

## *Art libre ou art dirigé ?*

Par Georg Lukács

*Traduction Anne Forestier*

Ce texte est la traduction de l'essai de Georg Lukács *Szabad vagy irányított művészet ?* Il a été publié dans le cahier 9 de la revue *Esprit* de septembre 1948 (pages 273 à 292). Il figure en allemand dans le recueil *Schriften zur Ideologie und Politik*, sous le titre *Freie oder gelenkte Kunst*, pages 434 à 463.

On pose aujourd'hui cette question de toutes parts, comme une question importante, actuelle et, surtout, « délicate ». Et précisément parce que c'est une question délicate il ne faut pas l'éluder ; il faut y répondre avec franchise et netteté. Mais si nous nous contentons de chercher les voies de la solution uniquement sur le plan des interrogations et des réponses habituelles de nos jours – comme pour toutes les questions importantes de l'époque – nous ne sortirons pas du dédale des fausses alternatives. La fausse alternative la plus largement répandue actuellement s'énonce comme suit :

On dit, d'une part, que l'art, la littérature n'est que propagande (éventuellement sous la réserve qu'il s'agit d'une propagande conduite avec des moyens particuliers). La tâche exclusive de l'art est de prendre position dans les luttes du temps, de la société, de classes sociales ; de favoriser la victoire sociale d'une tendance déterminée, la solution d'un problème social. Tout ce qui dépasse ce but appartient déjà à « l'art pour l'art », à la retraite dans la « tour d'ivoire », etc., et doit être – en tant que tel – rejeté sans condition. A l'échelle internationale, Upton Sinclair représente cette tendance de la manière la plus caractéristique.

En face, on proclame que l'art, la littérature est totalement autonome. Ce qui se passe dans la société ne regarde pas la littérature. Plus encore. Elle n'est pas seulement indépendante des luttes sociales immédiates, des problèmes sociaux immédiats, mais elle n'a pas davantage de rapports avec les grands problèmes de l'histoire. Rien ne lie l'artiste ; ni règle formelle, ni loi relative au contenu. Il est indépendant de toute morale, vraie ou conventionnelle, indépendant de toute pensée, de toute humanité, de toute profondeur. La personnalité de l'artiste – ou plus exactement son humeur particulière à l'instant donné de la création – est le principe dernier de l'art. L'unique objet, la seule mesure de l'art est l'affirmation libre et totale de cette humeur, le jeu absolument libre de son développement et son expression adéquate par des moyens volontairement superficiels, par les seuls moyens affectifs.

N'aurions-nous vraiment que le choix entre ces deux conceptions de l'esthétique ?

## I

A la question : où sommes-nous ? où allons-nous ? nous ne pouvons trouver une réponse concrète et intelligible que si nous savons d'où nous venons. Car elle n'est pas du tout la même pour nous selon qu'elle évoque les constantes de la condition humaine (par exemple, il nous faut travailler pour nous procurer les conditions nécessaires à notre existence), ou les problèmes issus des facteurs temporels déterminés d'une étape historique définie de l'évolution sociale. Naturellement toute époque – et plus particulièrement, l'esthétique de toute époque – tend à ériger en absolu sa propre attitude à l'égard du monde, à considérer cette attitude comme la forme définitive, enfin trouvée, de l'attitude humaine (ou artistique). C'est cette position qui

caractérise les tenants des deux branches de la fausse alternative énoncée plus haut.

Or, quelle est la vérité ? Si nous essayions d'imaginer – comme simple expérience intellectuelle – quelle serait la réponse d'Eschyle ou de Giotto à ce dilemme, nous découvririons qu'il serait impossible même de leur expliquer de quoi il s'agit.

Et ce n'est pas là le fait du hasard. Car – au-delà des frontières de l'art et de l'idéologie artistique – les faits et les formes de la vie qui jouent ici un rôle déterminant et, par conséquent, les notions qui expriment ces faits, ont subi au cours de l'histoire une évolution qui en modifie profondément la qualité et la structure. Et cela est vrai en premier lieu pour la notion même de la liberté.

Il n'est pas possible d'appliquer purement et simplement au problème de la liberté dans l'art, des constatations faites dans d'autres domaines, et surtout sur le plan de la théorie pure. Le reconnaître ne signifie cependant en aucune manière adhérer au préjugé moderne selon lequel les expériences sociales générales seraient sans rapport avec les problèmes intimes de l'art, et même, que ce qui apporte la désagrégation, par exemple sur le plan de la morale sociale, serait la prise de conscience véritable pour l'art. On n'est que trop enclin aujourd'hui à accepter de telles conceptions, surtout lorsque l'on croit voir dans le déchaînement des instincts, l'incarnation de la liberté véritable. Sur ce point, pourtant, même les esprits les plus éminents de la décadence moderne concevaient des doutes, Nietzsche – que personne ne peut considérer comme l'adversaire par principe du culte des instincts – a dit clairement que la vie instinctive de l'artiste produit, dans sa conscience d'artiste, sans cesse et indistinctement du bon et du mauvais, du précieux et de

l'inutile, et que ce qui fait l'artiste est précisément la faculté consciente d'exercer un choix dans ce domaine.

Pourtant, même s'il apparaît que la notion philosophique moderne de la liberté, fondée sur l'étroite assise de l'instantanéité, ne peut pas être appliquée à l'art purement et simplement, cela ne veut pas dire que le problème de la liberté dans l'art ne soit pas un problème spécifique qu'il faut saisir dans sa propre particularité, naturellement, dans le cadre de l'évolution sociale et spirituelle générale.

C'est en ce sens que l'on peut et doit poser la question : l'ancien artiste était-il libre ? Ce qu'on appelle aujourd'hui liberté, est-ce vraiment la liberté ?

