

## Le compromis culturel historique

### I - LA TRIBUNE DE L'IMAGE

«*Les tribunes du Programme Commun sont vides*». La phrase que l'on répète volontiers dans certains cercles laisse ouvertes plus d'interrogations qu'elle ne voudrait. Ce n'est pas tant l'étonnement devant l'assurance de ceux qui croient que leur seule absence fait un désert. C'est plutôt le sentiment que cette démonstration a oublié de s'interroger sur ce qu'elle démontrait : cette non-présence est-elle bien un manque ? Est-ce par la rhétorique des intellectuels de tribune que les programmes — communs ou non — trouvent aujourd'hui à se faire aimer ? Si certaines places ne sont plus occupées à la tribune, c'est peut-être aussi que les tribunes n'occupent plus la même place. À côté des effets de maîtrise rhétorique qui se jouent à l'intérieur de la classe politique, n'est-ce pas par d'autres voies que les programmes aujourd'hui se font sensibles au cœur : par une certaine capacité de gérer et de réagencer les images que les murs, les écrans, les journaux et toutes les surfaces de représentation nous renvoient quotidiennement du monde et de nous-mêmes ? Images de la misère et du bien-être, de la liberté et de la contrainte, de l'enracinement dans le passé et des rêves de l'avenir. Ce qui peut-être est décisif aujourd'hui pour la séduction des programmes de gauche, c'est moins la présence à la tribune des grandes vedettes de l'intelligentsia que la capacité de se réapproprier toutes ces images, forgées dans les luttes et les rêves ouverts par Mai et qui, lentement et à mesure même que ces luttes et ces rêves s'effiloçaient, ont envahi tout le tissu de cet

imaginaire social que gèrent les publicitaires et qu'apprennent à gérer les politiques.

Pas de grands penseurs pour exalter à la tribune la politique de la gauche. Mais qui donc nous avertissait naguère : « *Il n'y a pas que la politique dans la vie* » ? N'est-ce pas Wolinski, grand imagier de Mai et du gauchisme qui, à l'heure où l'ancien théoricien-stratège de Mai proclame le vide des tribunes de gauche, illustre quotidiennement en première page de *L'Humanité* la dernière ligne du Parti ? Contre-exemple ou signe d'un phénomène plus profond, relatif à l'héritage gauchiste ? Signe que peut-être les tribuns de la mort du marxisme — si jaloux qu'ils soient de l'héritage de Mai — n'ont gardé que les mots, la grande rhétorique de la dénonciation — aujourd'hui du ressentiment —, tandis que les images, héroïques ou familiales, du gauchisme passaient silencieusement de l'autre côté ? Pas toujours silencieusement au juste. On a bien dû par exemple remarquer comment, en quelques années, le cinéma communiste avait pu reconstituer, de 36 aux luttes d'aujourd'hui, en passant par la Résistance et la guerre d'Algérie, des luttes ouvrières aux errances marginales, en passant par les luttes sur le logement et le féminisme, tout un tissu politico-culturel. Or ce légendaire nouveau ne signifie pas simplement la reprise d'un héritage historique ou la capacité nouvelle d'illustrer une politique en fictions démonstratives et en images à aimer. Il est une reconquête sur le terrain des pratiques et des images gauchistes. Même lorsque des cinéastes communistes imagent des fragments de l'histoire communiste (*La Question*, *L'Affiche rouge*), ce sont d'abord les brèches faites par le gauchisme dans l'histoire et dans la légende communistes qui se trouvent colmatées : opposition à la Guerre d'Algérie, terrain de la formation d'une jeunesse militante en opposition au Parti ; 21 février, anniversaire de l'exécution du groupe Manouchian, devenu au temps de la guerre du Vietnam journée symbole de la prise en main gauchiste de la tradition internationaliste ; symbole ensuite, au temps des « juifs allemands » de Mai 68 et de la « nouvelle résistance populaire », de la lutte contre le parti social-chauvin du « S.T.O. Marchais ». Or la façon dont *L'Affiche rouge* rend au P.C. ce symbole est exemplaire. En refusant de faire un film historique héroïque, en faisant jouer aux acteurs l'interrogation : comment représenter aujourd'hui l'histoire de Manouchian, le film réalise une opération très précise : il sort l'affaire Manouchian de l'histoire

contradictoire du mouvement communiste pour l'inscrire dans l'espace unanime de la culture gauchiste : la Cartoucherie, lieu privilégié du théâtre, des fêtes et des manifestations gauchistes. Ce sont alors les images familiales du second âge gauchiste (mémoire populaire, fête, fraternité, motards...) qui viennent distancier les images héroïques du premier âge gauchiste et, colmatant la brèche inscrite en elles, rendre la légende Manouchian à l'histoire du parti de Georges Marchais.

*L’Affiche rouge* n’est pas un film mettant des images communistes à la place des images gauchistes, pas un discours communiste sur des images gauchistes, c’est un film dont le discours est fait par les images gauchistes, plus précisément par le travail d’images gauchistes sur d’autres images gauchistes. Processus exemplaire : les images de la *vie* que le gauchisme fraternel opposa tant à la grisaille de gauche qu’au simplisme des images du gauchisme héroïque servent aujourd’hui à la réappropriation communiste de l’héritage gauchiste, à la formation du nouvel amour pour la légende communiste. Réappropriation très spécifique puisqu’elle permet justement à la politique de disparaître dans la photo de famille, à l’éducation partisane de devenir éducation sentimentale. Le message de *L’Affiche rouge*, c’est moins en effet : « nous sommes le parti des fusillés » que : « nous sommes le parti de la jeunesse ». Cette résorption « gauchiste » de la politique dans la vie trouve son expression-limite dans *La Communion solennelle* où le droit de la jeune gauche à représenter l’héritage du peuple ouvrier et paysan est figuré sous la forme immédiate de la transmission génétique, où la nouvelle positivité de gauche se donne comme force sexuelle vive.

—  
255

Paradoxes de la nouvelle culture de gauche : c’est grâce à l’hégémonie culturelle, construite à l’intérieur de la domination politique de la droite, que la gauche a pu proposer l’image de marque de son renouveau. Mais cette hégémonie culturelle est bien moins une capacité de créer des images qu’une capacité de gérer des images produites ailleurs. C’est l’expansion de l’imaginaire gauchiste, sa vulgarisation dans l’ensemble de la société, corrélative du déclin politique gauchiste, qui a donné à la gauche le contrôle des images du nouveau. Tandis que l’État giscardien s’efforçait de transformer le terrain des luttes gauchistes en terrain de réformes libérales et d’utiliser l’imagination proclamée au pouvoir en 1968 dans ses bureaux d’études et ses organismes de

recherche, les aspirants au pouvoir de gauche trouvaient dans l'imaginaire gauchiste — un imaginaire nivelé, vulgarisé, épuré de ses contradictions — les moyens d'illustrer le nouvel amour et la nouvelle espérance politiques. Non que les nouveaux cinéastes communistes utilisent pour faire vendre leur marchandise communiste l'affichage publicitaire gauchiste. La romance fraternelle de Cassenti ou le roman familial de Féret ne sont pas des trucs publicitaires mais le point d'ancrage de leur propre croyance communiste. La nouvelle fiction de gauche n'est pas un accaparement frauduleux des images gauchistes, mais peut-être la seule façon aujourd'hui d'agencer, de gérer ces images dont les gauchistes ont perdu la maîtrise. Le pouvoir de gérer des images, c'est d'abord le pouvoir de la *légende*, entendue en son sens premier : pouvoir de mettre un énoncé sous les images où chacun est appelé à reconnaître ses désirs et ses nostalgies. Pouvoir à la limite d'une simple signature dans un coin de l'image : inscription « *vive le parti communiste* » dans la cellule des condamnés de *L'Affiche rouge* ; affiche d'un Marx motard invitant les loulous à la fête des J.-C. sur laquelle passe négligemment la caméra des *Enfants gâtés* travellinant sur des chantiers de construction. *Des enfants gâtés* donne peut-être la meilleure représentation de la nouvelle image de gauche. Non que la politique se dissimule ici dans la photo de famille. Mais son fonctionnement a subi une inversion, exemplairement ressentie et méconnue par le critique du *Monde* :

*« On regrette que ce film si vivant, si intelligent et dont les personnages nous sont si fraternels devienne par moments si lourdement démonstratif. C'est la paille qui nous gâte ces enfants gâtés. Mais ce n'est qu'une paille. Il y a dans cette histoire une force, une sensibilité, une générosité qui finalement emportent l'adhésion ».*

