
Chroniques

numéros 20-21
août-septembre '76

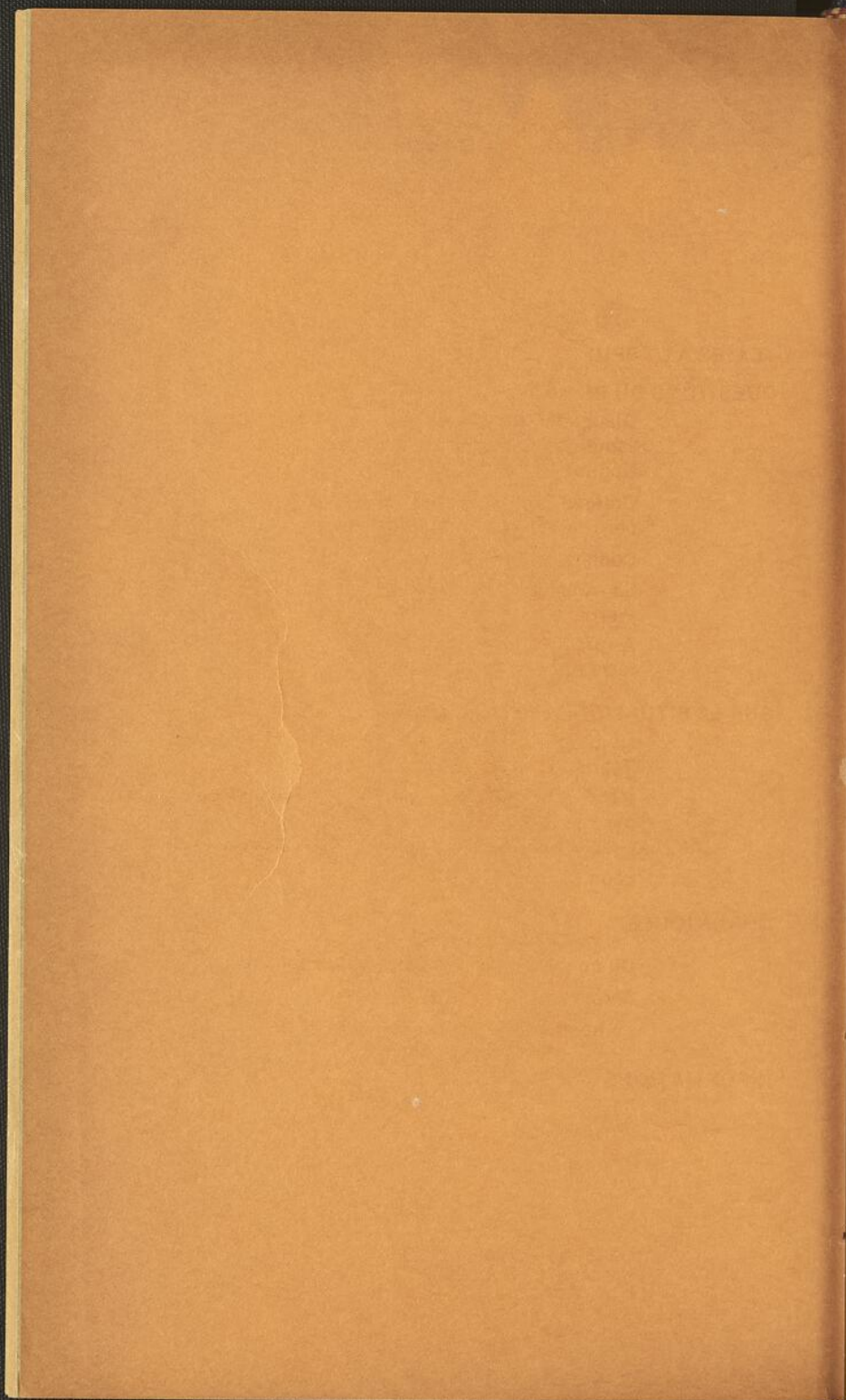
R
-39

la situation internationale

Trois points de vue marxistes divergents.

Questions du Réalisme

La réapparition de la question du Réalisme socialiste comme symptôme de la lutte politique dans le domaine de la culture est un phénomène important dont il faut évaluer l'enjeu.



S

TE
OU

SU

CH

INF

PER
0-89
fs

sommaire

numéros 20-21
août-septembre '76

TEXTES A L'APPUI

QUESTIONS DU REALISME

- Quelques remarques sur le concept de réalisme, notamment au cinéma** par Dominique Noguez 3
- Critique du réalisme ou réalisme critique** 11
par Francine D'Amour et Gilbert Maggi
- Conflit** par Philippe Haeck 31
- Le réalisme en question** par Marcel Saint-Pierre 46
- A propos d'un film réaliste: Le Sel de la terre** par André Morf 105

SUR LA SITUATION INTERNATIONALE

- Le point de vue de la Chine sur la situation internationale** par Diane Ethier 115
- L'U.R.S.S. et les relations internationales** 134
par Hervé Fuyet
- La montée de la révolution mondiale** par Léon Peillard 151

CHRONIQUES

- Du coucou au hippie** par Jocelyne Lefebvre 169
- C'est l'été** par Jean-Marc Piotte 174
- Le boucher et le dément** par André Roy 180

INFORMATIONS

186

textes à l'appui

Questions du Réalisme



Fragment de *La Liberté sur les barricades*. (Delacroix)

Quelques remarques sur le concept de réalisme notamment au cinéma

I. RéalismeS; réalisme

Par son histoire et par son nom — *a posteriori* et *a priori*, dirait la scolastique —, le concept de réalisme avoue son propre néant.

L'histoire, d'abord — l'histoire des pratiques significatives — nous révèle que peu de concepts esthétiques ont été plus accueillants, donc plus contradictoires. Dans son sens iconoclaste ou dans son sens conservateur (voir Jakobson)¹, rafraîchi ou non de préfixes aguichants (**sur**, **néo**, **hyper**), le mot finit par désigner les vagues successives de la production artistique depuis un siècle. Puis, par extension, depuis toujours. Ainsi, directement ou par déplacement, il aura aussi bien désigné la peinture de Vélasquez que celle de Courbet, Le Nain que Répine, les peintres stalinien qu'Oldenburg, le Mao de Warhol que celui des artisans chinois, Pétrone que Balzac, Cervantes que Céline, Carné que Forman, Rossellini que Perreault (Pierre). RéalismeS. Le pluriel est fatal aux concepts. A vouloir tout prendre, celui-ci laisse tout échapper.

Mais le mot annonçait déjà ce leurre, par son

(1) JAKOBSON (Roman) — "Du réalisme artistique" (1921), trad. française de Tzvetan Todorov, in *Théorie de la littérature* (Paris, Seuil, 1965), pp. 98-108.

suffixe: **ISME** connote le manque à gagner, l'effort nécessaire, le combat; **ISME** met du jeu — du vide — dans le mot même, pose le **réel** comme référence visée, c'est-à-dire jamais atteinte. Le concept n'existe que de sa propre **utopie**. La prétention qu'il désigne (re-produire le réel) serait-elle accomplie, il s'anéantirait.

Les impératifs de la raison rejoignent d'ailleurs ici ceux du langage. Comme l'a bien vu Platon, c'est la logique de l'imitation que de postuler témérairement sa propre abolition: si elle réussit parfaitement, il n'est plus possible de distinguer entre l'imitant et l'imité; il n'y a plus imitation mais redoublement. Ainsi en est-il du réalisme, imitation paroxystique, dont le héros éponyme pourrait être Pygmalion (ancêtre du Dr Frankenstein) et la figure emblématique la belle Galatée; statue devenue femme. Reste que le réalisme ne peut obtenir que mythiquement ces triomphes suicidaires, lui qui, j'y reviendrai, est toujours plus ou moins une façon de chercher à reproduire une réalité à **n** dimensions en **n-1** dimensions.

2. Le réalisme comme iconicité

Cette problématique platonicienne ne concerne cependant qu'un aspect de la question du réalisme. Celle-ci, en fait, se dédouble en deux autres, que je propose d'appeler, pour aller vite et me rapprocher des problèmes du cinéma, celle de l'**iconicité** et celle du cadrage.

Par "iconicité", on entend habituellement l'aptitude d'un signe à prendre l'apparence extérieure de son référent: le signe iconique — motivé — s'oppose en ce sens au signe symbolique, qui est arbitraire. Le réalisme est une façon de renforcer les motivations, c'est-à-dire d'aspirer, par la référence empressée à ce grand au-delà des signes qu'est le "réel", à la réduction de l'arbitraire du signe. A la réduction, non à la disparition (qui, si elle était possible, rendrait, on l'a vu, le concept de réalisme nul et non avenu). Cette réduction, si l'on accepte de parler un moment comme les informaticiens, consiste à multiplier les **informations** en composant un programme comportant le maximum possible de paramètres, eux-mêmes soigneusement déduits d'une analyse de la réalité à reproduire. En ce sens — par l'intervention de para-

mètres de plus en plus nombreux, il y a un progrès historique de l'iconicité (ex. une iconocité progressive) de la peinture byzantine à la peinture en perspective du Quattrocento, de la peinture du Quattrocento à la photo, de la photo au cinéma muet noir et blanc, du cinéma muet noir et blanc au cinéma en couleurs et parlant (etc.). Inutile de revenir sur les pages consacrées à cela par André Bazin (le cinéma comme momie du temps)², Michotte ou Christian Metz (le mouvement réel comme cause principale de l'impression de réalié au cinéma (3)). Ajoutons seulement que Metz omet un autre facteur de renforcement de cette impression de réalité dans les films parlants, plus décisif encore peut-être que le mouvement: la synchronisation de deux séries de stimuli, les signes sonores et les signes visuels de l'acte de parler.

La métaphore de l'ordinateur, utilisée il y a un instant, a l'avantage de nous rappeler que cette recherche de l'iconicité ne se fait pas **toute seule** et qu'elle n'est, comme les sémiologues le répètent depuis quelques années, qu'une affaire de **codes** — dans la photographie même, dont Barthes avait imprudemment d'abord écrit qu'elle était "un message sans code".⁴ Même le dessin d'une forme est codé, s'il est vrai qu'il s'agit, comme je l'ai proposé, de traduire en **N-1** ou **n-x** dimensions une réalité à **n** dimensions. L'histoire du réalisme, de ce premier point de vue, culmine dans celle du **trompe-l'oeil** (et de tous les trompe-l'oeil, trompe-l'oreille, etc. qui font de l'histoire de l'art une histoire de l'artifice). Toujours de ce point de vue, le cinéma à évidemment conquis, sans grand mérite il faut l'avouer, la première place.

3. Le réalisme comme cadrage

Mais le réalisme n'est rien s'il n'est qu'un trompe-l'oeil et n'est pas aussi un trompe-l'esprit. Ou alors ses productions ressembleraient à ces reconstitutions à la fois fidèles et fautives d'un décor humain auxquelles aboutissent les extra-terrestres de

-
- (2) "Ontologie de l'image photographie", in **Qu'est ce que le cinéma?** Tome 1 (Paris, éd. du Cerf, 1958).
 - (3) **Essais sur la signification au cinéma**, Tome 1 (Paris, Klincksieck, 1968).
 - (4) **Communications** no 4 (Paris Seuil, 1965).

2001, l'odyssée de l'espace, parce que les images terrestres qu'ils ont obtenues à des millions de kilomètres de distance sont **superficielles**; que des détails et surtout l'existence même de la profondeur ont échappé. L'iconicité ne livre que des approximations de surface; elle ne devient réalisme au plein sens que si quelque chose de la profondeur — de ce qui fait que la surface est telle — est aussi révélé. Donner la "photographie" d'une machine ou d'un être ou d'un rite ou d'un groupe social n'est **réaliste** que si en même temps, d'une façon ou d'une autre, est compréhensible le **fonctionnement** de cette machine, de cet être, de ce rite, de ce groupe social. A la limite, on peut soutenir que le film de Kostas Sficas, **Modelo**, qui tente de donner en un plan fixe de 3/4 d'heure, par le simple déplacement régulier de personnages et d'objets, une **idée** de l'exploitation capitaliste, n'est pas moins réaliste que le premier film venu de cinéma direct que ne sous-tend aucune analyse. On commence à savoir qu'il ne suffit pas de partir au hasard, la caméra et le magnétophone en bandoulière, pour être réaliste. On commence à le savoir depuis Vertov, qui a à la fois théorisé la recherche de la "vie à l'improviste" et son insuffisance si elle n'est pas structurée, **avant, pendant et après**, par toute une série d'opérations de "montage".

C'est ici qu'avec la profondeur et le temps est introduit le deuxième problème du réalisme: celui du cadrage. Quel est le cadrage — ou, pour employer un vocabulaire plus dynamique et, du coup, plus cinématographique, quel est le mouvement d'appareil — quel (le) est le **point** (ou la série des points) **de vue**, qui va le mieux permettre de **rendre** une réalité donnée — surface et profondeur, apparence fixe et fonctionnement? Telle est la question.

En ce sens encore, le réalisme n'est qu'une tendance, toujours exposée, toujours résignée à ne pas aller jusqu'à son terme. Terme toujours vague, au demeurant et qui — "nature", "vie", choses comme elles sont", "réalité" — tient du point **focal** ou **virtuel** plus que du point d'aboutissement. Le réalisme, en ce second sens (qui est comme la dynamisation du premier), n'est que le refus polémique d'une façon de voir (ou plutôt de ne pas voir) **et la recherche hautement proclamée d'un nouveau cadrage, qui fasse mieux voir, ou voir autre chose, ou voir autrement**

la même chose. Le réel est ici, au sens propre, l'**alibi**. Le réel, pour Courbet, n'est que ce qu'oubliait Delacroix, et pour Degas pour Cézanne il n'est que ce qu'omet Courbet. Zola ne voit pas le même réel que Hugo: il voit le réel **contre** Hugo. Il perçoit, avec une obstination provocante, précisément ce à quoi Hugo, volontairement ou non, restait aveugle. Le réel du naturalisme — ce réalisme type — est le revers du réel romantique, c'est le romantisme en creux. Les pantins zoliens, mus par leurs gènes, sont les héros romantiques "énervés", "énuclées" du gros coeur ineffable qui battait sous leur peau pâle, en retournant ce que le romantisme omettait: le charnel, l'hormonal, l'héréditaire. La "bête humaine", c'est la "force qui va", sachant enfin d'où elle vient, et Thérèse Raquin une Cosette amputée de l'âme et empêtrée d'un sexe. **Chaque réalisme est l'antiréalisme d'un autre.**

Dans la succession quasi dialectique des esthétiques, réalisme (ou vérisme, ou néo-réalisme) est le nom du mouvement négatif qui vient inévitablement, au nom d'un contenu réputé méconnu ou nouveau, ébranler la positivité quiète d'un système de formes figées par la répétition et apporter cette **surprise** sans quoi, les formalistes russes l'ont bien vu, il n'y a pas d'art. Le baiser hollywoodien, **réaliste**, quand personne ne s'embrassait à l'écran, cent fois refait dans cent films n'est plus qu'une forme; le réalisme nouveau sera de montrer la langue, la salive qui coule et qui n'avait jamais coulé, non pas parce que c'est plus réel, mais parce que c'est le signe que quelque chose a changé au royaume d'Eros, — qu'il y a toujours quelque chose qui change, partout. Le "réel" n'est autre que ce changement que la forme aspire sans cesse à saisir mais qu'elle manque inéfectuellement. Le réalisme est la revanche de l'imprévisible et de l'hétérogène — de l'histoire — sur la vocation éternisante (ou éternitaire) de la forme. C'est la confrontation mimée et orageuse du signe et de ce qu'il prétendait signifier mais qu'il ne signifie plus guère, tant, en lui, le signifiant a pris le pas sur le signifié et à finir par évoluer monstrueusement, onanistement, seul de son côté. Le réalisme commence par être un anti-formalisme et finit par être un nouveau formaliste: le "réel" n'a été qu'un prétexte, prétexte à un changement de convention formelle

(de la même façon que les révolutions, au XIXe siècle, qui se sont toutes faites au nom du **peuple**, n'ont, sauf la Commune, provoqué qu'un changement de personnel politique dans la bourgeoisie).

4. Contours du vide

Pendant ce concept vide, ou presque, a un contour, tentons de le cerner par quatre traits:

1) le réalisme, c'est la préférence accordée au **plus proche**, (de l'auteur et de ses contemporains), dans l'espace et dans le temps. C'est le "sens du présent" dont Charles Bevchat faisait la caractéristique du roman naturaliste. C'est aussi le refus de l'exotique 5, la volonté de regarder ce que nous avons sous les yeux mais que divers **caches** (bienséance, conventions, censures) d'une esthétique sclérosée ou d'une idéologie dominante nous empêchaient de voir. D'où souvent une manière de **souligner** agressivement qui donne au mot réalisme ses connotations de cruauté et de "trivialité".

Encore y a-t-il, selon le point de vue socio-politique de celui qui regarde, deux façons possibles de supprimer ces caches: celle d'une classe sociale en pleine ascension, qui veut son reflet collectif dans l'art et la littérature (ainsi Beaumarchais voulant, dans ses "dramas bourgeois", "honorer les gens du Tiers Etat"; ainsi Eisenstein ou Vertov honorent le prolétariat russe); et celle d'une classe dominante qui se donne les gants, avec un petit frisson exotique, d'observer à la loupe une classe dominée. C'est le jeu du naturalisme des Goncourt dont, avec cynisme ou naïveté, Edmond révèle les arrières-pensées dans son **Journal** du 3 décembre 1871. "Mais pourquoi choisir ces milieux? Parce que c'est dans le bas que, dans l'effacement d'une civilisation, se conserve, le caractère des choses, des personnages, de la langue, de tout... Pourquoi encore? Peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues".

2) Le réalisme, c'est le **recours le plus large possible à un matériau encore non-esthétique**. Ainsi,

(5) Sauf si l'exotique est une dimension essentielle d'un vécu. Le réalisme c'est parfois aussi de montrer l'idéalisme d'un être ou d'une classe sociale. **Mme Bovary** est un roman réaliste. **A rebours** aussi.

dans le cinéma allemand des années 20, l'importance capitale des extérieurs urbains (**Die Strasse**, de Karl Grüne, 1923; **Berlin, Symphonie der eine grosse Stadt**, de Mayer, Freund et Ruttmann, 1927; **Asphalt**, de Joe May, 1929; **Berlin Alexanderplatz**, de Phil Jutzi, 1931). Ainsi, dans les films néo-réalistes italiens, l'emploi d'acteurs non-professionnels, de gens jouant leur propre rôle (**La terra trema**, de Visconti). Ainsi, dans les romans de Zola, l'importance du langage de la rue. Ainsi, dans les films de Warhol, dans **The Chelsea girls** par exemple, les longues conversations improvisées. Ainsi, dans le réalisme "pop" ou l'hyper-réalisme, les objets les plus quotidiens — **hot dogs**, lunettes de soleil, voitures —, tout un aspect raclures de poubelles ou de Eaton's.

3) Le réalisme, c'est la volonté de faire oublier le plus possible le caractère fictif de la fiction, d'occulter le **procès d'énonciation**, bref de produire des oeuvres d'"immaculée conception". C'est Flaubert cherchant à "n'y être pas"; c'est "l'effacement devant la réalité", par la préférence accordée aux longs plans-séquences et la réduction du montage à presque rien, dont André Bazin faisait une caractéristique du cinéma moderne et, déjà, des films de Von Stroheim, Murnau, Flaherty, Dreyer ou Renoir.

Il n'est pas difficile de voir de cette volonté d'effacement de l'instance créatrice une manière quasi magique de suggérer au monde de paraître "en personne". En somme, le réalisme est la tendance inlassable et utopique à faire oublier qu'une oeuvre n'est qu'une oeuvre, c'est-à-dire un ersatz codé — "de sorte qu'enfin, comme écrivait Paulhan dans **les Fleurs de Tarbes**, le théâtre ne se trouve rien tant éviter que le théâtral, le roman le romanesque, la poésie le poétique." Et, ajouterais-je, le cinéma le cinématographique.

4) Le réalisme, c'est le refus de l'unique, de l'extraordinaire et, d'une façon générale, de l'événement. C'est le triomphe, dans les récits, de ce que Barthes appelle les **catalyses**, c'est-à-dire des temps faibles ou morts, des interstices entre deux segments narratifs denses. C'est le triomphe du détail pour le détail, qui "retarde" sans "raison" le regard ou le récit (c'est, dans **Le dernier tango à Paris**, la dame qui

(6) "Montage interdit", in **Qu'est-ce que le cinéma?** op. cit.

brosse son dentier dans les toilettes pendant que Jeanne attend pour téléphoner). C'est tout ce qui est **insignifiant** du point de vue de l'économie narrative ou des systèmes de signification institués.

5. Pour finir: le point où nous en sommes

Il semble que la paramètre sur lequel se joue aujourd'hui la question du réalisme au cinéma soit celui du temps. Le problème n'est plus seulement, comme chez Lumière, Flaherty, Rossellini ou Forman, celui du cadrage d'un bloc d'espace, mais, depuis Warhol, Michael Snow, Chantal Akerman (**Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles**), le découpage d'un bloc du temps, restitué tel quel, sans ellipse ni montage. Selon quelle durée (et plus seulement selon quel point de vue) une réalité donnée peut elle commencer à **apparaître**? Il faut avouer, quelle répugnance qu'on ait à magnifier le gadget, que le vidéo, en restituant instantanément ce qu'elle filme, en re-(dé-) doublant parfaitement le temps, sans grand problème de limite, a contribué à cette évolution.

Dominique Noguez



Illustration de Cham. *Le réalisme poussé à sa dernière limite.*

Critique du réalisme ou réalisme critique

"Il y a cent moyens de dire et de taire la vérité. Nous déduisons notre esthétique, comme notre morale, des exigences de notre combat."

B. Brecht, **Sur le réalisme**

Il est difficile de dissocier la problématique du réalisme de celle du reflet, tant la métaphore du "miroir" ou de la "transparence" marque avec insistance autant le discours critique sur le réalisme que le réalisme lui-même. En effet le texte réaliste traditionnel - qui se donne comme documentaire ou double mimétique du réel - se caractérise par cette confiance en la transparence et en l'immédiateté de ses représentations: "Je voulais une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur (...), les documents humains donnés dans leur nudité sévère." (Zola, **Oeuvres complètes**, tome IX, Paris, Tchou, 1968, p. 92).

Or, "l'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication." (R. Barthes, **Le degré zéro de l'écriture**, Gonthier, Paris, 1965, p. 59). Une abondante littérature critique (en particulier le numéro 16 de la revue **Poétique**, Paris, Seuil, 1973, entièrement consacré au discours réaliste; "L'effet de réel" de R. Barthes et "Vraisemblance et motivation" de G. Genette, articles parus dans **Communications** no. 11, Paris, Seuil, 1968), reliant le problème du réalisme à celui du vraisemblable (code implicite commun à l'auteur et au lecteur, ensemble des stéréotypes culturels qui déterminent

l'idée qu'on se fait de la réalité ou de l'oeuvre littéraire) et restituant le texte réaliste dans des rapports d'intertextualité ("L'artiste réaliste ne place nullement la "réalité" à l'origine de son discours, mais seulement et toujours, si loin qu'on puisse remonter, un réel déjà écrit, un code prospectif le long duquel on ne saisit jamais, à perte de vue, qu'une enfilade de copies", R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 173) démontre le caractère illusoire, la simplicité idéaliste de cette prétendue conformité entre le texte et la réalité: "L'effet de réel est aussi, indissolublement, effet de texte et proposition idéologique. C'est-à-dire qu'au lieu d'un reflet du réel, nous avons le réel d'un reflet, non point la "réalité", mais une image mentale de la réalité, surdéterminée par un code socio-culturel, saturée de lieux communs, de stéréotypes et de connotations inertes", C. Duchet, "Pour une sociocritique ou variation sur un incipit", dans la revue *Littérature*, no. 1, Paris, Larousse, 1971.

Henri Mitterrand, dans "Fonction narrative et fonction mimétique" (*Poétique* no. 16) démontre comment la conception traditionnelle du réalisme (oeuvre-mimésis du référent historique et social) masque tout le travail d'énonciation par lequel la matière "naturelle et sociale" devient matière scripturale" (p. 488). Ainsi l'élaboration des personnages de *Germinal* obéit-elle à d'autres contraintes qu'à la pure et simple imitation de la réalité: le travail de construction romanesque, entre autres, "surimpose ses propres objectifs, ses propres modèles actanciels, ses propres dispositifs pour donner naissance au personnage achevé. (...) Une compétence narrative, héritée, (le "code" des situations dramatiques) vient heurter de plein fouet une compétence discursive, également héritée, (l'ensemble des discours dominants, au XIX^e siècle, sur la classe ouvrière) et le matériau documentaire recueilli par observation directe. De ce carambolage naît un texte qui n'est rien moins que (seulement) mimétique." (p. 489).

Aborder le réalisme en termes de "mimésis" équivaut à tomber dans le piège de l'illusion réaliste, et il serait plus fructueux de se demander comment le récit réaliste parvient à faire croire au lecteur qu'il reproduit la réalité. En d'autres termes, quels sont les procédés de l'illusion réaliste, et

litté- rap- place ours, e re- if le vue, Paris, ôire, rmie aus- sition t du nt la alité, turée tions u va- ture, re et com- (peu- mas- a- scription- ages à la ill de ppose ctan- sance narra- ques) scul- cours (rière) serva- n est ésis- réal- com- u lec- rmes- te, et

quelles en sont les implications idéologiques? Car, pas plus qu'il n'est transparent, le texte réaliste traditionnel n'est neutre ou innocent: dans la mesure où il prétend se situer hors de la lutte des classes, en occultant les conditions de sa production et en transformant le sujet de l'énonciation en sujet universel, il favorise la reconduction du discours bourgeois sur la réalité (i.e. le point de vue de l'Homme-en-général.)

Est-ce à dire qu'il convient de reléguer aux oubliettes le concept de reflet? Dans son acception mécaniste, qui en fait l'équivalent de la "mimésis", certes. France Vernier souligne avec justesse l'erreur de Lukacs qui voit dans l'oeuvre de Balzac un miroir du monde: "Ce que Lukacs y voit est le résultat d'un rapport à trois termes, dont chacun est complexe: la réalité objective (et la perception qu'en a Lukacs à travers l'analyse de Marx dans **Le 18 Brumaire**), un texte (— un écrit devenu "texte" à la suite d'un processus social complexe), un "regard" (formé, contradictoirement, par un certain apprentissage de la lecture et par le marxisme)" (dans **Une science du littéraire est-elle possible?**, Ed. de la Nouvelle Critique, Paris, 197, p. 11). Mais dans la mesure où il désigne la relation de dépendance entre le phénomène littéraire comme forme idéologique et la réalité des rapports sociaux qui en est la source, il reste au centre d'une approche matérialiste de la littérature.

