience ?



## Chapitre III

Comment l'art peut-il parler le langage d'une expérience radicalement différente, comment peut-il représenter la différence qualitative ? Comment l'art peut-il évoquer des images et des besoins de libération qui s'étendent jusqu'à la plus profonde dimension de l'expérience humaine, comment peut-il articuler une expérience qui ne soit pas celle seulement d'une classe particulière, mais de tous les opprimés ?

La différence qualitative de l'art ne consiste pas seulement dans la sélection d'un champ particulier où l'art pourrait conserver son autonomie. Il ne suffirait pas non plus de rechercher un domaine culturel qui ne soit pas encore occupé par la société établie. On a tenté de prouver que la pornographie et l'obscène sont des îlots de communication non conformiste. Mais, en fait, il n'existe pas de telles régions privilégiées. Il y a beau temps que l'obscénité et la pornographie sont toutes deux récupérées. Elles répercutent elles aussi l'ensemble répressif en tant que biens de consommation.

La vérité de l'art n'est pas seulement non plus affaire de style. Il y a une autonomie abstraite et illusoire de l'art : l'invention privée et arbitraire de quelque chose de nouveau, une technique qui reste étrangère au contenu, ou une technique sans contenu, une forme sans matière. Une autonomie vide comme celle-ci prive l'art de sa concrétude, de ce qui, en lui, paie son tribut à ce qui est, même s'il refuse ce qui est. Par ses éléments propres (le mot, la couleur, le ton), l'art dépend du matériau culturel transmis ; il le partage avec la société existante. Et il a beau bouleverser le sens ordinaire des mots et des images, cette transfiguration demeure celle d'un matériau donné. Tel est le cas même lorsqu'on casse les mots et qu'on en invente de nouveaux — sinon, toute communication serait rompue. Cette limitation de l'autonomie esthétique est la condition à laquelle l'art peut devenir un facteur social.

En ce sens, l'art fait inévitablement partie de ce qui est, et c'est seulement en tant qu'il en fait partie qu'il peut élever la voix contre ce qui est. La contradiction est sauvegardée et résolue (*aufgehoben*) dans la forme esthétique qui transforme le contenu familier et l'expérience

familière, et leur donne pouvoir en les mettant à distance — conduisant ainsi à l'émergence d'une nouvelle conscience et d'une nouvelle perception.

La forme esthétique ne s'oppose pas au contenu, fût-ce dialectiquement. Dans l'œuvre d'art, la forme devient contenu et vice versa.

« On est artiste à la condition que l'on sente comme un *contenu*, comme « la chose elle-même », ce que les non-artistes appellent la *forme*. De ce fait, on appartient à un monde renversé, car maintenant tout contenu nous apparaît comme purement formel — y compris notre vie »<sup>22</sup>.

Une pièce, un roman deviennent des œuvres littéraires en vertu de la forme qui « assimile » et sublime la « matière ». Cette dernière peut être le « point de départ de la transformation esthétique »<sup>23</sup>. Elle peut contenir le « thème » de cette transformation, elle peut être déterminée par une situation de classe ; mais, dans l'œuvre, cette « matière », dépouillée de son immédiateté, devient quelque chose de qualitativement différent qui fait partie d'une autre réalité. Même s'il reste des fragments de réalité non transformés (par exemple, des citations d'un discours de Robespierre), leur contenu est changé par l'œuvre dans son ensemble ; leur sens peut même devenir le contraire.

On parle de « tyrannie de la forme » — soit l'exigence qu'il soit impossible de changer une ligne ou un son d'une œuvre authentique (en prenant un cas idéal et purement hypothétique). Cette nécessité intérieure distinguant les œuvres authentiques des œuvres inauthentiques est effectivement une tyrannie, dans la mesure où elle empêche la spontanéité de l'expression. Mais ce qu'elle supprime, c'est une fausse spontanéité, fausse [55] dans la mesure où elle apporterait avec elle la réalité mystifiée et non critiquée.

Brecht, en 1921, prenait en ces termes la défense de la forme esthétique :

« J'observe que je commence à devenir un classique. Ces efforts extraordinaires [de l'expressionnisme] pour éjecter par tous les moyens certains contenus (ordinaires ou devenant vite ordinaires) ! On blâme le classicisme d'être au service de la forme et on ne voit pas que c'est la forme qui lui rend service »<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht* (Stuttgart, Kroner, 1930), p. 552. Trad. fr.: *La Volonté de puissance* (Paris, Gallimard, 1942), t. I, p. 338.

<sup>23</sup> K. A. Wittfogel, in *Die Linkskurve*, II, 2 (Berlin, novembre 1930, réimpression 1970), p. 9.

<sup>24</sup> Bertolt Brecht, *Tagebücher, 1920-1922* (Francfort, Suhrkamp, 1975), p. 138. Trad. fr. : *Journaux, 1920-1922, Notes autobiographiques 1920-1954* (Paris, L'Ardie, 1978), p. 117.

Brecht lie la destruction de la forme à la banalisation. Bien sûr, ce rapprochement n'est pas juste pour l'expressionnisme, dont une grande partie n'était nullement banale. Mais le verdict de Brecht rappelle le rapport essentiel entre la forme esthétique et l'effet de distanciation : l'expression délibérément informe « banalise » dans la mesure où elle oblitère l'opposition à l'univers établi du discours, opposition qui se cristallise dans la forme esthétique.

La soumission à la forme esthétique est le véhicule de la sublimation non conformiste, laquelle va de pair avec la désublimation décrite plus haut (voir p. 21). Cette unité se constitue dans l'œuvre. Le moi et le ça, les objectifs intellectuels et les émotions, la rationalité et l'imagination cessent d'être soumis à la façon dont une société répressive les socialise, et essaient d'acquérir leur autonomie, bien que dans un monde fictif. Mais la rencontre du monde fictif restructure la conscience et donne une représentation sensuelle à une expérience qui va contre le social. La sublimation esthétique libère et valide ainsi l'enfance, de même que les rêves de bonheur et de tristesse des adultes.