Au sens actuel du mot, l'artiste ancien – pour plus de simplicité, nous considérons ici l'ensemble des contraintes auxquelles il était soumis, bien que nous sachions qu'il existait entre elles des différences fondamentales – l'ancien artiste n'était pas libre ; il ne comprenait même pas ce que nous appelons aujourd'hui la liberté de l'art. Dans l'antiquité, au moyen âge, et même pendant la Renaissance, l'art ancien faisait partie de la vie publique et les artistes tiraient sans hésitation toutes les conséquences que ce fait entraînait. Cela revient à dire qu'ils ont été dirigés dans leur idéologie, dans leurs thèmes, dans la forme de leur expression par la société où leur création entraît comme partie de la vie publique. Pour nous exprimer d'une manière plus concrète : pour l'idéologie, le thème, le contenu et la forme, ils s'orientaient selon les critères de la classe sociale à laquelle ils appartenaient par la naissance, ou par leurs convictions acquises au cours de leur vie. Ils ne pouvaient même pas s'imaginer qu'il pût en être autrement.

Est-ce à dire qu'il s'agissait là d'un assujettissement complet, d'un art absolument « dirigé », d'une absence totale de liberté ? Nullement. Même si nous prenons le moment le plus facilement saisissable : le moment idéologique et politique. Je ne songe pas ici à l'expression personnelle, aux nuances individuelles ; ce serait là un « champ d'action » beaucoup trop étroit pour le véritable artiste. Mais la société, la vie publique, dont le processus de création et la création elle-même forment une partie intégrante, n'est pas une unité rigide et immobile, ni même une progression à sens unique à laquelle la création artistique pourrait simplement se joindre. Cette unité est la résultante de contradictions, de forces antagonistes complexes et perpétuellement changeantes ; chaque facteur n'existe qu'en tant qu'élément constitutif de cette unité mouvante, et l'unité elle-même en tant que réunion des luttes alternantes. Dans ces conditions, si une œuvre d'art prend naissance, une représentation de l'ensemble ou d'une partie significative de l'ensemble, quelle que soit la contrainte quant à la forme et au contenu, si forte que soit la « direction » idéologique et politique, il est par principe impossible qu'à l'intérieur même de cet assujettissement, la logique nécessaire des choses, la réalité dialectique et sa réflexion ne créent pas un certain « champ d'action » pour la liberté idéologique. Plus exactement : il est impossible qu'elles n'exigent pas la liberté de la création, précisément pour réaliser sous une forme adéquate ce qui est socialement nécessaire dans le moment donné.

Si cela est vrai pour l'art en tant qu'idéologie, en tant qu'expression de certaines tendances sociales, cela est encore plus vrai pour toute activité spécifiquement esthétique. Car ce n'est que dans les théories modernes,

dans les conceptions d'une partie importante des artistes d'aujourd'hui, dans l'idée qu'ils se font du processus de leur propre création, que l'art est en premier lieu « expression ». Objectivement : il est une forme particulière de l'image de la réalité, qui la reflète pour cette raison même, et – s'il s'agit d'un artiste authentique – reflète le mouvement de cette réalité, sa direction, ses orientations essentielles dans l'existence, de la permanence et la transformation. De plus, ce reflet – encore une fois : s'il est question d'un artiste authentique – est la plupart du temps, plus ample, plus large et plus profond, plus riche et plus vrai que l'intention, la volonté, la décision subjectives qui l'ont créé. Le grand art, celui du grand artiste, est toujours plus libre qu'il ne le croit et ne le sent lui-même ; il est plus libre que ne semblent l'indiquer les conditions sociales de sa genèse objective. Cet art est plus libre justement par ce qu'il est plus profondément lié à l'essence de la réalité que ne le font apparaître les actes qui se manifestent dans sa genèse subjective et objective.

Il n'est cependant pas admissible que des considérations de ce genre – si justifiées soient-elles – nous fassent perdre de vue la différence fondamentale qui subsiste entre les notions ancienne et moderne de la liberté dans l'art. Cette différence est de nature objective. Il ne suffit pas de savoir que l'artiste ancien ne se sentait pas libre, qu'il ne ressentait même pas le besoin de la liberté, alors que cette liberté est, pour l'artiste moderne, l'expérience fondamentale de sa conscience d'artiste. Objectivement, l'art fait toujours partie de la vie sociale. Un art par définition sans écho, incompréhensible pour autrui, un « art » ayant le caractère d'un pur monologue ne serait possible que dans les asiles d'aliénés, tout comme une philosophie qui pousserait le

solipsisme jusqu'à ses ultimes conséquences. La nécessité de l'écho, tant au point de vue de la forme que du contenu, est la caractéristique inséparable, le trait essentiel de toute œuvre d'art authentique dans tous les temps. Le rapport entre l'œuvre et son public, une société déterminée, ou telle ou telle partie historiquement déterminée de cette société, n'est pas un indice qui s'ajoute ultérieurement, plus ou moins accidentellement, à l'œuvre subjectivement créée et objectivement existante. Ce rapport est la base constitutive, le facteur effectif de l'œuvre, tant dans sa genèse que dans son existence esthétique. Cela est vrai pour l'art ancien comme pour l'art moderne.

Où est donc la différence ? Et si elle existe, en quoi consiste-t-elle ? Pour nous exprimer brièvement, nous pourrions dire qu'entre l'artiste ancien et son public existait un rapport direct et, par conséquent, une interaction vivante et féconde. En apparence, contrainte pour l'artiste, art dirigé. Mais ce n'est qu'une apparence. Car cette interaction (qui ne s'offre de nos jours que dans les rapports entre l'œuvre dramatique, la scène et le public, et encore sous un aspect déformé) et la contrainte qui s'établit à la suite de cette interaction, ont une valeur fécondante pour l'art ; c'est cette contrainte, précisément, qui crée en même temps pour l'art le « champ d'action » à l'intérieur duquel l'invention créatrice, la faculté de saisir ce qui est réellement essentiel, peuvent se manifester le plus librement. Pensons seulement à la limitation du sujet dans tout l'art ancien ; pensons aux rapports entre la sculpture et l'architecture, dans l'Antiquité et le Moyen-âge; pensons aux rapports entre la fresque et l'architecture ; pensons à l'influence du récit effectif sur le développement des formes épiques, sur la création de styles véritables, etc. Et il faut toujours tenir compte ici du fait que