Ce texte se propose de préciser les rapports entre les concepts de réalisme et de reflet et de reconsidérer les textes théoriques du réalisme socialiste à la lumière d'une analyse des techniques du réalisme traditionnel et de leurs implications idéologiques. S'il prend finalement position pour une littérature réaliste, c'est en référence à des textes de Brecht qui modifient largement la définition courante du réalisme: à une littérature qui ne livre qu'une image statique du monde, Brecht oppose un réalisme militant ("Combats en écrivant! Montre que tu combats! Réalisme offensif!") qui "dévoile la causalité complexe des rapports sociaux" et contribue à une transformation du monde:

Venons-en maintenant à la notion de réalisme. Cette notion-là aussi, il va falloir la nettoyer avant usage, comme une no-

tion ancienne, dont beaucoup ont déjà usé et abusé pour des fins trop nombreuses et diverses. C'est nécessaire, car la prise de possession d'un héritage par le peuple ne peut s'opérer que sous la forme d'un acte d'expropriation. On ne prend pas possession d'oeuvres littéraires comme d'usines, de modes d'expression littéraires comme de recettes de fabrication. L'écriture réaliste elle aussi, dont la littérature aligne un grand nombre d'exemples très différents les uns des autres, est marquée, jusque dans les moindres détails, par la façon dont elle a été mise en oeuvre, le moment où elle l'a été, la classe pour laquelle elle l'a été. (...)

La réalité se transforme; pour la représenter, il faut changer de modes de représentation.

B. Brecht, **Sur le réalisme**, pp. 116-118

Le réalisme dans le roman traditionnel

Nous examinerons d'abord la notion de réalisme en limitant le champ de notre étude au roman traditionnel fondé sur la représentation de la réalité.

Dès la fin du dix-septième siècle, le roman, résistant à son penchant jusque là "naturel" pour le merveilleux, l'exotisme et les extravagances de toutes sortes, évolue vers le réalisme en s'inspirant de la chronique historique. Méprisé par l'aristocratie qui lui reproche ses origines roturières (puisque l'Antiquité n'a pas cultivé le genre romanesque proprement dit, lui préférant le poème épique), il devient le lieu privilégié de l'expression littéraire de la bourgeoisie:

L'analyse des caractères, la description des milieux et le goût des aventures apparaissent dans la plupart des romans. La bourgeoisie aime retrouver dans les livres son visage et ses goûts. C'est d'abord la description des réalités quotidiennes, de la place de l'homme dans la société; à ce titre, nombreux sont les romans "d'ap-

prentissage", illustrant une ascension sociale.

(M. Launay et G. Mailhos, dans **Introduction à la vie littéraire du XVIIIe siècle**, Bordas/Mouton, p. 45)

Les romanciers du dix-huitième siècle, Marivaux, Diderot, Prévost, Rousseau, Laclos, ouvrent ainsi la voie du réalisme en échappant aux accusations de frivolité et d'in vraisemblance qui ont longtemps pesé sur le roman (1). Ils rendent compte d'événements contemporains ou presque du lecteur qui peut facilement identifier l'univers représenté. Mais si le roman ne pêche plus par "irréalisme", on lui reproche maintenant, non plus de gêner le goût du lecteur, mais de corrompre les mœurs (2); le réalisme engendre l'immoralisme (et nombreux sont les romanciers du dix-huitième siècle contraints d'invoquer un prétexte moral pour justifier leur entreprise romanesque - peindre le vice pour mieux exalter la vertu!). C'est là toutefois reconnaître d'emblée une fonction sociale au roman. La bourgeoisie, dont la montée au pouvoir s'effectue précisément au dix-huitième siècle, utilisera le genre romanesque comme un instrument leur permettant d'articuler ses intérêts de classe en vue d'une transformation sociale, mais elle aura tôt fait, réconciliant par là le réalisme avec les exigences de SA moralité, de s'en servir, du moins dans sa forme traditionnelle, comme d'un agent de cohérence idéologique contribuant au maintien de son pouvoir désormais bien établi.

C'est donc au roman bourgeois, dans sa forme traditionnelle héritée du dix-huitième siècle, que

(1) Ainsi Diderot fera-t-il l'éloge du romancier anglais Richardson qu'il considère comme le maître du réalisme: "Cet auteur ne fait point couler le sang le long des lambris; il ne vous transporte point dans des contrées éloignées; il ne vous expose point à être dévoré par des sauvages... Le monde où nous vivons est le lieu de la scène; le fond de son drame est vrai; ses personnages ont toute la réalité possible." (**Eloge de Richardson**, 1762, dans **Oeuvres esthétiques**, éd. P. Vernière, pp. 30-31)

(2) C'est de ce dilemme (si le roman est vraisemblable, il est "immoral" - si le roman respecte la "morale" de l'époque, il est invraisemblable) que nous entretient Georges May, dans son livre **Le Dilemme du roman au XVIIIe siècle. Etude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)**, Yale University Press et P.U.F.

nous nous intéresserons. Nous qualifierons de réalistes tous les romans qui, à l'aide des procédés mis au point par les romanciers du dix-huitième et surtout du dix-neuvième siècles, se présentent comme une IMAGE du monde. Ce réalisme "figuratif" (nous empruntons le terme à Claude Prévost qui, dans son livre **Littérature, Politique, Idéologie** publié aux Editions sociales, désigne ainsi toutes les formes artistiques relevant à des degrés divers d'une esthétique de la ressemblance) suppose une conception idéaliste de la littérature qui voit le texte comme la reproduction et plus encore comme le REFLET d'une réalité qui lui est pré-existante. Le roman ne serait plus alors qu'une sorte de médiateur entre le lecteur et la réalité qu'il entend lui faire connaître. Il va sans dire que le problème principal qui se pose au réalisme (au romancier comme aussi au lecteur bien que, ainsi que nous le verrons plus loin, l'effet d'identification qu'entraînent les procédés du réalisme empêche le lecteur de se poser de telles questions) est celui de la coïncidence entre l'image et la réalité dont elle tient lieu. Le roman réaliste prétend être le reflet fidèle de la réalité sociale et psychologique; cette prétention à l'objectivité (dans la mesure où il ne triche pas avec la réalité) s'accompagne d'un souci "démocratique" de clarté (dans la mesure où il aspire à être compris par tout le monde, imposant par là un frein aux recherches formelles et ramenant le travail de l'écriture à une simple question de style).

"Un roman, c'est un miroir qu'on promène
le long d'un chemin"

Stendhal, **Le Rouge et le noir**.

Les procédés du réalisme traditionnel

Le réalisme est fondé sur la REPRESENTATION de la réalité. Le roman traditionnel raconte toujours une histoire qui, à l'aide des artifices de langage, se donne pour vraie; il s'efforce de reproduire des personnages, des situations, des décors, tels que le lecteur pourrait les rencontrer dans la vie réelle, qu'ils soient directement issus de l'imagination du romancier ou de son expérience vécue. Cette reproduction quasi photographique de la réalité s'obtient

par l'emploi de différentes techniques narratives qui assurent à la fiction un maximum de crédibilité: le recours à une durée réaliste donne à l'intrigue l'impression de l'écoulement du temps, les descriptions concrètes authentifient la fiction du décor et la caractérisation psychologique dote les personnages d'une vie intérieure sans laquelle ils risqueraient d'apparaître désincarnés et vidés de toute profondeur.

La représentation est elle-même fondée à son tour sur l'ILLUSION ROMANESQUE qui donne à la fiction l'IMPRESSION DE REALITE. Par l'effort représentatif, le romancier tend à dissimuler la narration (production du texte) afin que la fiction puisse se confondre avec ce dont elle se prétend l'image (la réalité). Tel un illusionniste, il donne à ce qui n'existe pas l'apparence de la vie. Le travail d'écriture (la narration) est occulté de telle sorte que, la fiction se parant de tous les attributs de la réalité, l'illusion romanesque opère à fond sur le lecteur. Le discours s'efface en se mettant entièrement au service de la fiction et l'écriture, matériau de la production romanesque, n'est plus qu'un ustensile.

L'illusion romanesque repose avant tout sur le caractère VRAISEMBLABLE de la réalité représentée. Le récit réaliste se veut toujours vraisemblable dans la mesure où il se conforme à ce que la majorité de ses éventuels lecteurs croient être "la" réalité. C'est dire que même si le romancier réaliste ne reproduit pas une situation ou un personnage que le lecteur reconnaîtra comme vrais par référence à la réalité qu'il connaît, il s'efforcera de donner à son récit un caractère vraisemblable qui lui fera croire à la "possibilité" de son histoire. Le vraisemblable se situe donc dans le domaine des possibles. Un roman sera vraisemblable aussi s'il est conforme à l'idée que la majorité de ses lecteurs se font de ce que doit être un roman; cette conformité s'obtient par l'observance des lois et conventions du genre et assure la perpétuation d'une certaine tradition romanesque.

Le phénomène de l'IDENTIFICATION découle de la juste utilisation de tous ces procédés. Le lecteur qui a l'illusion de lire une histoire vraie éprouve une impression de réalité si vive qu'il en vient à oublier qu'il lit un roman et à vivre avec les personnages comme s'il s'agissait de personnes réelles

dotées d'une existence objective. Le pouvoir de suggestion des procédés du réalisme est suffisamment fort pour qu'une véritable relation émotive s'installe entre le lecteur et les personnages. Le lecteur qui s'identifie avec un personnage partage entièrement son point de vue sur le monde représenté dans le roman.

Il s'abandonne totalement à des émotions qu'il ne remet pas en question; les réactions ou les sentiments du personnage lui semblent évidents et tout à fait "naturels".

Nous reviendrons plus loin sur les conséquences idéologiques de ce phénomène lié à la structure romanesque traditionnelle.

Une conception idéaliste...

Le roman illusionniste, à l'aide des procédés que nous venons de décrire, tend à l'imitation de la réalité. Ces procédés favorisent une conception idéaliste et/ou mécaniste du reflet. Le roman réaliste se prétend le fidèle reflet de la réalité sociale et psychologique: d'une part, il y aurait la réalité achevée, entièrement donnée, toute prête en somme à être reproduite photographiquement, et d'autre part, le romancier chargé de la transcrire mécaniquement, de la copier, avec le maximum de vraisemblance. Cette façon de voir traduit une conception idéaliste de la littérature: le texte est perçu comme le reflet d'une expérience de la réalité qui seait totalement pré-existante à l'acte d'écrire, ce qui revient à nier qu'elle puisse être transformée par l'écriture.

Nous avons dit précédemment que le principal problème qui se posait au réalisme était celui de la correspondance entre la réalité et l'image qui en tient lieu; le récit réaliste, et plus particulièrement la production littéraire, cinématographique ou télévisée (téléromans) destinée à une consommation massive, présente de la réalité une image extrêmement simplifiée, quand il ne triche pas visiblement avec elle. Le caractère vraisemblable de la réalité représentée s'avère parfois bien discutable; il respecte cet amalgame d'idées reçues et de préjugés qui fondent le système de valeurs établi par la société bourgeoise. Ainsi dans une société capitaliste, il paraîtra vraisemblable qu'un simple ouvrier accède

par son labeur au rang de directeur de compagnie, parce que cette idée est conforme au mythe de la réussite individuelle (quand on veut, on peut) qu'entretient l'idéologie bourgeoise alors qu'il ne sera peut-être pas vraisemblable de montrer des ouvriers capables de se passer de patron et de gérer eux-mêmes leur entreprise parce que cette idée porterait atteinte aux principes mêmes du capitalisme. Bien qu'il s'affiche comme étant le fidèle reflet de la réalité, le récit réaliste, afin d'être vraisemblable, opère une restriction d'ordre idéologique dans le champ des possibles de la réalité: il ne retient qu'un "certain" possible, le possible conforme à l'idée que la majorité des lecteurs ou des spectateurs se font de la réalité et qu'il contribue à entretenir, et s'efforce de réduire "tout" le possible à sa vision partielle et partielle de la réalité. Il est de plus volontiers mélioratif, présentant les choses, non pas comme elles sont, mais comme il serait souhaitable qu'elles soient dans l'intérêt de la classe dominante (à ce titre, le téléroman, dans sa formule habituelle, est exemplaire).

Ce type de récit incite le lecteur ou le spectateur à vivre par personne interposée ses problèmes quotidiens et à les résoudre par procuration quand il ne l'invite pas à les fuir tout simplement. Les conséquences idéologiques de l'identification ne sont pas négligeables: la victime de ce phénomène adopte facilement une vision du monde incomplète, trompeuse, contraire à ses intérêts de classe. Le lecteur qui entre dans la peau d'un personnage n'est plus à même de considérer ses réactions ou ses sentiments, non plus que le déroulement de l'action, d'un oeil critique et de comprendre leur signification historique et sociale. Sa passivité l'empêche d'interroger la représentation de la réalité qui lui est donnée. D'autre part, le lecteur qui s'intéresse à des romans traditionnels dont la littérarité est plus manifeste (celui qui lit les "grands" auteurs du réalisme tels Balzac, Tolstoi, Soljenitsyne), adhère facilement au postulat de la critique bourgeoise affirmant que l'art est au-dessus des classes et croit que l'écrivain exprime un point de vue original sur le monde porteur de sa propre vérité; cette attitude l'entraîne à centrer son intérêt "critique" sur la seule subjectivité de l'écrivain.

La conception idéaliste du reflet suppose que le roman est le double mimétique du réel. Or, le roman réaliste donne le plus souvent de la réalité une reproduction sommaire et surtout naive dans la mesure où il lui confère une valeur absolue et universelle, sans tenir compte de son caractère idéologique.

...et/ou mécaniste du reflet

Les procédés du réalisme favorisent aussi une conception du reflet qui voit dans le roman, non plus la reproduction exacte de la réalité dans son absolu, mais le double d'une idéologie de classe, le reflet direct de la production matérielle, des rapports sociaux et des pratiques idéologiques de classe. Si une oeuvre ne peut être identifiée mécaniquement à la vision du monde de son auteur, elle n'est pas non plus l'expression directe et spontanée de l'idéologie d'une classe sociale, bien qu'elle soit tributaire de la situation de l'écrivain dans une formation sociale donnée, s'inscrivant dans une conjoncture déterminée, et du rôle qu'il entend assigner à sa pratique d'écrivain. Cette conception mécaniste du reflet, attribuable dans une large mesure à l'intervention critique de Lukacs, s'apparente à la conception idéaliste parce qu'elle voit le texte littéraire comme un pur dérivé de la réalité, bien qu'elle tienne compte de son caractère idéologique; toutes deux ignorent le travail de l'écriture et l'inévitable déformation que subit le réel du fait même de sa transposition dans un univers fictif fondé sur le langage. Il n'est pas question, bien entendu, de couper l'oeuvre littéraire de ses liens avec la réalité sociale; nous croyons toutefois qu'il serait possible d'envisager la question du réalisme dans une perspective matérialiste.

Une lecture matérialiste du réalisme traditionnel

Les formes héritées du réalisme traditionnel favorisent la conception idéaliste et/ou mécaniste du reflet que nous avons exposée. Il est évident que les procédés du réalisme n'invitent pas à une lecture critique puisqu'ils encouragent le lecteur à s'évader de la réalité. Mais il est sans doute possible, en

adoptant le point de vue du prolétariat, de faire une lecture matérialiste des produits du réalisme. Lénine, étudiant l'oeuvre de Tolstoy (3), soutient qu'elle est l'expression juste des contradictions paysannes russes, à l'époque postérieure à la réforme (abolition du servage) mais antérieure à la révolution; il croit que la lecture de Tolstoy peut être utile au prolétariat en dépit de l'idéologie abstentionniste et du mysticisme que ses romans véhiculent. Lénine se refuse donc à soumettre totalement l'oeuvre littéraire aux intentions de l'auteur et à l'idéologie qu'elle porte. C'est ainsi qu'il recommande même la lecture d'un roman de l'écrivain russe Avertchenko, ancien garde blanc exilé à Paris, qui exprime sa nostalgie de la Russie féodale et sa haine de la révolution; Lénine estime que ce roman a le mérite de poser les vraies questions (pourquoi la Russie féodale a-t-elle cédé devant la montée des forces révolutionnaires) et que, même si Avertchenko ne parvient pas à y répondre, les ouvriers et les paysans sauront le faire.

Il n'en demeure pas moins que d'une part, le réalisme s'inscrit dans une esthétique de la transparence qui donne du monde une image stable peu apte à reproduire la complexité du réel et de ses contradictions, et que d'autre part, les procédés du réalisme ne favorisent pas, particulièrement dans une société capitaliste, une lecture matérialiste, bien qu'ils la permettent.

Si le réalisme relève d'une problématique idéaliste, posant une fausse dichotomie réalisme/fiction qui amène à penser la littérature (le récit) par référence à un modèle (la réalité), il n'en demeure pas moins qu'il est encore aujourd'hui au coeur des débats parmi les théoriciens marxistes qui tentent de définir une esthétique matérialiste de la littérature.

(3) Voir les cinq articles de Lénine sur Tolstoy parus dans **Écrits sur l'art et la littérature**, Editions du Progrès: Léon Tolstoy, miroir de la révolution russe (p. 25 à 31) - Léon Tolstoy (p. 46 à 51) - Léon Tolstoy et le mouvement ouvrier contemporain (p. 51 à 55) - Tolstoy et la lutte prolétarienne (p. 55 à 57) Léon Tolstoy et son époque (p. 57 à 62). Lire aussi le chapitre intitulé: "Lénine, la politique et la littérature" dans le livre de Claude Prévost, **Littérature, Politique, Idéologie**, publié aux Editions sociales ainsi que **Pour une théorie de la production littéraire**, de Pierre Macherey, édité chez Maspéro (p. 125 à 159).

Des formalistes russes au réalisme socialiste, de Lukacs à Brecht, c'est, derrière la notion de reflet et d'art prolétarien, la question du réalisme qui fait problème dans la mesure où la métaphore léniniste du miroir n'a cessé de donner lieu à des interprétations contradictoires qui ont amené à confondre deux problématiques qui se situent à des plans différents. (cf. Macherey, Balibar: "La catégorie du reflet, dont nous avons marqué la place décisive dans la problématique marxiste, ne relève pas du réalisme, mais du matérialisme, ce qui est profondément différent. Le marxisme ne peut définir la littérature en général par son réalisme, ou par le réalisme. Et pour la même raison, il ne peut définir la littérature en général comme fiction au sens classique du terme". *Littérature* 13). Il s'agit alors de voir comment ces différents problèmes se sont posés dans la Russie révolutionnaire des années 20 et d'interroger le réalisme socialiste qui devait devenir par la suite l'esthétique officielle du régime stalinien, quant à ses réticences à "représenter la réalité dans son développement révolutionnaire".

Réalisme et art prolétarien: un pas en avant

Au-delà des divergences qui ont amené les différents mouvements et associations qui ont essaimé dans la Russie révolutionnaire à un éclatement plus ou moins rapide, on note de la part de chacun d'eux une volonté presque unanime de poser les fondements d'un art et d'une culture nouvelle. Aux thèses de Bogdanov au sein du Proletkult voulant pour le prolétariat un art qui lui soit propre dont l'esprit est "le collectivisme fondé sur le travail" en réaction contre la culture du passé née de la bourgeoisie, fait écho les mots d'ordre du Lef de "faire sauter la vieilleries pour se battre en vue de conquérir la culture nouvelle" et ceux des futuristes demandant de "jeter les ex-grands par-dessus bord du paquebot de l'époque actuelle" et proclamant qu'"une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non l'inverse". Au-delà de ses positions excessives à l'égard du passé, excès que Lénine ne

manqua pas de condamner, se dessine la volonté manifeste de chercher des formes nouvelles pour un contenu nouveau. Et c'est par cet aspect que peut se lire une certaine critique du réalisme traditionnel (bien que cette question n'ait pas été abordée directement) vestige du passé et fortement marqué au coin de l'idéalisme bourgeois. Ainsi Ossip Brik (5) lorsqu'il déclare: "les artistes bourgeois copiant le soleil, les arbres, les montagnes, les mers, faisaient des hommes et des animaux de glaise et de marbre. A quoi bon? Tout cela existe déjà, se meut et vit mille fois mieux que sur des toiles peinturlurées et des pains de sucre de marbre", c'est en fait contre l'art conçu comme reproduction du réel qu'il s'élève; de même lorsque Tretiakov écrit: "grâce à l'analyse et à la prise de conscience des possibilités motrices de l'art en tant que force sociale, jeter l'énergie qui lui donne naissance au service de la réalité et non de la vie reflétée, colorier de la maîtrise et de la joie de l'art, chaque mouvement productif de l'homme", il prend bien soin de démarquer l'art au service de la réalité d'un art qui n'en serait que la copie. En ce qui concerne plus précisément la littérature c'est avec les formalistes (l'Opoiaz et le cercle moscovite de linguistique) que s'est posé véritablement le problème d'une science littéraire (penser le texte littéraire en tant que système signifiant structuré) qui devait permettre de penser le réalisme non pas comme reflet de la réalité mais processus esthétique produisant des effets de réel. Si les formalistes ont été justement attaqués au début pour leur position idéaliste tendant à autonomiser la littérature par rapport aux autres pratiques sociales, on note ultérieurement une évolution en vue de penser la pratique littéraire comme articulée à l'ensemble des pratiques sociales dans un système d'inter-relations dialectiques (cf. Tynianov-Jakobson (1928): on ne peut résoudre le problème

- (4) "La nouvelle culture prolétarienne n'est pas une invention mais le développement des modèles, des traditions et des résultats les meilleurs de la culture existante du point de vue de la conception marxiste du monde et des conditions de la vie et de la lutte du prolétariat à l'époque de sa dictature." (*Ecrits sur l'art et la littérature*, éd. du Progrès, Moscou, 1969).
- (5) dans *Manifestes des futuristes russes*. Editeurs français réunis.

concret du choix d'une direction ou du moins d'une dominante sans analyser la corrélation de la série littéraire avec les autres séries sociales." et P.N. Medvedev (1928): "la théorie de la littérature est une des branches de la vaste science des idéologies qui englobe tous les domaines de l'activité idéologique de l'homme..."

Ces problèmes ont sans doute été soulevés trop tôt (mais en même temps ils ne pouvaient être soulevés que dans une période de changement révolutionnaire) dans un pays en proie à une grave crise économique pour trouver un écho favorable parmi les dirigeants bolcheviks. (cf. Lénine: "on se passionne trop chez nous pour l'expérimentation; à côté des choses sérieuses, on dépense beaucoup trop de forces et de moyens à des futilités"). C'est en tous cas le problème de l'avant-garde qui est ici posé et de son lien avec le Parti que la RAPP (Association des écrivains prolétariens) par ses prises de position contre le formalisme (pour une littérature au nom du parti) n'a pas résolu. C'est dans ce contexte de luttes et d'opposition entre les différentes tendances au sein des groupes travaillant sur le front littéraire et artistique que devait s'imposer le réalisme socialiste.

Le réalisme socialiste: deux pas en arrière

En 1932, le Comité Central du Parti Communiste de l'URSS dissout la RAPP qui est remplacée par l'Union des écrivains soviétiques et proclame la nécessité d'élaborer une théorie littéraire bolchéviste sans laquelle une pratique littéraire révolutionnaire est impossible. Cette théorie c'est Jdanov qui la formulera lors du discours prononcé au 1er Congrès des Ecrivains Soviétiques le 17 août 1934. Reprenant la formule toute empreinte d'idéalisme de Staline: "les écrivains sont les ingénieurs des âmes", Jdanov élabore ainsi la théorie du réalisme socialiste: "être ingénieurs des âmes cela veut dire, tout d'abord, connaître la vie afin de pouvoir la représenter véridiquement dans les oeuvres d'art, la représenter non point de façon scolastique, morte, non pas simplement comme la "réalité objective" mais représenter la réalité dans son développement révo-

lutionnaire. Et là la vérité et le caractère historique concret de la représentation artistique doivent s'unir à la tâche de transformation idéologique et d'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme. Cette méthode de la littérature et de la critique littéraire, c'est ce que nous appelons la méthode du réalisme socialiste." (6)

Jdanov assigne donc à la pratique littéraire une double tâche: celle de représenter la réalité dans son développement révolutionnaire (le recours aux procédés du réalisme naïf marque un retour en arrière par rapport aux formalistes) et d'édifier les travailleurs (ce qui subordonne le travail littéraire aux intérêts du politique). A ces tâches, Jdanov en ajoute une troisième, d'ordre moral, qui est d'exalter les qualités du peuple soviétique, son héroïsme, et ce par le recours au romantisme révolutionnaire: "A notre littérature, qui a les deux pieds posés sur de solides fondations matérialistes, le romantisme ne peut être étranger mais c'est un romantisme de type nouveau, le romantisme révolutionnaire. Nous disons que le réalisme socialiste est la méthode fondamentale de la littérature et de la critique littéraire soviétiques, mais cela suppose que le romantisme révolutionnaire doit entrer dans la création littéraire comme une de ces parties constituantes, car toute la vie de notre parti, toute la vie de la classe ouvrière et son combat reviennent à unir le travail pratique le plus sévère, le plus raisonné à un héroïsme et à des perspectives grandioses." (7). Mieux, reprenant la métaphore romantique de l'écrivain phare et prophète ainsi que la problématique racino-cornélienne du "héros tel qu'il est et tel qu'il devrait être", Jdanov écrit: "Montrer ces nouvelles qualités élevées des hommes soviétiques, montrer notre peuple, non seulement tel qu'il est aujourd'hui, mais regarder ce que sera demain, aider à éclairer d'un projecteur la voie en avant telles sont les tâches de tout écrivain soviétique probe (...) Tout en choisissant les meilleurs sentiments, les vertus de l'homme soviétique en lui montrant son avenir, nous devons en même temps montrer à nos gens ce qu'ils ne doivent pas être, nous devons fustiger les survi-

(6) **Sur la littérature**, Ed Norman Bethune, p. 8-9

(7) **Sur la littérature**, p. 9

vances du passé, les survivances qui empêchent les hommes d'aller de l'avant." (8)

Jdanov, se faisant en cela l'écho du Parti et principalement de Staline, revenait donc à une conception mécaniste du reflet et marquait même un certain recul par rapport au réalisme critique bourgeois (cf. Balzac) en proposant un reflet idéalisé de la réalité.

Le réalisme socialiste ainsi défini par Jdanov ne peut se comprendre, dans son aspect réactionnaire, qu'en rapport avec le développement de la société soviétique stalinienne. Les déviations staliennes quant à la conception léniniste de l'Etat (9) amènent au pouvoir un système bureaucratique qui aura ses répercussions sur l'Union des écrivains soviétiques, caste privilégiée, coupée des masses, à qui il est demandé d'éclairer et d'édifier le peuple. Cette fonction édicatrice de la littérature part aussi d'une analyse mécaniste qui veut que, dans la société soviétique la conscience retarde sur l'économie et que l'art au niveau idéologique reflète la base économique et la politique d'une société donnée. Or Staline développe une analyse erronée sur le plan politique, voulant que la lutte de classes s'arrête au moment où sont posées les bases de l'économie socialiste, et que par conséquent, l'idéologie bourgeoise, n'ayant plus de bases matérielles pour développer son antagonisme à l'idéologie prolétarienne, n'existe plus qu'à l'état de survivance dans la conscience des masses (10). Or, comme l'écrit le collectif de la revue **Cinéthique** (11): "il s'agit pour l'art de contribuer spécifiquement - en provoquant de l'enthousiasme pour la construction du socialisme - au développement des forces productives c'est-à-dire à l'éducation idéologique des travailleurs dans

(8) Sur les revues "Zverda" et "Leningrad", p. 36

(9) cf. Valentino Gerratana, Lénine critique de Staline in **Dialectiques** N. 6.

