

Daniel Bensaïd, André Milos,  
Camille Paulet

## Art et socialisme

*Ce texte est la réponse à un questionnaire de l'Union des écrivains adressé aux organisations politiques sur les problèmes de la culture et de l'art (questionnaire publié dans Politique Hebdo).*

*Nous profitons de cette occasion pour fournir ce texte comme élément de discussion aux camarades enseignants, comédiens et à tous les camarades qui sont confrontés dans leur militantisme à ces problèmes.*

*Il est évident que le texte actuel, production presque individuelle, ne constitue qu'un premier document soumis à la critique des camarades.*

Jeune organisation, composée en majorité de militants jeunes, nous n'avons guère eu, jusqu'à ce jour, l'occasion d'aborder collectivement les problèmes de l'art et de la culture. Pris par des tâches nettement au-dessus de nos forces, nous avons même eu tendance à les ignorer. Aujourd'hui, sollicités par votre questionnaire et par les camarades artistes et écrivains qui militent avec nous, nous nous efforçons de faire le point sur ce sujet à la lumière des acquis du mouvement ouvrier dont nous nous réclamons.

Il est bien évident que cette première prise de position, prélude à des discussions plus larges, n'a pas été votée par une instance régulière de notre organisation. Elle n'engage donc que ses rédacteurs qui pensent cependant, compte tenu des échanges de vues qui ont déjà eu lieu, exprimer des idées partagées par un grand nombre de militants.

D'autre part, la formulation et l'ordre même de vos questions nous paraissent définir un cadre de débat dans lequel il nous est difficile d'évoluer. C'est pourquoi nous nous proposons de rappeler dans la première partie de ce texte quelques positions fondamentales ; cela nous permettra dans une seconde partie de répondre plus brièvement aux questions posées.

### Droits de l'artiste

**1)** La préoccupation centrale du questionnaire, sa raison d'être même résident à nos yeux dans le souci de garantir les droits de l'art en général et de l'écrivain en particulier dans une société de transition vers le socialisme. Le texte de Geneviève Serreau qui nous a été communiqué cite de nombreux extraits du comité central d'Argenteuil du PCF, consacré aux questions culturelles. Si l'on rencontre de la part des écrivains un tel besoin de recevoir des garanties quant aux conditions d'exercice de leur activité créatrice dans une société de transition, et si le PCF, par son CC d'Argenteuil, montrait un tel souci de les rassurer au lendemain du procès Siniavsky-Daniel (suivi depuis par beaucoup d'autres), c'est précisément parce que la liberté en art a été passablement malmenée en URSS, terre modèle du socialisme selon le PCF. Et non seulement du vivant de Staline, mais encore depuis le XX<sup>e</sup> Congrès, comme le prouvent entre autres les cas de Soljénitsyne, d'Amalric, et les aspects « culturels » de la normalisation en Tchécoslovaquie...

C'est pourquoi il nous semblerait naïf de s'en tenir à des dispositions administratives, sans voir les forces historiques réelles. Or là se situe le premier grand défaut du questionnaire : il cherche et réclame des garanties institutionnelles et juridiques, demande une sorte d'engagement sur l'honneur, là où se pose avant tout un problème politique. La politique

culturelle d'un État, fût-il ouvrier, n'est pas indépendante de sa politique tout court ; de même pour un parti ou une organisation révolutionnaire. La dégénérescence de la politique culturelle de l'URSS à la fin des années vingt n'est pas séparable de la dégénérescence de la révolution elle-même, de l'étouffement de la démocratie prolétarienne, de la montée d'une bureaucratie pressée de se faire reconnaître par un art servile et médiocre. Le problème n'est donc pas comment protéger l'art derrière des murailles juridiques, mais plutôt comment défendre la démocratie ouvrière dans la révolution et dans le parti, seule garantie efficace en dernière instance de la liberté en art.