L'argument est connu : trop de politique, mais tant de sensibilité... Mais si justement la vraie politique se tenait dans cette sensibilité ? non dans l'accumulation des problèmes « sociaux » évoqués, mais dans la réorganisation des signes sensibles, de l'*ethos* des relations entre les personnages ? Beaucoup de politique, assurément : logement, femmes, immigrés, chômage... Mais justement la politique est redondante et fonctionne du coup à l'inverse de la structure fictionnelle classique qui ponctue d'un message politique l'émotion créée par la fiction d'amour, de folie ou de mort. La comparaison avec les précédents films de

Tavernier est significative. À la fin de la chronique scandaleuse de la Régence, il y avait le geste d'une femme brandissant la torche de la vengeance populaire (*Que la fête commence*); à la fin de l'histoire du marginal de *Le juge et l'assassin*, il y avait le visage fier d'une femme du peuple regardant sans peur la police anti-ouvrière. À la fin des *Enfants gâtés*, le geste d'une femme encore. Mais celle-ci ne se sert plus de son corps pour signifier aucun message. Elle prend simplement, pour la baiser la main de son partenaire, avant de s'en aller: geste d'amour et renversement du rapport de maîtrise traditionnel exprimé par le baisemains, qui sont la véritable politique du film, à laquelle la lutte des locataires ne sert que de trame fictionnelle. Ce n'est pas comme le dit un autre critique la femme qui accouche le personnage du citoyen qui est en lui<sup>1</sup>. C'est elle bien plutôt qui est l'image de la nouvelle citoyenneté. La politique ici n'est pas l'appel à une autre politique du logement, elle est dans la proposition d'une nouvelle image de la femme libérée et militante, dont le militantisme n'est pas autre chose qu'une façon d'être qui va, sans discontinuité, du goût pour les pulls larges portés sans soutien-gorge ou des petits repas à la bonne franquette à la conscience des droits syndicaux. Proposition dans ce visage doux et buté, dans cet être avide en même temps de jouissance et de justice, fragile et autoritaire, revendicatif sans ressentiment, d'une image moderne et gauchiste de la nouvelle liberté guidant le peuple. Ce n'est pas l'amour qui fait prendre conscience de la politique; la politique ici c'est le nouvel amour pour l'image en quelque sorte d'un nouvel *animal politique*, résolvant au profit de la gauche l'antinomie gauchiste du militantisme (mâle) et de la jouissance (féminine): Marianne gauchiste pour une République syndicale.

Ainsi glissent les images malgré les mots sonores des tribuns. Plus la peine, dit Marguerite Duras, «*de nous faire le cinéma de l'espérance socialiste*». Mais cette phrase ne traduit-elle pas une impuissance tout autant qu'un refus? Ce n'est plus la peine, mais aussi bien ce n'est plus possible, de ce côté-ci, de gérer des images qui, au terme de leur glissement, ne peuvent plus être légendées et agencées que de l'autre côté. Ce glissement des images gauchistes, il a sans doute commencé en ce début d'année 1972 qui vit mourir Pierre Overney et naître le Programme Commun. À quelque temps de là la modification de la fin d'un spectacle militant «*Mort et résurrection de M. Occitania*» retint

l'attention. Le fusil de la libération, levé en conclusion de la pièce, disparaissait au profit du Programme Commun. Dans cette image changée on pouvait voir en puissance beaucoup de choses supprimées ou réappropriées : la violence révolutionnaire opposée aux voies révisionniste et réformiste, les luttes nationalitaires contre le centralisme des partis et, plus profondément la culture gauchiste en ce qu'elle voulut avoir d'antagonique à la vénération, affirmée par le Congrès d'Argenteuil, pour le «trésor» de la culture humaine : le spectacle devenu moment de la lutte, l'enquête auprès des masses qui permet de leur renvoyer le sens de leur lutte, le lien retrouvé de la mémoire du peuple aux combats d'aujourd'hui à servir, l'idée d'une autre politique qui soit en même temps une autre vie ; bref un agencement nouveau des éléments : lutte, fête, parole, image, mémoire.

Ce qui se décide là est autre chose qu'un changement d'opinion. À travers ces images gauchistes qui se recentrent sur le texte communiste, comme à travers ces posters électoraux de la gauche qui se fabriquent avec les thèmes et les images du gauchisme, apparaît plutôt un changement dans le régime de l'opinion, dans le rapport de l'apparence du spectacle au «vrai» de la politique. Changement dans la signification de cette représentation faite au peuple par l'artiste militant, dans la perception du peuple à qui l'on représente quelque chose, comme dans la position de l'artiste qui représente.

Qu'il y ait, dans ces changements d'images, un processus social beaucoup plus profond que la versatilité des montreurs d'images, le père de M. Occitania le laisse bien voir en faisant l'histoire du théâtre de la Carriera<sup>2</sup> : histoire des impasses du collectif s'installant, pour s'enraciner sur son terrain de jeu et de lutte, sur le plateau millavois et essayant d'y vivre de l'élevage, au détriment de son travail théâtral rendu impossible par la misère, mais aussi de son rapport au peuple-public, dont sa marginalité le sépare. Le projet militant réclame alors pour se poursuivre un autre enracinement : social dans le contact avec un peuple qui est celui des syndicats, professionnel dans la revendication d'un statut :

*«La revendication d'un statut professionnel nous permet d'aller au fond des choses, de nous enraciner littéralement [...]. Nous sommes des travailleurs, nous voulons un statut social précis<sup>3</sup>».*

L'idée d'enracinement qui soutient l'artiste-militant se déplace ainsi de la *différence* (L'Occitanie, la communauté, les brebis) vers l'*identité* (le travailleur de théâtre, demandant à être reconnu comme tel et travaillant au service des travailleurs comme lui). Derrière le glissement des images, il y a le trajet d'une aventure militante qui débouche sur un terrain de réconciliation du gauchisme et de la gauche, celui d'une rencontre nouvelle entre l'idée pédagogique et l'idée syndicale.

#### LE PEINTRE, LE PEUPLE ET LE SYNDICAT

Au début de 1977 la presse de gauche pouvait annoncer, à la page des arts, une nouvelle remarquable : la création d'un syndicat C.G.T. des artistes plasticiens. L'événement assurément avait valeur exemplaire : l'artiste individualiste trouvant la voie de l'organisation syndicale ; l'enfant maudit/chéri de la bourgeoisie rejoignant la Centrale des travailleurs. Quel plus bel exemple de la prise de conscience que la crise du capitalisme engendre nécessairement chez les hommes de culture, lors même qu'ils appartiennent aux couches les plus irrésolues de la petite-bourgeoisie irrésolue ? Certes l'événement permet de mesurer la force d'attraction qu'exerce aujourd'hui l'idée syndicale sur les activités les plus éloignées du cœur de la production industrielle et de la condition salariée. Mais le symbole principal était malgré tout un peu à côté, dans la présence au bureau de ce syndicat d'un de ces « provocateurs étrangers à la classe ouvrière » que le pouvoir gaulliste voulut expulser en Mai 1968, Julio Le Parc. Présence symbolique d'un processus de syndicalisation qui n'a pas grand-chose à voir avec la prise de conscience par les travailleurs séparés de la nécessaire unité, qui représente beaucoup moins le début que la fin d'une histoire militante : celle des peintres engagés, à partir de la Guerre du Vietnam et des ateliers populaires de Mai 68, dans le mouvement gauchiste.

---

259

Mettre des images au service de la lutte du peuple, retourner à son profit la technique qui fait d'eux des artistes dépendants du marché de l'art et des libéralités de l'État, tel fut le principe de la mobilisation des peintres militants en liaison notamment avec les batailles du mouvement maoïste : Tribunal de Lens et projet d'une exposition sur les mineurs, comité de lutte Renault et projet d'une exposition Overney.

Dans les batailles pourtant les peintres se heurtent vite à ceci que le peuple n'est pas aisé à servir — et même à rencontrer. Sans doute les contacts peuvent-ils être chaleureux avec les familles de mineurs ou les ouvriers du Comité de lutte. Mais la rencontre achoppe au point où la volonté de produire des images pour le peuple se heurte avec l'image que les militants ouvriers ont de leur lutte et avec les politiques qui prennent l'image du peuple pour enjeu. Le peintre et l'ouvrier peuvent échanger leur reconnaissance sociale: de l'artiste-militant pour l'expérience de lutte du prolétaire, du prolétaire pour la compétence propre à l'artiste. Mais cet échange ne produit pas la possibilité d'une discussion réelle sur l'image à produire de la lutte. Les ouvriers de Lip ne réagissent que par le rejet devant des images d'engrenages horlogers qui leur paraissent étrangères à l'image et aux besoins de leur lutte. Les peintres reçoivent comme pure censure les remarques des ouvriers du comité de lutte Renault:

*«Quand on va les voir causer sur la peinture, on s'apercevra qu'entre le discours de Druon et le discours des ouvriers c'était la même chose<sup>4</sup>»*  
(Matieu).