la contrainte, qui s'établit dans ces divers cas, ne peut pas être ramenée aux problèmes isolés ni de la forme ni du contenu. Toute contrainte, que son point de départ immédiat concerne la forme ou le contenu, se transmet nécessairement – au cours de son application concrète – dans le domaine resté libre à l'origine. En apparence, le récit effectif n'implique de contrainte qu'au point de vue formel, mais il agit si profondément sur la construction de l'ensemble, sur la structure, la composition, la représentation des personnages et de leur destin, qu'il devient à chaque instant contrainte pour le contenu. La contrainte imposée au thème apparaît aux yeux de l'observateur superficiel comme intéressant uniquement le contenu, mais le thème n'est pas simplement une matière première ; il ne peut devenir thème que sous un rapport idéologique déterminé. Au cours de cette transformation, les possibilités contenues dans ce thème se transforment immédiatement en forces régissant les problèmes les plus profonds de la forme et de la structure. (Le thème d'Oreste ; la Cène chez Giotto, Léonard, Tintoret, etc.)

La question déjà effleurée revient ici sous une forme plus concrète. La réalité sociale qui crée cette contrainte se modifie constamment. Et ce changement ne rend pas seulement possible – comme nous le disions plus haut – le « champ d'action » de la liberté artistique, mais le prescrit même impérieusement : dans de telles conditions, celui-là seul peut réaliser une œuvre d'art significative qui a quelque chose d'essentiel à dire au sujet des transformations réelles de la société. Car seul un message essentiel et suffisamment profond et puissant pour saisir les forces agissantes – souvent souterraines – de la société, et les modifications actuelles de ces forces, de manière qu'il en résulte un



développement fécond et organique de la forme et du contenu. En de telles époques, un changement sérieux de la forme ne peut prévaloir qu'à travers un contenu essentiellement nouveau; l'introduction du second acteur, par Eschyle, n'est qu'en apparence une innovation purement formelle. En réalité, il s'agit de la naissance, dans l'art, du conflit tragique.

C'est ce contact direct entre l'art et le public qui fut presque entièrement aboli par l'évolution capitaliste. Il ne nous est pas possible d'esquisser, même brièvement, le processus historique concret dans ce domaine. Peut-être pourrions-nous le mieux mettre en lumière la situation ainsi créée en citant les termes de Goethe dans une lettre qu'il écrivit à Schiller sur ce problème, alors que la conception moderne de la liberté artistique venait seulement de naître : « Malheureusement, nous, les nouveaux venus, naissons également parfois artistes et parcourons péniblement toute cette diversité de l'art, sans savoir vraiment où nous en sommes à son sujet ; car, si je ne me trompe, les déterminations spécifiques devraient venir du dehors et c'est l'occasion qui devrait déterminer le talent. » On le voit donc : Goethe sentait le relâchement, et même la disparition de l'ancienne contrainte, mais il était encore loin de les considérer comme une liberté que l'on devait accueillir favorablement, ni comme la liberté artistique enfin découverte. Au contraire. Il voyait dans cette liberté, imposée aux artistes par la réalité sociale, un sérieux danger, une difficulté qu'il s'agissait de surmonter.

Plus le système de production capitaliste s'épanouit dans sa perfection, plus la nouvelle liberté devient absolue. Toute contrainte thématique cesse ; la liberté totale de l'invention devient en réalité une servitude. Les rapports directs

disparaissent entre les différents genres et leur public ; autrement dit, disparaît l'interaction entre les dimensions, la structure, le mode de présentation et un genre concret, déterminé, de la réceptivité: Là encore, tout est abandonné à l'invention personnelle de l'artiste ; totale est la nouvelle liberté de l'art. (Pour l'œuvre dramatique, le contact ne subsiste qu'en apparence. En même temps que le théâtre devient une entreprise capitaliste, que le public s'y rend uniquement pour s'amuser, se perd dans une très large mesure l'influence concrète et féconde du théâtre sur la forme dramatique. La technique théâtrale devient indépendante de l'œuvre dramatique et se transforme en une industrie littéraire particulière ; de son côté, l'œuvre dramatique devient à son tour autonome – à son propre détriment – au cours du XIX<sup>e</sup> siècle : l'œuvre dramatique, faite pour être lue, prend naissance.)

Tout cela signifie bien davantage que le relâchement, ou même la disparition, du contact et de l'interaction directs entre l'artiste et son public. Ce public devient anonyme, amorphe ; il perd sa physionomie. L'artiste ancien savait exactement à qui il s'adressait avec ses œuvres ; l'artiste nouveau se trouve – objectivement, en considérant la fonction sociale de l'art – dans la situation du producteur de marchandises par rapport au marché abstrait. Sa liberté est en – apparence – aussi grande que celle du producteur de marchandises, en général (sans liberté, il n'y a pas de marché) ; dans la réalité, objectivement, les lois du marché le dominent au même titre qu'elles dominent en général le producteur de marchandises.