(10) ce qui est d'ailleurs contradictoire avec le rapport de Staline de 1937, justifiant la vague de répression (1937-39) par le caractère plus aigu de la lutte des classes comme conséquence du progrès du socialisme. Staline écartera cette thèse en 1939 affirmant que la société soviétique est libre de tout conflit de classe, les ennemis du peuple n'étant que des saboteurs au service exclusif de l'étranger. cf. V. Gerratana, article cité.

(11) N. 9/10 p. 30

l'esprit du socialisme." L'art supplée donc au politique qui "n'est plus en mesure de donner un "juste reflet" des contradictions réelles. Ainsi la connaissance - ou plutôt la reconnaissance - du reflet scientifique **précède** la production du reflet artistique, qui lui est soumis."

Le recours aux procédés du réalisme naïf (psychologisme, identification, héros positifs, description réaliste, dramatisation...) que l'on retrouve chez tous les romanciers "officiels" (Alexis Tolstoi, Fadeev, Cholokov, Serafimovitch, Gorki...) s'inscrit dans la grande tradition nationale et réaliste du siècle passé et qui représente la seule forme littéraire directement accessible aux masses. Il y a donc au départ un souci d'efficacité (atteindre le peuple) qui se double d'un souci pédagogique (éduquer le peuple dans l'esprit du socialisme). Mais autant le réalisme bourgeois n'a servi qu'à masquer au peuple la réalité de sa condition en le faisant s'identifier à une réalité qui n'est pas la sienne, autant le réalisme socialiste dans la mesure où il présente de la réalité socialiste une image cohérente (sans contradictions) et exaltante (héroïsme, vertus) joue un rôle identique, en le tenant à l'écart des problèmes qui se posent, en le privant de toute réflexion critique et en proposant sur le mode fantasmatique l'image du Parti et du Père (en la personne de Staline) comme remède à tous les maux (12).

Pour un réalisme critique

Le réalisme socialiste marque en fait le triomphe des théories de Lukacs sur celles de Brecht. Au coeur de ce débat c'est toute la problématique du reflet qui est posée. Aux conceptions de Lukacs qui mesure la grandeur d'une oeuvre à son degré de ressemblance avec la réalité, s'appuyant en cela

(12) Cette image du Père est surtout visible dans les films de Tchiaourelli (La chute de Berlin, Le Serment). **La chute de Berlin** notamment présente une image "mystique" de Staline descendant d'un avion, tout de blanc vêtu, sur le sol allemand après l'armistice et s'avançant vers les travailleurs étrangers déportés, éperdus d'admiration. La même image est plus ou moins reprise dans *Le serment* mais cette fois avec le peuple soviétique. Ces images sont renforcées par l'utilisation de contre-plongées qui marquent davantage l'écart entre le Père et le peuple.

sur la tradition réaliste du XIXe siècle, Brecht oppose un réalisme critique (mais non au sens lukacsien cf. le réalisme critique de Balzac) qui demande à penser une forme nouvelle pour des besoins nouveaux. Brecht ne pouvait concevoir un réalisme socialiste qui n'aurait pas été en même temps critique. Pour lui, il ne s'agit pas de substituer le point de vue socialiste au point de vue bourgeois," d'opérer l'identification sympathique chez le prolétaire en lieu et place du bourgeois", et donc de conserver la forme éprouvée du roman traditionnel. Il s'agit de repenser le rapport que les individus entretiennent avec l'art ou la littérature; substituer à la consommation passive une réflexion critique par le biais de laquelle peut véritablement se faire un travail d'éducation dans la mesure où "les artistes réalistes représentent les contradictions qui existent chez les hommes et dans leurs rapports réciproques et montrent les conditions dans lesquelles elles se développent" (13).

Aussi faut-il repenser la notion de reflet qui ne saurait être assimilée à l'image dans un miroir qui entraîne, comme l'écrit France Vernier "une conception statique, éminemment anti-dialectique des rapports sociaux qui empêchent d'analyser les actions en retour que peut avoir le phénomène littéraire sur d'autres éléments, des super-structures ou même de l'infrastructure." (14). L'oeuvre littéraire entretient des rapports avec la réalité objective dans la mesure où elle est produite à partir de connaissances résultant d'une pratique sociale mais elle ne peut se réduire à la vision du monde de son auteur (vision qui se refléterait dans son oeuvre dans toute sa transparence) par le fait même qu'elle est elle-même déterminée par le matériau qu'elle utilise (la langue) et le champ spécifique qui la constitue comme fiction (l'imaginaire).

Or, l'oeuvre littéraire (plus spécialement le roman) dans sa forme idéologiquement déterminée qui la fait percevoir comme "miroir c'est à dire des "processus sociaux tels qu'ils sont mis en mouvement par les contradictions de classes, contradictions qui se reflètent contradictoirement dans le

(13) **Les arts et la révolution**, l'Arche, p. 173

(14) **Une science du littéraire est-elle possible?**, Ed. de la Nouvelle critique p. 11

langage des hommes en fonction de leur pratique sociale et des rapports contradictoires qu'ils entretiennent avec elle." (15), dans la mesure où elle projette une vision unifiée et statique de la société par l'intermédiaire de personnages achevés dont le but est la résolution des conflits. Ainsi le réalisme socialiste, pour ne pas avoir pris en considération ces problèmes (malgré le travail préparatoire des formalistes) a dû continuer comme l'écrit **Cinéthique** "des formes littéraires qui n'ont pas été produites selon la conception marxiste-léniniste du monde et par conséquent impropres à la comprendre, à la réfléchir, dans leur procès de développement" (16).

Ce qui fait problème, entre autres, c'est comme l'écrit Brecht, toute la technique de l'identification. Brecht est le premier à avoir formalisé ce concept qui est au centre de la technique du réalisme naïf. L'identification est un effet idéologique produit à partir d'un effet de fiction qui est en même temps effet de réel (17). C'est en effet par l'intermédiaire de "héros" dans lesquels se constitue la conscience fictive des personnages que le lecteur se trouve interpellé en sujet (identification) doté d'une individualité et par l'intermédiaire de laquelle se forme sa conscience idéologique. Constitué en sujet, par un rapport fantasmatique au personnage dont il épouse la nature fictive, le lecteur se trouve alors assujéti à l'oeuvre et à l'idéologie qu'elle véhicule et dont il devient en quelque sorte le libre porteur.

En introduisant le concept de distanciation, Brecht rompt cette relation personnage - sujet - lecteur dans la mesure où il rend au lecteur (ou au spectateur) sa liberté critique face au récit, et l'invite, en dissipant le phénomène de l'identification, à devenir un observateur actif. Le réalisme ne repose alors plus sur la notion de représentation et donc de fidélité au réel, mais dans le processus de dévoilement de "la causalité complexe des rapports sociaux", dans la façon de les penser historiquement et dialectiquement, en se situant du point de vue du prolétariat (18). L'oeuvre littéraire doit donc alors

(15) **Cinéthique**, n. 9/10, p. 7

(16) **Cinéthique**, 9/10, p. 31

(17) Voir à ce sujet, Macherey et Balibar, article cité

(18) Ce qui est bien différent de l'assujétissement de l'écrivain au politique, cf. Brecht: "l'art ne saurait faire passer dans

se donner pour ce qu'elle est: le résultat d'un travail spécifique qui se matérialise en une fiction qui, à aucun moment, ne se confond avec la réalité qu'elle n'a d'ailleurs pas charge de refléter mécaniquement mais de saisir dans toute sa complexité. Ce qui peut impliquer le recours à divers procédés (stylisation, symbolisme, allégorie, affabulation fantastique, montage, caricature...) exclus du réalisme traditionnel (taxés de formalisme, cf. Lukacs) au nom du vraisemblable.

Le réalisme de ce fait n'est plus à lire en conformité à un modèle pré-existant, mais comme effet de texte, dans la mesure où le texte n'a pas de référent (mais il fait **référence** à une réalité) comme artifice qui, comme l'écrit P. Macherey "tient tout entier dans l'institution d'un système complexe de rapports, qui fait qu'un élément particulier (une image) ne tire pas son sens de sa conformité à un ordre différent, mais de la place qu'il occupe dans l'ordre du livre" (19). C'est de la reconnaissance de cette "mise en texte" et donc du travail qui la produit, que doit partir un véritable réalisme critique dans la mesure où il sollicite du lecteur un travail qui l'amène à penser dialectiquement les rapports (transformant-transformé) que l'oeuvre littéraire entretient avec la réalité.

Francine D'amour
et Gilbert Maggi

les oeuvres les conceptions artistiques des bureaux. Il n'y a que les bottes qu'on puise faire sur mesure. En outre beaucoup de gens possédant une bonne formation politique ont mauvais goût et ne sauraient donc donner le ton." (*Les arts et la révolution*, ed. de l'Arche, Paris, 1970, t. 1. 170

(19) Pour une théorie de la production littéraire, Maspéro

Conflit

long lent déchiffrement du corps politique (comment retrouver ce désir lézardé quand il n'était vécu qu'à travers-par-pour un autre) pollen mixte travail qui me joue m'ajoure

Sylvie Gagné, dans **Chroniques**, mai 1976, p. 19

Il n'est problème de langage qu'en incluant celui du rapport à l'histoire, aux autres et au moi.

Henri Meschonnic, **Le Signe et le Poème**, Gallimard, 1975, p. 299

Des notes de travail pour un texte sur le réalisme.

Des notes. En marche.

* * *

Philosophie, langage, politique. Faire un petit glossaire à l'usage de celles et de ceux qui veulent lire et écrire sans raturer l'histoire, la passion. Formalisme, réalisme. Ecrivain réactionnaire, écrivain révolutionnaire. Philosophes. Linguistes. Langage, métalangage. Le sacré, l'histoire. Un glossaire en marchant.

"Nous sommes tous le Juif Errant d'Apollinaire, qui lisait en marchant. Il serait présomptueux de croire faire autre chose." (H.M., *Ibid.*, p. 401).

* * *

"l'enquête qu'on tente de mener, sur la sacrali-

sation et l'historicisation du langage, envisagé comme un conflit." (*Ibid.*, p. 305).

L'avenir de l'écriture.

On ne raconte des contes qu'à celles et ceux qu'on aime: le plaisir de les enrouler à notre souffle. Je te raconte la bête-à-sept-têtes parce que je t'aime. Ma respiration, mon souffle. Ton désir. Nos oreilles sont tout yeux.

Pourquoi aime-t-on les histoires de fantômes. "il lui dit **moman y est arrivé quelque chose à Fred**, ses oreilles entendaient sûrement, mais en elle il n'y avait plus de place pour quoi que ce fût, c'est-à-dire que son vide était tout de même peuplé de fantômes qui occupaient tout son espace intérieur" (Gilbert La Rocque, **Serge d'entre les morts**, VLB éditeur, 1976, p. 56).

Identifier mes fantômes. Ma mort tout de suite: d'où cette faim de vraie vie. "Et tu es alors habité par une étrange sensation, une fièvre, une impulsion qui ne te laisse aucun repos, un désir de vie, la tienne et celle des autres, qui est comparable à une faim. Tu as faim." (Hélène Cixous, **Un K incompréhensible: Pierre Goldman**, Christian Bourgois, 1975, p. 109).

TU AS FAIM.

L'écrivain réaliste tient compte des fantômes.

Cette écriture-ci, celle-là, quelles masses vont la porter.

Le parti pris du texte (Ponge, Derrida). Souffles (Cixous, Straram). Poétique et histoire (Miron, Meschonnic). La tentation de Don Quichotte (Blanchot, Beaulieu).

Transgression. Avant-garde. Jeu de mots.

Le gai savoir du tisserand. Qui tisse, tire les fils, connaît les fils, les textures, les couleurs.

Comment chaque fil est important, comment sa couleur, sa résistance modifient la couleur et la résistance de tous les autres fils.

Des fils: la langue, le peuple, les femmes, la révolution, les corps amoureux, aimantés, l'enseignement, la clarté, la vie quotidienne.

Quatre poétiques d'avant-garde.

1. L'écriture et le sacré. Blanchot, Derrida.
2. Le plaisir littéraire. Sartre, Barthes.
3. La voix féminine. Woolf, Cixous.
4. Une littérature responsable. Brecht, Nizan.

L'avant-garde se divise en deux: du côté du sacré le plaisir formaliste, le rituel littéraire (Baudelaire, Flaubert, Mallarmé), et l'attention aux questions métaphysiques, la mort avant tout, du côté de l'histoire l'écoute des voix (Woolf, Duras) et des masses (Michélet, Hugo, Brecht). S'il y a un conflit entre les tenants du sacré — au-delà de l'histoire même quand ils en parlent: voir **L'Education sentimentale** de Flaubert — et les tenants de l'histoire — rejet de la théorie de l'art pour l'art, du culte littéraire où individus et peuples ne sont plus que sonorités qui jouent dans une syntaxe — l'écrivain réaliste prend parti pour l'histoire. Mais ce conflit peut être vécu autrement: tenter à l'intérieur d'une écriture d'amalgamer le sacré, la force de l'écriture, et l'histoire, les effets de l'écriture, autrement dit la fin et le début de l'histoire. Combiner Mallarmé et Brecht.

M et B ne sont-ils pas du même côté: contre l'académisme prudent et ignorant, contre le monde qui est ce qu'il est depuis trop longtemps: le tombeau de M et la scène de B le détruisent-ils? Leurs paroles sont chargées encore de nos halètements.

Exemple de prudence (ou d'ignorance): "L'auteur tient à préciser que toute ressemblance entre certains

personnages présentés ici et des personnes vivantes ou ayant vécu ne pourrait être que le fait d'une coïncidence. De même, l'interprétation de certains événements qui sont du domaine de l'actualité ne relève que de la fiction romanesque. L'auteur décline toute responsabilité à cet égard et rappelle qu'il s'agit ici d'une oeuvre de pure imagination." (Guy-Marc Fournier, **Les Ouvriers**, Cercle du Livre de France, 1975, p. 6).

NE RELEVE QUE DE LA FICTION. L'AUTEUR DECLINE TOUTE RESPONSABILITE. Qui parle. Un écrivain? Non, quelqu'un qui a peur.

Les Ouvriers. Récit d'une lutte ouvrière, écriture correcte de reportage. L'écriture de tout le monde, l'écriture qu'on comprend tout de suite. Mais l'écriture de tout le monde n'est pas l'écriture de tout le monde: elle est l'écriture de la classe dominante, écriture apprise par les enfants des familles ouvrières à l'école, écriture correcte pour que les affaires se fassent bien, sans heurts, toutes les affaires: économiques, politiques, idéologiques.

L'écriture de tout le monde: une écriture minimum pour que tout le monde puisse communiquer; tout ce qui est communiqué ce sont les valeurs de la classe au pouvoir.

Je n'ai pas envie d'une telle écriture.

"j'avancerais ceci qui me sépare de mes compagnons de route: je ne suis pas pour le **collage**, je suis pour la greffe." (André Masson, **La Mémoire du monde**, Albert Skira, 1974, p. 10). Masson à qui on demande d'écrire sur sa peinture raconte comment il a vécu la guerre de 14-18.

Collage (surréalisme), greffe (réalisme).

"élaborer un traité systématique de la greffe textuelle" (Jacques Derrida, **La Dissémination**, Seuil, 1972, p. 230). Systématique. Je n'aime pas les systèmes. Drôle de proposition venant de Derrida: le retour du philosophe, de sa prétention à l'exhaustivité. Je dis plutôt: pratiquer la greffe textuelle, multiplier le nombre de greffes. Laissons les traités systématiques à ceux qui aiment les clôtures, les leçons.

Déploiement du texte jusqu'à ce qu'une saturation du dire soit atteinte.

Déplier la littérature, en montrer les plis — ce que quelques-uns appellent secrets ou mystère alors qu'il y a fabrications, fonctionnements. Les plis, les fils: dans le texte se trame différents événements qui ont rapport à l'individu, à la langue, à l'histoire.

L'effet Derrida: la pratique homonymique. La pratique dans la langue. Cela va-t-il jusqu'à: S'il n'y a d'histoire que par le langage et si le langage (sauf quand il nomme l'être **lui-même** ou le rien: presque jamais) est élémentairement métaphorique, Borges a raison: "Peut-être l'histoire universelle n'est-elle que l'histoire de quelques métaphores." (**L'Écriture et la Différence**, Seuil, 1967, p. 137). Meschonnic dans **Le Signe et le Poème** attaque l'écriture de Derrida fabriquant sa vérité sans référence à l'histoire sinon pour l'exclure: la servante qui rit du philosophe qui tombe au fond du puits parce qu'il regardait les astres. La servante a-t-elle raison de rire? Qu'est-ce qui résonne dans son rire? Meschonnic qui rit à partir de sa rigueur théorique de l'écriture poétique de Derrida questionne aussi le rire de ce dernier: Mais si sont inclus le **plaisir** et le **rire**, la question ne se pose-t-elle pas encore: quel est celui qui rit? de quoi? et avec qui? (p. 474).

Le rire de M: voyez ce D qui tire argument de son écriture poétique (jeux de mots, mots d'esprit).

Le rire de D: voyez ces philosophes qui croient que les concepts sont indépendants de la langue, qui pensent la vérité (donc l'histoire?) hors langue.

heureux qui a des idées dans la tête
plus heureux qui a des oiseaux
(paroles de chanson entendue dans **Lettre de Sibérie** de Chris Marker)

Je lis mon texte à mesure que je l'écris pour voir s'il résonne juste, s'il dit ce que je sais, s'il ne tait pas quelque chose qui pourrait être utile. Il y a dû plaisir à travailler lentement.

Ecrire. Ne plus se taire. Parler, dire enfin ce qu'on ne pouvait dire, se montrer nu. Ecrire avec son sang.

folle à délier je pleus du sang sur les draps il vente dans la chambre (Linda Soucy, dans **Chroniques**, mai 1976, p. 16)

A travers les nuages je vois des générations de femmes éventrées qui flottent dans le sang, leur drap blanc hérissé sous le poil qui prend encore. (Johanne Denis, **ibid.**, p. 22)

JE sens mon sang presser les parois de mon écriture. Je le sens se bousculer à la sortie de mon sexe. Je le sens débouler sur mes lèvres, déborder par gros caillots de mon vécu vers la foule qui ne se doute de rien. (Claire Savary, **ibid.**, p. 23)

J'ai la tête pleine de sang. Pleine de mots inexprimés qui me viennent, se bousculent, s'affrontent. (Tiny van Dijk, **ibid.**, p. 24)

L'écriture-paon de Derrida. Plumes qui ornent son tombeau. Mallarmé déjà: "pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau." (**Igitur, Divagations, Un coup de dés**, "Poésie/Gallimard", 1976, p. 392).

A quoi sert de se coucher dans le tombeau de Derrida. A qui. Dans la réponse il faudrait parler des caresses de la langue.

Déploiement des plumes: ce qu'elles montrent, ce qu'elles cachent. La vie, la mort. J'écris je te mords (te: toi, l'autre, l'imprévisible, le tout extérieur, le monde, la terre). J'écris je fais des signes à la mort, je lui dis d'attendre, il me reste une histoire, la mienne, à conter.

SCHEHERAZADE.

Je ne veux pas aller me coucher, je ne m'endors pas, je veux voir ce qui va arriver, je serai plus gen-

til si tu me laisses veiller plus tard. Qu'est-ce qui arrive? Pourquoi veille-t-on?

Sacré/histoire.
Idéalisme/matérialisme.
Formalisme/réalisme.

Conflit. La tentation du sacré: le plaisir du texte. L'envie de l'histoire: les effets du texte. D'un côté: Mallarmé, Blanchot, Derrida. De l'autre: Rimbaud, Brecht, Cixous. D'un côté le frivole (le vol libre), de l'autre l'arc tendu (le vol qui vise la cible: chrétiens pour Rimbaud, fascistes pour Brecht, hommes supérieurs pour Cixous).

Naïveté de penser que M, B et D ne visent rien, de penser que R, B et C visent toujours une cible.

Luttes du texte. Révolutionnaires. Culture (plus il y aura l'histoire, plus la lutte sera grande, variée). Clarté. Humour. Tendresse. Rires. Echanges. Risque: façon de vivre. Les luttes du texte peuvent se définir par une pratique (non sans risque d'occultation): choix d'un camp idéologique, d'un pays, d'une sexualité. Affirmation d'une différence. Prise de conscience arrivée. Cette lutte peut être dite: de là vient la critique.

Si j'ai envie d'écrire d'une façon forte c'est que je veux bien tenir ma position, ne pas donner à l'ennemi la chance d'évoquer les faillites du style. L'esthétique n'est pas une solution (à quoi d'ailleurs?). Mais une arme parmi d'autres.

Ce qui trame les livres que j'aime: des connaissances (philosophie, communisme), des séductions (fiction, sexualité), des affections (amours, amitiés), des propositions (enseignement, féminisme). Je tire ces quatre fils également, je tire ma vie. Egalement: je ne tiens pas à ce que l'un soit dominant. Ce serait manquer de réalisme que de considérer les connaissances comme le fil le plus important: là sans doute la faillite du réalisme socialiste.

Écriture et pouvoir.

Une écriture folle de la vie prend le pouvoir pour le céder à tout le monde, prend la parole pour la donner, pour donner envie de la prendre, pour que celles et ceux qui retiennent leurs paroles ne les retiennent plus.

Folle de. Enthousiasme.

Un bon livre transforme nos représentations. Ça secoue.

Faire des livres pour amener à une prise de conscience de plus en plus nette des luttes à mener.

Une écriture montante: belle, risquée, affirmative.

"Celui qui écrit, écrit à mesure qu'il vit du prendre-donner, vers soi-vers l'inconnu. A mesure comme disait Hugo, qu'il n'a plus peur." (H.M., *Ibid.*, p. 515).

Les dogmes formalistes.

1. L'esthétique au-dessus de l'idéologique: le plaisir du texte.

2. La ligne juste du parti: le réalisme socialiste.

Les folies réalistes.

1. Les sorcières veulent vous brûler: les jeunes nées.

2. Les masses veulent vivre: les armes à faim.

3. Les paroles des colonisés: la batèche.

4. Les vivants qui ont peur de la mort à cause de leur faim de vie: la démanche.

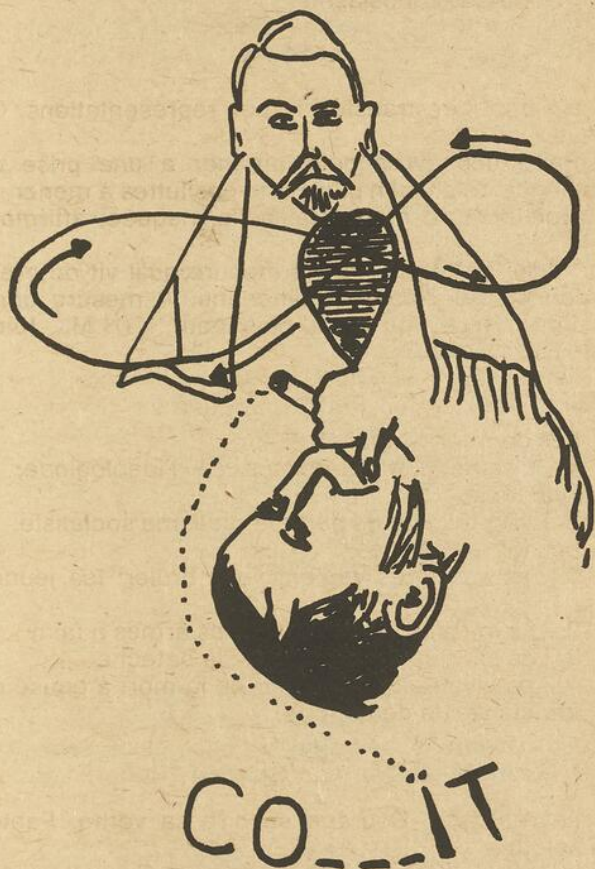
Le réalisme. Courage de dire sa vérité. Fantômes et luttes.

Le trop de la beauté. Ravissement. Emportement.

"Et d'une main elle tient sa robe blanche serrée contre son corps tandis que de l'autre main elle s'efforce de l'arracher." (Hélène Cixous, *Souffles*, Des femmes, 1975, p. 188).

COMMENT A TRAVERS SOI BONDIR?

Envie de toutes les langues, trop peu d'oreilles
pour toutes les voix. Débarrasse-toi de la mort des
formalistes huileux et des marxistes décharnés, des
formalistes décharnés et des marxistes huileux.



Le châte de Mallarmé: **Suite logique** (Nicole
Brossard, L'Hexagone, 1970), **N'importe qu'elle page**
(André Roy, Les Herbes Rouges, 1973), **Nattes** (Ph.

H., Les Herbes Rouges, 1974), **Le Texte justement** (Normand de Bellefeuille, Les Herbes Rouges, 1976).

Le cigare de Brecht: **Irish coffees au no name bar & Vin rouge valley of the moon** (Patrick Straram le Bison ravi, L'Hexagone/L'Obscène nyctalope, 1972), **Pour les femmes et tous les autres** (Madeleine Gagnon, L'Aurore, 1974), **Tout va bien** (Ph. H., L'Aurore, 1975), **Pirouette par hasard poésie** (François Charron, L'Aurore, 1975).

Est-ce que le cigare de B brûle le châte de M?

Est-ce que le châte de M éteint le cigare de B?

"longtemps j'ai pensé et je pense encore à popa son corps désarticulé étripé son ventre vidé net dans les tôles tordues de sa Dodge" (G. La Rocque, *op. cit.*, p. 18).

"Mon fils effrayé me serrait à la gorge de toutes ses forces. Nous chûmes, instantanément jetés de la joie à la mort." (Hélène Cixous, **Le Prénom de Dieu**, Grasset, 1967, p. 41).

Est-ce qu'un écrivain réaliste écrit avec la mort, la sienne, devant lui. Pour qui pense sa mort la vie, l'écriture aussi par conséquent, prend une odeur autre: non plus cette odeur fade du programme quotidien mais une odeur enivrante, de quoi chavirer, être renversé, retourné. D'une attention implacable à la mort naît la qualité d'une écriture, une attention à l'ennemi. Battre la mort. L'impossible.

L'écrivain réaliste aime l'impossible, il est déjà dans l'à venir. Les écrivains communistes devraient écrire des romans de science-fiction. Lire **Jack Barron et l'éternité** de Norman Spinrad (Robert Laffont, 1971).

"Quelques-unes de mes idées paraîtront peut-être hasardées. Si le lecteur les juge fausses, je le prie de se rappeler, en les condamnant, que ce n'est qu'à la hardiesse des tentatives qu'on doit souvent la découverte des plus grandes vérités, et que la crainte

d'avancer une erreur ne doit point nous détourner de la recherche de la vérité." (Helvétius, **De l'esprit**, Verviers, Gérard & Co., 1973, p. 15). Un écrivain qui n'ose rien, donc qui ne change rien, ne peut être un réaliste; il n'y aurait pas d'inconvénient à le traiter de formaliste si on entend par là non pas l'écrivain qui se contente d'innover formellement — ce qui est impossible la forme étant liée au sens — mais celui qui répète des formes-sens anciennes ou nouvelles (refaire du Robbe-Grillet n'est pas plus audacieux que refaire du Zola: il ne s'agit pas de refaire, il s'agit d'inventer).