260 Comment représenter les luttes et faire de la représentation une lutte? La discussion ne s'établit guère entre les deux parties. Mais c'est aussi que l'accès au peuple est gardé par les dirigeants maoïstes — en l'occurrence ceux de la «Gauche prolétarienne» — pour qui l'image du peuple est un enjeu politique fondamental et qui pensent les artistes militants d'abord comme illustrateurs de cette image. Plus précisément la pensée politique militante assigne au peintre militant un double rôle: celui d'illustrer son image du peuple, mais aussi de témoigner, dans une lutte, de la présence spécifique de la «fraction du peuple» qu'il représente: les peintres au côté des ingénieurs, des médecins, etc. L'artiste doit représenter l'image des militants et se représenter lui-même. Or cette double représentation barre doublement la rencontre souhaitée par l'artiste entre sa production et le public populaire. Par la censure d'abord, celle qui s'exerce sur le projet d'exposition Overney pour empêcher que ne soit présentée une image petite-bourgeoise du militant ouvrier maoïste<sup>5</sup>; mais aussi parce que la possibilité de présenter au public populaire les tableaux est un enjeu de pouvoir qui échappe aux peintres. Quand ceux-ci préparent une exposition sur la mine et vont la

présenter dans le pays minier, ils espèrent voir un échange s'établir enfin sur leur peinture avec ceux qu'ils peignent et pour qui ils peignent. La municipalité communiste qui, d'abord abusée, a prêté sa salle des Fêtes à une exposition de « peintres de Paris », prend conscience qu'elle a affaire à des gauchistes et fait prévenir la population d'éviter cette provocation. Mais le bilan de ce rendez-vous manqué n'est pas le même pour les peintres qui embarquent les toiles qu'aucun mineur n'a vues et pour les militants qui les ont envoyés en pays minier. La censure qui signifie pour les uns l'échec complet de leur volonté de liaison avec les masses, vaut pour les autres comme démonstration politique exemplaire de l'oppression exercée par le révisionnisme sur la liberté d'expression. Entre les deux adversaires politiques s'établit au fond une solidarité qui joue au détriment du peintre militant. Celui-ci est le seul à avoir le désir inconditionnel de montrer aux ouvriers ce qu'il a fait. Le gestionnaire communiste qui le respecte en tant que peintre, le refuse en tant que militant. Le dirigeant maoïste qui se réjouit de la participation des peintres à la lutte n'a pas d'intérêt décisif à ce que le public populaire voit leur peinture et peut en trouver autant ou plus à ce qu'il ne la voit pas, si cette censure fait démonstration politique. Du côté de la production de l'image comme de celui de sa présentation, le peuple est bien gardé. Cette double barrière renvoie la volonté de servir des peintres à l'intérieur de leur collectivité. Mais du même coup la rencontre impossible de l'image du peintre et de l'image du peuple va se reproduire à l'intérieur de cette collectivité — et avec elle le pouvoir du tiers militant.

Exemplaire est, à cet égard, la discussion engagée en Mai 1973 p o u r la salle « *A travail égal, salaire égal* » au salon de la Jeune Peinture. Dans ce projet égalitaire, les peintres ou les collectifs doivent présenter des œuvres de même format et de même couleur noire et blanche. La volonté de lutte contre l'artiste « individualiste » ou « libéral » se manifeste en outre par la critique collective. L'A.G. examine chaque projet pour décider s'il a sa place ou s'il doit être modifié pour entrer dans le cadre de cette exposition sur le travail. Or, dans les débats, une constante apparaît, le divorce entre la pratique picturale et les intentions politiques, exprimées souvent par un texte joint. « *La plupart du temps c'est le texte qui fait une politique, la toile n'a rien à voir avec<sup>6</sup>* ». Elle a si peu à voir, selon les critiques, qu'elle propose souvent une signification

ambiguë, voire inverse de celle que l'artiste lui attribue. Ainsi un projet sur l'oppression du travail à la chaîne entraîne une critique radicale :

*« Sans modification radicale, la maquette peut passer pour un éloge de la chaîne. On la verrait aussi bien accrochée dans le bureau de Taylor. Il y a un équilibre, un espace, un silence qui se dégagent, qui donnent l'impression que la chaîne est la solution idéale ».*

Sommé de mettre dans sa toile l'élément humain qui manque (« *L'homme est l'élément primordial et la machine secondaire* »), le malheureux peintre ne peut guère répondre que par la proposition de mettre une main avec une clé, ce qui ne donne pas encore une image très exaltante de la révolte des travailleurs contre la chaîne... Presque tous les projets rencontrent la même objection : représenter le travail et l'homme au travail, ce n'est pas représenter et servir les luttes des travailleurs. L'incapacité à mettre la lutte des travailleurs dans l'image se manifeste aussi dans la figure inverse : celle où l'image est dévorée par le texte qui dit la lutte des classes. Dans tel projet « *les trois-quart du travail sont des lettres* ». Le plus radical se caractérise par l'absence de toute production d'images : il s'agit d'un projet sur le travail du peintre, réduit à la reproduction de *l'Atelier* de Courbet, entouré d'un blanc destiné à être rempli par la critique des autres toiles. Entre une image sans lutte de classe et une lutte de classe sans image — qui n'est que la l u t t e de classe parmi les peintres, l'impossibilité d'une politique positive de l'image renverrait-elle simplement à l'absence d'ancrage du peintre dans les luttes du moment ?

*« C'est comme si l'armée ne s'installait pas au Larzac, c'est comme s'il n'y avait pas Fos-sur-mer, c'est comme s'il n'y avait pas de milices patronales [...] On a continuellement des discussions, réunions de comités ou assemblées générales, où tout le monde fait référence aux luttes du prolétariat, etc... ; hier encore il y a les copains qui ont fait les textes les plus gauchistes, où il y a « lutte de classes » à toutes les lignes et qui ne se basent que sur la critique au sein de notre groupe en se regardant le nombril [...] et le jour où on fait les maquettes, les luttes ? y en a pas. Il n'y a pas une seule allusion à une lutte qui s'est passée cette année en France dans cette exposition... »*

D'où l'impossibilité de résoudre la question du public. Pour que le peintre sache à qui s'adresser, puisse montrer son travail en dehors de

sa communauté, il faudrait d'abord qu'il sache ce qu'il fait, de quoi il veut parler avec son image. Primat du politique signifie primat d'une position au sein des luttes actuelles. Seulement la désignation de ce qui est absent n'indique pas encore de quelle manière ce qui est absent devrait être présent. Le peintre qui émet ces critiques parle au nom d'un groupe de peintres qui ont en principe résolu la contradiction, ceux qui travaillent avec le Comité de lutte Renault. Or la justification politico-esthétique de leur travail — fait à partir des photos des manifestants du comité de lutte au 1<sup>er</sup> mai — reproduit en fait le même divorce qui met la positivité de l'image de lutte en dehors du travail du peintre :

*«J'utilise la foule des manifestants détournée en blanc, je garde la bande - role et tout le reste sera traité en noir, de façon qu'il ressorte une masse de travailleurs en mouvement, pas des individualités mais une masse en mouvement sous la banderole. S'il y a marqué «A travail égal, salaire égal», c'est pas un hasard non plus, c'est une bataille contre l'idée de grille des salaires, de hiérarchie, etc.».*

Il est clair que la *positivité* qui donne à ce travail valeur d'exemple se trouve essentiellement dans le mot d'ordre que porte la banderole. C'est l'image de marque du comité de lutte qui valide de l'extérieur la bonne image. Mais aussi l'extérieur agit sur l'intérieur en donnant pouvoir à ceux qui, dans le collectif, le représentent.