Non seulement la poésie et le théâtre, mais le roman réaliste aussi bien, doivent transformer la réalité qui leur sert de matériau afin de représenter son essence telle que la voit l'art. N'importe quelle réalité historique peut devenir la « scène » d'une telle mimesis. La seule exigence est la *stylisation*, la soumission à la « mise en forme » esthétique. C'est précisément cette stylisation qui permet de changer la valeur des normes du principe de réalité établi : une désublimation sur la base de la sublimation première, une dissolution des tabous sociaux, de la gestion sociale d'Éros et de Thanatos. Hommes et femmes y sont moins inhibés dans leurs paroles et dans leurs actes qu'ils ne le sont sous la contrainte de la vie quotidienne ; ils sont plus dévergondés (mais aussi plus compliqués) dans leurs amours et leurs haines ; ils sont loyaux à leurs passions même si elles les détruisent. Mais ils sont aussi plus conscients, plus réfléchis, plus aimables, et plus méprisables. Et les objets de leur monde sont plus transparents, plus indépendants et plus fascinants.

La mimesis est la représentation par la distanciation, la subversion de la conscience. L'expérience s'intensifie jusqu'au point de rupture ; le monde apparaît comme le voient Lear et Antoine, Bérénice, Michel Kohlaas, Woyzeck et les amants de tous les temps. Ils font l'expérience d'un monde démystifié. L'intensification de la perception peut être poussée assez loin dans la distorsion pour que l'ineffable soit dit, pour que l'invisible devienne visible et que ce qui est insupportable explose. Ainsi la transformation esthétique devient-elle une mise en

accusation — mais elle est aussi célébration de ce qui résiste à l'injustice et à la terreur, et de ce qui peut encore être sauvé.

La mimesis littéraire se produit dans le milieu du langage ; la langue est tendue ou relâchée, forcée à révéler des points de vue ailleurs obscurcis. La prose s'assujettit à son propre rythme. On dit ce qui normalement reste tu ; ce que normalement l'on dit trop reste tu si cela doit cacher l'essentiel. Une restructuration a lieu grâce à la concentration, à l'exagération, à l'insistance sur l'essentiel, à un réordonnement des faits. Ce n'est pas une phrase déterminée, avec ses mots, sa syntaxe, qui transmet ces qualités, mais l'ensemble d'une œuvre. Seul l'ensemble confère à ces éléments leur sens et leur fonction esthétiques.

La mimesis critique s'exprime dans les formes les plus diverses. On la trouve aussi bien dans la langue de Brecht, dont la forme est due à l'urgence du besoin de changement, que dans la langue schizophréniquement diagnosticante de Beckett, où il n'est nullement question de changement. La mise en accusation est tout aussi présente dans le langage, qui fait appel aux sens et à l'émotion, de *Werther* ou des *Fleurs du mal* que dans la dureté de Stendhal et de Kafka.

Mais l'accusation ne s'épuise pas dans la reconnaissance du mal ; l'art est aussi promesse de libération. Et cette promesse, elle aussi, est une propriété de la forme esthétique ou, plus exactement, du beau en tant que propriété de la forme esthétique. La promesse est arrachée à la réalité établie. Elle évoque une image de fin de pouvoir, l'apparence (le *Schein*) de la liberté. Mais seulement son apparence : il est clair en effet que l'accomplissement de la promesse ne relève pas de l'art.

Y a-t-il, peut-il y avoir des œuvres authentiques dans lesquelles les Antigones finissent par venir à bout des Créons, les paysans des princes, et où l'amour est plus fort que la mort ? L'inversion de l'histoire est une idée directrice de l'art, par la fidélité conservée (jusqu'à la mort) à la vision d'un monde meilleur, à une vision qui reste vraie même dans la défaite. En même temps, l'art milite contre une implacable notion du progrès, contre la confiance aveugle en une humanité qui finira par s'affirmer. Sinon, l'œuvre d'art et sa prétention à la vérité ne seraient que mensonges.

Dans la mimesis transformatrice, l'image de la libération est brisée par la réalité. Si l'art devait être la promesse que le bien finira par triompher du mal, la réalité historique réfuterait cette promesse. Dans la réalité, c'est le mal qui triomphe, et il n'y a que des îlots de bien où l'on

peut trouver refuge un moment. Les œuvres d'art authentiques en ont conscience ; elles refusent les promesses trop faciles à faire ; elles refusent un *happy end* sans tache. Et elles doivent le refuser, car le domaine de la liberté est au-delà de la mimesis. Le *happy end* est l'Autre de l'art. Quand on le trouve malgré tout, comme chez Shakespeare, comme dans *Iphigénie* de Goethe, au dernier acte de *Figaro* ou de *Falstaff*, ou chez Proust, il paraît contredit par l'œuvre dans son ensemble. Dans *Faust*, le *happy end* se situe purement et simplement au ciel, et la grande comédie ne peut se libérer de la tragédie qu'elle tente de bannir. La mimesis reste la représentation de la réalité, et cette servitude résiste à ce que l'art compte d'utopie : la peine et le manque de liberté se reflètent encore dans les plus pures images de bonheur et de liberté ; ces images, elles aussi, recèlent une protestation contre la réalité dans laquelle elles sont détruites.

En vérité, ce qui compte, ce n'est pas de savoir si tout *se termine* bien : c'est l'œuvre dans son ensemble qui est décisive. Elle conserve le souvenir des choses passées. Ce passé peut être dépassé (*aufgehoben*) par la résolution du conflit tragique, par l'accomplissement atteint. Mais, bien que dépassé, il reste présent dans la préoccupation de l'avenir. Empruntons un exemple à Ibsen : le plus « bourgeois » des grands dramaturges fait revenir de son propre choix *la Dame de la mer* vers sa vie de femme mariée ; elle quitte l'Étranger avec qui elle a partagé l'aventure maritime, et cherche désormais son épanouissement dans la vie familiale. Mais la pièce dans son ensemble contredit cette solution. La liberté d'Ellida trouve sa limite dans l'impossibilité de défaire le passé. Cette impossibilité n'est pas la faute de la société de classes ; elle se fonde sur l'irréversibilité du temps, sur l'objectivité et la légitimité inébranlables de la nature.