Le problème est donc bien profondément politique. La Révolution russe, par exemple, se proposait de résoudre à la fois les tâches d'une révolution démocratique bourgeoise (distribution de la terre aux paysans qui renforce la classe des petits propriétaires) et celles d'une révolution prolétarienne (abolition de la propriété privée des moyens de production, planification économique, autogestion ouvrière). Une politique de compromis à l'intérieur, dont la Nep est l'exemple type, pouvait permettre de gagner le temps nécessaire pour recevoir le secours d'un élargissement international de la révolution, seule voie pour sortir, selon Lénine lui-même, des contradictions entre les deux mouvements à l'œuvre au sein de la Révolution russe. Or, tous les choix fondamentaux de la bureaucratie stalinienne (laisser-faire à l'égard des koulaks puis collectivisation et industrialisation forcées, attitude face à la révolution allemande en 23, chinoise en 27, espagnole en 37) ont gelé la poussée révolutionnaire internationale, accéléré la démobilisation du prolétariat et le dépérissement de ses organes de pouvoir autonomes. Les prises de position de l'Opposition de gauche au stalinisme,

au fil même des événements, prouvent qu'une tout autre politique était envisageable dans chaque cas. Là étaient les choix décisifs. La politique en art n'était donc pas le fait d'une lubie de Jdanov (qui ne fut pas toujours ni d'ailleurs longtemps dictateur aux lettres et aux arts), lubie qu'une bonne juridiction aurait pu éviter. Elle était la conséquence dans ce domaine particulier d'un phénomène politique et social beaucoup plus vaste.

Aussi, à notre avis, si les écrivains ont le souci légitime de protéger leur art de toute ingérence bureaucratique, ils ne peuvent se contenter de l'enclorre dans un château de cartes juridiques ; ils doivent intervenir sur les problèmes politiques de fond, quitte à y trancher dans le vif.

**2)** Bien sûr, cela ne nous dispense pas en tant que militants révolutionnaires de donner notre avis sur la place de l'art dans la révolution et dans la société de transition.

Nous ne croyons pas que l'art ait de tout temps existé comme une sphère de la vie sociale aussi nettement distincte qu'elle l'est aujourd'hui. Jadis plus intimement lié aux sphères politiques et religieuses, son autonomisation répond au développement de la division technique et sociale du travail. Il est donc possible et vraisemblable que l'art s'estompe dans l'avenir comme pratique sociale distincte. Néanmoins, on peut dire de l'art ce que Marx disait de la religion : qu'il est « le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, l'esprit d'une époque sans esprit ». Et Breton constatait de son côté : « Nous vivons une époque où l'homme s'appartient moins que jamais ; il n'est pas surprenant qu'une telle époque, où l'angoisse de vivre est portée à son comble, voit s'ouvrir en art ces grandes écluses ».

Si l'art est une piste de conquête sur l'inconscient autre que celles de la science ou de la politique, il est stupide de vouloir le bâillonner par une censure bureaucratique. S'il a quelque valeur, il véhicule nécessairement des symptômes ou des signes par lesquels affleurent non seulement l'inconscient de l'artiste mais aussi celui d'une époque. C'est pourquoi aussi le contenu idéologique éventuellement réactionnaire d'une œuvre d'art est secondaire. Si la révolution va de l'avant, une telle œuvre pourra faire les délices des cercles déclinants de la vieille société, elle pourra même être appréciée de milieux plus larges, si elle est bonne, sans pour autant les démoraliser. Mais si elle connaît un succès de masse et recueille l'adhésion enthousiaste d'un grand public au point d'être considérée comme dangereuse, c'est que la révolution elle-même est malade et que les masses s'en détournent pour lorgner avec nostalgie vers le passé. Alors, plutôt que de bâillonner l'artiste, mieux vaut regarder de plus près les racines politiques et sociales de l'état d'esprit des masses. Rien ne sert de traquer la contre-révolution en art si on l'alimente par ailleurs par le développement de la bureaucratie et de l'arbitraire politique et économique (*cf.* la Pologne) et par l'écrasement de la démocratie prolétarienne.