---

 263

Ainsi le collectif intériorise en sociodrame la rencontre impossible entre le travail du peintre et la demande du peuple. Mais on voit en même temps comment la critique de «l'individualisme», la revendication de la pratique de contrôle collectif — une des pierres de touche de la représentation gauchiste — est productrice de pouvoir. Contrôle collectif, dit-on, sur la subjectivité nécessairement bourgeoise de l'artiste. Ce qui apparaît bien plutôt c'est la position d'éducateurs et de c e n s e u r s où se trouvent tout au long de la discussion quelques personnes, celles qui représentent les luttes et la forteresse ouvrière et reçoivent par là la capacité d'exercer sur leurs collègues le même pouvoir qu'ils subissent auprès du Comité de lutte. Pour peu que quelques-uns d'entre eux aient aussi le privilège d'un nom déjà reconnu des connaisseurs, on voit fonctionner une structure de pouvoir qui n'est pas seulement la subordination du travail artistique au pouvoir de représentation militant mais une totalisation des deux :

*« C'était à la fois pression idéologique et qualité du boulot. Et moi c'est comme ça que je sens la structure révisionniste se mettre en place : quand tu n'as plus l'ambiguïté de la bourgeoisie, que tu as affaire à des gens responsables, des gens qui savent, c'est ça ou c'est pas ça [...]. On a vraiment eu l'impression d'être des commissaires politiques » (Matieu).*

Réalisation maoïste du rêve thorézien qui demandait aux étudiants communistes d'être les meilleurs dans leur spécialité ?

Quelle pratique militante des artistes peut alors briser la hiérarchie professionnelle/militante produite par la volonté même de servir le peuple ? N'est-ce pas une pratique qui prenne pour enjeu non le contrôle de l'image populaire mais le statut même du peintre, sa place sur le marché de l'art et dans le système de la culture dominante, la place de son travail dans le système de la division sociale du travail ? Telle veut être alors la lutte contre le marché de l'art :

*« On ne peut pas dire : on a une pratique politique et sociale d'un côté, et de l'autre côté on a un lieu où l'on peut effectivement d'une manière marginale entamer un travail politique et une pratique collective politiquement justes [...] ce n'est pas entre l'image et les textes qu'il y a un hiatus mais entre une certaine volonté politique et certaine position de classe à partir de laquelle on les affirme. »*

Cette dénonciation ne fournit malheureusement aux peintres aucun moyen pratique d'échapper au marché de l'art, sinon celui de ne plus peindre, ce qui est effectivement le cas de l'intervenant. Mais ce maximalisme ne définit-il pas en creux le terrain où peuvent se résoudre les contradictions du service du peuple gauchiste, les contradictions entre la *volonté politique* et la *position de classe* ? S'il n'y a pas moyen de faire coïncider le peuple que cherche la volonté militante et le public requis par la pratique artistique, si les deux pôles de la « direction prolétarienne » et de la « critique du marché de l'art » produisent plus de formes de censure que de solutions à la mise en crise de la pratique artistique, le seul terrain qui s'offre à une pratique collective autonome, c'est celui de la lutte pour les revendications sociales propres aux artistes. En 1973 la lutte contre la C.A.V.A.R.<sup>7</sup> et pour la sécurité sociale des artistes indique la voie d'une lutte autonome libérée des contrôles politiques qui hypothèquent l'image du peuple. Mais, à travers cette

lutte puis à travers la contestation du Centre Pompidou, un renversement va s'opérer qui replie le grand rêve gauchiste de l'unité populaire sur la fraternité abstraite des travailleurs. L'échange impossible entre l'image de l'artiste et la lutte du peuple débouche sur la figure de l'artiste, travailleur-producteur, solidaire de tous les travailleurs non plus par la spécificité de sa pratique mais par sa participation à la grande confrontation des travailleurs avec un État organisateur des conditions et des débouchés de la production nationale.

Cette mobilisation, à travers laquelle a pu se former la figure nouvelle du peintre syndicaliste, s'était pourtant développée à partir des principes gauchistes de l'action autonome directe : objectifs de dénonciation et non de gestion, pratiques illégalistes, assemblées générales, structure non hiérarchisée. Mobilisation qui peut donc se réclamer de la bonne tradition gauchiste de l'anti-syndicalisme, de la prise en main à la base de ses propres affaires. Mais justement ce néo-syndicalisme n'a rien à voir avec une quelconque spontanéité corporative ou avec les pesanteurs de la routine bureaucratique. Il est d'abord l'issue d'une contradiction politique insoluble. Et sa cristallisation tient moins à la forme d'une mobilisation qu'au terrain sur laquelle elle se trouve rejetée : celui de la demande à l'État. Le projet Beaubourg, vitrine de la production culturelle nationale et lieu d'intégration de toutes les formes de la contestation culturelle traduite en termes de modernité, radicalise le processus qui transforme le militantisme de l'artiste-contestataire en revendication de l'artiste-producteur. La mobilisation contre le Centre Pompidou commence un peu comme la mobilisation de 1972 contre l'exposition-Pompidou : comme une contestation de la culture avant-gardiste d'État. Lorsque, après deux ans, la lutte débouche sur l'assemblée de Créteil où mille peintres interpellent les responsables du Centre, le sens de la mobilisation a changé. Deux thèmes sont maintenant à l'ordre du jour : les services que le Centre doit rendre aux artistes et la participation des artistes aux orientations de la politique culturelle nationale. À l'État-service public, les 84 questions des artistes demandent un certain nombre de services à la production artistique :

—  
265

« 68. Les artistes sans discrimination auront-ils l'accès libre et gratuit au M.N.A.M.<sup>8</sup> pour toutes ses activités ?

69. Les artistes sans discrimination auront-ils ou pourront-ils consulter gratuitement s'ils le demandent, le matériel d'information des activités du

*musée ( catalogues, livres, revues, imprimés, etc. )*

*70. Les artistes sans discrimination auront-ils le droit d'utiliser la cantine de Beaubourg en payant le même tarif que les employés ( 6 francs )*

*71. Créez-vous des commissions chargées de visiter les ateliers sur simple demande de l'artiste ?*

*72. Existera-t-il dans le Centre Georges Pompidou un studio de recherches visuelles comprenant caméras, ordinateurs, magnétoscopes, synthétiseurs d'images et assistance technique, ouvert aux plasticiens qui désireraient y faire de longs séjours de recherche et de réalisation ? »*

Soyons juste envers le rédacteur des 84 questions; il n'a pas inclus au nombre de ses demandes ces soupes à la tortue servies avec une cuiller en or, seul objet réel selon Joshua Bounderby des fallacieuses revendications ouvrières<sup>9</sup>. Mais une chose est sûre: la contestation de l'appareil culturel centralisateur, encore présente dans le questionnaire, a cédé la priorité à la demande faite au Centre d'exercer pleinement sa vocation de protection des beaux-arts. Le discours tenu à l'État s'adresse désormais à la puissance publique protectrice des producteurs contre les intérêts privés et plus précisément de la production nationale contre l'invasion des produits de l'impérialisme américain :

*« 21. La politique culturelle américaine qui consiste à imposer internationalement à coup de dollars une élite d'artistes d'une « avant-garde » soi-disant née aux U.S.A., à disputer à Paris la place de premier centre international de l'art, à irradier un impérialisme culturel complémentaire de l'impérialisme économique et militaire, sera-t-elle un modèle pour votre politique culturelle au musée national ?*

*22. Dans l'affirmative, votre politique culturelle ne sera-t-elle, englobée dans un atlantisme culturel, qu'un relais pour que la pénétration culturelle des U.S.A. retrouve une nouvelle vitalité ? ».*

Sur ce terrain le rédacteur du questionnaire se trouve vite débordé par sa base, c'est-à-dire par les artistes présents dans la salle : nombre d'interventions réclament que l'État cesse d'acheter des toiles d'artistes, morts, étrangers ou fortunés et s'intéresse davantage aux artistes français vivant mal, qu'il crée une revue de l'art français, fasse des efforts de promotion des artistes français à l'étranger et « sorte » par une politique appropriée d'expositions et d'achats des artistes nouveaux, ambassadeurs de la culture nationale. Acheter français, fabriquer français. En dépit des railleries et malgré l'opposition d'une minorité d'ar-

tistes militants, c'est sur ce terrain que l'artiste individualiste et le militant gauchiste se trouvent entraînés par l'initiative de la culture d'État. C'est là qu'une certaine aventure gauchiste vient rejoindre la grande famille de gauche. L'initiative de la gauche — en l'occurrence celle du P.C. dont les peintres ont œuvré à la constitution du syndicat — n'est en un sens que la retombée de l'initiative de l'État pompidolien et giscardien. Le discours traditionnel de la gauche, qui incrimine une politique de prestige masquant la pénurie culturelle, ne dit qu'une partie de la vérité. Car cette pénurie qui pèse sur tous les secteurs de la vie intellectuelle et culturelle et transforme individus et institutions en mendiants perpétuels et en militants de leur propre survie est aussi ce qui renforce ce néo-corporatisme par où les aspirations gauchistes viennent rejoindre la famille de gauche. Piège peut-être où s'est pris le pouvoir qui croyait prendre : la gestion de la pénurie renforce chez les intellectuels des réflexes corporatifs dont l'absence en 1968 a joué au détriment du pouvoir. Mais cet effet organisé par lui pour ses intérêts à court terme cimente aussi un nouvel unanimisme de gauche appelant un autre pouvoir. Au demeurant les largesses de l'État produisent le même effet que ses avarices. Dans ses grandes vitrines modernistes culturelles, l'État offre un lieu à la gestion de gauche de l'imagination gauchiste. Figure peut-être d'un compromis historique culturel adapté à un pays où la relative homogénéité de la structure productive et la tradition du centralisme culturel ne donnent pas à la politique et à la culture gauchistes de base sociale autonome. À travers ce compromis se renforce aussi le rêve d'un État où les représentants du peuple syndical s'identifieraient aux gestionnaires de la culture nationale.