[60] L'art ne peut pas tenir sa promesse, et la réalité n'a pas de promesses à offrir, rien que des chances. Nous en revenons au concept traditionnel d'art comme illusion (*Schein*), même s'il s'agit peut-être d'une belle illusion (*schöner Schein*). Oui, mais l'esthétique bourgeoise a toujours compris l'apparence (le *Schein*) comme l'apparence de la vérité, d'une vérité propre à l'art, et à dépouillé la réalité donnée de sa prétention à une légitimation totale. Dès lors, il y a deux réalités et deux modes de vérité. La cognition et l'expérience sont opposées comme des antagonistes, l'art en tant qu'illusion (*Schein*) recevant un contenu et une fonction cognitifs. La vérité unique de l'art rompt avec la réalité de tous les jours mais aussi avec celle des jours exceptionnels, réalités qui bloquent toute une dimension de la société et de la nature. l'art est une transcendance pénétrant dans cette dimension où son autonomie se constitue comme autonomie en contradiction. Quand l'art abandonne cette autonomie et, avec elle, la forme

esthétique par laquelle s'exprime l'autonomie, il succombe à la réalité qu'il cherche à comprendre et à accuser. S'il est fort possible que l'abandon de la forme esthétique reflète de la façon la plus directe et la plus immédiate une société dans laquelle sujets et objets sont fracassés, réduits en miettes, frustrés de leurs mots et de leurs images, le rejet de la sublimation esthétique fait de ces œuvres des pièces détachées de la société même dont elles veulent être l'anti-art. L'antiart se condamne ainsi lui-même d'emblée.

Les différentes phases et tendances de l'anti-art ou du non-art reposent sur une hypothèse commune, à savoir que la période moderne se caractérise par une désintégration de la réalité qui rend fausse, sinon impossible, toute forme autosuffisante, toute intention de signifier (*Sinngebung*)<sup>25</sup>. Le collage, la juxtaposition de moyens différents ou la renonciation à toute mimesis esthétique passent pour des réactions adéquates à la réalité donnée, laquelle, disjointe et fragmentée, milite contre toute mise en forme esthétique. Cette hypothèse est en contradiction parfaite avec ce qui se passe réellement, et c'est plutôt le contraire qui est vrai. Ce que nous connaissons n'est pas la destruction de tout ensemble, de toute entité ou unité, de tout sens, mais au contraire la règle et la puissance d'une totalité surimposée, de l'unification par laquelle on nous gouverne. Il ne s'agit pas d'une désintégration, mais de la reproduction et de l'intégration de ce qui est, c'est là la catastrophe. Et, dans la culture intellectuelle de notre société, c'est la forme esthétique qui peut s'élever, en vertu de son altérité, contre cette intégration. Un livre récent de Peter Weiss porte le titre significatif d'*Aesthetik des Widerslands* (Esthétique de la résistance).

L'effort désespéré de l'artiste pour faire de l'art l'expression directe de la vie ne peut pas surmonter la séparation de l'art et de la vie. Wellershoff signale ce fait décisif : « Il existe des différences sociales infranchissables entre l'usine de boîtes de conserve et l'atelier de Warhol, qui est l'usine de l'artiste<sup>26</sup> » ; entre l'*action painting* et la vie qui continue aux alentours. Et ces différences ne peuvent pas être abolies en se contentant de laisser des choses arriver, bruits, mouvements, bavardages, etc., et de les incorporer sans modification dans un cadre défini, tel que salle de concert ou livre. l'immédiateté ainsi exprimée est fautive dans toute la mesure où elle est purement abstraite du contexte de vie réelle qui fonde l'immédiateté. Celle-ci est donc

<sup>25</sup> Voir l'analyse critique de Dieter Wellershoff dans *Die Auflösung des Kunstbegriffs* (Francfort, Suhrkamp, 1976).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 39.

mystifiée : elle ne se donne pas pour ce qu'elle est et qu'elle fait, c'est-à-dire une immédiateté synthétique et artistique.

Le relâchement (*Entschränkung*) et la désublimation qui ont lieu dans l'anti-art s'abstraient ainsi de la réalité et la falsifient, car il leur manque la capacité incisive et cognitive de la forme esthétique ; il s'agit de mimesis sans transformation. Le collage, le montage, la dislocation ne changent rien à ce fait. Exposer une boîte de soupe en conserve, ce n'est rien communiquer sur la vie du travailleur qui l'a produite, ni sur celle du consommateur. La renonciation à la forme esthétique n'annule pas la différence entre l'art et la vie, mais elle annule effectivement la différence entre l'essence et l'apparence, différence qui est le lieu, le foyer de la vérité de l'art et qui détermine sa valeur politique. La désublimation de l'art est censée libérer la spontanéité, tant celle de l'artiste que du récepteur. Mais il se passe, à cet égard, la même chose dans l'art que dans la praxis radicale : la spontanéité ne peut faire avancer le mouvement de libération qu'en tant qu'elle est médiatisée, c'est-à-dire qu'elle résulte de la transformation de la conscience. Sans cette double transformation (des sujets et de leur monde), la désublimation de l'art ne peut aboutir qu'à rendre l'artiste superflu, sans *démocratiser* ni *généraliser la créativité*.

En ce sens, renoncer à la forme esthétique, c'est abdiquer sa responsabilité. Abdication qui prive l'art de la forme même par laquelle il peut créer cette autre réalité à l'intérieur de la réalité établie : l'univers de l'espoir.