Il est naturellement nécessaire de donner à cette constatation une forme concrète, pour éviter que sa vérité générale ne se fige, par l'exagération, en erreur. L'évolution

capitaliste a transformé en marché, dans une mesure toujours plus large, les rapports entre le public et toutes les productions artistiques. L'énumération des faits nous semble ici superflue. Chacun connaît les rapports du film, du journal, de la maison d'édition, etc., avec le grand capital ; chacun sait le rôle du bureau de concerts pour la musique, du marchand de tableaux pour les arts plastiques. Le rapport entre l'artiste et son public a non seulement perdu son caractère immédiat ; mais un intermédiaire nouveau, spécifiquement moderne, s'est inséré entre eux : le capital. Et cela dans une mesure toujours croissante, englobant l'art dans son ensemble. Le XIX<sup>e</sup> siècle connaissait encore des îlots non capitalistes dans la mer du capitalisme. Des théâtres d'essais, des éditeurs animés de soucis purement littéraires, des revues créées par des écrivains, etc. A ses débuts, le capitalisme s'est jeté surtout sur la littérature – mauvaise dans son énorme majorité – qui formait l'objet de la véritable consommation de masse. Mais à mesure que le capitalisme s'étendait sur tous les domaines, dès lors qu'il s'est avéré que l'art authentique pouvait aussi devenir une bonne affaire, que l'art le plus oppositionnel, à l'extrême pointe de l'avant-garde, pouvait servir d'objet à une spéculation de longue échéance, ces îlots disparaissaient l'un après l'autre. L'art tout entier fut subordonné au capitalisme : le bon comme le mauvais, le chef-d'œuvre comme la plus conventionnelle platitude, l'art le plus classique comme le plus avancé.

Cette situation détermine le caractère de la liberté de l'art au sens moderne, son contenu véritable et les illusions qui l'accompagnent nécessairement. Il est inutile de dépeindre ici des faits universellement connus. Chacun sait comment la production capitaliste de masse a créé les formes

spécifiquement modernes des variétés les plus diverses de « navets » : depuis le « bestseller distingué », et même le navet d'« avant-garde » (de l'avant-garde d'hier), jusqu'aux formes multiples du roman-feuilleton fabriqué à la chaîne. Chacun sait comment le grand capital crée dans ce domaine des modes aussi irrésistibles que dans l'industrie de la chaussure ou dans la confection.

Ce serait pourtant une vulgarisation simpliste que de croire que cette situation détruit complètement et d'une façon mécanique toute liberté dans l'art. Nous ne parlons même pas du fait que la grosse industrie capitaliste ne peut pas se passer non plus – surtout lorsqu'il s'agit de créer une mode – de l'initiative, de la trouvaille, du goût personnels ; cette vérité se manifestant dans une proportion accrue lorsque c'est l'art même qui devient marchandise. Pour le capitaliste, l'artiste représente une valeur, un produit de « marque », précisément en tant qu'individualité ; plus cette individualité se manifeste clairement, plus elle s'exprime avec évidence – allant jusqu'au maniérisme – plus sa valeur peut devenir grande, dans certains cas particuliers, pour le capitaliste. Naturellement, la « liberté » ainsi produite, l'« individualité » ainsi mise en valeur, sont loin de garantir que ce qui est créé de cette manière est réellement de l'art. Bien au contraire. Ce qui caractérise, dans la littérature capitaliste, le navet « distingué » et « supérieur », c'est précisément l'outrance de l'originalité, de l'invention artistique libre.

Mais que devient l'art authentique ? La liberté de l'artiste véritable ? Nous n'avons pas oublié cette question, et si nous avons esquissé un cadre aussi exact que le permet son caractère sommaire, c'est précisément pour pouvoir déterminer concrètement, à l'aide de ce cadre, le « champ

d'action » réel de l'art authentique dans la société capitaliste. André Gide a un jour constaté que de notre temps toute littérature authentique est née contre l'époque. Cela est entièrement vrai, tant pour la forme que pour le contenu. Cette opposition par sa portée dépasse de loin le simple refus des formes et des contenus de l'art protégé par le capitalisme. On pourrait dire qu'elle s'étend au système tout entier. Il n'a jamais existé d'ordre social aussi étranger à ses propres grands artistes que le capitalisme.

Étranger. Ce mot comprend tout le pathétique et toutes les limitations de la liberté artistique moderne. Le pathétique est celui de la défense désespérée. Ce qui menace d'engloutir l'art authentique, ce n'est pas seulement l'appareil de production et de distribution de marchandises créé par le capitalisme. L'artiste doit donc mener une lutte à mort incessante, non seulement contre cet appareil, contre le pompiérisme, le navet et toutes les autres formes de faux art mis en circulation par cet appareil sous l'étiquette « art », mais aussi contre les formes d'existence et les contenus humains qui ont engendré ces formes et qui en résultent. Alors que les anciens artistes furent les enfants de leur époque et de leur société, avec un naturel naïf ou avec un enthousiasme conscient, la majorité des artistes modernes – et précisément les meilleurs parmi eux – contemplant avec colère, désespoir, et même horreur le grouillement de la société qui les entoure, qui veut les réduire à sa ressemblance. De ce moment, la liberté artistique se fonde sur la subjectivité exacerbée ; elle ne revendique la liberté qu'au nom de cette subjectivité et uniquement pour elle. La personnalité artistique revendique son droit souverain de choisir le sujet et la forme de ce qu'elle représente, uniquement en fonction des exigences de sa propre

inspiration. La notion de la liberté est donc, chez l'artiste moderne, une notion abstraite, formelle et négative : elle ne contient que la revendication de défendre à quiconque d'intervenir dans cette souveraineté personnelle.

Ce caractère abstrait, formel et négatif, trace les limites de la liberté artistique moderne. Ces limites se manifestent dans deux directions. En premier lieu, elles poussent de plus en plus les artistes à s'enfermer exclusivement dans leur subjectivité intime. Les artistes renoncent chaque jour à de nouveaux domaines, à de nouvelles formes de représentation, considérant que ces formes et ces domaines sont entièrement pénétrés par le prosaïsme invincible du capitalisme et, par conséquent, ne méritent plus que l'artiste s'en occupe. Finalement, il ne reste à la liberté artistique d'autre « champ d'action » que la vie intérieure, l'univers des expériences purement subjectives. Cet univers obstinément arbitraire, livré à lui-même par le défi dont il procède, ne cherchant son but qu'en lui-même, est une protestation désespérée contre un monde où la souveraineté artistique ne peut se manifester que dans un aussi petit domaine. (Que de nombreuses œuvres et manifestations créatrices proclament la signification cosmique de cette pure subjectivité ne change rien au fait lui-même.)