Un ami me dit avoir montré à des compagnons un de mes textes où il y avait le mot Dieu: tu sais ces fragments, ces aphorismes sur le désir, comment expliques-tu que Dieu soit le foyer de ton texte, qu'il soit à la fin de ton texte, moi je ne suis pas mystique, je suis même plutôt vulgaire, je n'ai aucune tendance au mysticisme même si je suis ascète dans ma pratique d'écriture, comment toi qui affiches des positions matérialistes peux-tu parler de Dieu, en faire le foyer (un foyer serait plus juste: lire "Désir: de classe, d'individu" dans **Chroniques**, février 1976) d'un de tes textes? Et pourquoi ne parlerais-je pas de Dieu si Dieu a fait partie de mon histoire, et pourquoi faudrait-il que j'en parle d'une seule façon, celle qu'on attend d'un communiste: le marteau matérialiste qui cogne sur les têtes religieuses sans se préoccuper des valeurs qui sont charriées par les pratiques religieuses les déclarant à priori négatives. Drôle de réalisme que celui qui prend la forme d'un catéchisme où toutes les réponses sont absolues, ne tiennent pas compte de la diversité du monde.

Serge d'entre les morts. Un homme jeune par l'écriture retrace des souvenirs de sexualité et de mort à partir de la maison de l'enfance et de l'adolescence. Le corps de la cousine, corps proche, désiré. La grand-mère enfermée dans sa chambre qui se berce infiniment récitant le chapelet. L'étrange cœur de poil des filles et le silence des morts. Poe. "j'enten-

dais battre le gros cœur agonisant de la maison et je sentais l'épouvante monter en moi et je ne dormais pas, je voyais à travers mes paupières et à travers les murs et même d'un bout à l'autre du temps les tempes creuses bleuâtres de grand-mère macabre se berçant et j'écoutais éperdument j'entendais les maigres vampires monter cauteusement l'escalier, j'avais la tête pleine de sang par caillots" (p. 75). Le gros cœur, le cœur gros: il y a dans la littérature fantastique d'épouvante ce battement: le cœur gros, le gros cœur. Le souffle coupé, le cœur de plus en plus gros prêt à éclater ou à reprendre son rythme normal: cela physiquement. Tout se passe comme si la peur était recherchée non pas pour elle-même mais au contraire pour son après-coup, merveilleux moment où la respiration ordinaire donne la joie de se sentir vivant à nouveau, triomphe de la peur. Que cette épouvante soit située dans l'ancienne maison familiale rend plus crédible la mort — car c'est d'elle qu'on a peur —: rappelle-toi les morts de ta maison, imagine leurs derniers moments, ensuite pense à ta vie.

Le Signe et le Poème. Tranchant savoir de Meschonnic, savoir qui n'épargne personne à part Humboldt, Saussure et Freud. Ce meurtre du Juif dans le texte hégélien qui apparaît ici et là: "Une chaîne figurative est formée où le Juif est la haine, le corps, et le chrétien est l'amour, l'âme. De même que l'anéantissement du support premier du mot (qui n'est pas un **signifiant** pour Hegel) est nécessaire pour que naisse la signification, — l'anéantissement du Juif comme tel (renversement du meurtre de Jésus, sacrifice fondateur du christianisme) est nécessaire pour l'ascension du christianisme-sens. Fondant la dialectique sur ce modèle, la philosophie continue le sacrifice initial." (p. 116). Meschonnic laisse entrevoir ainsi une brèche, une refoulé, dans l'hellénisme: le judaïsme. Derrida aussi. Le premier me renvoie aux ouvrages de Gershom G. Scholem et le second a écrit un essai sur la pensée d'Emmanuel Levinas.

Meschonnic dans **Le Signe et le Poème** devient un héraut de la création contre la plupart des linguistes,

des critiques, des philosophes, des psychanalystes qu'ils convoquent à rendre compte de leur théorie du langage. Mais pourquoi n'a-t-il pas convoqué à sa table Ezra Pound, Virginia Woolf, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Francis Ponge, Paul Nizan, Michel Deguy, Hélène Cixous. Ne faut-il pas attendre des non-écrivains qu'ils nous parlent de leur science, de leur théorie plutôt que de création poétique. "Le pilote, le médecin et l'ingénieur auront plus d'estime pour le constructeur de vaisseau, le botaniste et le mécanicien, que n'en auront pour ces mêmes hommes, le libraire, l'orfèvre et le maçon, qui leur préféreront toujours le romancier, le dessinateur et l'architecte." (Helvétius, *op. cit.*, p. 61).

Le réalisme dans l'histoire de la littérature française s'oppose au romantisme. Flaubert contre Hugo. La leçon de Flaubert: tordre le cou aux élans romantiques, retrouver le style vif et froid des encyclopédistes. L'encyclopédiste au 18^e siècle, le réaliste au 19^e siècle sont du côté de la science. Le nouveau roman du 20^e appartient à cette lignée: qu'on lise **La Mise en scène** de Claude Ollier, **L'Emploi du temps** de Michel Butor, c'est le lustre réaliste. Un écrivain réaliste est un écrivain qui ne connaît pas les emportements-romantiques, les générosités romanesques, ce qui l'occupe c'est la saisie de la réalité — les réalistes sont des phénoménologues hantés par l'idée de la science —. Cette opposition nette entre le réalisme et le romantisme, la science et la sentimentalité, fonctionne moins bien au moment où l'on est amené à admettre que les poussées romantiques — rêveries, folies, fantaisies, monstruosité, passions — font partie de la réalité: alors Hugo est réaliste, Nerval aussi.

Le réalisme: la description du monde, le moi est absent. Le romantisme: le moi est premier, c'est lui qui perçoit le monde. Le monde existe sans moi: esprit fort du réaliste. Le monde n'existe pas sans moi: sensibilité vive du romantique. Pas d'intérêt dans cette opposition à prendre parti pour l'un ou l'autre car l'un et l'autre sont nécessaires. La lutte ne peut intervenir que dans l'opposition brechtienne du réalisme et du formalisme, le réalisme désignant une pratique qui suit le devenir du monde et même le devance, le

formalisme une pratique académique qui se contente de reproduire des formes-sens établies.

Pas n'importe quel devenir: celui du plus grand nombre. Au plus grand nombre ne pense que quelques-unes et quelques-uns dans un monde où la concurrence est dure, tôt apprise.

Il y a des réalistes qui pratiquent un communisme sur parole: ils savent qu'il y a là un savoir important qui travaille de plus en plus toutes les couches: politique, économique, idéologique. Alors ils s'y intéressent car ils y trouveront peut-être un jour leur intérêt.

Il y a les réalistes qui pratiquent un communisme senti: ils sentent leurs rapports aux autres, ils n'acceptent pas la dialectique du maître et de l'esclave, ils sentent que leur moi ne peut être heureux de vivre à côté de femmes et d'hommes aliénés, vite résignés afin de conserver une petite part de tranquillité.

Les réalistes sur parole ne pensent qu'à leurs intérêts, les réalistes sentis pensent à leur intérêt en travaillant aux intérêts du plus grand nombre.

**LES VRAIS REALISTES SONT ROMANTIQUES:
ILS DEBORDENT L'ORDRE ETABLI, ILS VOLENT
DEJA AU-DESSUS DU MONDE TEL QU'IL EST, ILS
SONT DEJA DANS LE MONDE TEL QU'IL DEVIENT.**

Je préfère parler de ce que je connais bien et comment ne connaîtrais-je pas ces livres que j'ai mis des mois à écrire, à réécrire, à ordonner. Un soir un ébéniste m'a parlé trois heures durant des meubles qu'il faisait, il parlait avec plaisir je le sentais et j'étais heureux de l'écouter: n'aurait-il pas été étrange que je trouve incorrect qu'il me parlât de ce qu'il faisait, de ses meubles. Je n'ai jamais bien compris cette pudeur des travailleurs intellectuels à ne pas parler de ce qu'ils font: j'ai été élevé dans un milieu de travailleurs manuels qui prenaient plaisir à raconter ce qu'ils faisaient, et écrire n'est-ce pas un travail manuel, il faut savoir tenir son stylo, raturer, découper, taper à la machine, greffer. Et puis j'ai beaucoup lu Francis Ponge, cet excellent ouvrier qui ne craint pas de porter des jugements sur ses meubles:

parfois insatisfait mais la plupart du temps assez fier de ce qui sort de ses mains. "La vérité n'est pas bonne à dire, car il y a des imbéciles, des incapables de la vérité par le monde. Ils sont d'ailleurs la majorité, et vous le feront bien voir. Mais rien de plus réjouissant pour quelques-uns que le spectacle d'une prétention justifiée. Voilà en quoi Malherbe nous comble. Rien d'ailleurs qui irrite davantage les médiocres. Et le spectacle de leur colère est aussi fort réjouissant." (**Pour un Malherbe**, Gallimard, 1965, p. 79). Cela s'appelle la santé; les travailleurs manuels savent rire. Je dirai pour finir, pour rire, avec Ponge que "l'amour-propre et la prétention sont les premières vertus." (**Le Grand Recueil. Méthodes**, Gallimard, 1961, p. 302).

Il n'y a pas de méthode pour devenir un écrivain réaliste. Tu peux cependant lire Engels, Lénine, Gramsci, Mao, Brecht, Lefebvre, Nizan en même temps que Michelet, Nietzsche, Kafka, Artaud, Ponge, Genêt; tu peux te demander ce que vaut l'enseignement de la littérature au collège et à l'université, pourquoi par exemple il n'y a presque rien pour la création; tu peux essayer de savoir comment tu mènes ta vie avec les autres: en profiteur, tu joues le jeu du système capitaliste, ou en combattant, tu luttas pour changer la vie et transformer le monde pour que le plus grand nombre de femmes et d'hommes puissent se réaliser; tu peux écrire à partir de ta vie, de ce que tu sais, au lieu d'écrire à partir de la vie des autres, de ce que tu ne connais pas. Naïvetés que cela diras-tu. Moi: nativités, plutôt: naissances.

mai-juin 1976
Philippe HaecK

Le réalisme en question

L'apparition de la question du Réalisme socialiste comme symptôme de la lutte philosophique dans le champ des arts plastiques est un phénomène important dont il faut tenter d'analyser la cause et l'enjeu.

Avec la parution récente d'un numéro de la revue **Stratégie** sur le Réalisme socialiste, la propagande et le cinéma prolétarien (numéro 12, automne-hiver 1975), c'est non seulement sur le terrain de la lutte idéologique que surgit cette question mais c'est dans son rapport aux débats qui ont cours, surtout au niveau des groupes de militants politiques, qu'elle est posée.

Effet direct d'un effort de clarification tribunaire des débats que suscite l'actuel travail d'organisation et d'unification des formations marxistes-léninistes, cette question provient d'un lieu politique. En cela, et pour quiconque se sent concerné par la lutte sur le front culturel, elle est non seulement porteuse d'enseignement sur l'état de la conjoncture artistique, mais source de questionnement pour les praticiens de l'art. Il n'est pas du tout insignifiant, pour la pratique artistique, de la voir surgir (cette question) du champ militant et qu'elle soit formulée par le collectif de **Stratégie**. Si elle nous dit en creux le retard du culturel par rapport au politique, elle nous parle du même coup de ses déterminations. Car, si elle nous signale à quel point le lieu de cette réflexion a été déterminant sur son apparition, elle ne peut qu'insister l'artiste qui désire transformer l'art et sa pratique à changer de position de classe et à se lier davantage à l'avant-garde politique.

Mais n'allons pas trop vite. Ces débats politiques

et idéologiques commencent à peine à engendrer des débats équivalents sur le terrain de l'art. La lutte idéologique qui s'y livre présentement tend de manière plus ou moins cohérente à intensifier le rapport entre forces réactionnaires et forces "progressistes"; à démarquer les fondements idéologiques à partir desquels fonctionne le discours d'art et à repérer ses contradictions spécifiques. Mais, dans l'ensemble, sur le front des arts plastiques, la dominante est encore à l'opportunisme, au libéralisme et au révisionnisme le plus bête. Même du côté des forces "progressistes", le manque de rigueur théorique, quand ce n'est pas tout bonnement du spontanéisme, conduit à des pratiques assez mal fondées. Mis à part quelques cas, c'est la cohérence des gestes et l'organisation de la lutte idéologique qui font le plus défaut.

Telle est, dit-on, la force des choses! Mais telles sont également, en résumé, les limites historiques du questionnement qui nous occupe ici et l'état (assez piteux) des forces sur lesquelles il peut jouer. Certes, il ne suffit pas de parler du Réalisme socialiste pour débloquer une conjoncture artistique, mais sa récente formulation pose des questions à l'art et à ses artistes que nous ne pouvons sous-estimer. Ces questions ne sont pas en soi nouvelles mais elles ont une histoire riche d'enseignements et de débats; histoire de l'art réaliste qu'il faudra bien un jour reconstituer depuis Courbet, Proudhon, etc., dans son rapport avec les grandes révolutions, mais aussi débats qu'il faut dès aujourd'hui livrer. Questions qui, pour tenter de repérer certaines de ses contradictions spécifiques, demandent à l'artiste de prendre position non seulement dans le débat et dans sa peinture, mais dans les luttes qui ont cours dans le champ social.

La question du Réalisme socialiste est une question politique. La formulation dans laquelle théorie et pratique y sont pris, du moins, n'y échappe pas. Or, l'intervention récente de cette question sur le front culturel représente un moment dans la conjoncture artistique et sociale car elle fournit le seul lieu de réflexion à partir duquel la notion d'art ou de pratique progressiste puisse être concrètement posé. Mais si cette question, avec les forces qu'elle met en jeu dans la conjoncture québécoise, peut nous permettre, entre autres, de pointer le peu de rapport que l'art officiel, d'avant-garde ou pas, entretient avec la collec-

tivité ou, mieux encore, d'indiquer le mode sur lequel la division entre champ social et champ de l'art est maintenue, elle permet aussi d'interroger à travers diverses manifestations de l'art actuel la position de classe de l'artiste et sa contribution au mouvement révolutionnaire.

Sans théorie révolutionnaire, disait Lénine, pas de mouvement révolutionnaire. En va-t-il ainsi dans la théorie et la pratique de l'art? Peut-être a-t-elle trop de ramifications? Lesquelles aborder et surtout, comment penser cette question du réalisme?

Dans un premier article, il s'agit, à travers la conjoncture québécoise, de mettre en question le statut de la réalité véhiculé par les pratiques artistiques à partir de vues générales sur la peinture des pays socialistes et capitalistes. Cette enquête terminée, un deuxième article partira du débat entre art formaliste et art progressiste, afin d'aborder les voies possibles d'une pratique réaliste et socialiste.

D'où vient cette réflexion?

Le débat sur le Réalisme socialiste a déjà eu sa place dans l'histoire de l'art canadien et québécois; il suffit de lire la seule histoire de l'art canadien faite d'un point de vue marxiste par Barry Lord¹ et de se rappeler entre autre la polémique entre les automatistes et les communistes de cette époque pour s'en convaincre². Mais tel n'est pas l'objectif de ce texte. Il concerne davantage la nouveauté de la question et de son contexte que celui des démêlés du Réalisme socialiste.

Certes le passé contient quelque chose de ce qui doit advenir mais dans ce premier temps il importe de dire le lieu de cette réflexion.

La prétention de ce texte, c'est-à-dire sa limite, n'est pas tellement de discuter, par exemple, de la notion de réalisme comme miroir ou force de critique sociale, mais de faire une mise au point sur l'histoire

1— Barry Lord; **The History of Painting in Canada/Toward A People's Art**, NC Press, Toronto, 1974.

2— Voir revue **Combat et le Devoir** des années 47-48, la polémique entre automatistes, communistes et chrétiens à la Gérard Pelletier.

de cette théorie, de donner à partir de ce noyau de réflexion une vue, forcément partielle et simplifiée, de l'échiquier artistique dit "international" ou "avant-gardiste". Les déterminations de ce marché et des conceptions esthétiques à la mode sur la production locale sont tellement fortes qu'on a généralement l'impression que ce qui change dans les beaux-arts suit davantage ce que les grandes revues d'art mettent de l'avant (comme up-to-date) qu'il ne tient ou ne procède pas de l'héritage culturel ou de l'histoire de l'art québécois. Ici comme ailleurs, partout où ces petites métamorphoses de l'art empruntent des formes de plus en plus éternellement nouvelles et précipitées dans leurs modes on reconnaît l'effet des fluctuations d'un marché et de son appareil discursif. Certes, il faut reconnaître avec Lénine³ que "Dans une société fondée sur la propriété privée, l'artiste produit des marchandises pour le marché. Il lui faut des acheteurs", des promoteurs et de bons vendeurs aussi. Mais c'est évidemment en quoi cette dépendance de l'art est éminemment politique. C'est en quoi aussi le changement des formes artistiques, l'apparition de nouveaux types (formes, courants...) d'art est non seulement le signe d'une modification des conditions matérielles et intellectuelles de cette pratique mais le symptôme d'un changement social et politique. Cependant: "Une oeuvre culturelle ne peut être menée à bien aussi rapidement que les tâches politiques et utilitaires. Il faut comprendre que les conditions du mouvement en avant ne sont plus les mêmes"⁴.

Quelles sont-elles? Voilà la question. Mais en même temps, voici le problème: quel est l'état de la conjoncture socio-culturelle et où en est la situation des arts plastiques?

On sait depuis l'exposition QUEBEC '75 tenue à Montréal à l'automne dernier qu'un certain nombre de choses ont changé ou commencent à bouger dans le domaine. Mais, mis à part quelques fleurs nouvelles — nouvelles, produits saisonniers, il s'y trouve de plus en plus de jardiniers qui rompant avec le silence habituel du corps de métier, mettent de l'avant des

3— Cité par J.M. Palmier dans son intro aux écrits de Lénine **Sur l'art et la littérature**, coll. 10/18.

4— Lénine, idem, p. 240, vol. 3.

produits et des discours qui commencent à s'exposer en terme d'opposition et même en ceux de gauche et de droite.⁵

De ce débat embryonnaire qui émeut quelques habitués et dont on ne sait trop ce qu'il retourne, ce texte tente de cerner le lieu qui l'agit.

En ce sens, si la réflexion qu'on va lire part de la pratique picturale d'un groupe et tente de resituer ses questionnements à la fois dans le cadre des tendances actuelles de la peinture et dans celui de la théorie du réalisme afin de pouvoir mieux actualiser sa pratique et de l'unir à la tâche politique présente, il n'en demeure pas moins que ce texte participe d'une interrogation beaucoup plus large.

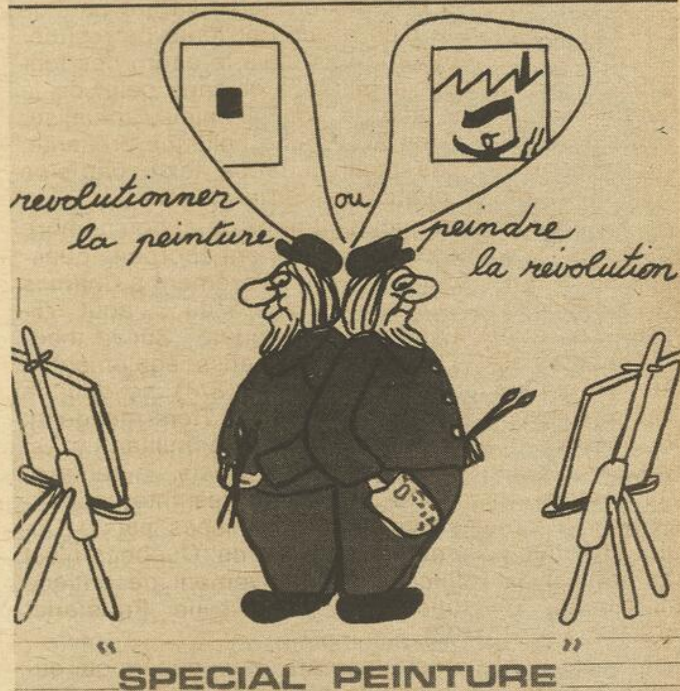
En effet, depuis quelque temps déjà, bon nombre de revues culturelles québécoises ont abordé la question du réalisme. Je songe particulièrement à **Champs d'applications** qui dans son numéro du 5, août '75, faisait son autocritique et son enquête "Sur la théorie marxiste de la culture". Je pense également à **Dérives** qui depuis janvier 76 (no 3/4) se veut le "lieu de rencontre des cultures du Tiers-monde et du Québec". La question du cinéma militant y est là aussi présentée. Sur ce point précis, la tenue à Montréal en juin 74 des "Rencontres internationales pour le nouveau cinéma" organisées par le Comité d'Action Cinématographique du Québec, n'est pas sans avoir influencé ce mouvement de critique du cinéma révolutionnaire (cf. Revue **Prolétariat** no 9, 1975, p. 95-103).

Si on ajoute à cela les principaux débats qui eurent lieu à travers le monde autour de cette question, il ne fera plus l'ombre d'un doute que la réapparition de cette question du Réalisme participe d'une conjoncture non seulement réelle mais beaucoup plus vaste que nous le pensions.

Ainsi, en France, si le débat a été clairement posé par le groupe du **Bulletin paroissial du Curé Meslier** dans son numéro 4 (spécial peinture) intitulé "Révolutionner la peinture ou peindre la révolution", il ne fait qu'une mise au point sur une question qui anime depuis déjà quelques temps les peintres rassemblés autour de la revue **Peinture, Cahiers théori-**

5—J.M. Vacher, "De gauche à droite", in **Chroniques**, no 12, déc. 75.

le bulletin paroissial 3F. du curé Meslier N°4



ques et du Salon annuel de la jeune peinture. Or, il en va de même bien que sous des formes différentes, avec le groupe anglais de la revue **Art-Language** et la nouvelle revue newyorkaise **The Fox** qui, toutes deux, sans passer directement par la question du Réalisme socialiste ne s'y livrent pas moins à des prises de position parfois radicales, toujours surprenantes.

Ici et là le Réalisme socialiste fait question. D'aucuns y voient un progrès, d'autres une régression, mais une chose est certaine, le réalisme est bien vivant. Pour nous, il est inutile de nier la présence de ce débat ou de s'aveugler sur la conjoncture

actuelle. Tant du côté des pays capitalistes que des pays socialistes un débat a lieu autour du réalisme et ses formes divergentes. A titre d'exemple, les questions posées par Vacher dans ses "Mésaventures du réalisme" comme dans l'éditorial de **Chroniques** (no 11, nov. '75, p. 3 à 13) intitulé "Pour un art progressiste", participent à ce débat. Se demander ici "quelle sorte d'art voulons-nous? quelle sorte d'art refusons-nous?" n'est pas sans lien avec la critique du réalisme soviétique qui se formule tant du côté de l'Albanie* — bien qu'avec moins de virulence — que du côté de la Chine Populaire.

Certes, à **Chroniques**, un certain débroussaillage de la question fut tenté, mais avec l'intervention de **Stratégie** sur le Réalisme socialiste, c'est le lieu même de cette question qui prend l'allure d'un "d'où cela vient-il? où cela va-t-il?" Ne posant plus la question du réalisme à partir du seul terrain de la culture et de l'esthétique, c'est la notion même de réalisme socialiste qui rend ce débat politique.

Si on interroge certains autres articles parus récemment sur le réalisme socialiste⁶, c'est le Dossier Réalisme socialiste présenté à **Stratégie** qui contribue à une meilleure connaissance historique et théorique de la méthode artistique du Réalisme socialiste. Réalisé dans le but de combattre les principaux préjugés dont on l'affuble, cet article rappelle comment le rapport de la pratique artistique à l'ensemble des pratiques sociales a été pensé, comment l'art s'articule au projet révolutionnaire de la construction du socialisme. Nous y renvoyons donc tout lecteur.

La notion de Réalisme socialiste a été le produit d'un long débat qui a débuté à la fin du XIXe siècle. Cependant, le réalisme socialiste ne saurait atteindre sa "pleine réalité" qu'en société socialiste: il est la forme qui prend la réalisation de l'hégémonie de la "culture prolétarienne" dont l'abolition de l'Etat bourgeois est la condition première de sa réalisation. Cette méthode n'est donc applicable, en principe, que

6— Je songe particulièrement à Dalan Shaplo "La vitalité des principes du réalisme socialiste dans l'art albanais d'aujourd'hui" in **Albanie aujourd'hui**, no 2 (27) mars-avril '76, p. 32 à 37 et Sylbie Ambroggi "Notre culture sur le front culturel" in **Prolétariat** no 7-8, 4e trimestre '74, p. 102 à 114.

dans une pratique artistique liée à une organisation travaillant à la construction du socialisme.

Pour Lukacs, il faut donc distinguer le Réalisme socialiste (RS) du Réalisme critique (RC). Or cette distinction concerne le point de vue adopté par l'artiste: le RC voit la lutte des classes à l'extérieur, tandis que le RS, sous un point de vue socialiste, décrit de l'intérieur les forces travaillant à la construction du socialisme. Pour lui "La compréhension esthétique juste de la réalité sociale et historique est la condition première du réalisme"⁷.

Si cette notion de RC nous préoccupe particulièrement c'est qu'elle concerne directement l'étape où nous en sommes, le niveau de questionnement de notre pratique et finalement le lieu d'où nous parlons.

Le RC privilégie la subjectivité de l'artiste comme instance ou mode d'appréhension de la réalité. Et cette subjectivité, même confrontée à la réalité sociale, n'implique pas qu'à la base d'une pratique réaliste critique, doive présider une analyse objective de la réalité basée sur le matérialisme historique. Mais cela n'implique pas selon Lukacs, que l'artiste ne puisse montrer les contradictions sociales. En effet, il peut les refléter sans s'en rendre compte et comme malgré lui. Mais telle est précisément la limite ou la pierre d'achoppement du RC. En tant que "forme idéologique transitoire" le RC est constamment récupéré sur ce point par l'idéalisme et le libéralisme bourgeois qui y voient une raison de plus pour affirmer l'autonomie de l'art, la liberté d'expression et d'indépendance de l'artiste quand ce n'est pas son insouciance qu'on fait passer pour subversive ou "critique". Bref, c'est là que l'idéologie dominante prend son pied et que le formalisme donne son coup, sa botte!

Le réalisme servi à la bourgeoisie subordonne à ce point les contenus aux formes qui l'engendrent qu'ils ne sont pour lui que des "possibles" laissés à la digression du spectateur,⁸ que sa principale préoccupation est de faire du langage plastique et de son renouvellement, la seule réalité vivante et la finalité même de l'art. Peu enclin à interroger le réel en dehors de lui-même, le Réalisme bourgeois

7— "Critical Realism and Socialist Realism" in *Realism in Literature and the Class Struggle*; N. York '71, p. 97.

8— cf. *L'Oeuvre ouverte* de V. Eco, Ed. du Seuil.

se partage en deux attitudes: la première consiste à prendre pour réel les représentations qu'on s'en fait (cf. Pop et Hyperréalisme) et l'autre à ne le concevoir qu'au niveau de la littéralité de l'art (le Minimal Art, par exemple).