Le programme politique qui propose d'abolir l'autonomie artistique conduit à un « aplanissement des degrés de réalité entre la vie et l'art ». Ce serait seulement l'abandon de son statut autonome qui permettrait à l'art de s'infiltrer dans « l'ensemble des valeurs d'usage ». Mais ce processus est ambivalent. « Il peut signifier à la fois que l'art dégénère en art de masse propagandiste ou en culture de masse commercialisée et qu'il se renverse en une contre-culture subversive »<sup>27</sup>. Mais cette dernière alternative semble sujette à caution. On ne peut concevoir une contre-culture, aujourd'hui, qu'en contradiction avec l'industrie artistique dominante et son art hétéronome. C'est-à-dire qu'une contre-culture véritable devrait tenir à l'autonomie de l'art, à l'autonomie de son art à elle. N'en résulterait-il pas qu'un art qui se rebelle contre son

<sup>27</sup> Jürgen Habermas, *Legitimation Crisis*, Boston, Beacon Press, 1975, p. 85 sq. Trad, Tr.: *Problèmes de légitimité dans le capitalisme avancé* (Paris, Payot, coll. « Critique de politique », 1978), p. 120-121.

intégration au marché apparaîtrait automatiquement « élitiste » ? « Face à la valeur d'usage décroissante d'une littérature totalement mercantilisée, la notion élitiste et anachronique de *Dichten* comme art de distinction, art " supérieur ", prend de nouveau un caractère presque subversif »<sup>28</sup>.

L'œuvre d'art ne peut avoir de pertinence politique qu'en tant qu'œuvre autonome. La forme esthétique est essentielle à sa fonction sociale. Les propriétés de la forme renient celles de la société répressive — celles de la vie, du labeur et de l'amour qu'on y connaît.

Qualité esthétique et tendance politique ont un rapport intime et inhérent, mais leur unité n'est pas immédiate. Walter Benjamin a formulé ce rapport interne entre qualité et tendance dans cette phrase : « La tendance d'une œuvre littéraire ne peut être politiquement correcte que si elle est correcte aussi selon des critères littéraires »<sup>29</sup>. Cette formulation est un démenti assez clair de l'esthétique marxiste vulgaire. Mais elle ne résout pas la difficulté impliquée dans la notion de « correction » littéraire de Benjamin, à savoir l'identification à laquelle il procède de la qualité politique et de la qualité littéraire dans le domaine de l'art. Cette identification harmonise la tension entre forme littéraire et contenu politique : en ce sens que la forme littéraire parfaite transcende la tendance politique correcte ; l'unité de la tendance et de la qualité est une unité antagoniste.

<sup>28</sup> Michael Schneider, in *Literaturmagazin*, II (Reinbek, Rowohlt, 1974), p. 265.

<sup>29</sup> Walter Benjamin, « Der Autor als Produzent », in *Marxismus und Literatur*, op. cit., vol. II, p. 264.



## Chapitre IV

[65] Le monde qui fait l'objet de l'intention artistique n'est en aucun cas seulement le monde donné de la réalité quotidienne, mais ce n'est pas non plus un monde de pure fantaisie, de pure illusion. Il ne contient rien qui n'existe dans la réalité donnée, qu'il s'agisse des actions, des pensées, des sentiments ou des rêves d'hommes et de femmes, de leurs possibilités et de celles de la nature. Néanmoins, le monde de l'œuvre d'art est « irréel » au sens ordinaire du mot puisque c'est une réalité fictive. Irréel non pas parce qu'il est quelque chose de moins que la réalité établie mais quelque chose de plus, et, aussi, de qualitativement « autre ». En tant que monde fictif, qu'illusion (*Schein*), il contient plus de vérité que la réalité quotidienne. Car cette dernière est mystifiée dans ses institutions et ses rapports, la nécessité y est présentée comme un libre choix, l'aliénation comme un épanouissement de l'individu. C'est donc seulement dans un « monde illusoire » que les choses se présentent pour ce qu'elles sont et ce qu'elles peuvent être en vérité. En vertu de cette vérité (que seul l'art peut exprimer pour les sens) le monde se retrouve à l'envers : la réalité donnée, le monde ordinaire apparaît maintenant comme faux et mensonger, il n'est plus qu'une réalité trompeuse.

La thèse de l'esthétique idéaliste qui considère le monde de l'art comme apparition de la vérité, et la réalité quotidienne comme illusion, a trouvé chez Hegel une formulation scandaleuse :

«... en un sens plus fort que celui avec lequel on applique ces termes à l'art, il faut appeler monde d'illusion et de la plus cruelle duperie plutôt que monde de réalité l'univers entier de la réalité empirique intérieure et extérieure. On ne peut trouver la vraie réalité qu'en dépassant l'imédiateté de la sensation et des objets extérieurs »<sup>30</sup>.

<sup>30</sup> Hegel, « Vorlesungen über die Aesthetic », in *Sämtliche Werke*, XII (Stuttgart, Fromman, 1927), p. 28. Trad. fr.: *Esthétique* (Paris, Aubier, 1944), 1. 1, p. 26-27. (Nous conservons la version proposée par Marcuse.)

La logique dialectique peut sans doute donner un sens et une justification à ces affirmations : Marx leur a assuré une base matérialiste en analysant la divergence entre essence et apparence dans la société capitaliste. Mais, dans la confrontation entre l'art et la réalité, ces prétentions deviennent une triste comédie. Est-ce que My Lai et Auschwitz, est-ce que la toiture, la famine et la mort, est-ce que le monde entier est censé être « illusion pure et simple », « duperie plus cruelle » ? Il demeure plutôt la « plus cruelle » réalité et elle est tout sauf inimaginable. L'art s'écarte de cette réalité, car il ne peut représenter une telle souffrance sans la soumettre à la forme esthétique, donc à la catharsis atténuante, à une forme de plaisir. Cette faute, il est vrai, contamine l'art inexorablement. Et pourtant, cela ne le libère pas de l'exigence de rappeler sans cesse ce qui peut survivre même à Auschwitz et peut-être rendre un jour les Auschwitz impossibles. Si même ce souvenir devait être réduit au silence, alors la « fin de l'art » arriverait pour de bon. L'art authentique conserve le souvenir de cette possibilité en dépit d'Auschwitz et contre Auschwitz. Ce souvenir est le terrain dans lequel l'art s'est toujours enraciné — ce souvenir et aussi le besoin de créer des images d'un monde « autre » possible. La tromperie et l'illusion ont été les caractéristiques de la réalité établie tout au long de l'histoire qui nous a été transmise (et la mystification n'est pas propre à la seule société *capitaliste*). L'œuvre d'art, en revanche, ne cache pas ce qui est, elle le révèle.