Ainsi s'est établie cette situation paradoxale : l'ancien art, plus lié que celui-ci, moins consciemment libre et souverain, avait des rapports beaucoup plus libres avec sa propre époque que ce n'est le cas pour l'art moderne. La conquête de la liberté abstraite, négative, formelle, fut payée au prix de l'abandon de la liberté concrète : l'art moderne a renoncé à la conquête de la réalité objective, en échange de la liberté subjective.

Cette contradiction nous apparaît plus clairement encore si nous examinons d'une manière plus concrète les relations de la souveraineté artistique subjective avec les conditions sociales à travers lesquelles elle se manifeste dans la réalité. C'est là le deuxième moment de la limitation objective de la liberté du sujet. En apparence, dans l'imagination subjective, le repliement sur soi, le refus radical du monde extérieur capitaliste est le geste le plus révolutionnaire qui soit possible en face d'un monde extérieur absurde et opposé à l'art. Le pathétique profondément ressenti de ce geste, la volonté obstinée de refuser tout compromis, ont brûlé et brûlent chez de nombreux excellents artistes. Reste à savoir quelle est la signification et la valeur objective de ce geste ? Ou plus exactement quel est le rapport entre ce geste et l'objet qu'il refuse et condamne, le monde extérieur capitaliste ?

En examinant la question dans sa perspective historique, on constate ce paradoxe tragi-comique : le rapport est plutôt amical. En effet, reconnaître et constater que l'investissement des capitaux et l'échange des marchandises capitalistes règnent aujourd'hui sur l'art d'une façon presque absolue, ne signifie nullement que le capitalisme interdise, réprime et condamne au silence désormais toute forme d'art qui ne sert pas directement les intérêts immédiats du profit capitaliste. Ne nous arrêtons même pas au fait que, dans certaines conditions, le réalisme le plus critique peut aussi représenter une bonne affaire et qu'il n'existe pas de capitaliste qui refuserait un gain important, uniquement parce qu'il aurait sa source dans l'œuvre de Zola ou de Steinbeck. Mais le commerce d'art, la politique artistique de la société bourgeoise prend des formes multiples : nous avons vu qu'à l'occasion le « champ

d'action » accordé à la personnalité de l'artiste, à sa liberté artistique subjective, peut être assez grand. Les réglementations très sévères ne s'appliquent qu'au « navet » destiné aux couches larges des masses travailleuses. (Hollywood.) Quant à l'art destiné à la consommation des classes supérieures, l'esprit de révolte abstraite – décrit plus haut – ne constitue nullement un obstacle ; cet esprit ne touche jamais les intérêts vitaux du capitalisme ; plus la révolte est intime, plus elle est abstraite, moins elle menace l'existence du capitalisme.

La liberté ainsi accordée recèle de très grands dangers pour l'évolution des artistes. Le repli sur soi équivaut en lui-même à l'abandon des problèmes sociaux objectifs. La convention – très rarement exprimée ouvertement – qui s'établit entre l'artiste et le capitaliste, lequel joue le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le public, cette convention acceptée souvent en parfaite bonne foi subjective par l'artiste, n'a pas d'autre base. Cette convention stipule qu'il est interdit de parler de certaines choses, sur un certain ton, d'une certaine manière ; à l'intérieur du cadre ainsi donné, l'artiste peut agir avec une souveraineté illimitée. Le terme « convention » rend un son pénible, mais nous ne pensons pas qu'il soit nécessaire de l'illustrer par des exemples, tant il s'agit d'un fait universellement connu. Tout écrivain averti sait parfaitement quel journal, quelle revue, quelle maison d'édition est susceptible de publier tel ou tel de ses écrits et – soyons sincères ! – dans bien des cas, cette « possibilité » influe d'une manière plus ou moins avouée sur le choix du sujet et jusque sur la rédaction même de l'œuvre. Nous ne parlons même pas des cas, qui sont loin d'être rares, où ces conventions avouées ou tacites détournent certains artistes des voies de l'art, pour les



entraîner à la production de masse conventionnelle, grossière ou « distinguée ».

On peut donc définir la liberté moderne de l'art comme la liberté subjectivement souveraine de l'expression individuelle immédiate d'expériences artistiques individuelles immédiates. Il s'ensuit dans la plupart des cas que, même si la vie sociale, le monde extérieur objectif est la matière de ces expériences, ils apparaissent tels qu'ils se manifestent d'abord, dans l'expérience immédiate. Or, chacun sait que cette manifestation ne saurait être identique, en aucune société (dans la société capitaliste, moins qu'en tout autre) à l'essence, aux véritables forces agissantes du monde social. La majorité des écrivains modernes se voient contraints à renoncer à la connaissance de ces forces, s'ils veulent sauver la liberté abstraite de leur vie intérieure et de son expression. Les raisons les plus diverses les poussent dans cette voie. Nous n'avons esquissé ici que les interactions entre l'art et la structure économique. Mais il convient de mentionner ici l'aliénation, socialement déterminée, de l'artiste par rapport à la vie publique. Nous avons parlé ailleurs, en détail, de cette question. C'est encore sous ce rapport qu'il faut parler de l'évolution politique réactionnaire des dernières dizaines d'années, évolution qui a donné à ce repli sur soi, à ce détachement de la société, un caractère de protestation compréhensible et souvent digne de respect. Cette protestation est, nous le répétons, souvent respectable, mais l'expérience subjective de la simple protestation n'est une garantie de supériorité positive, ni du point de vue idéologique, ni du point de vue artistique. Dostoïevski voyait clairement ce fait, lorsqu'il caractérisait l'individualisme né de ces circonstances, comme un individualisme du « soupirail ».