Dans ce monde des idées où il suffit de générer des formes nouvelles pour qu'elles soient interprétées comme signe de transformation matérielle, nous sommes pris dans le jeu circulaire des miroirs déformants (où le rapport production/consommation n'est jamais pensé en temps d'exploitation et de force de travail). Brecht pourtant avait été clair sur ce point: "Si c'est du formalisme que chercher toujours des formes nouvelles pour un contenu identique, c'est du formalisme que de vouloir garder pour un contenu nouveau les formes anciennes" (**Sur le réalisme**).

Pour Brecht, le réalisme est d'abord un point de vue politique et c'est par là justement que le débat entre réalisme et formalisme peut être instructif pour toute conduite artistique. En effet, s'il s'agit bien à travers cette question de signaler ici les contradictions et les tendances qui font la scène artistique internationale, ce n'est pas pour tenter de situer le courant Réalisme socialiste dans la sphère de l'art, mais pour, en un deuxième article, montrer en quoi la méthode de création du réalisme introduit au niveau même de la pratique picturale, une question politique: celle de la transformation de ses rapports de production et de reproduction idéologique.

Entre peindre la révolution et révolutionner la peinture, il faut bien faire la révolution et non se contenter de la rêver.

En d'autres mots — et ceci pour bien marquer où nous en sommes — ce n'est pas parce que la question du réalisme surgit hors champ artistique qu'elle n'y fait justement question. Mais ce n'est pas non plus parce que le réalisme socialiste est devenu objet tabou ou de risée pour l'intelligentsia qu'il ne faut pas quand même, du côté de ses peintres comme de ceux qu'elle sépare d'un rideau, "regarder, selon le mot de Brecht, vers le mur pour voir ce qu'ils y ont peint".

Ceci dit, en passant, pour expliquer (justifier?) le traitement que nous ferons ici des courants et tendances qui aujourd'hui, dans le cadre de l'avant-gar-

de internationale et officielle, mettent précisément en jeu cette question de la **réalité en peinture** face à la **réalité de la peinture**, mais aussi pour s'autoriser certains rapprochements permettant de mieux cadrer des aspects différents de ce "réalisme".

Au sens large, nous entendons par "réalité artistique" le statut que ces tendances accordent à leur propre pratique, c'est-à-dire, non seulement leur positionnement social, mais à partir de lui, les représentations qu'elles ont et transforment de leur histoire (démarcation-inscription dans le champ de l'art) et de l'Histoire, le degré de conscience qu'elles détiennent de leur travail (procédés) et du Travail (les hommes), etc.

Du côté socialiste....

S'il importe d'aborder maintenant le réalisme dans ses tendances les plus fortes, il faut dès l'abord distinguer le réalisme en pays socialistes et en pays capitalistes. Il ne saurait être le même partout ni offrir les mêmes possibilités. Il est déterminé socialement et sa liberté y prend racine.

Ignorer l'existence de ses conditions (différentes ou même opposées) rendrait impossible toute appréciation juste de ses tendances ou de leurs formes. Certains pourtant prétendent qu'il ne saurait y avoir qu'un seul réalisme: celui du traitement (ou facture) figuratif. Il s'agit probablement d'un faux problème car, si ces deux types de société ont véritablement des bases différentes, il ne saurait y avoir pour chacun une même manière de concevoir et de construire une réalité à l'art.

En d'autres mots, que nous soyons ici amenés à décrire ou simplement localiser des formes multiples et divergentes du réalisme ne peut que confirmer la valeur exemplaire de la **méthode** de création du réalisme socialiste.

En principe, cette méthode de création devrait s'accommoder aussi bien d'un régime socialiste que des conditions d'un pays capitaliste. De même comme l'affirme Plekanov, "il serait faux de s'imaginer que le point de vue utilitaire, en ce qui concerne l'art, est exclusivement propre aux ré-

volutionnaires ou en général aux gens d'idées avancées".⁹

La question n'étant donc pas de savoir qui a tort ou à quel de ces pays l'on doit réserver l'appellation de Réalisme socialiste, mais de se demander, du point de vue de ce qui a été et de ce qui est, quelles pratiques idéologiques et sociales entraînent cette méthode.

Telle est la façon dont Peter Gorsen abordait la question lorsqu'il mettait¹⁰ en comparaison "La liberté sur les barricades" de Delacroix et un tableau de Jasper Johns "Le drapeau" (américain) de 1954 ou encore une oeuvre abstraite du constructivisme russe des années 17-20 avec une nature morte d'un artiste Pop. Mais tel est également le noeud que Plékanov nous incitait à trancher lorsqu'il affirmait:

"La tendance des artistes et des personnes vivement intéressées par la création artistique à accepter le point de vue de l'art pour l'art, naît et s'affermi à la suite du désaccord irrémédiable qui existe entre eux et le milieu social qui les entoure. Mais ce n'est pas tout. L'exemple de nos hommes des années 1860, qui croyaient fermement au prochain triomphe de la raison, de même que l'exemple de David et de ses amis animés de la même croyance, nous prouve que ce que l'on appelle l'art utilitaire, c'est-à-dire la tendance à considérer les oeuvres d'art comme des jugements sur les manifestations de la vie, de même que le désir joyeux dont il est toujours animé de participer aux luttes sociales, naît et s'affermi là où il existe une sympathie réciproque entre une partie importante de la société et ceux qui s'intéressent plus ou moins activement à la création artistique."¹¹

Mais nous est-il encore possible de faire ce choix bienheureux? Et comment pourrions-nous écrire,

-
- 9- (in *L'art et la vie sociale*, Editions sociales, 1975, p. 21.)
10- dans son article: "Marxisme et esthétique. Perspectives d'une problématique nouvelle" in *Les sciences humaines et l'oeuvre d'art, la connaissance*, Bruxelles 1969, p. 209-24.
11- Plekanov, idem, p. 20.

quand tout autour de nous fonctionne de manière si inquiétante, que "l'art pour l'art est, de nos jours, une pensée aussi étrange que la richesse pour la richesse, la science pour la science, etc."¹²

Devant ce choix, devant la réapparition des études sur le réalisme socialiste et des polémiques sur le facisme, comment ne pas constater un décalage entre la réalité sociale et les développements les plus récents d'une avant-garde artistique; comment ne pas voir l'écart entre ces tendances artistiques et la réalité dont elles doivent répondre; mais aussi comment ne pas entendre, à travers ces courants, ces tendances et ces positions, que les contradictions de la société industrielle reproduisent à l'heure actuelle un questionnement dont la formulation, pour différente ou nouvelle qu'elle soit, implique des conditions que les années 20 à 40 ne cessent de nous rappeler. Dans un tel contexte, n'assistons-nous pas au retour d'une question qui pour avoir été progressiste à un moment donné deviendrait réactionnaire dans sa répétition?

C'est du moins ce que nous laisse entrevoir Umberto Eco, dans les propos que M.A. Macciocchi en rapporte,¹³ lorsqu'il met dans le même panier hyperréalisme américain, réalisme socialiste et réalisme fasciste. Selon lui, ces "extrémismes opposés sont réunis par une idéologie artistique".

"Que les uns construisent le nazisme et les autres le socialisme n'a que peu d'importance du point de vue pictural, et même celui qui prône de la façon la plus acharnée la supériorité du contenu d'une oeuvre sur sa forme ne peut nier que transportés d'un musée à l'autre, il serait impossible de différencier ces tableaux qui pourraient aussi bien représenter le terrassier allemand que le terrassier ukrainien sans différences appréciables. Faudrait-il donc dire qu'une seule idéologie artistique unit les Extrémismes Opposés Historiques?"

Commentant ainsi l'exposition "L'art sous le III Reich" tenue à Francfort, on déplace le problème du

12- in *Éléments pour une analyse du fascisme*, p. 48-49, vol. 2, Ed. 10/18.

Qu'est-ce que l'art
dégénéré?



Arno Breker, célèbre
sculpteur nazi.

Un art de propagande?



Oleg Lochakov, peintre russe
contemporain.

réalisme socialiste sur la base de l'idéologie mass-médiative du contenu comme médium. Ce n'est pas parce qu'on retrouve les mêmes structures formelles de représentation dans les portraits du Christ ou ceux de Mao que ces images fonctionnent à la même idéologie et au même contenu. Elles sont peut-être au service d'une propagande, mais toute la question est de savoir et de connaître le pour qui? pour quoi? comment? La question est toujours de savoir si cet art est au service de la révolution ou de la domination. Quand à savoir quel support il apporte à l'idéologie, il faut reconnaître que l'art est et fut toujours lié aux intérêts d'une classe¹⁴ et que dans sa fonction de propagande des conceptions de celle-ci, il peut être tout aussi bien écrasé que revivifié par le schématisme dont il procède et ses emprunts à l'histoire des formes. La peinture de la Chine populaire est à cet égard exemplaire mais une comparaison entre le futurisme italien et l'art nazi serait pleine d'enseignement. Que l'hyperréalisme américain, le réalisme de l'époque stalinienne ou nazie reproduisent tous trois les valeurs de l'impérialisme américain, soviétique ou allemand est une chose; qu'ils utilisent des formes de représentation sans les transformer en est une autre. Ces stéréotypes ne règlent pas à eux seuls les contenus mis de l'avant et encore moins, l'usage politique qu'on en fait. Le mode d'emploi de l'art, qu'il se fasse par la contrainte ou au nom de la

14- cf. N. Hadjinicokou; **Histoire de l'art et lutte des classes**, Ed. Maspéro, 1973.

liberté et de l'indépendance de l'artiste, est politique. Comment expliquer autrement que le fascisme italien ait pu s'accommoder des futuristes tandis que l'Allemagne a dû recourir au néo-classique gothique, etc. et mettre au pilori tous les "dégénérés" du Cubisme. Contrairement à cette Allemagne qui vivait une accélération très forte de l'industrialisation, l'Italie était en Europe un pays fort peu industrialisé et l'idéologie futuriste de la vitesse, de la violence et de la guerre, mêlé à ses thèmes chantant l'union de l'homme à sa machine ne pouvaient qu'être utilement mis au service du programme d'édification fasciste. En Allemagne par contre, l'idéologie raciste ne pouvait qu'aménager des archaïsmes pour produire sa mythologie.

Ainsi "on chercherait vainement ces grandes fresques prolétariennes dans lesquelles excellent les peintres soviétiques ou des démocraties populaires. Le travail occupe une place importante dans l'idéologie nazie, mais l'abstraction extrême de cette nation se reflète aussi dans la peinture nazie. Il est remarquable que les peintres nazis empruntent rarement, lorsqu'ils veulent représenter le travail ou les travailleurs, aux activités contemporaines: ce n'est pas le travail industriel qui est montré mais le travail du paysan. Encore faut-il souligner que le paysan n'utilise jamais un tracteur, mais une charrue tirée par un cheval, qui semble tout droit sorti d'une gravure d'Holbein. L'impression d'irréalité que l'on ressent devant tant de toiles nazies représentant la campagne et ce qui les sépare des toiles soviétiques ou chinoises souvent consacrées à des thèmes analogues, est liée sans aucun doute à l'archaïsme des moyens qui sont montrés. Eisenstein montre dans **La ligne générale** le bouleversement apporté dans un village par l'achat d'une trayeuse mécanique, d'un tracteur, la création d'une coopérative. Les peintres chinois contemporains nous montrent des usines-fermes. Les peintres nazis, au contraire, désignent la campagne allemande comme si elle sortait du Moyen-Age: le semeur, le faucheur ont les mêmes

traits anguleux, que sur les gravures médiévales. L'archaïsme des techniques y est aussi respecté(...) Le travail est une notion, un symbole, jamais une réalité. Lorsque l'on tente de montrer le travail en acte, c'est le travail archaïque des paysans qui n'existait plus en Allemagne déjà à l'époque des nazis ou bien le travail effectué sur l'ordre du Führer..."¹⁵

Nous verrons que c'est le même problème avec l'Hyperréalisme américain. Les formes et les techniques diffèrent, mais c'est toujours la réalité vivante qui est fantasmée.

Certes, cet aveuglement n'est pas propre à la peinture. Il relève du point de vue de classe adopté dans le traitement comme dans la lecture des formes. "Le choix du sujet ne confère pas à lui seul un



Gravure sur bois des ouvriers de Liuta.

15- J.M. Palmier, "De l'Expressionnisme au nazisme. Les arts et la contre-révolution en Allemagne 1914-1923", in *Éléments pour une analyse du fascisme*, p. 423-424, vol. 1.

sens éducatif et un contenu révolutionnaire à une oeuvre?"¹⁶

C'est un peu le sens qu'il faut donner à la critique du réalisme socialiste soviétique qui est entreprise depuis deux ans par les artistes-ouvriers de Changhai, Yangtsuan ou Linta et les peintres-paysans du district de Honhsien. Parce qu'ils peignent la réalité qu'ils vivent, recueillent la critique de ceux



Prendre en charge la révolution pour promouvoir la production de Liu Hui-Sheng.

16- (M. Magloff p. 30 in "Peinture chinoise d'aujourd'hui: tradition, rénovation, révolution", Catalogue **Images du peuple chinois**).

qui les entourent et rejettent toute routine ou formule qui n'est pas nécessitée et transformée dans la lutte, les artistes-travailleurs de Chine tentent de briser le schéma amateurs/professionnels, de prendre en main la création artistique afin d'en faire un instrument au service des travailleurs. Pour les ouvriers de la navigation de Changhai la peinture a pour but de transformer la réalité, non de lui substituer des images. C'est "la vérité pratique" (Lautréamont) qu'ils visent et c'est ce que nous dit le texte qu'ils ont rédigé:

"Ce n'est pas tant parce que nous savons peindre que nous peignons, mais c'est une nécessité révolutionnaire de prendre le pinceau comme arme de combat. Nous sommes des ouvriers peintre amateurs et devons persévérer comme amateurs et résoudre le problème entre le travail et la création (...)

Notre pratique nous a appris qu'il faut continuer à être amateur, il faut s'enraciner à la base, soutenir le travail manuel, être en contact avec les masses. (...) Pour consolider notre position dans la superstructure, pour protéger les réalités nouvelles nées de la révolution culturelle. Il faut former un contingent de théoriciens-ouvriers, un contingent d'artistes-ouvriers. C'est un plan à long terme pour consolider le pouvoir des travailleurs." 17

Par la méthode du Réalisme socialiste, ils ont transformé de fond en comble les formes traditionnelles de l'art chinois et l'académisme de la peinture Réaliste socialiste. Et, fait non sans importance, ils l'ont fait en s'en servant. Le bond qualitatif, qu'ils font faire à la production visuelle comme à la théorie du Réalisme socialiste est indéniable et les artistes occidentaux d'avant-garde ou pas devraient en tirer des enseignements quant à leurs conduites et au renouvellement de leur art. Cette transformation radicale de la peinture réaliste c'est non pas un quel-

17- cité dans **Images du peuple chinois**, catalogue de l'exposition organisée par l'association des amitiés Franco-chinoises à l'A.R.C. (Musée d'art Moderne de la ville de Paris) du 20 mars au 27 avril 75) p. 18.

conque enrichissement de vitamine à-la-mode-de-chez-nous ni une "nouvelle fraîcheur" de l'art chinois, mais c'est bel et bien la révolution sociale de la Chine qui en détermine "le changement des formes" (chez Marx: Formwechsel).¹⁸



Un combat nocturne de Hao Chih-min.

Décidément, ces artistes ne veulent pas faire l'économie de la réalité; c'est-à-dire la maintenir telle qu'elle est. Et c'est ce qu'on dit à Houshien: "Nous voulons peindre la réalité et l'idéal".

Réputée comme unité agricole d'avant-garde depuis la Grande Révolution culturelle prolétarienne, le district de Houhsien l'est désormais pour ses peintures d'amateurs (depuis le mouvement de critique de Lin Piao et de Confucius). Mais c'est surtout pour avoir su créer un modèle de développement des activités artistiques tout en restant à l'avant-garde de la production que ces amateurs constituent un bon exemple de prise de possession de la culture dans le cadre des trois mouvements révolutionnaires: lutte de classe, lutte pour la production et pour l'expérimentation scientifique (voir mao tsé toung).

En effet, s'il faut souligner ici la nouveauté de cet art, c'est dans sa comparaison avec les autres pays socialistes qu'elle apparait. Car, pour avoir fait de

18- Voir à ce sujet Jean-Pierre Faye; "Le mouvement du changement des formes in **Change-Première suite**; 10/18.

ses luttes la matière première et le support de son art, l'art chinois a su non seulement se révolutionner mais donner une impulsion critique au réalisme socialiste. Comme tel, il constitue une dénonciation du bureaucratisme culturel de l'Union soviétique.¹⁹

Déjà Chroniques avait traité de cette question du conservatisme bureaucratique et de l'organisation du travail artistique en URSS et avait dénoncé ce

“système hiérarchique et pyramidal, sélectif et corporatiste, qui fonctionnarise l'artiste et ne peut, bien sûr, que renforcer la division du travail manuel et du travail intellectuel ou culturel. Etatisation de l'art sans socialisation de la pratique artistique. Que reste-t-il du “réalisme socialiste”? Il en reste surtout l'absence de lutte: le peuple n'est qu'un sujet passé. Il faut l'éduquer. Mais les consignes se sont desséchées depuis la “déstalinisation” et la plupart des oeuvres n'ont plus aucune signification socio-politique explicite. Les regards conquérants et les élans optimistes ont disparu, les scènes officielles aussi. Le réalisme s'est peu à peu teinté d'infimisme, de misérabilisme, de paupérisme. Art de la normalisation, il s'est assoupli et diversifié dans les formes (art figuratif toujours mais de moins en moins conventionnel) en même temps que le style, les évocations, les sujets, les symboles se remplissaient de statisme, de calme, de tristesse, de vide, d'isolement et d'ennui”.²⁰

Mais n'allons pas aussi vite. Il n'est pas facile de prouver que le réalisme soviétique contemporain soit dégénéré, sentimental, etc. Qui peut dire s'il est en crise ou s'il change? Ce n'est peut-être plus du réalisme socialiste mais comment prouver que cet art déforme la réalité et ne participe plus au mouvement réel? Le plus loinqu'on puisse aller c'est de

19- Cf. **Peasant Painting from Huhsien Country**; Foreign Languages Press, Peking 1974 (Catalogue de l'exposition tenue à Pékin en 1973).

20- Vacher: “Mésaventures du réalisme” in chroniques no. 10 oct. 75 p. 51 à 57.

dire que les conditions sociales actuelles ne sont pas favorables au renouvellement révolutionnaire du réalisme. En effet, que ce soit dû au peu d'effervescence intellectuelle et sociale ou à la bureaucratisation tant décriée, le but de ce texte n'est pas de déterminer les causes de cet état de choses, mais de le constater.

Le carré capitaliste

S'il est possible en quelques mots de caractériser les productions déterminantes de l'avant-garde artistique des toutes dernières années, c'est bien au niveau de l'attitude des artistes à l'égard de leurs matériaux spécifiques qu'il faut se situer. Peu enclin à remettre en question l'autonomie de leurs pratiques, l'attitude générale fut à la réduction des différents arts à leurs composantes soit corporelles, soit matériologiques, soit formelles, soit conceptuelles.

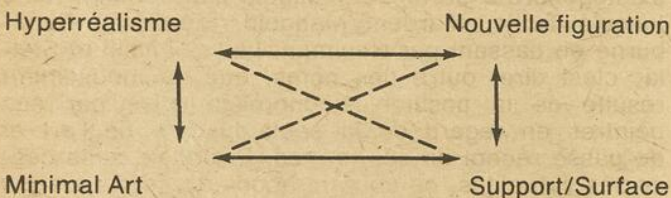
Bien entendu, cette répartition est grossière et trop schématique, mais ce qu'il faut tâter du constat de cette réduction, c'est sa base idéologique. De toute évidence, cette réduction s'appuie sur l'idéologie du médium comme message. Très fortement diffusée depuis McLuhan, cette forme de pensée (sic!) pénétra rapidement le domaine des arts et permit à un certain nombre d'artistes de comprendre, en quelques manières, différentes transformations sociales dans lesquelles ils étaient impliqués et qui, au niveau de leurs pratiques spécifiques, déterminaient depuis quelques années déjà leurs conceptions de l'art en tant que concept, proposition formelle, événement ou action des matériaux.

Ces conceptions, par l'intermédiaire d'observations générativistes, conceptualistes, matériologistes ou anthropologistes à l'endroit des spécificités et potentialités propres à tel ou tel médium comme à leurs outils ou procédés, conduisirent à des distorsions plus ou moins idéalistes concernant, par exemple: le corps de l'artiste comme support de la création (de l'action painting au body art), la limitation de la pratique artistique à ses processus de conceptualisation (des ready made de Duchamp au conceptual art via l'arte povera), l'affirmation du caractère littéral et systémique de l'art (en gros, du néo-plasticisme hard edge au minimal art) et, finalement, des propriétés multiples de ses matériaux considérées com-

me message ou savoir implicite (des mythologies personnelles à la fundamental painting en passant par la jeune peinture française).

Ceci dit de manière forcément schématique, il ne faudrait pas cependant en conclure que là résident les seules tendances de l'art actuel. Contrairement à ce que les grandes revues d'art (Art Forum, Art Press, Flash Art) laissent entendre, il existe, à côté de ces tendances de fortes traditions figuratives qui elles aussi secrètent des courants plus ou moins avant-gardistes. Parmi ceux-ci, mentionnons, principalement l'Hyperréalisme américain et la Nouvelle figuration européenne où là aussi on retrouve un front progressiste (représenté entre autres par les groupes de la Jeune Peinture, les Malassis, Equipo cronica, Etc.) et qui, sur la base de la théorie marxiste ou d'un réalisme critique essaient de penser la pratique picturale dans son rapport avec l'histoire sociale.

La question étant de savoir dans quelle mesure ces réalismes ont à voir avec "la méthode du réalisme socialiste"; il nous importe donc de présenter ici certains de ces courants dans la configuration que fait présentement apparaître la question du réalisme:



Mais à présenter ainsi sous forme de carré les courants qui nous semblent le plus directement impliqués par cette question, on risque de ne les voir que dans leurs différences quand en fait il s'agit d'opposition et de rapport de forces. Ainsi, si à l'Hyperréalisme américain nous opposons la Nouvelle figuration européenne et si au Minimal Art nous opposons Support/Surface, c'est moins pour démarquer ce qui serait politiquement à gauche ou à droite que pour nous aider à comprendre, du côté de la conjoncture artistique, ce que cette confrontation met en lumière de l'insertion sociale de l'art.

A) Le minimalisme

Faisant suite à l'Expressionnisme abstrait et à la génération des "action's painters", et, dans leur tentative critique pour transformer les solutions formelles que ces premiers grands artistes américains avaient proposées, nous englobons sous le terme d'art minimal un nombre imposant de tendances qu'il serait trop long de distinguer ici. Nous regroupons donc sous cette étiquette ce qu'on a appelé aussi Field painting, Post-painterly abstraction, Systemic Painting, ABC Art, Primary structures et Que-sais-je-encore!

Sans entrer dans le détail de ce courant très large, ni faire l'histoire complexe de ses tendances et définitions multiples, disons tout simplement que ces artistes se situent, d'entrée de jeu, dans l'autonomie de l'art. Et, bien qu'il ne faille pas enfermer ainsi toutes les productions de ce courant, il faut reconnaître que ses artistes inscrivent leurs travaux formels et leurs analyses stylistiques dans le développement des solutions plastiques à des problèmes généralement soulevés dans le passé récent de l'art. En quelque sorte, le mouvement moderniste s'autogénère à partir des Pollock, DeKooning, Kline jusqu'à Tuttle, Marden, Mangold, Martin ou Rockburne en passant par Newman, Louis, Olitski et Stella; c'est dire, outre ces noms, que ce mouvement résulte de la position autonomiste prise par ces peintres en regard de la seule histoire de l'art et du passé récent de ses formes. Exploitant sans cesse ses virtualités, ce courant acquiert une cohérence logique et formelle qu'il ne faut pas sous-estimer, mais qui fonctionne généralement dans une conception de l'histoire comme progrès. Il poursuit ses buts en dehors, le plus souvent, de toute relation de l'art aux changements sociaux et prétend même que la logique interne du système peinture tout comme son histoire, a beau être fait de contradictions et de solutions changeantes apportées par des artistes vivants à un moment donné de l'histoire, cette logique artistique fonctionne aussi par question et solutions formelles, rapports conflictuels et débats, mais dans le seul cadre des préoccupations inhérentes à l'art.

A partir d'un certain nombre d'innovations techniques, cette peinture, comme cette sculpture,

se caractérise par des procédés de traitement le plus possible dépersonnalisés, une conception de plus en plus purement optique et non plus tactile de la spatialité, un vocabulaire et une syntaxe plastique entièrement déduits des limites matérielles du cadre et du champ (chromatique) visuel. Et ainsi de suite, du dérivé des effets de couleur au dérivé des relations géométriques, cette conception de la peinture ou de la sculpture découle, comme dit Fried²¹ de "la reconnaissance de plus en plus explicite des caractéristiques physiques de la toile-support." D'où l'affirmation de la surface plane et de la bidimensionnalité, la détermination de la forme du support sur la structure picturale (fondée sur la forme et la taille du support).

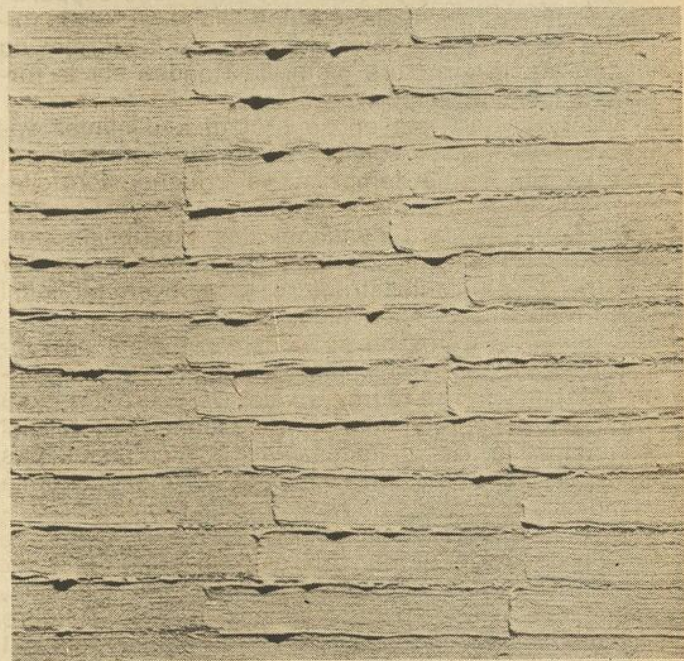
Cet art qui, tout en se prêtant à d'infinies variations sur une solution formelle particulière, cherche en même temps à se critiquer formellement lui-même comme si la fonction de l'art supposait un changement continu des possibilités formelles et comme si son essence était d'engendrer à partir de sa seule structure le mouvement infini des formules.

Dans son refus de se considérer dans un rapport dialectique avec l'histoire sociale, la dialectique du modernisme tourne à vide. Ce courant a beau produire des objets dont le fonctionnement formel est dialectisé ou dialectisable, il n'en tend pas moins, de réduction en réduction, à une économie de moyens et d'effets de plus en plus radicale; c'est-à-dire dans ce cas précis, minimale.