—  
267

#### LA NOUVELLE ÉCOLE

Comment se constitue le cercle qui enferme la volonté d'une culture militante dans la demande à l'État. Dès le début l'idée d'une culture populaire militante ne se scinde-t-elle pas en deux : entre l'idée d'une demande à satisfaire et la pédagogie d'une demande à créer ? « *Vous voulez un théâtre du peuple*, dit — en citant Romain Rolland — le directeur du théâtre de l'Est lyonnais, *commencez par avoir un peuple*<sup>10</sup> ». Pour que le militant puisse, par son théâtre, servir les luttes du peuple, il faut que l'homme de théâtre ait un public. Mais il faut

aussi que ce public soit un « non-public », non point l'auditoire habituel des célébrations culturelles, mais justement ce peuple que le théâtre n'atteint point et qui seul pourrait en transformer l'usage. Le même directeur Bruno Carlucci exprime cette situation qui est la hantise des militants du théâtre populaire: « *la salle est entourée d'habitations ouvrières, mais certains soirs on joue devant une poignée d'enseignants venus de Lyon*<sup>11</sup> ». Comment représenter le spectacle qui lui est destiné au peuple visé par la fonction militante du théâtre et au public nécessaire à son existence? Il faut pour cela une double démarche du côté de la demande. Démarche d'abord pour être pris en charge par les représentants du peuple ouvrier. Dans ce cas c'est le Syndicat intercommunal (regroupant des municipalités communistes) qui donne une subvention et achète des spectacles. Démarche aussi en direction des enfants pour former les besoins dans le domaine de l'expression qui créeront une demande adéquate à l'offre théâtrale — c'est-à-dire pas seulement un public mais un certain public pour un art à vocation critique: « *Pour que le discours dialectique soit un jour entendu par des adultes, on enseigne aux enfants la pratique des signes*<sup>12</sup> ».

268 Cette problématique et cet itinéraire on les retrouve un peu partout là où les militants du théâtre populaire (enfants de Mai ou pionniers de la décentralisation, communistes séduits par l'idéologie gauchiste ou gauchistes séduits par la politique culturelle communiste) cherchent à résoudre la quadrature du cercle du public et du non-public. Un peu partout on voit l'idéal militant glisser vers une certaine vocation syndicale et scolaire où ce qui compte désormais, c'est moins de servir des luttes déterminées ou d'imposer une autre fonction au spectacle — voire un autre rapport de la politique à la vie — que d'assurer un double service social/public: envers les organisations gestionnaires de la lutte du peuple en général, pour le développement en général de la conscience critique. La dialectique du peuple à servir et du public à former débouche sur l'idée d'un service militant qui s'identifierait à la neutralité d'un éveil pédagogique.

Ce spectacle-école n'est-ce pas ce que proposent les programmes culturels de gauche? « *Il faut partir de l'idée que le rôle de la télévision et du cinéma est plus comparable à celui de l'école qu'à celui d'une industrie de consommation* » (programme socialiste du cinéma).

En fait la gauche tient sur la question du peuple-public deux discours différents qui ne recouvrent pas exactement les lignes des deux grands partis mais engagent plutôt deux modèles différents du développement culturel : un modèle syndical et un modèle pédagogique. D'une part le P.C. continue à affirmer que le développement des forces productives transformant les rapports sociaux, multiplie des besoins culturels que la loi du profit et la pénurie du budget de la culture ne permettent pas de satisfaire. Les besoins existeraient. Manqueraient seulement les moyens de les satisfaire, de former des hommes de culture propres à satisfaire les besoins du peuple et un peuple sachant consommer les produits des créateurs. Ce discours n'est pas un simple acte de foi dans le développement des forces productives. Il exprime en gros une position corporative déterminée : celle des techniciens de la Fédération du spectacle, défenseurs intraitables de la qualité du produit, laquelle requiert en priorité un personnel hautement qualifié, donc convenablement payé, et pourfendeurs de tout ce qui gâche le métier et le produit : l'amateurisme et le dilettantisme de ces pionniers du théâtre décentralisé qui s'embarquent dans l'aventure sans avoir exigé assez de moyens, le bénévolat du théâtre militant, et — horreur suprême — la mise en participation du salaire des réalisateurs de films ou de spectacles théâtraux à petit budget ( « *Qui resterait dans une profession incapable d'assurer le salaire d'un travail accompli ?*<sup>13</sup> » ). Ceux-là n'ont guère de difficulté à résoudre la question des rapports de la création avec le public et avec l'État :

269

*« La question que nous posons est la suivante : Oui ou non le cinéma français est-il une activité artistique d'intérêt national ? Répond-il à un besoin d'ordre social ? La poser c'est y répondre. Il faut en conséquence créer de nouvelles conditions économiques de fonctionnement du cinéma, c'est-à-dire faire disparaître les impératifs économiques s'opposant à la création et à la production. Cette tâche revient tout naturellement à l'État. Les professionnels du cinéma n'ont pas à en rougir. L'art lyrique ne perd rien de sa noblesse parce qu'il est subventionné<sup>14</sup>. »*

À ce discours sans problèmes qui demande seulement les moyens de satisfaire le peuple/public, on ne s'étonnera pas que la réponse la plus sceptique vienne du directeur d'un de ces théâtres nationaux en proie au pouvoir syndical de techniciens plus pléthoriques que les comédiens, Roger Planchon :

*« Il faut dire d'abord que les besoins sont presque inexistants. Personne ne réclame du théâtre, et si l'on fait un test sur la demande nationale à ce sujet, on obtiendra un pourcentage si faible que, apparemment, pour respecter les lois démocratiques, on fermera tous les théâtres demain matin<sup>15</sup> ».*

Outre la désillusion du vétéran du théâtre populaire, ce constat traduit bien sûr la réaction du chef d'entreprise et du « créateur » aux prises avec l'appareil syndical et évoquant déjà, dans l'appréhension de lendemains triomphants, le spectre de Meyerhold. Reste que le discours syndicaliste des besoins et des moyens définit un type de demande où bon nombre de réalisateurs, comédiens, animateurs communistes ne sauraient se reconnaître. D'abord parce qu'elle réclame un type de production à gros moyens qui ne correspond pas précisément aux préoccupations par exemple du jeune cinéaste communiste, type Féret, essayant de faire sans moyens un film qui échappe aux canons de la production commerciale. Ensuite parce qu'elle élude leur expérience propre de créateurs militants, sans public ou sans *leur* public. L'idéal militant du service du peuple et la demande d'argent liée à la pénurie impliquent un type de demande à l'État qui ne saurait se satisfaire de la seule référence au soutien de la production mais implique une justification du côté du service rendu aux citoyens. Ce que l'on demande à l'État, ce sont les moyens d'éduquer ses supposés sujets, les citoyens. Par là ces militants se conforment à l'avertissement de Brecht : demander de l'argent à l'État sans lui rendre de services est la plus sûre voie de la dépendance<sup>16</sup>. Mais aussi ils s'engagent dans la spirale d'un étrange service public de la conscience critique.