Ceci ne signifie pas pour autant que le statut de l'écrivain lui garantisse une intangibilité absolue. Un artiste réactionnaire de talent peut être aussi un militant contre-révolutionnaire. Supposons qu'un écrivain cubain ait participé au débarquement de la Playa Giron ; il aurait pu être fusillé comme soldat de la contre-révolution. Sans même aller jusque-là, Siqueiros n'a pas hésité à se salir les mains en participant au premier attentat armé contre Trotski. L'artiste et le citoyen ne sont pas des essences distinctes ; c'est pourquoi s'engager abstraite-

ment à respecter la liberté de l'artiste sans plus de précision demeurerait une position démagogique. Mais, encore une fois, si comme le dit Trotski, l'art « est le test le plus élevé de la vitalité et de la signification d'une époque », il serait insensé de le mettre en laisse. C'est en ce sens que le mot d'ordre « toute licence en art », à l'époque de la décadence impérialiste et de la crise généralisée du stalinisme, nous semble plus que jamais d'actualité.

### **Parti et intellectuels**

**3)** Le troisième point sur lequel nous voulons nous arrêter concerne les rapports du parti ou de l'organisation révolutionnaire et des intellectuels. Les intellectuels ne sauraient être pour le parti de simples faire-valoir ou des potiches décoratives pour tribunes de Fronts populaires.

Le PCF, lors de sa bolchevisation en 1924-1926 a massivement porté les ouvriers aux postes de direction afin de liquider les séquelles du parlementarisme social-démocrate. Mais la stalinisation du PCF a suivi de peu sa bolchevisation ; et la mesure transitoire s'est transformée en un ouvriérisme où chacun trouvait son compte, excepté les intérêts de la révolution elle-même.

Les couches prolétarisées issues de la petite-bourgeoisie terrienne, commerçante ou artisanale, qui a toujours eu en France un poids très important consécutif aux réformes agraires de la révolution bourgeoise, considèrent le développement des sciences et des forces productives comme responsables de leurs malheurs, et, pour elles, les intellectuels en général ont partie liée à cet essor de la science. C'est pourquoi ces couches riches en autodidactes de tous ordres ont été la base dans le mouvement ouvrier français d'un courant ouvriériste tenace qui s'est d'abord exprimé dans la tradition

anarcho-syndicaliste et que le PC stalinien a par la suite épousé dans la mesure où la stratégie frontiste du Komintern entraînait parfaitement en résonance avec la coloration jacobine de ce courant.

Le bénéfice qu'en tirait en contrepartie la bureaucratie du PC, consistait à maintenir les intellectuels dans un rôle de comparses culpabilisés, incapables de démasquer avec quelques chances d'être entendus les falsifications grossières auxquelles se livrait la bureaucratie internationale en matière d'histoire et de théorie. Le tout sur le dos d'une classe ouvrière enthousiaste qui ne demandait qu'à croire qu'elle défendait la révolution d'octobre à une époque où déjà elle ne défendait plus que sa caricature et ses usurpateurs.

Les intellectuels n'ont pas à nier la spécificité de leur activité théorique ou artistique. Particulièrement significatif nous paraît à ce titre le texte du comité d'action (CA) écrivains-étudiants publié dans *Les Lettres Nouvelles* de juin 1969. Il y est souligné que « ce malheureux nom d'écrivain entre dans la désignation du comité où son emploi fut maintes fois déploré par ceux mêmes qui le tenaient pour inévitable » ; il y est dit avec soulagement que, pour le travail du comité, « ceux à qui il avait été fait un nom s'efforcèrent de le perdre, ceux qui avaient fait acte de parole particulière désirèrent retrouver la parole anonyme », afin que l'écrivain du CA « soit un militant révolutionnaire ». Drôle de mythologie intellectuelle pour laquelle tous les militants sont gris ! Et compréhensible à la lumière de cette autre constatation selon laquelle le CA écrivains-étudiants « ne compte aucun militant d'organisation politique », car « aucun n'aurait résisté ». Le rapport de l'organisation révolutionnaire et des intellectuels ne peut être correctement réglé que si les intellectuels de l'organisation trou-