En développant leur art selon un système et sur le mode de la série Robert Ryman, par exemple, amena des changements radicaux dans la peinture en limitant l'emploi de la couleur au blanc. Cela eut pour effet de réduire les théories de la couleur à la seule présence physique de la lumière et à l'affirmer ainsi comme indice de la couleur (signe). Situé toujours dans une histoire de "la filiation des formes", ce travail prolonge les travaux blanc sur blanc de Malevitch (1918) tout comme ceux de Barnett Newman et de Ad Reinhardt des années '60 sur les monochromes, mais en refusant précisément de concevoir l'organisation picturale dans le

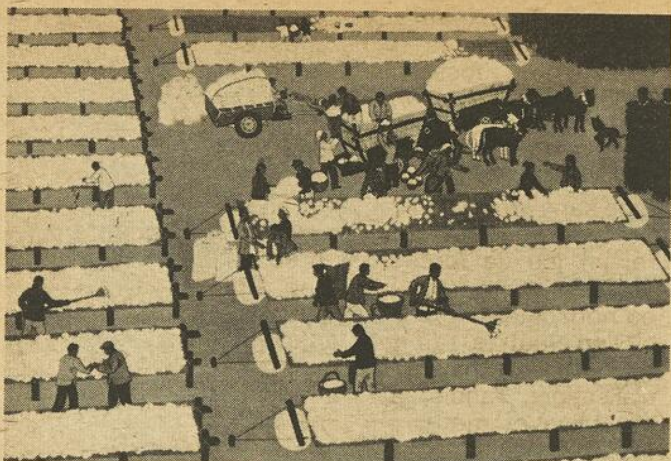
21— Michael Fried; "Trois peintres américains" in **Peindre**, Revue d'esthétique 1976/1, Ed. 10/18, p. 287.

rapport fond/forme, il parvint, comme dit Diane Waldman... à "sublimier l'image en recréant une toile vierge par une série de coups de pinceaux impersonnels". En ce sens, le pragmatisme de sa démarche comme de presque tous ces articles, conduit à l'affirmation du carré comme seule forme non-évocatrice et non déformée permettant d'affirmer la littéralité de la surface. La profondeur n'existe plus chez lui qu'en son sens littéral; c'est-à-dire en tant qu'application étagée et entrelacée des traces de peinture.



Robert Ryman; Sans titre, 1965.

Avec le refus de tout ce qui n'est pas essentiel à la peinture, Ryman limita les couleurs au blanc et à son application impersonnelle, par gestes plats. Mais dans cette succession de traits laissant ici et là apparaître la toile entre ses interstices et sur ses bords, Ryman parvenait par la largeur et l'épaisseur de ses traces à répéter le support du tableau dans sa matérialité de toile tissée et tendue mais aussi à représenter entre couleur et non cou-



Ma Ya-li; Plaisir de sécher le coton nouveau au soleil.

leur (traditionnellement le blanc est considéré comme somme des couleurs mais il est en même temps couleur opposée aux autres) le rapport peint/non-peint dans lequel tout peintre est impliqué, identifiant ainsi le plan au support ou la surface au fond, toute une série de transferts étaient donc rendus possibles entre par exemple le tableau et le mur, le travail du peintre et sa représentation. Ils relèvent tous d'une approche scientifique de l'objet peinture et de sa pratique (métier). Ainsi, lorsqu'il abandonne le châssis et punaise la toile au mur ou y colle la feuille de papier pour en réduire la dimension (épaisseur), c'est pour accentuer le caractère physique de l'objet peint, mais aussi pour mieux marquer le fait qu'ils n'ont pas pour but de constituer un espace plus ou moins illusionniste ou aplati. L'objectif visé c'est d'affirmer la peinture comme peinture au détriment de tout rapport entre vide et plein, aplati et effet atmosphérique, etc. Refusant à l'image toute relation dedans/dehors, soumettant la figure intérieure à la forme extérieure, il est fidèle à la déduction moderniste qui subordonne toute forme aux limites matérielles du support et comme c'est le cas pour les grandes surfaces, assujettit la surface peinte à l'étendue des bras. En d'autres mots, ce processus analytique expérimente les possibilités de la peinture, de ses moyens, matériaux et gestes.

Quant aux travaux minimalistes qui s'inscrivent dans la suite des recherches sur l'interaction des couleurs de Joseph Albers, c'est chez Kelly, Don Judd qu'on en poursuit l'exploration. Mais par les entrelacements d'un Frank Stella cet illusionnisme abstrait disparaît au seul profit du champ pictural et on réalise ainsi sur le plan de la couleur une surface sans profondeur.

Entre le plan et le phénomène du champ pictural un jeu de forces est créé par des rapports de couleurs qui nécessitent une structuration verticale ou horizontale du champ ou un découpage de la toile si l'on veut le ramener au plan. Dans son rapport au mur, le "Shaped canvas" collabore à cette neutralisation. Tandis que le principe de construction répétitive et mécaniste tend au contraire à refuser les limites du tableau.

Dès lors on comprend pourquoi cette objectivité avec laquelle ils veulent interroger le système et les lois de la peinture s'oppose à l'emploi que faisait Jasper Johns du drapeau américain comme matrice formelle et indicateur des pigments. Ce qu'on refuse dans cette accusation d'anecdoticisme retardataire c'est le pouvoir d'association de la peinture. Or, par exemple, tout renvoi aux objets réels va à l'encontre de leur démarche (c'est-à-dire définir les propriétés de la peinture) et peut-être même à les entendre, de la peinture. Tout se passe comme si ces formes nuisaient à la peinture.

Déjà les "flags" de Johns confondaient l'aplatissement de l'objet choisi (drapeau américain) avec celui de la toile et tout en déduisant de son format les bandes de couleurs qui en forment le dessin, il parvenait quand même dans le rapport à cet objet réel au tableau à faire jouer entre elles les références extrapicturales et picturales comme découpe de l'espace mural et comme prélèvement symbolique de l'espace social.

C'était là, faut-il croire, un résidu impardonnable (sic) d'une conception archaïque de la peinture. Mais en même temps, c'était le piège inversé de ce qui plus tard sera l'embarras des minimalistes: la couleur comme espace illusoire. Pourtant, il y a parmi les minimalistes ceux qu'on appelle les grands coloristes. Mais là aussi

"ce travail (de la couleur) est maintenu

en relation avec une appréhension plus rationnelle de la peinture. Cette profondeur de la couleur n'est pas récupérée dans des justifications métaphysiques, elle ne se définit que par son contraire, la platitude, toujours donnée, de la surface de la toile et de sa limite à laquelle le peintre ne cesse de renvoyer. Le cadre, la toile, la bi-dimensionnalité mis en évidence, il ne s'agit plus de travailler "contre eux", ni de leur subordonner d'une façon scientifique toute la pratique picturale, mais de travailler avec eux jusque dans leur contradiction, dans celle que leur apporte "l'espace illusoire" de la couleur".²²

L'expressionnisme gestuel (Action Painting) qui avait dominé la scène artistique jusqu'au début des années soixante fut remplacé par une abstraction expressionniste que le critique Clément Greenberg appela Post Painterly Abstraction après avoir regroupé des peintres qui mettaient en cause cette inflation de sentiments et de transcendentalisme par lesquels la critique transformait l'expressivité en spontanéisme et les principes de cette peinture en philosophie existentielle. En réaction à cet académisme, des peintres comme Louis, Kelly, Noland, mettaient de l'avant un prolongement de leurs techniques (dripping, all-over) et une rationalisation de leurs principes. Déjà Newman avait entrepris de radicaliser, dans sa frontalité, cette conception de l'espace non centré et de la grande surface entièrement recouverte de peinture (all over). Mais la génération des années soixante trouvait là trop de suggestions atmosphériques, trop d'empâtements lyriques et d'associations littéraires. Refusant ce formalisme illusionniste hérité du code représentatif ils bannirent de la peinture toute dimension spatiale contraire à son essence bi-dimensionnelle. En se contentant d'effets optiques et d'aplats colorés, leur travail les amena à bannir toute trace d'affectivité dans la touche et à opter pour une organisation essentiellement géométrique du tableau. Cet espace

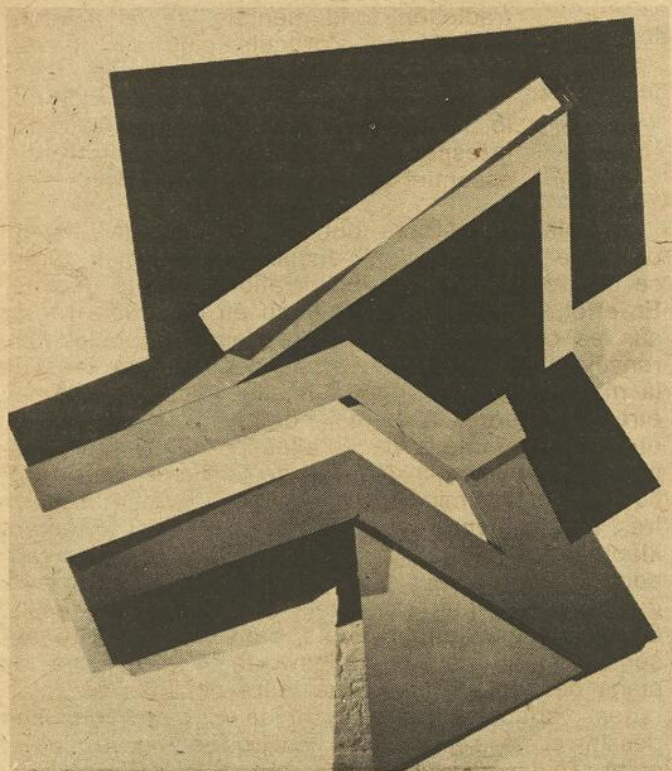
22— Catherine Millet, "Après l'Expressionnisme abstrait" in *Art Press* no 7.

non focalisé, exigeant une structure non illusionniste, nécessitait un mode de composition plus rationnel que celui de l'imitation et c'est pourquoi ils en vinrent à déduire l'organisation intérieure du tableau des limites extérieures du support; c'est-à-dire de son cadre et de ses contours.

Dès lors, les données immédiates et physiques de la peinture venaient de remplacer les conventions représentatives en fonction desquelles les tableaux s'élaboraient. Mais procédant par analyse immanente des données concrètes de la peinture, cette attitude formaliste eut d'abord des effets progressifs qu'il serait ridicule de nier. Ce principe d'immanence remettait en question tout ce qui pouvait encore subsister des conceptions traditionnelles de l'espace, de la profondeur et du plan; les principes d'équilibre et les lois de la composition voyaient leur arbitraire contesté et la perspective linéaire dite "scientifique" venait enfin, par sa négation, de trouver un véritable fondement. Toutefois, cette attitude positiviste allait se constituer presque en même temps en nouvel académisme. Conception inversée de l'expressivité et de la profondeur métaphysique, l'affirmation exclusive de la bi-dimensionnalité de la peinture et de son application dépersonnalisée, limite l'espace à son code géométrique et la peinture à la platitude de la toile où elle a lieu. Un pas de plus — c'est celui que franchira support/surface — et la peinture se confondait avec ses matériaux et le peintre avec ses guenilles.

Mais avant d'en arriver à ça, c'est-à-dire à une interprétation idéaliste de l'espace de la peinture et de son travail, rappelons quelques acquis. En premier lieu, celui du "Shaped canvas" (toile découpée) qui allait amener Noland et Stella non seulement à répéter le cadre dans les motifs de leurs tableaux, mais à faire de ces figures peintes les limites mêmes de la toile. Confondant ainsi, dans d'infinies variations sur le thème du contour, le tracé et son support, le dessin et le tableau, le fond et la forme, la surface et la couleur, le all-over des expressionnistes abstraits se voyait découpé au couteau pour une plus grande platitude de la toile mais aussi pour une plus grande clarté dans le rapport qu'entretient l'objet peint avec son mur et, par extension, avec son environnement spatio-lumineux.

En même temps où le tableau affirmait ainsi sa spécificité par rapport à l'espace environnant, il accusait aussi son espace comme simple différence.



Frank Stella; *Luna Wola II*, 1973.

C'en était fini du tableau comme fenêtre sur le monde. Le mur n'était plus troué et ce que le tableau perdait en profondeur creusée, il le gagnait en infini dans son rapport à l'espace ambiant. Tels sont ces tableaux-reliefs de Stella qui dans leurs formes géométriques, leurs matériaux divers, leurs plans de couleurs et leurs ombres portées laissent parfois apparaître, dans leurs variations sur le carré, ici et là, à leurs limites et parfois même en leur centre, la silhouette d'un trapèze, d'un octogone ou d'un triangle découpant et animant l'espace du mur.

Ainsi,

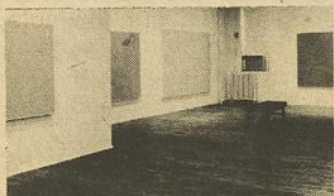
"En parvenant à la parfaite adéquation du contenu avec le contenant, les peintres contemporains déplacèrent une contradiction fondamentale de la peinture. Celle-ci ne s'articule plus sur le rapport représentation d'un espace imaginaire/espace bi-dimensionnel de la toile, mais sur le rapport espace de la toile/espace environnant. C'est là un point essentiel de la peinture américaine." ²²

Mais ce n'est pas tout. Il existe un autre aspect de cette "contradiction" auquel ces peintres durent se confronter: le caractère irrationnel de la couleur. En effet, ces tableaux ont beau être toujours réglés sur les contours du support et leur composition ne renvoyer qu'à elle-même, ces couleurs, traitées de la manière la plus impersonnelle qui soit, ont beau être considérées à la fois comme plan, profondeur et même comme espace, elles participent d'un espace imaginaire qui dépasse de loin toute saisie optique ou bio-chimique. Cet espace, tout comme l'autre, plus rationnel et géométrique, est fortement idéologisé. Mais pas de la même manière. Les rapports de la couleur à l'espace sont fort différents de ceux du format et tendent même à le contredire. C'est ainsi que, par exemple, dans les panneaux assemblés (juxtaposés) d'Ellesworth Kelly ce sont les plans de couleur qui, avec leurs densités et éclairages variables, déterminent la composition, son dessin et le rapport de l'environnement à l'objet peint. Tout se passe comme si les densités de couleurs exigeaient des formats différents dont la découpe serait déduite quantitativement de ces effets énergétiques. Devant ce mouvement de la couleur (expansion-contraction) le champ coloré n'est plus soumis, comme c'était traditionnellement le cas, au dessin; plus manifeste encore que les grandes surfaces all-over, le champ de la couleur engendre ici plan, dessin et contours.

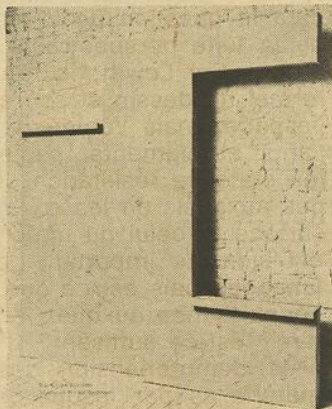
Tout compte fait, ce nouvel espace élaboré par déduction systématique du contour trouve son principe dialectisé par le va-et-vient de la couleur. Mais qu'elle soit au service de la couleur ou à celui du contour, la peinture ne saurait se réduire ni à elle-

même ni à ce positivisme de la toile et/ou de la couleur.

C'est pourtant ce que tente de nous faire croire une certaine histoire de l'art, faite d'un point de vue essentiellement autonomiste et pour qui l'art actuel irait de réduction moderniste en réduction positiviste. Quelle différence! Non. L'histoire de la peinture n'est pas si simple, et ce serait la nier ou en faire une illusion que de la réduire aux effets successifs de ses interprétations idéalistes ou aux progrès scientifiques d'une appréhension de plus en plus rationnelle. Le phénomène de la peinture est social: il ne se limite pas plus à son histoire spécifique qu'aux seules relations de l'objet avec l'espace ambiant. Or cette conception limitative de l'histoire est entièrement conforme à celle que les minimalistes se font de leur pratique. Mais ce qu'il y a de plus étonnant dans cette façon d'envisager l'art, c'est de voir la place qu'on lui fait occuper dans le réel; à force de ne vouloir aborder la peinture qu'en termes de plan, surface bi-dimensionnelle et interactions optiques, se constitue une sorte de lecture qui, pour bannir toute extra-pictorialité de la peinture prétend paradoxalement fonder ce "nouveau grand espace", ce rejet de la subjectivité et sur la seule aspiration à un art "objectal" où le tableau se confondrait avec l'objet réel.



Brice Marden; dispositif d'exposition solo, 1966.



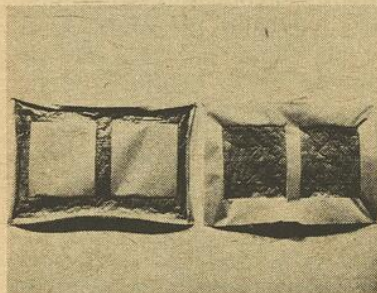
Robert Mangold;
Grey Window Wall, 1964.

C'est à cette confusion que la radicalisation minimaliste conduit. Pour éviter l'illusionnisme de l'objet peint, l'aplatissement formel ramena la peinture au statut d'objet physique. Et ce n'est pas sans raison que la problématique du Minimal Art fut surtout celle de sculpteurs. Mais des sculpteurs (comme Tony Smith, Robert Morris, R. Artshwager, etc.) se posant des problèmes picturaux. Ce n'est pas là la dernière ambiguïté de ce formalisme que d'appeler "nouveau grand espace" cette réduction empirique de l'art à une pure visualité et en faire sa "matière première". En fait, tout ce courant est une entreprise de redéfinition de la peinture ou de la sculpture, de ses moyens, matériaux et finalement de sa nature, de son objet et de sa réalité.

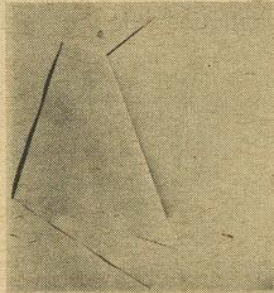
Mais quelle est cette réalité que cet art prétend enserrer dans ses rapports, si ce n'est celle de l'espace muséal. En effet, ce n'est pas parce qu'un objet peint des rapports (de support/surface, frontalité/profondeur, etc.) et qu'en tant qu'objet il entre en relation avec le volume d'une salle d'exposition qu'il rend compte de son insertion sociale. Que transforme-t-il de cet espace et quelles déterminations ce milieu peut-il exercer en retour? Tout au plus peut-il (artiste) rendre compte de la logique de son système d'élaboration formel, de son langage, des qualités de ses matériaux et des particularités fonctionnelles du médium utilisé.

Certes, les dalles de Carl André interrogent la spécificité de la peinture et de la sculpture en abordant la question de la représentation, par exemple, de la fuite perspectiviste et les structures modulaires de Sol Lewitt, le rapport entre le schéma plan formel du dessin et son élévation volumétrique dans l'espace, mais l'étude de ces infinis rapports entre liants et pigments, papiers et pressions, ou entre les états de résistance des matériaux et les procédés auxquels on les soumet (Honig), le dessin de la surface et celui du matériau (Rockburne); tout cela est bien sûr important pour comprendre **ce qui fait langage**, mais est-ce que ce sont les seuls effets de connaissance auxquels on doit s'attendre de la peinture? Est-ce suffisant? C'est en tout cas nécessaire à la compréhension des procédures formelles et matérielles par lesquelles passe tout projet artistique. Et, en ce sens, ces mise-en-scène, démonstra-

tions ou "déconstructions" des matériaux spécifiques à tel médium et à son langage sont indispensables à la saisie du processus de transformation des matériaux et de son procès rationnel. Mais en dehors des qualités spécifiques de tel ou tel système de signes, quelle prise en charge de la réalité de telles attitudes analytiques et de tels rendus didactiques font-ils?



Ethelyn Honig;
Abydos 1 B et 1 A, 1970-74.



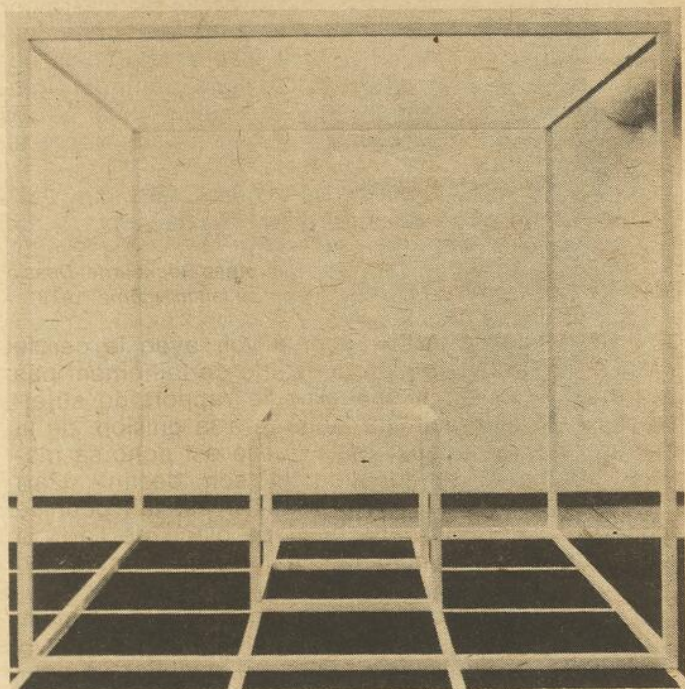
Dorothea Rockburne; *Dessin qui se fait lui-même, 1973.*

Ce "Process Art" a tout à voir avec le cercle vicieux de l'art mais n'en constitue certainement pas le procès. Certes, il concerne le rapport du sujet-artiste avec le savoir, du langage à la pulsion, de la matière aux matériaux; mais quelle est donc sa matière première, sa fonction et son destin? L'art n'est pas plus tombé du ciel qu'il n'est fait pour se regarder le nombril dans l'espace glacé de l'art. Si c'est encore sa principale occupation, il est grand temps de lui apprendre à marcher.

En résumé, les développements de la peinture moderniste sur la bidimensionnalité, la couleur et la structure déductive permettent d'identifier ce courant minimal par ses recherches sur la littéralité ou, si vous voulez, la picturalité. Elles conduisirent certains de ces peintres, par l'utilisation de fines couches de couleurs et la dilution des pigments, à identifier, par exemple, la surface de la toile à sa texture et, par là, leur permit de briser définitivement la conception de la fenêtre ouverte sur le monde tout en affirmant la toile brute comme champ coloré et espace optique.

D'autres par contre se mirent à travailler en

terme de séries de tableaux la structure déductive et à opérer ainsi des transformations syntaxiques et systématiques. Le caractère systématique de ces objets est facilement repérable dans le jeu des permutations linéaires ou chromatiques où dans l'ensemble ils se présentent comme la transcription des transformations opérées par l'artiste sur diverses matrices formelles (en particulier la grille). Bref, ce qui intéresse ces peintres ou ces sculpteurs c'est l'engendrement de nouvelles formules plastiques et leur caractère génératif.



Sol Lewitt; *Séries A No 8*, 1967.

Dans l'ensemble cependant, l'apport du minimalisme a consisté à établir, semble-t-il, comme dit Clément Greenberg,

“que l'essence irréductible de l'art de peindre, consiste seulement en deux conventions ou normes constitutives: surface plane et délimitation de cette surface; et il suffit d'observer ces deux

normes simples pour créer un objet qui peut être expérimenté comme un tableau: ainsi une toile tendue ou punaisée existe déjà en tant que tableau — bien qu'elle ne soit pas nécessairement réussie."

On voit là, tout de suite, quelles extensions La Nouvelle Peinture française et surtout le groupe Support/Surface donnèrent à ces constatations car sans retomber dans les conceptions Dada ou néo-dada qui veulent qu'il suffise de considérer n'importe quel objet du monde réel comme objet d'art pour qu'il s'élève au "statut de l'oeuvre d'art", ces jeunes artistes transmirent dans ces recherches déductives l'impulsion nécessaire d'une pratique picturale et une conception de l'art susceptible à très brève échéance de devenir la tendance dominante en peinture.

Chose certaine, on voit désormais d'où elle vient et pourquoi, dans la suite qu'elle apporte aux conceptions, méthodes et traitements des constituants matériels et formels spécifiques à la peinture, elle n'a de cesse de se situer par rapport à certains de ces artistes américains et de poursuivre cette expansion de la peinture vers ses éléments et ses propriétés formelles et matériologiques.

Déduisant, de l'analyse et de la décomposition du support comme des pigments, qu'ils contiennent eux aussi une structure et une logique de fonctionnement, ils affirmèrent celle-ci comme matrice formelle et l'expérimentèrent picturalement et théoriquement.

"L'expansion du domaine pictural est un avantage équivoque pour le peintre moderniste: car, au moment même où le spectateur peut avoir acquis la capacité de voir un morceau de tissu comme un tableau potentiel, il peut aussi être amené à considérer un tableau moderniste de la plus haute qualité comme rien de plus qu'un morceau de tissu coloré. Dans la mesure où toutes sortes d'objets grands et petits appartenant habituellement au domaine de l'arbitraire et dépourvus de tout sens visuel peuvent maintenant être expérimentés picturale-

ment ou dans une relation signifiante au pictural, il y a un risque accru que les meilleurs tableaux modernistes apparaissent comme arbitraires et visuellement dénués de sens. C'est dans ce sens surtout que la peinture moderniste offre au spectateur des difficultés exceptionnelles. En dépit de son rejet à la fois de la représentation et de l'illusionnisme traditionnel, et paradoxalement, à cause de son intérêt pour les problèmes essentiels qui lui sont propres, la peinture moderniste aujourd'hui est peut-être plus désespérément impliquée dans son environnement visuel que la peinture ne l'a jamais été. C'est comme si la peinture moderniste ne disposait pas de l'espace nécessaire pour s'affranchir, se libérer, même relativement, de son environnement.²³

Mais cette vue de la critique, concernant l'insertion sociale de l'art minimale est fort contestable et contestée par la plupart des artistes formalistes qui n'hésitent pas à déclarer comme Stella que "only what can be seen in the painting is there... What you see is what you see," ou encore des points de vue similaires à celui-ci sur l'autonomie de l'art: "For a painting to be successful, it has to deal with problems that are always given to painting, meaning the problems of what it takes to make a really good or convincing painting." Bref! Que de résistances à concevoir l'art comme une pratique sociale.

B) L'hyperréalisme

Mais qu'est-ce donc que l'hyperréalisme avec deux "r"? D'abord c'est actuellement dans le domaine de la peinture, le biggest hypermarché in the world. Mais c'est aussi un courant artistique qui dans le cadre de l'Histoire de l'Art se donne comme le prolongement du Minimal art à travers le Pop Art et le réalisme académique, mais cette façon de voir est quel-

23— Michael Fried, *ibidem*, p. 336-337.

que peu historique par sa saisie des seules caractéristiques formelles des représentations. En fait, c'est tout aussi bien à travers l'esthétique du Surréalisme que ce superréalisme nous vient. Pour lui aussi, ce qui compte, c'est de produire des décalages dans le familier et de dégager l'inquiétante étrangeté du quotidien. Ces 2 courants jettent le spectateur dans un léger malaise: ou bien il est déconcerté et pris au piège des associations libres ou bien son regard hésite sur ce qui pourtant lui est familier et qui pourtant lui semble moins réel que son reflet ou son souvenir. Il ne comprend la cause de cette dé-réalité: la représentation. Pourtant il ne s'agit ni d'une sur-réalité ni d'une autre réalité, mais bien de celle-ci, hyper-réalisée, méta-réalisée. Avec tous ses leurre, ses illusions et ses reflets trompeurs, cette peinture fascine le regard et tout en rassurant le spectateur sur ce qui est représenté, ébranle ce qu'il voit ou en tout cas déplace considérablement le réel.