Le problème de la demande se complique en effet dès lors qu'on ne se propose plus seulement d'apporter la connaissance des trésors de la culture à ceux qui en sont déshérités mais de répondre aux besoins des luttes et de produire une conscience apte à transformer le monde. D'une part le défaut de *demande* devient plus aigu, d'autre part la demande d'une aide à l'État même que ces luttes et cette conscience doivent combattre devient plus tordue. On a vu le double recours au niveau de la demande : élargissement du côté des municipalités ouvrières et des comités d'entreprise d'un public « populaire » majoritairement constitué par les usagers de l'École et de l'Université. Le mythe du « non-public » se replie plus modestement vers un rééquilibrage du poids des militants des syndicats et associations locales par rapport au

public scolaire et universitaire. Et la demande du peuple se spécifie dans la *commande sociale* émanant des municipalités et des syndicats. Éveil d'autre part des besoins culturels et de l'esprit critique, supposé aller de pair, des enfants. Cette démarche peut s'exprimer en termes prosaïques dans le discours des animateurs communistes :

*«Pour la recherche de nouveaux publics, l'action culturelle en direction de l'enfance, nous le savons, est, sans aucun doute, décisive : le travail en liaison constante avec les enseignants, la création d'activités adaptées à l'enfance, la mise au point d'outils pédagogiques chaque jour mieux rodés et améliorés contribuent à créer des habitudes et des besoins que l'on espère durables<sup>17</sup>».*

La simplicité du démarchage visant à produire des besoins «durables» de culture populaire prend un autre style quand elle s'intègre aux grands projets culturels de la gauche : ainsi dans ce Programme socialiste du cinéma, rédigé par le grand responsable du P.S. à la culture : Dominique Taddéi. Celui-ci comporte le projet d'un enseignement obligatoire de l'image et du film, à donner dès le plus jeune âge car *«l'enseignement primaire et le premier cycle du secondaire constituent un enjeu stratégique puisqu'il correspond à une période de formation de la personnalité largement irréversible et qu'il permet d'atteindre la totalité d'une génération.»*

---

271

Devant ce programme qui ouvre de beaux débouchés à certaines sciences de pointe comme la sémiologie, on peut bien sûr emboucher la grande trompette du danger totalitaire, voir le maître-penseur marxiste en flagrant délit, quand il vient arracher la plèbe et l'enfant à la nuit que, paraît-il, ils affectionnent pour les jeter dans la grande terreur de la mobilisation totale des cerveaux et des corps. La réalité est plus modeste. Ce n'est pas le Goulag ou 1984 qui s'annonce ici, plutôt l'image d'une politique plus douce et plus diffuse, à la fois souveraine et évanescence ; une politique faite d'une certaine jonction de l'économique et de l'idéologique, de la gestion rationnelle de toutes les productions — culturelles y compris — et de la ténacité des grands rêves de culture militante et de chaleur populaire ; une certaine conciliation en somme de la théorie des forces productives et d'une théorie de l'éducation où les caprices de l'artiste et de l'utopiste peuvent s'accrocher. Une gestion de gauche des rêves gauchistes que même l'artiste de parti entretient.

Ainsi la demande à l'État (concernant l'aide à la création, les moyens à donner à l'animation, l'organisation des rapports avec le public, la nationalisation de tel théâtre...) va toujours au-delà de la nécessaire demande de subvention. La pénurie où se trouvent mis intellectuels et artistes ne peut, on l'a dit, se traduire simplement en revendication de gros sous. Des figures classiques de l'appel à l'État s'y développent : recours à l'État promoteur de la culture contre les intérêts mercantiles (conflits des cinéastes autour de l'avance sur recettes, de la S.F.P...); recours des hommes de théâtre ou des animateurs de M.J.C. à la puissance centrale, contre le poids des notables locaux réactionnaires; défense requise par les cinéastes ou les peintres de la production nationale menacée par l'impérialisme américain. Ce qui se trouve demandé, c'est peut-être plus un État qui consacre un peu plus de son budget à la culture, plutôt qu'un autre État: État syndical qui encourage la production et développe la consommation (de l'élévation du pouvoir d'achat à la formation de besoins culturels). État pédagogue qui développe le service public de la culture et de la conscience. Demande en spirale: en réclamant au pouvoir de droite des moyens qu'il ne donne pas on se tourne vers un pouvoir de gauche, stimulateur de la production et de la culture, mais à ces pouvoirs présent ou futur, on demande au fond d'organiser quelque chose comme un service public du citoyen-critique.

*«Quelle que soit l'équipe politique dirigeante, le théâtre, service public, doit lutter pour ne pas devenir un instrument au service de l'idéologie de ceux qui le subventionnent et pour affirmer la nécessité d'un lieu de réflexion où l'on puisse remettre en cause les conceptions de ceux-là même qui permettent son existence<sup>18</sup>».*

Dans la demande au pouvoir de droite se forme la demande du pouvoir de gauche mais ce qui se forme dans cet appel qui s'articule en projet pédagogique, c'est plutôt la croyance laïque en un nouveau service culturel/pédagogique où l'État aurait à charge d'enseigner à tous les citoyens les moyens de le contester.

Là encore le discours politique reprend l'idéologie plus ou moins spontanée d'une catégorie de travailleurs culturels, en l'occurrence les animateurs de maisons de la culture, idéologie qui, dans leur revue *Pas à pas*, se systématisé ainsi: la fonction de la critique est une nécessité

de la démocratie moderne, une arme contre l'État que chacun doit posséder. Cette possession exige un réseau de spécialistes et d'institutions qui porte aux plus démunis non plus le trésor de la culture mais l'arme de la critique. Ce réseau coûte cher et seul l'État peut — et doit — en faire la dépense. Dans le rapport fait aux États Généraux des M.J.C., l'orateur, après avoir dessiné l'évolution de l'idéologie M.J.C. depuis l'époque de la libération où l'on cherchait surtout à mettre en avant l'idée de « liberté de pensée » jusqu'à l'époque présente plus soucieuse du développement de la « démocratie réelle » et de la « vie associative », note :

*« Si vraiment la démocratie moderne a besoin du contre-pouvoir associatif, alors il faut logiquement lui consacrer le soutien nécessaire comme à tout service rendu librement qui se révèle d'utilité publique<sup>19</sup> ».*

Suit une analyse de la fonction éducatrice de l'animateur et de ses réquisits: l'animateur est « *un militant de l'éducation permanente, donc engagé dans une action de transformation de la société sur une base d'égalité et de justice<sup>20</sup>* ». En conséquence « *il doit recevoir une formation politique et économique globale permettant une lecture critique de la réalité sociale<sup>21</sup>* ».

Il y aurait ainsi une discipline « critique de la réalité sociale » dont la transmission serait une pièce maîtresse du nouvel enseignement laïque de l'âge de la contestation. Discours laïque, discours de gauche, discours gauchiste ne viennent-ils pas à un point de convergence où la critique de la réalité sociale serait aménagée en nouveau service public et nouvelle foi d'État ? La comparaison de ce grand rêve de l'après-Mai avec le grand élan scolaire et laïque de l'après-Commune est bien sûr fragile. Ne retrouve-t-on pas un peu pourtant le même appel des militants de l'éducation du peuple, coincés par la misère et la réaction locale, à l'État central et la même croyance laïque : croyance en une fonction pédagogique à la fois *neutre* et *progressiste* ; éveil d'une conscience qui, les yeux une fois ouverts, ne peut voir qu'un certain spectacle ?

Neutralisation nécessaire de la volonté militante ? Compromis nécessaire également pour le combattant gauchiste de la culture, soucieux de faire autre chose que des spectacles d'agit-prop et contraint

d'accorder ses convictions politiques avec la rencontre d'un public populaire dont l'accès passe par les activités culturelles des comités d'entreprise? Ou bien, question plus radicale? Quelle est l'efficacité réelle de la représentation militante? «*Apprenez à voir au lieu de regarder bêtement*». Sans doute depuis 68 a-t-on vu se développer un mouvement de révolte contre l'orthodoxie triste du *Berliner Ensemble*, la revendication des formes d'émotion refusées par la grande pédagogie brechtienne, le recours aux formes colorées de la *Commedia dell'Arte* et du spectacle de bateleurs, la recherche d'un nouveau théâtre d'identification du côté du personnage comique populaire. Mais ce rejet qui, des gauchistes, atteint maintenant les orthodoxes<sup>22</sup> ne masque-t-il pas le fond du problème: derrière le didactisme avoué de la distanciation style *Berliner Ensemble* ou les airs de fête du nouveau spectacle populaire, est-ce que ce n'est pas toujours la même métaphore qui fonctionne, le rapport de la scène au double hors-scène de la vérité enseignée et du public que cet enseignement doit conduire à transformer le monde? Mais qu'est-ce au juste que cette vérité? Comment et sur quel public opère-t-elle? Avec quels effets réels? Ce qui fait le didactisme de la représentation, ce n'est pas l'interprétation plus ou moins pesante de la «distanciation», c'est la grande métaphore de «ce qu'il y a à voir». Or la grande métaphore a une double propriété: non seulement celle d'éroder une image renvoyée à la tyrannie du référent mais aussi de rendre ce savoir de référence indécidable et inutile en dernière instance. Revenons à M. Occitania et à son fusil abandonné. Comment fonctionnait cette image? Comme la conclusion d'une démonstration. Comme l'illustration d'une idée — «oser lutter» — après la découverte des raisons qui poussaient M. Occitania à la mort: subordination de l'agriculture aux exigences du Marché Commun, des ouvertures et fermetures d'usines à la loi du profit, de l'espace à l'invasion du tourisme industriel; à quoi s'ajoutait la complicité des politiciens à bonnet blanc et à blanc bonnet. Bref l'Occitanie est malade du capitalisme et la conclusion est qu'il faut le mettre à bas. Message gauchiste? Message communiste? La différence est faite par le fusil mais celui-ci n'est pas produit par le savoir de la pièce. Il illustre non la fin d'une démonstration mais un rapport de forces extérieur à la scène: la position encore défensive du P.C. et l'essor de mouvements extra-parlementaires (maoïste, paysan, nationalitaire...) dont on imaginait alors la fusion dans un grand mouvement d'unité populaire. Le fusil est porté par ce rapport de

forces et disparaît avec lui. Non par l'opportunisme du metteur en images, mais bien parce que cette image traduisait des rapports de maîtrise dont il n'a pas le contrôle. La démonstration reste la même, l'image du changement a changé. Ce qu'on a appris à voir n'a aucune efficacité propre et n'engage pas de conclusion spécifique.