vent d'abord leur juste place en son sein : non celle de rejets conquis à la bourgeoisie et épingles comme fleurons aux tribunes prolétariennes, mais celle de militants susceptibles sans se renier de contribuer pleinement à la fusion de la théorie révolutionnaire et de l'expérience pratique du prolétariat, fusion qui caractérise le marxisme. Si ce premier problème est correctement posé dans l'organisation révolutionnaire, on peut aborder celui des positions du parti en art. L'activité principale du parti en ce domaine consiste selon nous non à contrôler, mais plutôt à fournir aux artistes le maximum de données, d'information, d'éducation, leur permettant de situer leur propre activité dans l'horizon des grandes questions d'une époque.

Pour illustrer ce point de vue nous comparerons les positions de Trotski et de Mao-Tse-Toung. Dans les causeries de Yennan, Mao écrit : « la littérature et l'art prolétariens font partie de l'ensemble de la cause révolutionnaire du prolétariat ; ils sont, comme le disait Lénine, une petite roue et une petite vis du mécanisme général de la révolution. Aussi, le travail artistique et littéraire occupe-t-il dans l'ensemble de l'activité révolutionnaire du parti une position fixée et bien définie ; il est subordonné à la tâche révolutionnaire assignée par le parti pour une période donnée de la révolution [...]. La littérature et l'art sont subordonnés à la politique, mais ils exercent en retour une influence sur elle ». Pour nous, le parti a une tâche de propagande et d'éducation politique ; il peut utiliser dans cette tâche des brochures bien écrites et illustrées. Le théâtre de rue, les chants révolutionnaires, qui demeurent dans ces cas des moyens de propagande ayant éventuellement une valeur artistique. Le parti peut par ailleurs intervenir sur les questions de l'art comme sur l'ensemble du

front idéologique ; il peut y intervenir par une certaine forme de critique d'art qui est encore une arme de propagande. Mais il ne saurait y avoir une activité artistique du parti en tant que tel, petite vie conforme aux tâches de la période. Il peut y avoir des artistes dans le parti ; le parti peut aussi discuter du meilleur emploi de leur temps, de sa répartition entre activité militante et activité artistique ; il peut espérer que l'artiste militant produira des œuvres de valeur. Mais il ne peut subordonner cette création à la politique du parti.

Pour résumer les fondements de notre position, nous nous référons à Trotski : « L'art doit se frayer sa propre route par lui-même. Ses méthodes ne sont pas celles du marxisme. Si le parti dirige le prolétariat, il ne dirige pas le processus historique. Oui, il est des domaines où il dirige directement. Il en est d'autres où il contrôle et encourage, certains où il se borne à encourager, certains encore où il ne fait qu'orienter. L'art n'est pas un domaine où le parti est appelé à commander. Il protège, stimule, ne dirige qu'indirectement. Il accorde sa confiance aux groupes qui aspirent sincèrement à se rapprocher de la révolution et encourage ainsi leur production artistique. Il ne peut pas se placer sur les positions d'un cercle littéraire. Il ne le peut pas et ne le doit pas. »

**4)** Les deux points précédents introduisent directement le problème de l'avenir de l'art et de ce que l'on pourrait considérer comme le gauchisme idéologique.