En effet, l'erreur serait de croire que l'hyper-réalisme nous montre le réel tel qu'il est. Son appellation nous indique assez bien à quelle réduplication nous avons droit. Et si nous ajoutons à cela le fait que ce courant et ces artistes, rassemblés une première fois par la critique au Whitney Museum, furent lancés sous l'étiquette du "photo realism", on comprendra à quel point ce réalisme au second degré nous introduit à diverses procédures de fétichisation de l'objet.

Déjà, on avait eu affaire avec le Mec Art en particulier à la répétition systématique de photographies d'un même objet, mais ce procédé chez Warhol par ex. avait surtout pour objectif d'éliminer par la répétition d'un même motif toutes traces de surobjectivité ou de psychologie. Ce procédé de neutralisation quantitatif déréalisait le réel à sa façon en effaçant tout ce qui n'est pas objectivité pure. Le pop art et le néoréalisme (dont nous parlerons plus loin) eux aussi amenaient par leurs procédés de grossissement ou de montage et par leurs mises à plat ou en série des objets à démultiplier les objets du réels et à les faire s'équivaloir dans la représentation au terme de ce processus de reproductibilité. L'hyper-réalisme ne change rien au réel, car dans sa simulation, comme dit Baudrillard dans "La réalité dépasse l'hyper-réalisme" (24), "nous vivons partout déjà dans l'hallucination

(24) In Peindre, p. 143 et 145, coll. 10/18.

esthétique de la réalité. Tout ce que peut faire l'hypperréalisme, c'est d'apporter un supplément de code qui introduit cette réalité au marché de l'art (...) — réalité-esthétique, non plus par la préméditation et la distance de l'art, mais par son élévation au niveau second, à la puissance deux, par l'anticipation et l'immanence du code. Une sorte de parodie non délibérée plane sur toute chose, de simulation tactique, de jeu indécidable auquel s'attache une jouissance esthétique, celle même de la lecture et de la règle du jeu." Parodie pour esthète seulement, parce que dans ce redoublement esthétique du réel, l'art devient aussi appareil de reproduction mais à cette différence prêt de l'appareil photo qu'il extrait de toute production sa finalité sociale et fait de la production comme des objets réels, une forme pure non figurative, sans contenu ni même de réalité.



Andrey Flack; *Portrait de famille*, 1969-70.

Dans cet univers où tout s'échange on peut se demander ce qu'avait la peinture à vouloir représenter la photographie, à devenir comme dit Lyotard, "reproductions d'objets produits déjà produits" (25), à peindre la toile peinte en reproduisant sa photo (par exemple). Toute une série de questions se soulève. Pourquoi reproduire des photos avec comme dit G. Richter les moyens de la peinture? Pourquoi ce cir-

(25) J.F. Lyotard: *Des dispositifs pulsionnels*, p. 107, 10/18.

cuit photo-peinture-photo-imprimé? Si, "En peignant des photos, mais **fortement**, l'hyperréalisme montre comment le désir s'agence dans le procès de production quand on s'y place non pas au lieu du maître, capitaliste bureaucratique, mais au lieu de l'**esclave** travailleur. Les objets étincelants, clos, totaux, ils sont, nous dit-il, les contre-parties de nos corps sélectionnés, obscurs, ouverts à l'ailleurs, et la puissance vient à ceux-ci de la différence extrême de leur état avec celui de leurs produits". (Lyotard, "Esquisse d'une économie de l'hyperréalisme". (26)

Mais, ceci dit pour la jouissance du corps du travailleur, n'est-ce pas plutôt une façon de voir et de parler petite bourgeoise que de prétendre situer la jouissance dans cet écart entre travail manuel et travail intellectuel, production matérielle et appropriation esthétique du réel...

Position d'observateur se penchant sur les travailleurs, observant des peintres s'acharner à peindre les plus intimes différences entre photo et peinture et jouissant ni de l'objet ni de sa représentation "mais de l'activité imageante que ce sujet permet d'établir". (27)

Entre l'idée d'un art, par principe ennemi de la technique, et la conception que se font de la peinture, les hyperréalistes il y a un monde: celui d'une vision où la photographie était vue comme ce qui allait remplacer la peinture ou devenir auxiliaire unique et celui où l'art photographique est devenu objet de représentation dans la peinture et moyen d'analyse de la perception humaine.



Ralph Goings; Photo de travail et *Caravane Airstream*, huile/toile 1970.

(26) Ibid, p. 113.

(27) Richard McLean; "12 interviews", p. 83. (*Art in America* nov. déc. 72)

Entre la peinture comme témoignage de l'art de celui qui "peint telle ou telle chose" et la photographie comme témoin de ce quelque chose qui a vécu et est encore là, il y a, dit W. Benjamin, (28) ce "qui ne passera jamais entièrement dans l'art" (p. 60); c'est-à-dire ce réel qui, malgré tous les artifices et les arrangements techniques, échappe à l'oeil et à son mode de perception. "... à un espace consciemment élaboré par l'hyperréalisme se substitue un espace où il opère inconsciemment" (Benjamin, 61). Ce réel, ce (chiffre) qu'il faut déchiffrer, c'est la photographie avec ses procédés, close-up, ses mises au point et son ralenti qui permet de le décrire. "Elle seule nous renseigne sur cet inconscient de la vue, comme la psychanalyse sur l'inconscient des pulsions" (Benjamin p. 62).

Pas étonnant, dès lors que la photographie nous donne accès aux aspects physiognomoniques de tel ou tel objet enregistré, que tous les commentateurs de la peinture hyperréaliste adoptent un point de vue psychanalytique. Les effets plus ou moins phantasmatiques que les tableaux Pop d'un Rosenquist produisent sur le spectateur sont fortement travaillés. On croit y voir, agrandie, le nez d'une Oldsmobile, mais au moindre signe d'attention c'est l'inscription (d'un phantasme), la saisie d'une région érogène, c'est "l'écran fondamental du réel" (Lacan).

Entre simulacre et phantasme, c'est la dissimulation qui se joue de la réalité.

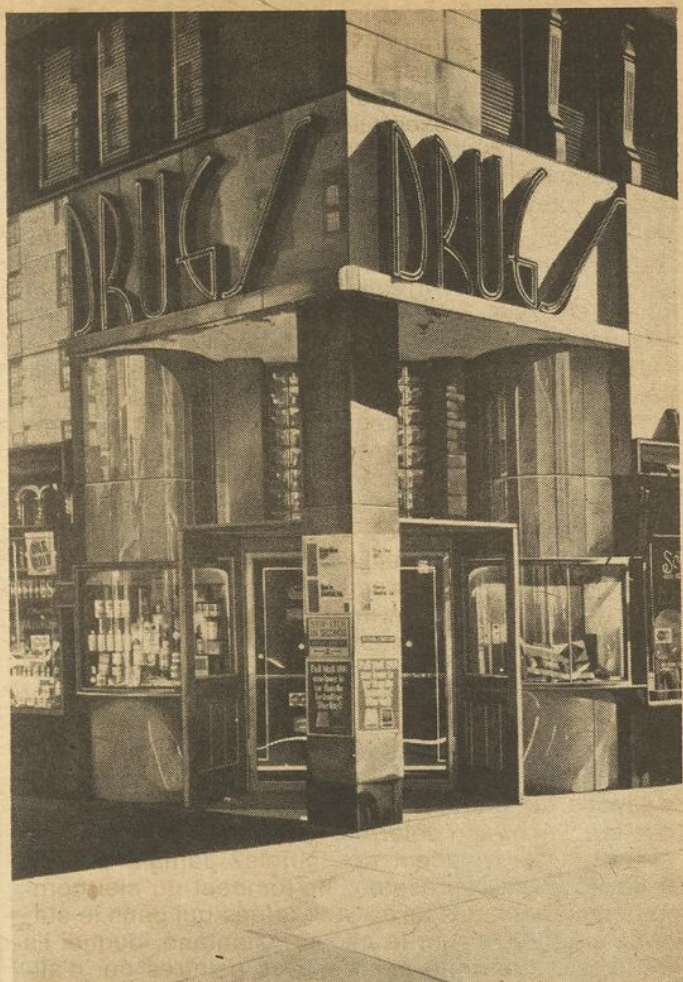
Avec l'hyperréalisme, c'est à un degré de plus dans la dissimulation que nous passons. Pas étonnant non plus que cet artiste Pop soit le seul que les hyperréalistes considère comme ayant des préoccupations similaires aux leurs.

En effet, dans tout cela il s'agit du leurre et de ce qu'il fait bouger, ce qu'il met en branle et en mouvement. D'ailleurs, c'est là probablement la seule chose que l'hyperréalisme met en mouvement. Derrière la fixité des objets représentés leur pose statique et leur réification par un traitement pictural à la limite de l'impersonnel c'est tout le jeu du désir qui est enclenché. Mais à travers le simulacre de ces objets réels, c'est la fausseté même de cette représentation qui est dissimulé. Pire encore c'est le peu de réalité

(28) Walter Benjamin

de ces objets qui est ici impliqué par ce qui pourtant les donne à voir comme l'évidence même de ces objets degré zéro. C'est le gel mais sur son trente-deux! C'est dire à quel point ici ce ne sont ni les objets ni leurs représentations qui sont dématérialisés mais les rapports qu'ils entretiennent entre eux et avec l'espace des hommes. C'est le réel, entendu comme rapport entre les choses et leurs hommes (comme dit Althusser) qui est ici littéralement effacé, raturé, escamoté. Dans ces tableaux, tout y est aseptisé, nettoyé et irréalisé, même les trottoirs, les pharmacies, les parkings et les scrapyards sont propres propres propres! Aucun de ces lieux ou de ces choses ne semble être habité ou usagé. Tout ici est clean cut c'est-à-dire coupé de tout usage mais en même temps, précisément, fait pour. C'est l'univers de la marchandise et de sa mise en montre, de son étalage et de son valant pour. C'est la représentation, c'est le théâtre de la consommation, c'est toujours la même scène pop, mais sans plaisirs des acteurs, sans jeu. Le monde des objets s'étale, le regard circule sur des produits sans tache ni aucune trace de reproduction ni marque de commerce mais ce regard peut-il vraiment désirer ce qu'on désire pour lui; même le regard ici est marchandise. Il est même le seul à bouger, à être mis en marché. La seule chose qui circule dans ces images c'est ce qui n'est pas peint (ordures et traces de l'usage): le regard. Et même lorsqu'il y est comme dans le portrait de famille de Flack, il y est à titre d'objet de regards. Tout est ici réifié, déformé, chosifié, dévitalisé, superficiel. D'où viennent ces objets? Jamais rien de tel ne nous est représenté. Ils tombent du ciel comme ces automobiles aux âges variées qui dans le stationnement éternisent le cliché instantané, duquel ils furent extraits par le peintre. Ces peintres qui d'ailleurs n'accordent aucune importance au "sujet" montré ne s'intéressent qu'à son rendu photographique. Cet enregistrement qui lui-même n'est qu'un morceau du réel voit à son tour sa quantité d'information réduite par le peintre, condensée par les moyens picturaux qui à leur tour vont tout morceler encore une dernière fois avant que le spectateur ne les réduisent à son tour en regard.

Décidément? Ces peinters digest ne nous montrent de la réalité que les "miroirs du sujet", jamais



Richard Estes; *Pharmacie*, 1970.

celui de leurs rapports réels. Certes le regard est retourné sur lui-même et moi avec, mais le réel dont je veux parler, non pas celui de mon rapport à l'imaginaire et au symbolique, celui-là est bel et bien détourné au seul profit du fantasme. En ce sens, C. Clément a bien raison de dire dans son article "L'impossible réel ou le leurre en vente": "Peut importe alors le réel, peu importe sa représentation, ils ne sont là que comme appât: le leurre nécessaire dans

l'idéologie dominante pour capter l'attention et former un marché. Ce qui se trafique dans l'hyperréalisme, c'est l'effet de fantasme produit par un pseudo-réel: trop représenté pour être vrai, il est le comble de la fiction, l'accomplissement dérisoire et parfait d'un réalisme qui montre plus que jamais sa structure fantasmatique" (29). Mais que montre-t-il au juste des rapports réels de production et d'exploitation? Le spectateur peut toujours à travers ces tableaux reprendre conscience de ces rapports réels; ce réel-là c'est bien ce qui dans cette peinture est l'impensé, l'impossible. Ce qu'on nous montre ce sont les objets de la réification c'est-à-dire des hommes et/ou des choses pris dans des rapports réifiés, détournés de la réalité au profit de son envers, l'imaginaire. Ce n'est plus une représentation du réel, mais son reflet le plus troublant, le plus immatériel.

Ce qu'on nous donne à lire dans ces tableaux ce n'est peut-être que leur surface peinte, mais cette mince peau des choses, cette petite croûte plus ou moins luisante c'est leur cache poussière, leur sur-vêtement, leur couverture: le recouvrement de l'idéologie. Ces objets fabriqués, tout fait d'avance, fonctionnent à coup sûr comme séduction-plaisir-désir mais jamais à coût de force de travail. Le rapport de l'hyperréalisme au réel, est un rapport d'exclusion; celui-même des causes et transformations matérielles qui font cet objet réel ou peint. En effet, la peinture aussi est prise à ce piège qui nous met sous les yeux ce qu'elle ne voulait pas montrer. Le peu d'intérêt que ces peintres accordent aux sujets qu'ils choisissent de représenter, n'est pas innocent. Et si chacun d'eux se contente d'un ou deux thèmes, ce n'est pas sans renforcer, par cette répétition même, la forme même de la méconnaissance. Ces tableaux font écran entre sujet et réel. Ce n'est pas pour rien qu'ils sont à ranger dans la catégorie des natures mortes. Ils n'ont rien du tableau vivant mais tout du still live (Les yeux fixés du cadavre). Ici rien de réel, que la vie rêvée fixée par l'idéologie bourgeoise, le temps d'une mode, pour assurer justement une meilleure (consommation-circulation-production) reproduction de ses images.

Mais qu'en est-il du caractère de classe de ces

(29) C. Clément: *miroirs du sujet*, p. 211, coll. 10/18.

images et que nous apprennent-elles sur la société capitaliste?

L'hyperréalisme nous permet de constater — parce que précisément il ne nous le donne pas à voir, ne nous le montre pas, — en creux, c'est-à-dire en négatif, avec sa bourgeoisie et sa petite bourgeoisie qu'il nous force à vivre et penser la réalité (en fait la sienne) sous son mode réifié, imaginaire et fantasmé.

Plus l'hyperréalisme atteint la perfection dans l'art d'imposer le cadre de ses représentations de classes, plus il prétend rendre compte non pas de la réalité de l'image c'est-à-dire la réalité imaginée ou l'idéologie imagée d'une classe pour qui de tout temps et pour toujours l'essence et la fonction de la peinture est de se représenter d'elle-même. Si cette peinture est faite à l'image et à la ressemblance (de cette société) du capitalisme, et l'image et cette société peuvent être transformés.

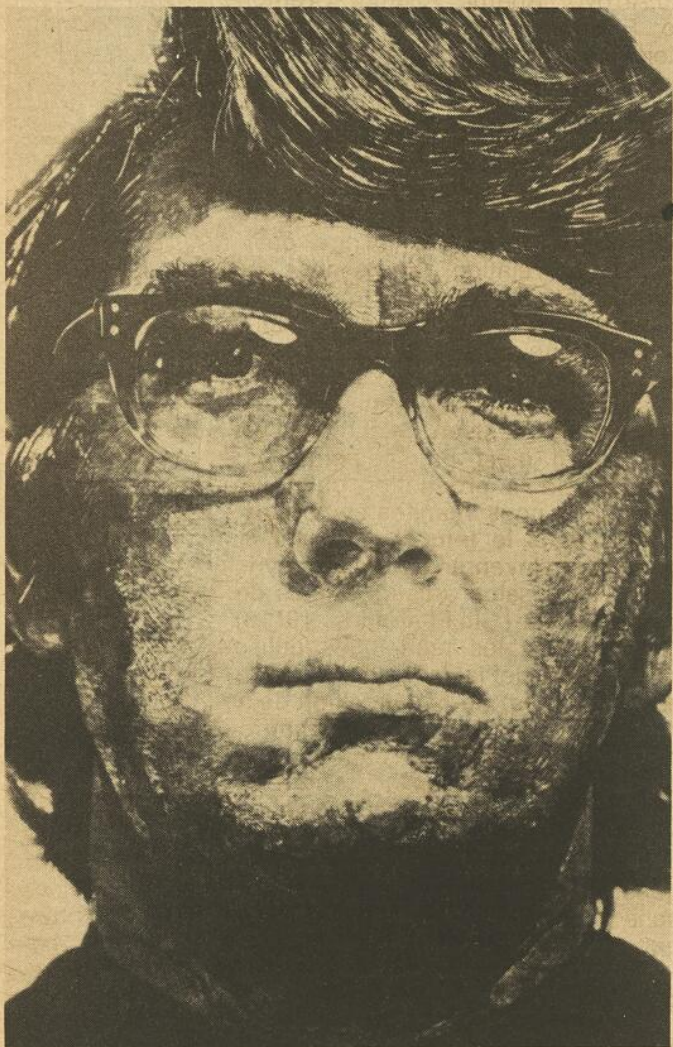
De ce qui manque à ces tableaux pour qu'ils soient réalistes (à savoir une structure de représentations des rapports vécus) et qui pourtant leur est essentiel, c'est leur manque de signification — leur vacuité.

A refuser toute lecture de ces tableaux dans l'ordre du représenté ou non de ceux-ci, il faudrait admettre que ces tableaux ne représentent rien d'autre qu'eux-mêmes et qu'en d'autres mots il faille partir du postulat selon lequel derrière la représentation il y a bien une absence mais sans que celle-ci se réfère à une causalité extérieure. Prétendre par cet a priori sortir de base métaphysique de la représentation n'est pas forcément se placer sur une base matérialiste. C'est peut-être se replier plus étroitement encore dans l'autonomie absolue de l'art et tenter de se penser dans un rapport irréel.

Ce qui manque à ces représentations comme à ces objets, c'est-à-dire leur vécu, leur histoire, c'est ce qui pourtant est significatif. Ce qui manque chez les hyperréalistes est dû à leur séparation de l'art comme de ses objets représentés d'avec ses conditions réelles de production.

En ce sens, l'analyse minutieuse de la copie photographique à laquelle ils se livrent tous n'a pas d'autre but — à en croire l'insistance avec laquelle ils en parlent — que le but inavoué de faire passer pour objectivité descriptive ce qui est une fuite devant la réalité économique-politique. Cette fuite, cette rature et ce

gommage des informatiques photographiques jugées impertinentes ou inutiles aux fins de la peinture, non seulement escamotent la réalité vivante, mais anhistorisent ces objets réels et représentés. C'est du moins le discours (si je puis employer ce mot) que tiennent ces tableaux.



Chuck Close; *Keith*, 1972.

C) La nouvelle figuration

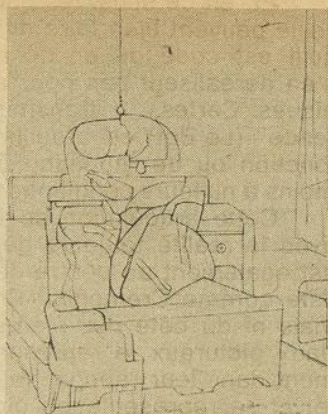
En ce qui concerne le courant de la figuration nouvelle que nous allons aborder ici dans ses grandes lignes, rappelons que la critique d'art y regroupe, depuis 1960-65 environ, des peintres aussi divers qu'Arroyo, Adami, Aillaud, Cremonini, Dauriac, Ero Fromanger, Gâfgen, Télémaque, Titus-Carmel, Kermarec, Monory et combien d'autres. Mais outre cette pléiade d'artistes il faut signaler leurs liens avec le Salon annuel de la Jeune peinture et les positions prises par son Comité organisateur depuis 1965. Cette tendance protestataire s'est toujours opposée aux conceptions autonomistes de l'art comme moyen d'échapper à l'histoire. Et si le Salon de la jeune peinture n'hésite pas à dire qu'il faut placer l'art "dans une relation directe avec la vie et l'histoire", de son côté, un peintre comme Arroyo n'hésite pas à déclarer que "L'art n'est pas lui-même le pouvoir sauveur que nous appelons avec tant d'urgence et d'une voix si faible. Sa capacité d'intervention dans l'histoire est limitée au pouvoir de donner des indications. Mais c'est en cela qu'il n'est pas absolument mort, qu'il n'est pas seulement un secteur parmi d'autres de la production culturelle. Pour nous, qui entendons nous manifester comme de véritables individus **dans le temps et dans l'espace**, il ne s'agit donc pas d'inventer ou de découvrir de nouvelles formes d'expression artistique mais de donner davantage à penser". (* in **Figuration**, 10/18)

Ainsi, si les techniques utilisées généralement sont celles de la fragmentation des images (sujet-espace-temps), la juxtaposition de scènes ou d'objets hétérogènes, la mise en narration du sujet, le retournement des signes, la caricature ou la détérioration de l'image même, on nous permettra sans doute de parler de la Nouvelle figuration comme utilisant ce qu'il est convenu d'appeler des pratiques de dérive et de dérision. Un certain travail de montage préside généralement à l'organisation des images et, en ce sens ces tableaux imposent des trajets de lecture qui, pour multiples qu'ils puissent être, nous renvoient généralement à l'opération qui a produit l'image même.

Ceci étant dit pour Arroyo, Klaseh ou encore Télémaque, on devine à quel point cette peinture est



Arroyo; *Le Primat d'Espagne* regarde comment on bat une oie, 1970.



Valerio Adami; *Bedroom scene*, dessin de 1970.

riche en développements narratifs. Dans ces parcours qui nous forcent à remonter souvent jusqu'aux conduites mentales du peintre, nous sommes pris, dans les rapports qu'entretiennent ces bribes de réalités diverses, au jeu des transformations des matières signifiantes et du procès de production des formes. En ce sens, Kermarec ne fait que mettre en scène le travail de la peinture dans son rapport à l'entreprise de décodage qu'est sa lecture (sociale). Même chose pour Adami qui part toujours d'images photographiques ou d'imprimés les découpe de manière systématique afin de les recoder en peinture de façon telle qu'ils révèlent des particularités du système peinture et produisent en même temps non seulement des effets de sens nouveaux mais également des effets de connaissance sur les opérations de codage et leur histoire.

Ceci dit, de manière trop rapide et en raccourci, pour suggérer à quel degré d'abstraction se situe la nouvelle figuration et qu'il est de plus en plus erroné de continuer à penser le travail pictural dans les catégories du figuratif et du non-figuratif. Car, qu'il s'agisse du minimal ou de support/surface, de l'hyper-réalisme ou de la nouvelle figuration, nous avons affaire à des pratiques analytiques produisant au niveau même de la peinture une critique de ses combinatoires formelles. La peinture, figurative ou pas, est bel et bien devenue méta-langage: théorie de l'art.

Et, en ce sens, les peintres de la figuration nouvelle peuvent bien faire dire d'un code qu'ils utilisent qu'il est code ou en décrire le fonctionnement, ils n'en dérèalisent pas pour autant tous les signes iconiques. Certes, "la transmission du message de référence" (Le Bot) est brouillée par des procédés de disjonction ou de répétition, mais ils n'en mettent pas moins à nu leurs conditions formelles de production.

Cette articulation de la réalité formelle de l'art avec la réalité toujours déjà codée de ses référents est également au centre des préoccupations d'un artiste comme Cremonini. Chez lui, la réalité n'est jamais ni du côté des éléments formels et des matériaux picturaux le représentant, mais elle est justement dans leur rapport de transformation. Entre l'objet et sa représentation picturale, ce qui est mis en scène c'est la représentation et ce qui s'y joue c'est, comme procédé, le procès de production.

"Cremonini **peint** des rapports, où sont pris les objets, les lieux et les heures. Cremonini est un peintre de l'abstraction. Non un peintre abstrait, peignant un pur possible absent dans une forme ou une matière nouvelle, mais un peintre de l'**abstrait** réel, **peignant**, en un sens qu'il faudra préciser, des rapports réels (comme rapports ils sont nécessairement abstraits) entre les "hommes" et leurs "choses", ou plutôt, si l'on veut bien donner à ce mot son sens le plus fort, entre les "choses" et leurs "hommes".

(Louis Althusser: "Cremonini peintre de l'abstrait" in revue **Démocratie nouvelle**, no. 11 Paris, 1966)

Nous sommes loin ici de la peinture peignant la peinture, mais en même temps, nous sommes également éloignés d'une peinture de la réalité. En fait, si l'on peint toujours au travers d'un modèle, d'un code ou, si vous voulez, une méditation, on remarquera chez Cuenco, par exemple, que les cartes postales qu'il utilise dans son travail, peuvent bien lui servir de "modèle", ce n'est jamais celui-ci mais ce qu'il montre que le travail du peintre va représenter. Ce qu'il montre à travers ses tableaux, c'est moins

le rapport de la peinture au code photographique que ce qui, précisément, dans ce transcodage, se dégage de la photo, surgit depuis son fond idéologique comme représentation de classe. Même chose avec Ivan Messac qui lui aussi, part d'archives photographiques, mais pour les projeter sur la toile et mettre en pleine lumière, par l'intrusion d'une zone de couleur vive dans l'image monochrome le lieu où se noue l'action où elle prend forme.

Peinture questionnant la réalité sous-jacente du document et, en même temps qu'elle désigne ce qui était déjà là, le fait advenir à l'avant de la toile, le remet au présent, par grattage, ce que l'information objectiviste de la photo nous masquait de la réalité-vécue et de l'histoire.

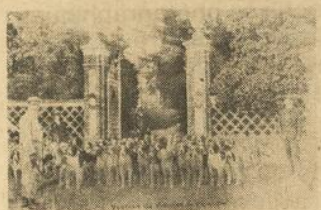


Yvan Messac; Document photographique et son tableau *La terre à portée de main*, 1974.

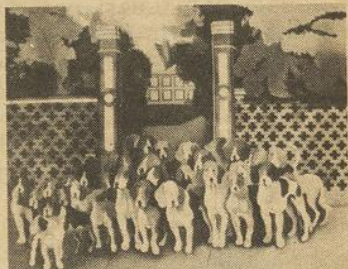
Espérant par ce qui précède, avoir pu suggérer en quoi ce courant figuratif peut-être départagé entre, d'une part, un "formalisme critique" et un réalisme critique d'autre part, il ne reste plus pour marquer un autre aspect de ce courant qu'à introduire ici des groupes comme la Coopérative des Malassis (Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserant) ou encore celui qui se rassemble autour du Salon de la Jeune Peinture.