L'« autre » possible qui apparaît dans l'art est transhistorique dans la mesure où il transcende toute situation historique spécifique quelle qu'elle soit. La tragédie est toujours et partout, et toujours et partout la pièce satirique la suit ; la joie s'efface plus vite que la peine. Cette notion, inexorablement exprimée par l'art, risque peut-être bien de détruire la foi dans le progrès, mais elle peut aussi maintenir en vie une autre image et un autre but pour la praxis : la reconstruction de la société et de la nature de façon à accroître la possibilité humaine d'accéder au bonheur. La révolution se fait au bénéfice de la vie, non de la mort. Telle est peut-être la parenté la plus profonde entre l'art et la révolution. Lénine, qui admirait tant les sonates de Beethoven, avait pourtant conclu qu'il ne pouvait pas les écouter : c'est un fait qui témoigne de la vérité de l'art. Lénine lui-même le savait, et refusait ce savoir.

«... il ne m'arrive que trop souvent de ne pas pouvoir écouter de la musique. Elle vous tape sur les nerfs. On aimerait mieux débiter des sonnettes et caresser la tête de gens qui peuvent créer tant de beauté en vivant dans un enfer aussi ignoble. Mais aujourd'hui il ne saurait être question de caresser la tête de quelqu'un, on vous mordrait la main, on vous l'arracherait. Il

faut taper sur des têtes, taper sans merci, si hostiles que nous soyons, sur le plan de l'idéal, à toute violence »<sup>31</sup>.

Il est vrai que l'art n'obéit pas aux lois de la stratégie révolutionnaire, mais il n'est peut-être pas impossible que celle-ci assimile un jour un peu de la vérité inhérente à l'art ; ce que traduit l'expression de Lénine : « on aimerait mieux », n'est pas une préférence personnelle, mais un choix dans une alternative historique, une utopie à transporter dans la réalité.

Il est inévitable que l'art comporte un élément d'*hubris* : l'art ne peut pas transformer sa vision en une réalité ; il demeure un monde « fictif », même si, en tant que tel, il voit au-delà de la réalité et peut l'anticiper. Mais, ainsi, l'art corrige son idéalité ; l'espoir qu'il représente ne devrait pas rester seulement un idéal. C'est l'impératif catégorique secret de l'art, dont la réalisation est extérieure à son domaine. Sans doute l'« humanité pure » de l'*Iphigénie* de Goethe se réalise-t-elle dans la scène d'adieu de la pièce, mais elle ne se réalise que là, dans la pièce même. Il est absurde d'en conclure que nous avons besoin d'autres Iphigénies pour prêcher l'évangile de l'humanité pure et de davantage de rois qui l'acceptent. En outre, nous savons depuis longtemps que l'humanité pure ne rachète pas toutes les peines et tous les crimes humains ; elle tend plutôt à être leur victime. Elle reste ainsi un idéal dont le degré de réalisation dépend de la lutte politique. l'idéal n'a de rapport avec cette lutte que comme fin, comme *telos* ; il transcende la praxis donnée. Mais les images de l'idéal lui-même changent avec les changements de la lutte politique. De nos jours, l'humanité pure a peut-être trouvé sa représentation littéraire la plus authentique en la fille sourde- muette de *Mère Courage*, tuée par une bande de soldats pendant qu'elle sauve la ville en jouant du tambour.

Une nouvelle question se pose maintenant : les éléments transcendants, les éléments critiques de la forme esthétique sont-ils aussi opératoires dans les œuvres d'art qui sont avant tout affirmatives ? Et, en sens inverse, la négation extrême contient-elle encore une affirmation ?

La forme esthétique, en vertu de laquelle une œuvre se dresse contre la réalité établie, est en même temps une forme d'affirmation du fait de la catharsis réconciliante. Cette catharsis est un événement ontologique plutôt que psychologique. Elle se fonde sur les propriétés particulières de la forme elle-même, son ordre non [70]répressif, sa capacité cognitive et l'image qu'elle offre de la fin de la souffrance. Mais la « solution », la réconciliation offerte par la

<sup>31</sup> Gorki, « Erinnerungen an Zeitgenossen », cité par Sander, op. cit., p. 86.

catharsis, maintient aussi l'irréconciliable. On peut illustrer le rapport interne entre les deux pôles par les deux exemples suivants d'affirmation extrême et d'extrême négation : d'une part, le « Türmerlied » (La Chanson du gardien de la tour) du *Faust* de Goethe :

<i>Ihr glücklichen Augen</i>	Vous, heureux yeux,
<i>Was je ihr gesehn.</i>	Quoi que vous ayez vu,
<i>Es sei wie es wolle,</i>	Quel que cela puisse être,
<i>Es war doch so schön !</i>	C'était pourtant bien beau ! <sup>32</sup>

et, d'autre part, les derniers mots de la scène ultime de la Botte de Pandore de Wedekind :

*Es war doch so schön !*

Peut-on encore parler d'affirmation esthétique dans cette dernière scène ? Dans la mansarde pouilleuse où Jack l'Éventreur se livre à ses activités, l'horreur parvient à sa fin. La catharsis a-t-elle encore ici une puissance d'affirmation ? Les derniers mots de la duchesse Geschwitz mourante (« O verflucht ! ») sont une apostrophe prononcée au nom de l'amour — de l'amour brutalement détruit et humilié. Ce cri final est un cri de révolte ; parmi tant d'horreur, il affirme la puissance désarmée de l'amour. Même là, aux mains de l'assassin et près du corps massacré de Lulu tant chérie, une femme pousse un cri qui fait appel à l'éternité de la joie : « Mein Engel ! — Lass dich noch einmal sehen ! Ich bin dir nah ! Bleibe dir nah — in Ewigkeit !... O verflucht ! » (Mon ange ! Laisse-moi te regarder une fois encore ! Je suis là. Je resterai près de toi — pour l'éternité... Et merde !) De même, dans les pièces les plus terrifiantes de Strindberg, quand hommes et femmes paraissent pétris de haine, de vide et de méchanceté, on entend résonner ce cri du *Rêve* : « Es ist schade um die Menschen ». (Quel dommage que les gens soient comme ça.)