L'art ne change pas brutalement, ni ne disparaît avec la révolution. De même que Lénine oppose le dépérissement de l'état à sa simple abolition anarchiste, Korsch oppose le dépérissement de la philosophie à sa disparition brutale au profit d'une science fétichisée, thèse soutenue par l'interprétation positiviste

du marxisme. Les disciples maoïstes d'Althusser écrivirent jadis dans cette veine : « La science de Marx est née parce qu'elle a rompu avec ce qui la précédait. Rompu comme on casse du bois, comme on fait la révolution. L'auriez-vous oublié, la révolution comme la naissance d'une science est une coupure. » Cette science-là une fois fondée demeure intacte et disponible, à l'abri des tribulations de l'histoire, dans les placards de la rue d'Ulm. Cette science impérialiste qui liquide le passé sans pour autant le dépasser, fourre son nez partout, prétend trancher les questions de l'art comme celles des sciences cadettes. Décidément, il y a des héritiers tenaces !

En fait, l'art ne marche pas du même pas que la révolution. Il relève de rythmes et de processus distincts de ceux de la politique ou de la science. Cela ne signifie pas que l'art soit éternel. Certaines de ses formes sont mortelles ; Walter Benjamin et Barthes entre autres l'ont écrit. L'art lui-même est vraisemblablement mortel comme catégorie sociale. Le dépassement de la coupure historique entre travail intellectuel et travail manuel, les modifications qui doivent en résulter dans les rapports entre l'artiste et son public, peuvent laisser envisager l'apparition d'une création collective qui soit le prolongement et non la négation simple de l'art individuel, expression de l'individu affirmé par la société bourgeoise. Dans un tel processus la distinction que fait Barthes en-

tre écrivain et écrivain, distinction qui évoque d'autres distinctions célèbres entre travail concret et travail abstrait, entre valeur d'usage et valeur d'échange, peut se résorber au profit d'une pratique sociale de plus en plus unifiée et collectivement créatrice. Tout cela pour reprocher au questionnaire dans ses formulations de partir trop souvent d'une essence quasi éternelle de l'écrivain en fonction de laquelle devraient être résolus les problèmes, ceux de la société de transition en particulier.

Bien sûr, il ne s'agit pas de nier pour autant le rôle durable des artistes et pour une longue période encore. Nous laisserons Trotski conclure à ce propos par sa réponse aux futuristes russes : « Les peintres, les poètes, les sculpteurs devraient donc cesser de réfléchir, de représenter, d'écrire des poèmes, de peindre des tableaux, de tailler des sculptures, de s'exprimer devant la rampe et porter leur art directement dans la vie ? Mais comment ? Où ? Par quelles portes ? Bien sûr, il faut saluer toute tentative de porter le plus possible de rythme, de son et de couleur dans les festivités populaires, les meetings et les manifestations. Mais il faut avoir au moins un peu d'imagination pour comprendre qu'entre notre pauvreté économique et culturelle d'aujourd'hui et le moment où l'art se fondra avec la vie, c'est-à-dire le moment où la vie atteindra des proportions telles qu'elle sera entièrement façonnée par l'art, plus d'une génération viendra et dis-

paraîtra. Pour le bien ou pour le mal, l'art de métier subsistera encore de nombreuses années et sera l'instrument de l'éducation artistique et sociale des masses, de leur plaisir esthétique. »

C'est à la lumière de ces remarques que nous essaierons de répondre au questionnaire. Rappelons seulement pour terminer que jusqu'à présent, les révolutions socialistes ont eu lieu dans les pays faiblement développés et que ce fait a une série de conséquences matérielles et idéologiques y compris dans le domaine culturel. Matérielles, car dans tous ces pays, la pénurie impose des contraintes réelles en matière de financement et d'encouragement des activités artistiques. Idéologiques, car tous ces pays, et même ceux qui n'ont pas connu la dégénérescence stalinienne, ont développé « logiquement une idéologie productiviste et ont recherché la mobilisation des intellectuels pour cette bataille idéologique de la production ; nous pouvons aussi illustrer ce phénomène par le maintien du culte du sport de compétition (cf. *Granma*).

On peut penser que le succès d'une révolution prolétarienne dans un pays capitaliste développé, dégagé de la crainte du manque de subsistances, présenterait des conditions autrement favorables à l'épanouissement artistique avant même que ne s'instaure le règne du travail libre.

*Rouge* n° 102, février 1971