Mais quel que soit l'enchaînement, l'enchevêtrement des causes, les faits demeurent les faits : l'art moderne a payé d'un prix très cher sa nouvelle liberté. Il a renoncé à la liberté véritable de l'art authentique : donner à l'univers réel de l'humanité l'expression la plus profonde, la plus complète, parmi toutes les manifestations humaines. La relation étroite avec l'essence objective de la réalité, la fidélité inébranlable à cette réalité : voilà la liberté véritable, objective, de l'art ; objective, parce qu'elle est, dans la plupart des cas, plus grande que ne le sait, pense ou veut l'artiste lui-même. L'évolution moderne éloigne l'art précisément de cette voie royale de la liberté artistique. Subjectivement, ce repli des artistes sur eux-mêmes est une protestation, une opposition contre les tendances antiartistiques de l'époque, de la société ; mais objectivement, il accélère et approfondit le processus créé par les conditions extérieures. « L'illumination intérieure est le pire des éclairages », disait Chesterton.

Il est réellement le pire, car il déforme à la fois la réalité intérieure et la réalité extérieure. Et – ceci est très important – cette déformation est d'autant plus forte que le repliement sur soi est plus profond, que son approfondissement lui confère le caractère d'une véritable idéologie. C'est ce qui s'est produit dès le début de l'évolution moderne, presque tout de suite après que Goethe eut signalé les effets défavorables des transformations sociales sur l'art. Tieck, le poète représentatif de la première génération du romantisme allemand, a déjà chanté – dans un poème dont l'enthousiasme prend les accents d'un hymne véritable – cette signification idéologique du repliement sur soi.

L'individualisme de la fin du siècle dernier et du XX<sup>e</sup> siècle ne fait, à bien des égards, que moduler sur ce qui avait été déjà mis dans le romantisme en claire perspective. Il apporte pourtant une différence qui n'est pas négligeable : le romantisme naissant nourrissait encore l'illusion que ce subjectivisme idéologique, ce parti pris de repliement deviendrait le moteur de la conquête du monde par l'art. L'évolution artistique du romantisme lui-même a déjà détruit cette illusion. Lorsque cette attitude idéologique devint plus tard – de nos jours – dominante, elle portait déjà en elle, même si ce n'était pas conscient, les traces intimes d'anciens échecs, de retraites révolues. La force explosive de sa foi s'affaiblissait et, parallèlement, se renforçait la tendance à déformer la réalité, car – bien que ce ne soit pas conscient non plus – ce n'est qu'au prix de cette déformation qu'on peut maintenir l'illusion que le repli sur soi présente pour l'art une valeur rédemptrice.

C'est de nos jours que ce paradoxe se manifeste avec le plus d'acuité. La tendance qui se situe à l'avant-garde extrême des dernières dizaines d'années – le surréalisme – a consciemment exclu l'objectivité du monde extérieur, afin de sauver la souveraineté subjective absolue de l'artiste. D'une manière paradoxale, la plus violente des protestations artistiques contre l'effet déshumanisant de la société capitaliste a produit, dans ses conséquences, la déshumanisation de l'artiste. « Le poète commence où l'homme cesse d'être homme. » Ce n'est pas moi qui dis cela ; c'est Ortega y Gasset qui le constate. Et il le dit en partisan enthousiaste de cette évolution. Il va même plus loin : il montre les rapports avec la nature du monde objectif représenté de cette manière d'éprouver et de représenter. Car, naturellement, même dans l'art le plus subjectif, le plus

surréaliste, il existe un monde extérieur. Mais comment se présente-t-il ? Ortega y Gasset l'affirme : il n'est pas nécessaire de changer l'essence des choses, il suffit de renverser leur valeur, « de créer un art où les traits secondaires de la vie apparaissent au premier plan dans une grandeur monumentale ».

## II

Cette évolution n'est pas rectiligne, ni exempte de crises. Il n'est naturellement pas possible de décrire, à ce propos, même dans les grandes lignes, les courants d'opposition. J'ai décrit ailleurs comment le grand réalisme est né chez certains artistes à l'époque capitaliste. J'attire seulement l'attention ici sur la critique d'art de Carlyle, de Ruskin, de William Morris, sur leur critique de la culture ; par des voies différentes, ils voulaient tous rétablir le rapport direct, le lien antique, c'est-à-dire la liberté ancienne. Je me réfère seulement à Tolstoï, qui appelait l'art moderne de son temps, lequel pourtant était loin d'avoir atteint un développement comparable à celui de nos jours, un « provincialisme artistique », en opposition avec l'universalité de l'art ancien ; à Tolstoï qui voyait clairement que seule une reprise de contact direct avec les formes de la vie populaire peut sortir l'art authentique du labyrinthe de la vie moderne. (J'ai fait ailleurs une critique détaillée de l'esthétique tolstoïenne.)

Nous arrivons ainsi au problème de l'art « dirigé ». La démocratie populaire – tout comme la forme la plus évoluée de la démocratie : le socialisme – place nécessairement le problème suivant au centre de sa politique culturelle : rétablir le rapport direct entre la culture dans son ensemble, et donc entre l'art dans son ensemble, et le peuple laborieux, en premier lieu, la classe ouvrière et la paysannerie, jusque-là presque entièrement exclues de la culture. Et cela

activement et passivement à la fois : faire de toutes les acquisitions précieuses de la culture la propriété du peuple ; élever le peuple, de manière à le rendre capable d'assimiler la culture. Mais en même temps : créer une culture qui puisse devenir vraiment, sincèrement et profondément la propriété du peuple, une culture dans laquelle le peuple se reconnaisse et qu'il puisse sincèrement revendiquer comme sienne. Ce programme culturel a donné naissance – chez les amis, comme chez le ennemis – au faux mot d'ordre de l'art dirigé.