L'unité de l'affirmation et de la négation est-elle prédominante aussi dans l'exubérant chant apollinien du « Gardien de la tour » ? l'expression « quoi que vous ayez vu » évoque le

<sup>32</sup> *Faust*, trad. fr. de Suzanne Paquelin (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade »), 2<sup>e</sup> partie, p. 1312.

souvenir de la souffrance passée. Le bonheur a le dernier mot, mais c'est un mot de souvenance. Et, à la dernière ligne, l'affirmation a un ton de tristesse et de défi.

Dans son analyse du poème de Goethe *Ueber allen Gipfeln...*<sup>33</sup>, Adorno a montré comment la forme la plus hautement littéraire maintient dans le moment de paix le souvenir de l'angoisse :

« Les plus grandes œuvres lyriques doivent leur dignité précisément à la force avec laquelle l'Ego, se déprenant de l'aliénation, évoque l'apparence (le *Schein*) de la nature. Leur subjectivité pure, ce qui dans ces œuvres paraît intact et harmonieux, témoigne en fait du contraire : de la souffrance qui règne dans une existence aliénée au sujet, et aussi de l'amour de cette existence. En vérité, l'harmonie de ces œuvres n'est rien d'autre que l'accord entre la souffrance et l'amour en question. Même les mots " Waite nur, halde / ruhest du auch " font un geste de consolation. On ne saurait en séparer la beauté abyssale de ce qui reste tu, soit l'image d'un monde qui refuse la paix. C'est seulement parce que le ton du poème sympathise avec l'affliction en question qu'il peut réclamer la paix qui devrait être »<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> « Ein Gleiches » (*Ueber allen Gipfeln...*), in *Goethes Werke, Gedichte und Epen* (Hambourg » Christian Wegner Verlag, 1966), 11, p. 142.

Traduction originale :

Sur le calme des cimes,

A peine un souffle dans les ramures, Silencieux sont les oiseaux dans la forêt.

Et bientôt, toi aussi,

Tu seras en paix.

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur* (Francfort, Suhrkamp, 1958), p. 80 sq.

## Chapitre V

La mise en forme esthétique s'effectue sous la loi du Beau, et la dialectique de l'affirmation et de la négation, de la consolation et de la peine, est la dialectique du Beau.

L'esthétique marxiste a refusé catégoriquement l'idée du Beau, concept clé, selon elle, de l'« esthétique bourgeoise ». Il paraît effectivement difficile d'associer ce concept à l'art révolutionnaire ; devant les exigences de la lutte politique, il peut paraître irresponsable, voire snob, de parler du Beau. En outre, le système a créé et vendu avec profit de la beauté sous forme de pureté plastique et de joliesse, ce qui constitue une pénétration des valeurs d'échange dans la dimension érotique-esthétique. Néanmoins, à l'opposé de telles réalisations conformes à la norme sociale, l'idée de Beauté s'est présentée plusieurs fois dans des mouvements progressistes comme un aspect de la reconstruction de la nature et de la société. Quelles sont les sources de son pouvoir radical ?

Elles résident d'abord dans la qualité érotique du Beau, qui demeure malgré tous les changements du « jugement de goût ». En tant qu'il appartient au domaine d'Éros, le Beau représente le principe de plaisir. Il se dresse ainsi contre le principe de réalité dominant, qui est celui de la domination. L'œuvre d'art parle le langage libérateur, évoque les images libératrices de la subordination de la mort et de la destruction au désir de vivre. Tel est l'élément émancipateur de l'affirmation esthétique.

Cependant, en un certain sens, le Beau paraît « neutre ». Il peut être la propriété d'une totalité (sociale) régressive aussi bien que celle d'une totalité progressive. On peut parler de la beauté d'une fête fasciste (Leni Riefenstahl en a filmé une !). Il est vrai que la neutralité du Beau se révèle trompeuse si l'on reconnaît ce qu'elle cache ou réprime. Mais le caractère direct et immédiat de la présentation visuelle, parce qu'il peut étouffer l'imagination, empêche cette reconnaissance.

La littérature, en revanche, rend possible la représentation du fascisme, car le verbe, qui n'y est plus réduit ou étouffé par l'image, transmet librement la prise de conscience et l'accusation. Mais la mimesis cognitive ne peut atteindre que les protagonistes et leurs acolytes, et non le système dont ils font partie et qu'ils incarnent, ni l'horreur de l'ensemble, qui restent hors de portée de la capacité de rejet de la mimesis cathartique. Ainsi, la stylisation pétrifie les seigneurs de la terreur en monuments qui survivent, en blocs de mémoire qui ne se résorbent pas dans l'oubli.