Jeu de la grande métaphore qui enferme la représentation, communiste ou gauchiste, triste ou gaie, héroïque ou comique, dans la reproduction du Même. C'est toujours la même culbute du spectacle dans ce qu'il y a à voir, ce qu'il faut apprendre à voir étant au fond toujours la même chose — et quelque chose qu'on n'avait pas besoin d'apprendre, parce qu'on le savait déjà. Une pièce sur la Révolution française n'est-elle pas toujours condamnée à nous « apprendre » que c'est la bourgeoisie qui a poussé le peuple en avant pour transformer les rapports politiques et sociaux dans le sens conforme à ses intérêts ; une pièce sur les mal-logés, que leurs malheurs s'expliquent par la spéculation immobilière et que de même les immigrés, paysans, ouvriers, etc. sont victimes des rapports de production capitalistes ; ou que l'écrasement du peuple chilien n'a pas été produit par la « barbarie » de militaires réactionnaires mais par l'impérialisme international, etc. ? Ce n'est pas que cette « propagande » nuise à la beauté de l'art, comme s'en plaignent les esthètes. C'est plutôt qu'en réalité elle ne propage rien. D'une part ce savoir est indécidable, gauchiste ou communiste, subversif ou officiel selon les rapports de domination existants. Mais peut-être alors l'essentiel n'est-il pas dans cette fonction politique supposée de la métaphore, mais dans sa fonction sociale qui est peut-être, sous couleur d'apporter aux victimes de l'oppression le savoir qui leur manque ou la forme qui manque à leur savoir, de souder la classe de ceux qui savent. Derrière les oppositions de l'identification et de la conscience critique, ou inversement du dogmatisme didactique et de la nouvelle fête populaire, ce qui est en jeu, c'est cette fonction de la *reconnaissance* qui sans cesse résorbe l'image dans la métaphore du savoir et la division même produite par la forme de ce savoir dans la complicité de ceux qui connaissent les règles du jeu de la division. Par-delà les oscillations entre le service du peuple-supposé-savoir et la pédagogie de la vérité révélée au peuple, il apparaît en dernière instance que tout se joue — ou à peu près — à l'intérieur du camp de ceux qui savent. Aussi bien l'unanimité populiste plutôt pratiqué par le cinéma en vertu de son

effet-de-réel spécifique, et le « criticisme » brechtien plutôt pratiqué par le théâtre peuvent-ils sans cesse changer de médium et échanger leurs effets : sacrements de la communion et de la confirmation qui re-célébrent perpétuellement l'adhésion sensible au bon camp ou la possession intellectuelle du savoir vrai.

À la limite de ce jeu de reconnaissance où gestionnaires de gauche et militants gauchistes peuvent se reconnaître dans la même image, on peut voir se préciser une certaine structure dont on a déjà vu des manifestations du côté de la théorie. Depuis 68 on a vu se développer chez les théoriciens marxistes quelque chose que l'on pourrait appeler un Parti *off*, projection du P.C. en dehors de lui-même, formé surtout dans la mouvance de l'althussérisme, parti de gens qui ne sont pas au P.C., qui critiquent sa pratique au nom de sa théorie mais qui volontiers lui reconnaissent la représentation de la classe ouvrière en se réservant la représentation de la théorie juste (parti *off* aussi au sens de la voix magistrale qui commente hors-champ). Les *off* se sont surtout spécialisés dans la vérification théorique et expérimentale des vérités incontestables : que l'école capitaliste est une école de classe, que les examens, les tests et les concours favorisent les bourgeois au détriment des prolétaires, que la justice est une justice de classe qui frappe plus durement les seconds que les premiers, et autres vérités toutes aussi bonnes à dire : que le « tiers-monde » est un concept idéologique, qui cache la domination impérialiste, etc. etc. Ce discours du dévoilement, ordonné à la grande métaphore des rapports de production, peut aider à comprendre la place et le fonctionnement de toute une pensée et une culture de gauche aujourd'hui. Jeu de l'orthodoxie *déplacée*, en un double sens : orthodoxie *mise à distance* dans la représentation, puisque, au bout du compte, cette « distanciation » brechtienne qui devait dérouter la conscience spectatrice s'est retournée en confirmation supplémentaire des certitudes de la conscience orthodoxe ; foi prétendument découverte au prix d'une aventure de la pensée, grande métaphore qui ne peut appareiller la croyance à une politique déterminée qu'au prix de dénier cette politique, de faire valoir la croyance comme la découverte de l'autre scène. Mais aussi orthodoxie proférée en un lieu qui n'est pas celui où s'élabore la ligne politique. Voir le grand jeu des théoriciens du parti *off* : théorie vraie de la pratique communiste représentée fermement mais poliment au parti propriétaire de l'appellation par des ortho-

doxes de l'extérieur patronnés par un hétérodoxe de l'intérieur. Voir aussi l'étrange rapport qui s'établit entre les déclarations des P.C. en faveur de la liberté tous azimuts de la création et la demande de morale, de rigueur et de responsabilité que maint créateur leur renvoie : image hypermoralisée du communiste chez un Pasolini s'adressant ainsi aux Jeunesses Communistes « *Vous êtes la partie saine de la nation corrompue* » ou chez un Bertolucci décrivant le compromis historique comme accès au stade génital ; polémique ici d'un Hubert Gignoux, vétéran du théâtre populaire et néophyte du communisme, s'insurgeant contre l'irresponsabilité cautionnée par l'appel du P.C. à la libre création et affirmant « *les aspects positifs de certaines contraintes*<sup>23</sup> » quitte à être rappelé à l'ordre par le cadre du Comité Central spécialement chargé de la défense de la liberté.

Si tant de pratiques culturelles se trouvent aujourd'hui prises, bon gré, mal gré, dans ces jeux de l'orthodoxie déplacée ou déniée, c'est sans doute en raison d'un décalage plus fondamental : celui qui existe entre le concept et la réalité du « public populaire ». Comment ne pas être frappé par cette comptabilité fiévreuse que font les artistes révolutionnaires de leur public ouvrier, ou par ces plaintes contre les conditions qui les empêchent d'avoir leur « vrai » public ouvrier et paysan ? Comment l'entendre sinon comme dénégation virulente de leur adéquate à leur propre public. Dans ce jeu du faux et du vrai public, dans ce plaisir de la reconnaissance qui se subordonne le plaisir de la représentation, se forge peut-être une certaine conscience de classe : où les futurs gestionnaires de l'État syndical viennent communier avec les militants gauchistes de la culture et les professeurs de gauche ou autres travailleurs intellectuels : ébauche d'une intelligentsia du futur ?

Processus complexe et contradictoire mais qui permet peut-être de mieux entendre ce qu'il y a derrière ces déclamations sur les tribunes vides du Programme Commun qui détournent l'attention de ses images pleines. Les intellectuels, disait Glucksmann dans la même intervention, c'est 25 à 30 % de la population. Derrière le grand tapage qui nous menace de la barbarie socialiste à venir, n'y a-t-il pas l'anxiété d'une fraction de l'intelligentsia que sa position dominante dans les institutions, le marché du livre et les médias rend finalement plus fragile vis-à-vis de la montée d'un nouveau pouvoir culturel pédagogique-syndical

qui s'organise en-dessous d'elle ? Dans une tribune libre du *Nouvel Observateur*, Ilios Yannakakis se félicitait de ce que la « haute intelligentsia » française eût répudié le marxisme mais s'inquiétait de ce qu'il n'en fût pas de même pour la moyenne et la basse intelligentsia. Derrière les déclamations d'aujourd'hui, il y a sans doute cet enjeu qui, de fait n'est pas négligeable ; parmi ces 25 à 30 % de la population que représenterait ce monde disparate de fonctionnaires, d'enseignants, de cadres, d'éducateurs, de travailleurs de la culture, de la santé, etc., sur les déterminations duquel l'idéologie a un poids spécifique, qu'est-ce qui l'emportera : la logique pédagogique-syndicale qui les tirerait dans le camp des gestionnaires du mouvement ouvrier ou la grande pensée de la haute intelligentsia, constituée en quasi avant-garde d'une force autonome des travailleurs intellectuels ? Qui gèrera le compromis historique culturel entre le pouvoir capitaliste, les gestionnaires du mouvement ouvrier et la force sociale en expansion des intellectuels ?