De longs développements philosophiques et historiques étaient nécessaires pour que ceci apparaisse clairement : il s'agit d'un mot d'ordre faux. Ce ne peut être qu'une fausse alternative si l'on veut nous obliger, de quelque côté que ce soit, à choisir entre Upton Sinclair et la poétique du subjectivisme intégral, du renversement systématique de toutes les valeurs de la réalité. Il ne faut pas méconnaître que les deux points de vue disposent d'un nombre important de partisans qui ne manquent pas de poids. Il existe une tendance qui exige que l'artiste s'occupe exclusivement des problèmes actuels de la reconstruction, qu'il y puise l'ensemble de ses sujets, que la forme d'expression qu'il emploie soit telle que le plus simple paysan, l'ouvrier le moins cultivé puisse le comprendre et le goûter immédiatement. Il existe, par contre, une tendance – répandue surtout parmi les artistes – qui dit : « Très bien, mettez, si vous voulez, le peuple en contact avec l'art ; mais l'art est ce qu'il est, les artistes sont ce qu'ils sont : il faut donc élever le peuple à un niveau suffisant pour qu'il puisse assimiler cet art tel qu'il se présente ; si l'entreprise ne réussit pas, celui qui a donné la preuve de son incapacité, c'est le peuple ; ce serait la preuve que les penseurs les plus

importants du dernier demi- siècle ont dit vrai : la culture est, par essence, de caractère aristocratique. » Les conclusions que l'on tire habituellement de ce raisonnement sont très variées. Certains en tirent des conclusions politiques contre la démocratie et rejettent la démocratie sous prétexte qu'elle est l'ennemie de la culture ; d'autres se contentent de constater que les choses restent, sous la démocratie populaire, ce qu'elles étaient avant son avènement : les artistes, qui n'ont rien à réapprendre, demeurent aussi solitaires qu'ils l'étaient sous la réaction ; ils continuent à poursuivre uniquement la perfection immanente de l'art. Leur situation a même empiré en régime démocratique, car la couche cultivée sur laquelle ils s'appuyaient dans le passé a disparu ou a perdu son importance ancienne. Je formule naturellement ces deux points de vue d'une manière plus brutale qu'ils ne se manifestent d'ordinaire – même dans des conversations privées.

Qu'y a-t-il donc, en réalité, derrière le faux mot d'ordre de l'art dirigé ? Si nous essayons de donner une forme concrète à la politique culturelle de la démocratie populaire, dans le domaine dont il s'agit, nous rencontrons l'effort de convaincre les artistes qu'il n'est pas seulement dans leur intérêt, mais dans l'intérêt même de l'art, que l'évolution de l'art suive les transformations des bases de la vie sociale, qu'il s'engage à jouer un rôle d'avant-garde, précisément sur ce plan. Pourquoi est-ce l'intérêt de l'art ? Je crois y avoir répondu par tout ce que j'ai dit précédemment : parce que la culture capitaliste, et surtout celle de la phase impérialiste, a conduit l'art dans une impasse. Si les artistes renoncent à ce que Dostoïevski appelait individualisme et subjectivisme de « soupirail » ; s'ils s'efforcent à reconquérir l'antique position de l'art, où l'art est une partie

importante de la vie publique et l'artiste – précisément, en tant que créateur – appartient à la vie publique ; s'ils saisissent l'occasion qui s'offre maintenant d'entrer à nouveau en contact direct avec leur public – devenu désormais le peuple travailleur ; alors, on leur demande un sacrifice, au sens où abandonner une attitude que l'on éprouvait pendant des dizaines d'années comme étant naturelle apparaît toujours subjectivement comme un sacrifice ; mais on leur demande un sacrifice qui leur sera fructueux, à la fois aux points de vue humain et artistique.

La « direction », qui est raisonnablement possible, dans les conditions actuelles, ne peut pas dépasser cette indication très générale. Les partisans de la démocratie populaire sont, en effet, convaincus que la vie ouvrière et paysanne est pleine de possibilités nouvelles qui peuvent créer des rapports nouveaux, rétablir des rapports directs entre l'artiste et son public ; de possibilités propres à supprimer le caractère anonyme et amorphe, l'absence de physionomie du public capitaliste. Et surtout, les partisans de la démocratie populaire sont convaincus que cette vie, dans sa richesse objective, pleine de promesses d'avenir, peut être – pour l'artiste – un terrain et une matière plus fertiles que la contemplation du Moi enfermé en lui-même et exclusivement orienté vers sa vie intérieure. Mais il n'y a, et il ne peut y avoir personne qui soit capable d'offrir aux artistes ces possibilités sous une forme immédiatement utilisable. Ce ne sont, aujourd'hui, que des possibilités, et non pas des réalités. Tout utopisme, toute tentative d'anticiper sur l'avenir est – dans ce domaine – particulièrement dangereux. Nous nous trouvons aux débuts de grandes transformations. Le danger de toute anticipation programmatique est de restreindre les possibilités illimitées

qui existent réellement, et dont personne ne peut savoir lesquelles s'avèreraient les plus fécondes dans l'avenir. Le danger de tout utopisme est de rester loin à l'arrière de ce qui pourra très probablement se réaliser si l'on utilisait les possibilités réelles avec souplesse.

La force convaincante de cette argumentation réside non seulement dans la justesse de sa perspective générale, mais aussi dans les aspects culturels de la politique générale de la démocratie populaire. En disant que le rapport immédiat, aboli par le capitalisme agissant comme intermédiaire, peut se rétablir entre l'artiste et son public, nous parlons de possibilités socialement réelles. Il est évident que le socialisme, en abolissant le système capitaliste, élimine par sa nature cette médiation. L'abolition du capitalisme ne figure pas comme but proposé dans la politique économique de la démocratie populaire. Mais ce qui y figure c'est la volonté de briser le pouvoir absolu que le capital de monopole – réunissant la puissance de la grande propriété et du grand capital – a exercé chez nous. Le partage des terres, le développement des coopératives, la suppression des fausses coopératives, la nationalisation des mines et des entreprises-clés créent les bases économiques de cette situation.