Dans un certain nombre d'œuvres (par exemple, les [75] poésies de Brecht, *la Résistible ascension d'Arturo Ui* et *Grand-peur et Misère du troisième Reich*, *les Séquestrés d'Altona* de Sartre, *les Années de chien* de Günter Grass, *la Danse macabre* de Paul Celan), la mimesis transformatrice aboutit à la reconnaissance de l'infâme réalité du fascisme, dans sa quotidienneté concrète, sous les apparences de l'histoire mondiale. Cette reconnaissance est un triomphe, car la forme esthétique (de la pièce, du poème ou du roman) convoque la terreur, l'appelle par son nom, la fait témoigner et se dénoncer. Ce n'est qu'un moment de triomphe, un moment dans le courant de conscience ; mais la forme s'en est saisie et lui a donné permanence. Grâce à ce succès de la mimesis, ces œuvres contiennent la qualité de Beauté sous sa forme peut-être la plus sublimée : l'Éros politique. Par la création d'une forme esthétique dans laquelle l'horreur du fascisme continue de hurler malgré toutes les forces d'oubli et de répression, les instincts de vie se rebellent contre la phase sado-masochiste globale de la civilisation contemporaine. Le retour du réprimé, accompli et conservé par l'œuvre d'art, est peut-être capable d'intensifier notre rébellion.

L'œuvre d'art accomplie perpétue le souvenir du moment de jouissance. Et l'œuvre d'art est belle dans la mesure où elle oppose son ordre propre à celui de la réalité — son ordre non répressif dans lequel même la malédiction parle au nom d'Éros. Elle fait son apparition au bref moment d'épanouissement, de tranquillité, au « bel instant » qui arrête le mouvement et le désordre incessant, le besoin constant de faire tout ce qu'il faut faire pour continuer à vivre.

Le Beau appartient à l'imagerie de la libération :

« En montant dans la vallée hier, j'ai vu deux jeunes filles assises sur un rocher : l'une d'elles rattachait ses cheveux, l'autre l'aidait ; ces cheveux dorés répandus, ce visage pâle et sérieux quoique si jeune, cette robe noire, et l'autre fille si empressée... On aurait parfois envie d'être une tête de Méduse pour changer en pierre un pareil groupe afin de pouvoir le montrer aux autres. Elles se levèrent, détruisant le beau groupe ; mais tandis qu'elles descendaient parmi les rochers, elles formaient un nouveau tableau, différent. Les images les plus belles, les tons les

plus émouvants se regroupent et se dissolvent. Il ne reste qu'une seule chose : une beauté infinie qui passe d'une forme à la suivante »<sup>35</sup>.

Dans ce groupement et cette dissolution constante des beaux moments, chacun d'eux passe, irrémédiablement perdu. Mais, en passant, il évoque l'arrivée d'un autre moment encore d'épanouissement et de paix. Ainsi le souvenir est-il adouci dans ce qu'il comportait de défi intraitable, et le Beau s'engage-t-il dans l'affirmative, dans la catharsis réconciliante. L'art ne peut rien contre cette réconciliation avec l'inacceptable, car elle est inhérente à la forme esthétique elle-même. Sous sa loi, « même le cri de désespoir... contribue encore à l'affirmation infâme », et une représentation de la souffrance la plus extrême « contient encore la possibilité d'en extraire de la jouissance »<sup>36</sup>. Ainsi, même la scène de prison de *Faust* est belle, de même que la folie lucide du *Lenz* de Büchner, le récit de la mort de sa mère que fait Thérèse dans *Amerika* de Kafka, et *Fin de partie* de Beckett.

La substance sensuelle du Beau se conserve par la sublimation esthétique. L'autonomie de l'art et de son potentiel politique se manifeste par la puissance cognitive et émancipatrice de cette sensualité. Il n'est donc pas surprenant que, sur le plan historique, les attaques contre l'autonomie de l'art soient liées à la dénonciation de la sensualité au nom de la moralité et de la religion.

Horst Bredekamp a montré que la mobilisation systématique de la populace contre l'émancipation de l'art du rituel religieux trouve ses racines dans les mouvements ascétiques du haut Moyen Age. On condamne l'art autonome en tant que sensualité infâme. On présente la « diffusion de stimuli esthético-sensuels », la « titillation esthétique des sens » comme les « conditions fondamentales de l'autonomie de l'art ». Peintures et statues brûlées ne sont pas l'expression d'un « fanatisme aveugle et enragé », mais la « conséquence d'un idéal de vie petit-bourgeois et anti-intellectuel, dont Savonarole est le représentant intransigeant »<sup>37</sup>. Adorno remarque également que « l'hostilité au bonheur, l'ascétisme, le genre d'éthos qui murmure

<sup>35</sup> Georg Büchner, *Sämtliche Werke und Briefe* (Munich, Carl Hanser, 1974), p. 87.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, III, p. 126 et 127.

<sup>37</sup> Horst Bredekamp, « Autonomie und Askese », in *Autonomie der Kunst*, p. 121, 133.



constamment le nom de Luther ou de Bismarck, ne veut pas de l'autonomie esthétique »<sup>38</sup>. Adorno y reconnaît les traces de « la haine petite-bourgeoise de la sexualité ».

Le milieu de la sensibilité constitue aussi le rapport paradoxal de l'art avec le temps — rapport paradoxal parce que ce que transmet le milieu de la sensibilité est du présent sur le plan de l'expérience, alors que l'art ne peut montrer le présent sans le montrer aussi comme passé. Ce qui est devenu forme dans l'œuvre d'art est déjà arrivé, cela est rappelé, re-présenté. La mimesis traduit la réalité en souvenir. Par cette souvenance, l'art a reconnu ce qui est et ce qui pourrait être, dans les limites et hors les limites des circonstances sociales. L'art a fait échapper ce savoir au domaine de l'abstraction conceptuelle et l'a inséré dans le domaine de la sensualité. C'est d'elle que la capacité cognitive de l'art tire sa force. La force sensuelle du Beau maintient la promesse en vie — souvenir du bonheur qui fut jadis et qui veut faire retour.