Pour qui n'est point intéressé par la gestion du compromis, le problème ne se pose pas moins : que faire avec des images pour ne point conforter l'ordre en place par la représentation d'images gauchistes gérées par un appareil culturel de gauche ? C'est le problème que rencontrent par exemple des gens de théâtre gauchistes, lancés, au sein d'une ville nouvelle communiste, dans un travail d'animation et d'enquête destiné à déboucher sur une création proposée au public de la ville. C'est ainsi que Jean-Paul Wenzel éprouve à Bobigny l'impossibilité de faire une pièce avec le fameux « personnage comique populaire » : ce traitement parodique de la parole des gens n'aurait d'autre effet que de rendre supportable l'insupportable, de faire pénétrer encore mieux, par sa redondance, l'oppression qu'elle réfléchit. Impossible aussi d'utiliser l'arme dernière de la représentation gauchiste, la mise en scène des « contradictions au sein du peuple », de proposer par exemple l'image positive de l'ouvrière révoltée contre le machisme ouvrier. Dans ce que l'enquête fait entendre, c'est paradoxalement peut-être l'inverse qui fait résistance, non l'image rassurante de la rebelle, mais la force à dire « c'est très bien comme ça », la force de la cuisinière du centre social à répondre au discours gauchiste par lequel elle se sent agressée : « *Esclave, et alors ?*<sup>24</sup> ». Au terme de l'expérience, impossible de supporter l'idée même de la représentation et la maîtrise qu'elle supporte des images :

«Ce qui est sûr pour moi c'est que «représenter» et la représentation, après cette année, ça me paraît quelque chose de fini [...] il faut essayer d'être moins clair et de faire confiance à l'image. On a besoin maintenant d'images avec plein de sens dedans et d'arrêter de croire qu'on contrôle tout<sup>25</sup>».

Faire confiance à l'image contre le didactisme de la représentation et ses effets de reconnaissance ? Mais n'est-il pas aussi nécessaire de libérer des images sursaturées de savoirs sédimentés et de politiques publicitaires ? Comment faire en sorte, comme Georges Bonnaud l'exprime en un texte consacré à l'expérience du Théâtre du soleil<sup>26</sup>, que l'image *se tienne toute seule* ? Ne faut-il pas pour cela une anti-pédagogie du type de celle que Godard met en œuvre justement pour interrompre le glissement des images. C'est le travail d'«*Ici et ailleurs*» avec les images d'un film désormais impossible sur la victoire du peuple palestinien ; film qui arrête des images que l'on ne peut plus organiser, avant qu'elles ne s'en aillent ailleurs ; l'essentiel n'étant pas au demeurant de garder le patrimoine des images, d'empêcher l'image gauchiste d'aller orner la légende de gauche, mais de détruire cette tyrannie qui s'exerce sur l'image, tyrannie de la légende indifféremment «de gauche» ou «gauchiste». C'est pour cela aussi que «*Comment ça va*» est tout entier un film sur la légende d'une image, légende gauchiste que Godard déplace en légende communiste. Godard remonte aussi en un autre sens la pente du glissement des images lorsqu'il recentre la caméra sur le lieu d'élaboration de la *légende* communiste — l'imprimerie de l'Humanité —, vers ce centre que justement la caméra communiste cherche toujours à fuir vers des images de mémoire populaire, de jeunesse en fleurs, de bal-musette ou de féminité nouvelle. Du visage de Christine Pascal, image de marque chez Tavernier, du nouvel *ethos* militant, Godard retourne délibérément vers le visage que le glissement voulait faire oublier : celui du délégué syndical, confronté aux formes élémentaires de maîtrise du mot et de l'image.

Peut-être est-ce là que commence, modestement, une critique contre le compromis culturel : dans l'entêtement à saisir ce qui se passe dans l'opération de la légende ; entêtement contradictoire en ce qu'il doit, contre le pédagogisme, recourir à une autre pédagogie. Sans doute, par delà les espoirs ou les illusions d'avoir dépassé le brechtisme,

retrouvons-nous aujourd'hui ce qui fut, derrière la parade pédagogique, le grand souci, le grand mythe brechtien : délivrer les mots et les images de leur valeur d'échange (en pouvoir), pour les rendre à un nouvel usage (en liberté)<sup>27</sup>.

### Notes

- 1 - Jean-Louis Bory dans *Le Nouvel Observateur*.
- 2 - *ATAC-Information*. Avril 1975, p. 14-15.
- 3 - *Ibid.*, p. 16.
- 4 - Interview. Septembre 1977.
- 5 - « Le meilleur exemple ça a été la statue d'Ipoustéguy pour l'exposition Overney. Première chose : il n'était pas ressemblant. Ce qu'ils voulaient, c'était le buste, genre place publique. Deuxième discussion, venant des responsables : est-ce que c'est Overney qui doit porter l'émigré ou le contraire ? Troisième étape : pourquoi l'émigré est-il mort ? Quatrième étape : le sexe bandé : c'est inacceptable, c'est une conscience petite-bourgeoise des choses ; on ne bande pas quand on fait de la politique. » (Matieu, *ibid.*).
- 6 - Les citations qui suivent sont extraites du procès-verbal de cette assemblée, aimablement communiqué par Claude Lazare. Les interventions devaient être initialement retravaillées pour la publication. Les intervenants, effrayés du dogmatisme de leurs interventions, ayant finalement renoncé à les reprendre, on a préféré les laisser ici dans l'anonymat.
- 7 - Caisse de retraite à laquelle les artistes étaient obligés de cotiser, bien qu'elle ne leur garantît qu'une retraite dérisoire.
- 8 - Musée National d'Art Moderne.
- 9 - Sur la philosophie sociale de Joshua Bounderby, cf. Dickens : *Les Temps difficiles*.
- 10 - *ATAC-Information*, avril 1975, p. 11.
- 11 - *Ibid.*, p. 12.
- 12 - *Ibid.*
- 13 - Spectacle — mai 1977. Voir par ailleurs dans *ATAC-Information* janvier 1977, la polémique des syndicats avec Jeanne Laurent.
- 14 - *Ibid.*
- 15 - *Théâtre/public*, mars 1977, p. 9.
- 16 - cf. *Me-ti ou le livre des retournements*, L'Arche, p. 104.
- 17 - *ATAC-Information*, Mai-Juin 1977, p. 8. On trouvera d'autre part un raccourci assez saisissant du problème dans le texte qui suit : « *Nous entends présenter 5 grands spectacles par an dont la place idéale sera évidemment la grande salle que nous allons construire à l'intérieur de la Criée*

(800 à 1.000 places). Ce qui sous-entend la formation d'un public, donc la mise en place d'une programmation en direction de l'enfance, doublée d'une animation pédagogique». Marcel Maréchal in *ATAC Informations*, février 1976, p. 11.

**18** - Guy Rétoré in *ATAC-Informations*, février 1977, p. 6.

**19** - *Pas à pas*, 2e/3e trimestre 1975.

**20** - Ibid.

**21** - Ibid.

**22** - cf. *Théâtre/Public* n° 16/17. «Tu as des certitudes, toi?».

**23** - «Ou bien prétendra-t-on, à propos de la Ligne générale, d'Alexandre Newsky ou de la Marseillaise qu'un sujet obligé a fait tort à Eisenstein ou à Renoir? Nul n'y songe. Alors?» *Théâtre/Public*, n° 15, mars 1977, p. 12.

**24** - Entretien avec Jean-Paul Wenzel et Claudine Fiévet. Octobre 1977.

**25** - Ibid.

**26** - cf. dans ce numéro, «L'illusion efficace».

**27** - Je remercie ceux qui m'ont aidé dans ce travail: C. Fievet et J. P. Wenzel, G. Fromanger, J. Jourdeuil, C. Lazare, A. Macé, M. Matieu, O. Perier, S. Toubiana, J.-P. Vincent et l'équipe du T.N.S.