La question se pose : comment utiliser cette situation de manière à supprimer, ou tout au moins à atténuer les problèmes de l'art, créés par le capitalisme ? L'évolution déjà parcourue a donné la preuve qu'il existe pour cela de nombreuses possibilités prometteuses. Si, au lieu de la dictature capitaliste, ce sont les organismes sociaux des travailleurs qui reprennent le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et son public, non seulement le caractère de simple marchandise de l'œuvre d'art, la médiation exercée



uniquement en vue du profit, peuvent cesser (avec toutes leurs conséquences défavorables), mais il peut naître, entre l'artiste et son public, un contact direct, nouveau, fertile et différent qualitativement de tout ce qui a existé dans le passé. L'épanouissement de la culture paysanne et de la culture ouvrière peut rendre ce nouveau contact direct fertile, pour l'artiste et pour le public, dans une mesure qu'il est encore impossible de prévoir aujourd'hui.

Il est évident que les conditions sociales préalables de ce contact direct sont déjà en voie d'élaboration. Mais il est également évident qu'elles ne sont qu'en voie d'élaboration ; objectivement et subjectivement, ce ne sont que des possibilités ; elles sont encore loin d'être des réalités. Leur réalisation peut être accélérée dans une certaine mesure, mais uniquement dans une certaine mesure. Car il est également évident que la plus grande partie des artistes d'aujourd'hui – tels qu'ils se sont formés dans le régime capitaliste réactionnaire de la dernière génération – et une partie également considérable de la paysannerie et de la classe ouvrière – qui a porté tout le poids de l'oppression et de l'avilissement de ce système – seraient encore incapables d'exercer cette influence réciproque féconde. Des deux côtés, une évolution est encore nécessaire ; on doit apprendre et réapprendre pour que cette influence réciproque féconde puisse avoir lieu.

Ainsi se pose – pour les deux parties – le problème de la soi-disant « direction ». Cette « direction » ne peut consister en autre chose qu'à écarter les obstacles sociaux, idéologiques et artistiques qui s'opposent à ce rapprochement réciproque, qu'à rendre conscients tous les aspects des problèmes pour les deux parties, qu'à révéler les perspectives, créer les conditions matérielles, culturelles,

idéologiques et artistiques de la collaboration, à l'aide de l'État démocratique et des organisations sociales des travailleurs. Celui qui conçoit ce problème d'une manière bureaucratique ou en fonction de critères « réglementaires » (et il est indifférent de quel règlement de parti ou de classe il s'agit), risque de causer des dommages importants, d'étouffer dans le germe des possibilités d'avenir.

Dans une de mes conférences plus anciennes <sup>1</sup>, j'ai essayé de définir le rôle du poète de parti par excellence sous le terme de « partisan », pour signaler le « champ d'action » indispensable, la liberté nécessaire sans laquelle il ne peut exister de poésie de parti. Mais ici, il est question d'un problème plus large, plus général. Le poète de parti est un type important de la poésie, mais il est loin d'épuiser celle-ci ; celui qui espère que dans la nouvelle société démocratique tous ceux qui écriront seront des poètes de parti, celui-là n'a pas la moindre idée de ce qu'est la littérature. Un tel espoir ne peut pas être un idéal démocratique sérieux. Le contenu de cet idéal n'est pas de tout simplifier, de ramener tout au même dénominateur, mais au contraire : la richesse, la diversité, la polyphonie, aussi bien dans l'ensemble de l'œuvre de chaque artiste particulier que dans l'ensemble des arts. Si nous avons analysé les travers de l'évolution des dernières dizaines d'années, nous l'avons fait surtout parce que nous sommes convaincus qu'il s'est produit là, malgré toutes les nuances du maniérisme personnel, un rétrécissement, un appauvrissement dans les questions décisives. Nous sommes convaincus, nous savons même, que c'est sur ce plan que la libération du peuple apportera une aide. Ce ne sera naturellement pas automatique ; rien ne se produira

---

<sup>1</sup> Cf. *Critique*, n° 819, p. 60. « *Le Communisme et la Poésie.* »

pardessus la tête des hommes, mais tout se fera à travers les décisions et les actions humaines. Aucune « réglementation », aucune « institution » ou « direction » ne peut donner une nouvelle tendance à l'évolution artistique. Seuls les artistes eux-mêmes sont capables de le faire, mais sans être, naturellement, indépendants de la transformation de la vie, de la société.

Tout cela n'est pas un problème interne de l'art, un problème d'atelier ; c'est l'affaire d'une transformation idéologique. Le problème de la liberté de l'art, sans être simplement identique au problème général, social, philosophique de la liberté, n'en est cependant pas indépendant. En conclusion : ces remarques ne tendent nullement à convaincre les artistes qu'il faut créer autrement qu'ils ne l'ont fait jusqu'à présent. Les questions de style ne sont pas réglées par des décisions, mais par la dialectique interne de l'évolution des artistes. Mais l'artiste vit en société et – qu'il le veuille ou non – il existe une influence réciproque entre lui et la société ; l'artiste – qu'il le veuille ou non – s'appuie sur une certaine conception du monde qu'il exprime également dans son style. C'est cette influence sociale réciproque que j'ai tenté de rendre consciente ; j'ai voulu introduire dans la pensée des artistes ce problème idéologique. L'ensemble de la vie sociale est en transformation. Comme en toute transformation sociale fondamentale, changent en même temps la forme et le contenu de la liberté. Ce serait une illusion pour les artistes de croire que cela ne les concerne pas ; que la transformation du monde ne laisserait aucune trace en eux qui sont précisément la matière la plus sensible du monde. Mais pour être féconde, une transformation doit être volontaire, libre, fondée sur une conviction profonde.

« La liberté », disait Hegel, « n'est que la connaissance de la nécessité. » Là se trouve –et non pas dans l'univers du soupirail du Moi enfermé en lui-même – la liberté nouvelle, véritable. Il ne dépend pas des artistes qu'il y ait ou non crise dans le monde. Mais il dépend d'eux de savoir utiliser cette crise d'une manière féconde pour eux-mêmes et pour l'art. Il dépend d'eux de montrer combien de liberté ils sont capables de trouver dans la nécessité inéluctable et dans quelle mesure ils peuvent l'utiliser librement et d'une manière féconde pour eux-mêmes et pour l'art.