Bien que l'univers de l'art soit imprégné de mort, l'art méprise la tentation de donner un sens à la mort. Pour l'art, la mort est un risque constant, une mésaventure, une menace constante pesant même sur les moments de bonheur, de triomphe, d'épanouissement. (Même dans *Tristan*, la mort reste un accident, le double accident du philtre d'amour et de la blessure. l'hymne à la mort est un hymne à l'amour.) Toute souffrance devient maladie qui mène à la mort — même si l'on peut guérir la maladie elle-même. *La Mort des pauvres* peut fort bien être une libération : on peut abolir la pauvreté. Mais la mort reste tout de même la négation inhérente à la société, à l'histoire. C'est l'ultime souvenir des choses du passé — l'ultime souvenir de toutes les possibilités négligées, de tout ce qui aurait pu être dit et qui ne l'a pas été, de tous les gestes, de toutes les tendresses qu'on n'a pas osé témoigner. Mais la mort rappelle aussi la fausse tolérance, l'abandon sans discussion à la nécessité de la douleur.

L'art affirme sa réserve vis-à-vis de la thèse selon laquelle l'heure est venue de changer le monde. L'art témoigne de la nécessité de la libération mais il témoigne aussi de ses limites. Ce qui a eu lieu ne peut plus être défait, ce qui est passé ne peut plus être sauvé ; l'histoire est faite, mais sans rédemption. Éros et Thanatos ne sont pas seulement adversaires mais aussi amants. On peut mettre à un degré toujours croissant l'énergie destructrice au service de la vie — Éros lui-même est placé sous le signe de la finitude, de la douleur. L'« éternité de la joie » se constitue à travers la mort des individus : pour eux, cette éternité n'est qu'un concept universel abstrait. Et il

<sup>38</sup> Theodor W. Adorno, *op. cit.*, III, p. 132.

se peut que l'éternité ne dure pas bien longtemps. Le monde n'a pas été fait pour le compte de l'être humain, et il n'est pas devenu plus humain.

Dans la mesure où l'art conserve, avec la promesse du bonheur, le souvenir des objectifs qui n'ont pas été atteints, il peut entrer en tant qu'« idée directrice » dans la lutte désespérée pour changer le monde. Contre tout fétichisme des forces productives, contre la continuation <sup>[81]</sup> de l'asservissement des individus par les conditions objectives (qui restent celles de la domination), l'art représente le but ultime de toutes les révolutions : la liberté et le bonheur de l'individu.

## Conclusion

La théorie marxiste considère la société établie comme une réalité à changer. En tout cas, le socialisme pourrait être une société meilleure dans laquelle les êtres humains pourraient jouir de plus de liberté et de bonheur. Dans la mesure où les êtres humains administrés d'aujourd'hui reproduisent leur propre répression et évitent la rupture avec la réalité donnée, la théorie révolutionnaire prend un caractère abstrait. Son but, le socialisme en tant que société meilleure, paraît aussi abstrait — c'est-à-dire idéologique — par rapport à la praxis radicale qui, elle, œuvre nécessairement dans la concrétude de la société établie.

Dans cette situation, l'affinité — et l'opposition — entre l'art et la praxis radicale devient remarquablement claire. L'un et l'autre envisagent un univers qui, tout en partant des rapports sociaux donnés, libère aussi les individus de ces rapports. On peut considérer une telle perspective comme l'avenir permanent de la praxis révolutionnaire. C'est ce qu'exprime, quoique de façon déformée, la notion de la poursuite de la lutte des classes sous le socialisme. L'existence prolongée d'intérêts de classe n'est pas le seul facteur qui exige la transformation permanente de la société selon le principe de liberté. Les institutions d'une société socialiste, même sous leur forme la plus démocratique, ne pourraient jamais résoudre tous les conflits entre l'universel et le particulier, entre les êtres humains et la nature, entre les individus eux-mêmes. Le socialisme ne libère pas, ne peut pas libérer Éros de Thanatos. Telle est la limite qui entraîne la révolution par-delà toute étape accomplie de la liberté : c'est la lutte pour l'impossible, contre un insurmontable dont il est peut-être néanmoins possible de rétrécir le domaine.

L'art reflète cette dynamique en revendiquant l'énonciation de sa propre vérité, qui se fonde sur la réalité sociale dont elle est néanmoins l'« autre ». L'art ouvre une dimension inaccessible à une autre expérience, une dimension dans laquelle les êtres humains, la nature et les choses ne sont plus subjugués par le principe de réalité établi. Sujets et objets découvrent l'apparence de l'autonomie qui leur est refusée dans leur société. La rencontre de la vérité de l'art

a lieu dans les images et le langage décapants qui rendent perceptible, visible ou audible ce qui n'est plus ou pas encore perçu, dit ou entendu dans la vie quotidienne.

L'autonomie de l'art reflète le manque de liberté des individus dans une société non libre. S'ils étaient libres, l'art serait la forme et l'expression de leur liberté. L'art reste marqué par le manque de liberté ; c'est en s'opposant à ce manque que l'art acquiert son autonomie. Le *nomos* auquel obéit l'art n'est pas celui du principe de réalité établi mais celui de sa négation. Mais la simple négation serait abstraite, une utopie « en négatif ». L'utopie du grand art n'est jamais la simple négation du principe de réalité mais sa conservation par le dépassement (*Aufhebung*), telle que le passé et le présent projettent leur ombre sur l'accomplissement à venir : l'utopie authentique se fonde sur le souvenir.

« Toute réification est un oubli »<sup>39</sup>. L'art combat la réification en faisant parler, chanter et parfois danser le monde pétrifié. L'oubli de la souffrance et de la joie passées ne soulage la vie que si elle est régie par un principe de réalité répressif. En revanche, le souvenir aiguillonne le désir de venir à bout de la souffrance et d'assurer la permanence de la joie. Mais la force du souvenir rencontre la déception : la joie même reste dans l'ombre de la douleur. Est-ce inexorable ? L'horizon de l'histoire est encore ouvert Si le souvenir des choses du passé pouvait devenir une force motrice dans la lutte pour changer le monde, cette lutte servirait une révolution qui a été réprimée dans les révolutions historiques connues jusqu'à présent.

<sup>39</sup> Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, « Dialektik der Aufklärung » (New York, 1944). Trad. fr.: *La Dialectique de la raison* (Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1974), p. 190.