A leur sujet, il importe de dire, soit leurs liens à des organisations ou partis, soit leur participation à des actions-animation. Mais à lire le **Bulletin de la Jeune Peinture**, ce qui frappe c'est de voir à quel point le programme et la stratégie de ce groupe constituent un excès par rapport au "néo-réalisme" que l'on tente ici d'encércler. Faisant un saut radical en dehors

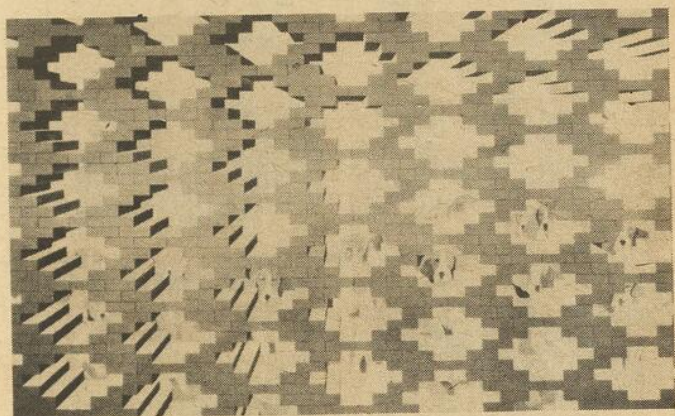
de l'autonomie de l'art, ils tiennent en quelque manière une position théorique extrême qui n'est que rarement (contrairement aux Malassis) en accord avec leurs productions visuelles.



Cueco; Carte postale
du Vicomte et de son chateau.



Le portail, 1972-73.



Le mur, 1974.

Pourtant, ce que cette faction désire par-dessus tout c'est bel et bien de déplacer les rapports "art et histoire de l'Art" et "art et histoire sociale". La lutte idéologique que ces artistes livrent sur le terrain de la culture et par l'intermédiaire de ce Salon dénonce les idées régnantes de la bourgeoisie et du réformisme en attaquant, en premier lieu, le formalisme où est enfermé l'art actuel. Or, si leur objectif est de parvenir à changer le rapport art/histoire de l'art en celui de l'art et de l'histoire sociale, "le travail de destruction" qu'ils entreprennent au niveau spécifique de la peinture laisse encore à désirer car il se réserve trop souvent au simple constat d'une situation sociale qu'une imagerie de "déjà vu" arrive

rarement à montrer. Or, comme dit Brecht quelque part, ce n'est pas tout de montrer ce qui est, encore faudrait-il montrer ce qui devrait être.

C'est là, en condensé, le débat qui eut lieu entre la Jeune peinture et Support/surface et qui fut rapporté dans le **Bulletin paroissial du Curé Meslier**.

En effet, entre "peindre la révolution ou révolutionner la peinture" il devient clair qu'on ne peut révolutionner la peinture sans transformer la pratique picturale. Mais au même titre, subordonner la peinture à la réalité historique ce n'est pas pour autant favoriser la révolution.



A travail égal...; Fromanger, Mathieu, Quarez et Jolivet, 1973.

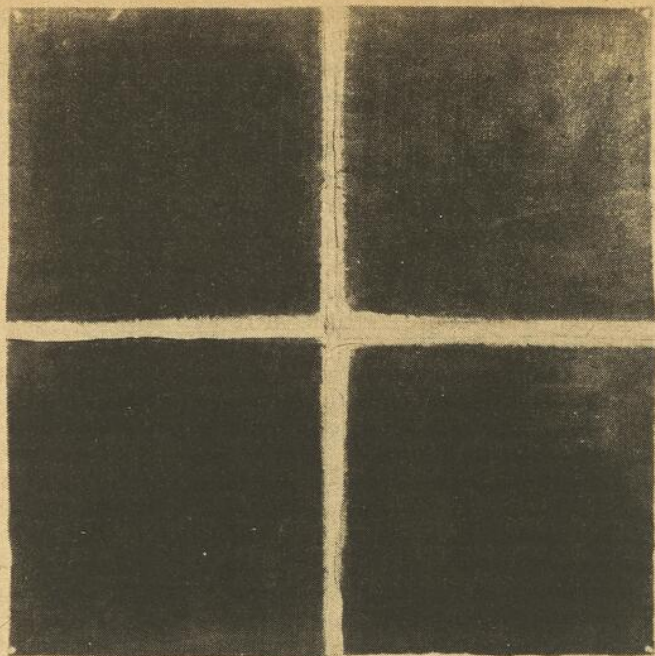
D) La nouvelle peinture

Lors du regroupement sous le label Support/Surface (à l'ARC en 1971) des productions de ceux qui allaient devenir peu de temps après les principaux représentants de la "nouvelle peinture en France", les problématiques mises de l'avant étaient surtout d'or-

dre prénoménologique. A partir de Merleau-Ponty, Leroi-Gourhan et Lévi-Strauss, on "interrogeait l'espace du tableau et de la représentation à travers l'analyse de leurs constituants". Si on ajoute à cela un intérêt pour l'analyse des unités significatives qui composent le tableau et en ordonnent la structure matérielle, on comprendra leur intérêt pour l'évolution des signes dans l'histoire de la peinture et la nature de la pratique de certains peintres américains (Rothko, Newman, Reinhardt, Pollock, etc.). Cet intérêt archéologique pour ce que Daniel Dezeuze appelle le "refoulé de la peinture" est caractéristique de cette première phase, disons, matériologique.

Quant au passage au matérialisme c'est sur la base des acquis théoriques de la revue **tel quel** (marxisme et psychanalyse) qu'il s'effectua. On quitta apparemment peu à peu un travail qui s'organisait surtout empiriquement et à l'intérieur du concept de la pratique spécifique (c'est-à-dire, entre autres, à l'extérieur des luttes idéologiques qui traversent la pratique picturale). Après 68, les choses changèrent et certains refusèrent "cette position démiurgique" et tentèrent de subvertir cette spécificité en interrogeant des instances nouvelles et réputées hétérogènes au champ de la pratique picturale. La lecture de Marx, Freud et Lacan a rendu possible ce passage à des positions matérialistes — et sur lesquelles il nous faudra d'ailleurs revenir.

Au regard des directions qui s'offraient à eux, Dezeuze, par exemple, s'intéressa d'abord à la phénoménologie du châssis pour en interroger les problèmes de la limite du tableau en tant qu'objet/espace (cf. S/S). Limite qui depuis cinq siècles dénie au châssis son rôle d'organisation de la perspective et de la géométrie même de l'objet. D'autre part, teindre au lieu de peindre ou plier sur lui-même au lieu de dessiner ce support de la peinture, c'était inscrire ce travail dans l'histoire de l'économie formelle (cf. "la réduction moderniste") et montrer ce "refoulé historique" qu'est le rapport du support à la surface en opposition à cet autre rapport de la surface avec la nature à imiter." Quant au travail de Dolla, il reprenait ce problème au niveau de l'intersection d'une verticale et d'une horizontale à la surface même de la toile (par la couture de 4 pièces de tissus d'où se diffuse la couleur).



Une peinture fendue en quatre par Noël Dolla, 1973.

Mais en renversant ainsi le cadre de la peinture, c'est-à-dire sa limite, cadre et châssis étaient cousus l'un par l'autre et en cela produisaient le dessin de la couleur; à savoir, refusaient au dessin son rôle traditionnel de contour ou borne de la couleur. Quant à Jaccard, il travaille de manière intimiste sur le fond matériologique de la peinture et tente d'organiser des supports à partir des outils (noeuds, tresses, cordages, ficelles, etc.) sur lesquels s'imprègne la toile par empreinte, frottement, etc. Pour Pincemin, ce qui compte, c'est de déconstruire l'espace scénographique par le retour en plan de la couleur et la mise en évidence de certaines structures latentes de la scène. Ce que d'ailleurs la multiplication des couches, des plis, des encollements, etc. rend manifeste par l'introduction qu'elle y fait des problèmes de poids, de densité et de résistance des matériaux. Ici, au regard de l'architecture et de son rapport à la peinture, on a affaire à une "critique de l'institution formelle" ou, tout au moins, à une "redistri-

bution des signifiants traditionnels figés dans un emploi codé de la peinture".

Donc cette peinture sur-représente, en ce sens que s'y dessine une marque que l'organisation formelle va, en profondeur et en surface, représenter comme procès matériel de production: c'est-à-dire, ce que toute la peinture classique jusqu'à Cézanne avait refoulé, occulté, masqué, recouvert.

Bref, ce travail de liaison/déliasion des constituants matériels du tableau classique, cette reclassification archéologique et didactique non seulement nous reportent à un degré zéro de la représentation, mais nous font prendre conscience que le représenté, c'est désormais le procès matériel de production.

Représentation de la représentation, Support/Surface tente de mettre de l'avant un nouvel espace idéologique à travers l'ancien.

Or de cette histoire de la localisation des figures-objets et de leur fixation mesurée optiquement dans le report de la "réalité" au plan du support, on comprend qu'elle peut être autrement, c'est-à-dire, en dehors de la convergence et de l'espace homogène où la perspective centrée euclidienne codifiait et hiérarchisait la surface unique en enfermant "le réel" pour mieux le stabiliser (pratique de la mensuration universelle). Or, face à ce type d'enfermement peut se poser le problème des limites du support par la simple construction d'oppositions binaires (verticale/horizontale; solidité/mollesse, matière lisse/poreuse, envers/endroit, dehors/dedans, etc.).

Evocant ainsi la dialectique du dehors/dedans tout comme celle de l'imprégnation/couche recouvrante, on voit que, par exemple, le dessin peut être celui du support et de la couleur au lieu d'être tracé d'une main qui partage ou accentue la surface. Permettant ainsi un retour critique sur le plan, une telle "perspective" le considère désormais comme structure: articulant le support et la parietalité. Il y a là quelques bases pour transformer le corpus peinture-écriture dans sa matérialité et c'est à cela que ces peintres s'emploient.

L'interrogation de la toile est le fait de cette "nouvelle peinture française" et **marque** de l'histoire contemporaine de la pratique picturale. Or, ce "nouvel espace" quel en est la problématique qui sous-tend son développement et son apparition? Comment et par quels moyens s'effectue cette interrogation de la toi-

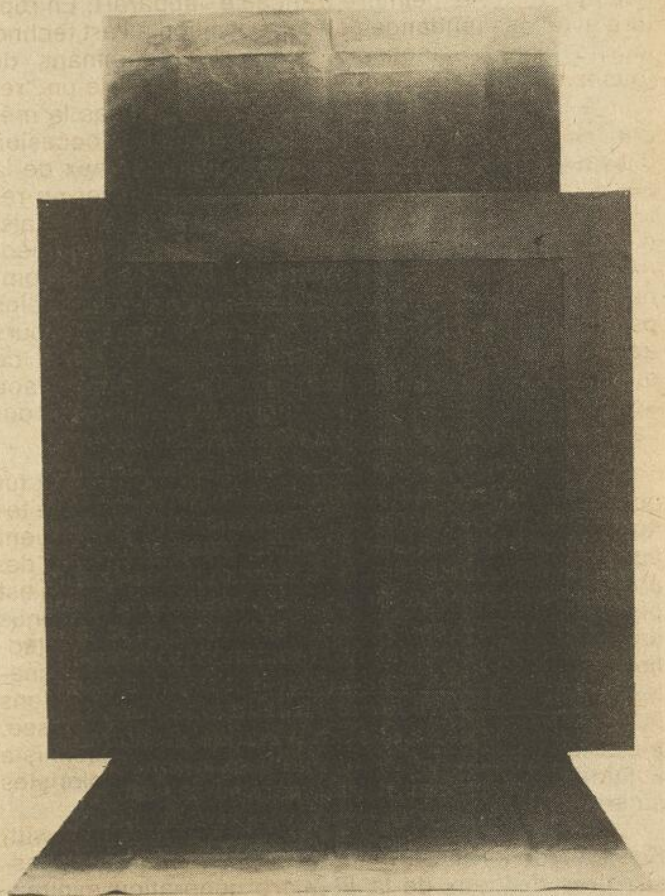
le? Bref! quels effets de connaissance sont ici engagés par la pratique picturale? Dans son renvoi à elle-même, cette pratique critique de la peinture dépasse-t-elle le cercle tautologique de l'autonomie absolue de l'art? Et, comme critique de la peinture comme de son histoire, débouche-t-elle, comme dit André Valensi, "sur autre chose qu'elle-même, en particulier l'idéologie"?

C'est dans le contexte d'un Néo-réalisme post-dadaïste et des derniers soubresauts de l'École de Paris que la "Nouvelle peinture française" apparaît. En rupture avec ces tendances et en opposition à l'art technologiste (lumino-cinétisme, etc.) alors dominant, de jeunes artistes effectuèrent ce qu'on a appelé un "retour à la peinture". Mais ce retour n'avait pas la même base pour tous. Pour certains, c'était l'occasion d'investiguer de façon empirique les matériaux de la peinture; pour d'autres, il s'agissait d'effectuer un retour critique sur la peinture et son histoire. Mais, dans chacun des cas, l'accent était mis sur "la théorie révolutionnaire" (?) et la caractéristique commune prenait l'allure d'un discours plus ou moins psychanalytique. En fait, ce qu'un certain discours appelle le mouvement de la peinture-peinture et ce qu'un marché de l'art dénomme Support/surface sont à distinguer, comme ce qui sépare l'art pour l'art de l'art sur l'art, d'un effet de discours.

Produire un discours nouveau sur la peinture fut peut-être l'enjeu majeur de ce courant. Et, compte tenu du fait que la plupart de ces artistes se situent consciemment à partir du "nouveau grand espace" des américains Noland, Olitski, Newman et Poons, il n'est peut-être pas faux de prétendre qu'ils y sont parvenus dans un premier temps grâce au matérialisme dialectique et dans un second rendons-grâce à la psychanalyse. Mais avant d'aborder ces questions, rappelons que ces peintres se réclament de Cézanne, Matisse, Mondrian et de leurs prolongements expressionniste abstrait (Pollock, Kline, de Kooning) et coloristes américains (Newman, Rothko, Still et Louis).

Et s'ils s'inscrivent dans la foulée des Sol Lewitt, Robert Morris et Carl André, leurs travaux sont assez près de ceux de la dernière génération minimaliste (Bishop, Mangold, Rotterdam, etc.). Mais ils s'en distinguent par un travail sur la couleur qui ne se limite pas à la systématisation formaliste. La ques-

tion de la couleur dans la confrontation avec les limites du tableau n'y est plus réduite à sa pure visualité. Les minimalistes avaient fait de la couleur comme du contour, des objets délimités de perception. Leur travail sur/de la couleur refuse la subordination de celle-ci aux limites physiques du support et du dessin. Il rejette également les solutions, aujourd'hui académiques, de l'illusionnisme géométrique et optique par



Louis Cane; Peinture mur/sol, 1973.

lesquels l'opposition entre la profondeur et la littéralité de la surface était neutralisée. S'il s'agit d'affirmer ce conflit entre littéralité et illusion, la logique formelle et le caractère irrationnel de la couleur ou encore le caractère fini et le caractère infini de la peinture, on doit reconnaître que le mérite de ce courant c'est d'avoir pensé la peinture en terme de dialectique. Mais le renversement de la logique positiviste du modernisme qui évacue de la peinture toute intrusion extra-picturale et tout surgissement du sujet-peintre, s'il passe par l'opposition du matérialisme à ce nouvel idéalisme, il n'en constitue pas moins un certain matérialisme qu'il faut absolument interroger.

En effet, s'il passe par la question du sujet en peinture, il faut bien voir que le matérialisme s'y résume généralement à un discours. Certes, l'articulation du matérialisme historique-dialectique et de la psychanalyse y est tentée, mais de la même façon qu'on considère la couleur comme force déterminante sur les limites formelles, c'est la problématique du sujet qui ici subsume toute extra-picturalité et dénonce comme régressive et occultante toute pratique maintenant la figuration ou entretenant des liaisons avec la représentation. Dès lors, — est jugée anecdotique toute référence qui se penserait, en dehors du sujet, de la matière picturale et de l'histoire de l'art.

Dans cette perspective qui s'oppose pourtant à la conception empiriste de l'objet d'art comme objet réel, on dénie non seulement tout signe qui renverrait à quelque chose d'extérieur au code ou à l'histoire spécifique des formes, mais on exige de l'action de l'artiste (c'est-à-dire du "geste de la couleur" et de son émotion-motion pulsionnelle) qu'il déborde les limites du code et fasse éclater les repères par lesquels le peintre-spectateur enferme traditionnellement la peinture dans le cadre d'une représentation de la "réalité". Or, que cette dernière soit extérieure au tableau (comme dans le réalisme socialiste) ou qu'elle lui soit intérieure (comme c'est le cas chez les minimalistes, mais aussi chez certains de ces amateurs de matériologie) n'importe guère ici puisque ce qui est visé c'est la mise en scène de ce qui, dans la peinture, par ses écarts face aux conventions et limites formelles, produit des effets de connaissance sur le réel: la couleur.

Cette instance, qu'il ne faudrait pas ici limiter à la seule mise en scène des constituants matériels et formels de la représentation, c'est celle de "la force de travail du sujet peintre qui passe par le geste de la couleur et qui produit non pas un simple objet, mais de la peinture comme objet de connaissance, qui produit des significations à travers cette pratique à la fois spécifique et liée à tous les champs de l'activité sociale"⁶⁰.

Or, s'il ne s'agit plus de limiter l'activité picturale à la fabrication d'objets visuels ni de se contenter d'en décortiquer les éléments formels et matériologiques; s'il ne s'agit plus de faire passer des objets réels pour des objets artistiques (Duchamp) ou vice-versa (Minimal); s'il s'agit au contraire de donner à voir le "procès de production artistique", alors se soulèvent de nouvelles questions. En voici au moins deux. Entre ces images de la Chine populaire où on nous donne une représentation du travail des hommes aux champs ou à l'usine et certains tableaux hyper-réalistes qui ne cessent de nous représenter, sous le niveau apparent de leur objet figuré, le processus de fabrication de leur image (par exemple chez Close), ce courant-ci ne fait-il que nous présenter, à travers ses tableaux, le récit d'une transformation matérielle et formelle renvoyant le spectateur aux contradictions d'un sujet-peintre et à ses déterminations économique, politique et idéologique? De plus, si cette pratique picturale produit des effets de connaissance sur la peinture et son histoire, il faudrait se demander, d'une part, à qui ils sont accessibles et d'autre part, si les significations sociales produites sont essentiellement dépendantes du savoir politique de tel ou tel spectateur car, dans ce cas, n'aurait-on pas affaire à **un art sur l'art** produit et destiné à une élite, une peinture sur le savoir de la peinture et dont le lien avec l'histoire sociale serait entièrement dépendant du bon vouloir-savoir politique de l'interpréteur?

De telles questions mettent en quelque sorte la réalité et la lutte de classes en jeu car, si l'objet de la peinture c'est son histoire et si son sujet c'est moins ce qu'on voit que ce qui se passe chez le peintre ou le spectateur lorsqu'il peint ou lit, alors l'illu-

(30) Marc Devade; **Histoire-critique d'une peinture**, Editions G. Piltzer, Paris, juin 75.

sion moderniste du "comment ça se fait" n'est peut-être que l'image renversée de l'illusion réaliste.

Telles sont, en vrac, certaines des questions qui se posent à nous et auxquelles notre prochain texte, par la synthèse de ces quatre courants principaux, tentera de donner des réponses.

Marcel Saint-Pierre

(avec la collaboration
de Francine Couture et
François Charbonneau)



Un déroulement à l'échelle du châssis de Daniel Dezeuze, 1973.

A propos d'un film réaliste

A part les reprises et les vieilles séries tirées du répertoire de la télévision internationale, le télé-spectateur de Radio-Canada aura eu droit cet été aux émissions diffusées dans le cadre du prix Louis-Philippe Kammans et aux reportages interminables des Jeux Olympiques. Les quatre émissions qui se disputaient le prix de la télévision francophone confirment la prédilection des chaînes nationales de la Suisse, la Belgique, la France et le Canada pour un humanisme nostalgique, en désarroi larmoyant devant les problèmes du monde capitaliste contemporain. Les Jeux Olympiques deviennent le prétexte sur les ondes à un déploiement de vedettes — commentateurs sportifs, athlètes, experts et... Saint-Pierre de Coubertin... qui devait sans doute nous faire oublier l'augmentation du coût de la vie (loyer, restaurants, taxes, etc.), la dégradation des services municipaux et le harcèlement policier qu'ils occasionnent aux Montréalais.

Le Sel de la Terre

Un après-midi du mois de juin passe, presque inaperçu, comme bouche-trou de la programmation sans doute, un des rares films américains qui fait avancer la cause du prolétariat. **Le Sel de la Terre**, tourné en 1953 par H.J. Biberman dans les conditions difficiles de l'hystérie du maccarthysme, présente pour nous un double intérêt: d'abord, c'est un film très mobilisateur et, en plus, il relève le défi de taille de vouloir véhiculer un contenu révolutionnaire dans les limites du réalisme narratif traditionnel.

Dans son quatrième numéro, la revue **Champ Libre** signalait déjà ce film à l'attention de ses lecteurs par une fiche de contenu que nous citons intégralement à quelques lignes près:

"Le Sel de la Terre est le récit d'une lutte très dure que menèrent les mineurs contre une puissante compagnie américaine installée au Nouveau Mexique. Les revendications des mineurs mexicains portent sur les conditions de sécurité et l'égalité de salaire avec les mineurs américains blancs.

Le Sel de la Terre ne montre pas que ce seul combat. Il montre que le racisme, la domination de l'homme sur la femme divisent les travailleurs, les empêchent de s'unir contre un même ennemi.

Les mineurs ne se battent pas seulement contre une compagnie, mais aussi contre ses alliés: la police et la "justice". Provocations et violences policières, emprisonnement, scabs et mouchards, injonction, expulsion, refus de soins et de crédit, tout est utilisé pour faire plier les grévistes. C'est en mettant en oeuvre une détermination et une solidarité totale que les mineurs vaincront.

Cette solidarité totale, ils l'acquerront dans la lutte, et non sans avoir à surmonter des obstacles internes: le racisme et la "supériorité" du mâle. Pour plusieurs mineurs mexicains, tous les "americanos" étaient confondus avec les exploités, et cela les empêchait d'accepter à leurs côtés, dans la lutte, les travailleurs blancs. Cette première contradiction ne prendra pas trop de temps pour se régler.

Bien plus difficile a été l'acceptation de l'égalité des sexes, que le rôle déterminant des femmes dans la lutte finira par faire accepter. Le comité de soutien qu'elles proposent est mal accueilli par les mineurs, mais prendra une importance grandissante, jusqu'à supporter bientôt tout le poids de la lutte.

De ce nouveau rôle politique des femmes découle leur émancipation au foyer. Les femmes en prison, les hommes auront à assurer l'entretien de leur famille et exécuter les tâches ménagères qu'ils méprisaient... avant d'y avoir goûté. Les rôles sont renversés, les femmes organisent le piquet de grève, les maris gardent les enfants. Cela devient vite insupportable à "l'honneur" masculin qui entend maintenir malgré tout, sa dictature sur le foyer, mais n'a plus d'argument pour la justifier. Et il s'en faut de peu que

la police, profitant de cette démobilisation des hommes bafoués, réussisse l'expulsion des familles de leur logement.

Cette dernière manoeuvre patronale, dernier coup sur l'échiquier de la lutte, sera repoussée par la solidarité de tous: enfants, femmes, mineurs de puits voisins, et cette nouvelle victoire qui permettra de gagner la bataille, efface les derniers préjugés.

Le Sel de la Terre, c'est l'histoire d'une discipline menée de façon juste par un syndicat qui n'hésite pas à faire éclater ses structures pour poursuivre la lutte: l'assemblée syndicale est ajournée pour devenir une assemblée de masse, ce qui permet la participation des femmes au combat. Si les structures syndicales avaient été respectées, l'injonction gouvernementale aurait eu raison de la grève, et l'aurait définitivement brisée..."

Le Sel de la Terre remet sur le tapis de la critique marxiste un problème fondamental qui a déjà divisé des générations d'écrivains et de théoriciens progressistes et révolutionnaires (Brecht, Lukacs, le réalisme socialiste, les formalistes). **Les techniques du réalisme traditionnel, sur lesquels la bourgeoisie a su asseoir l'efficacité idéologique de ses productions culturelles de masse, peuvent-elles, neutres, véhiculer un contenu clairement révolutionnaire ou compromettent-elles fatalement n'importe quelle fiction aux intentions progressistes?**

Réalisme Traditionnel:

Comme tout film "réaliste", **Le Sel de la Terre**, cherche à confondre le produit cinématographique avec la réalité dont il veut être le reflet. Dès le début de la projection, le spectateur apprend que "ce film raconte des événements authentiques qui se sont déroulés en 1951 à Silver City dans le Nouveau-Mexique aux U.S.A., (qu') il a été tourné sur les lieux mêmes de l'action et (que) la plupart des acteurs... sont de simples habitants de la ville". Le film reconstitue une grève réelle et il vise, en plus, par les procédés classiques du réalisme, à faire oublier au spectateur que cette reconstitution est tributaire non seulement du déroulement "objectif", "réel" du conflit mais qu'elle obéit également aux contraintes du code traditionnel de la représentation narrative et cinématogra-

phique. La durée de la narration coïncide le plus possible avec le temps de la fiction. Les événements se suivent par ordre chronologique et lorsque le film doit sauter des semaines ou des mois que ne marque aucune péripétie, la voix off d'Espéranza, personnage principal et narratrice, intervient pour combler ce hiatus au moyen d'un commentaire diégétique ("... le cinquième, le sixième et le septième mois de la grève passèrent sans incident mais...") Toujours bien situé dans le temps ainsi que dans l'espace (car il peut aussi se retrouver dans la géographie de l'action) le spectateur adhère à la fiction sans qu'il ait besoin de trop se creuser la tête.

Le réalisme traditionnel truffe l'action d'une foule de petits détails concrets de la vie quotidienne des personnages, descriptions, notations psychologiques etc. Ces indices nombreux transforment en quelque sorte les "personnages" en "personnes" jouissant d'une autonomie par rapport à l'action ce qui favorise évidemment chez le spectateur l'effet d'identification aux dépens d'une compréhension juste des contradictions dans lesquelles ces personnages se débattent. Le réalisateur du **Sel de la Terre** a tenté d'éviter ce piège idéologique inhérent au réalisme traditionnel: les détails quotidiens (tracas domestiques et, plus rarement, des joies: lessive, l'eau qu'il faut chauffer cinq fois par jour, le café sur les lignes de piquetage, la fête d'anniversaire etc.) ne nous donnent pas seulement ou surtout l'impression que nous sommes en présence de vraies personnes en chair et en os; plutôt fonctionnels qu'indiciels, à quelques exceptions près (le café et la fête d'anniversaire), ils sont directement liés à l'action, à la lutte des mineurs et surtout à celle des femmes (les conditions de logement et d'hygiène). Cependant, le fait d'assister à une représentation très concrète d'une grève réelle risque de détourner l'attention du spectateur de la signification dialectique et historique de cette lutte. Le spectateur connaîtra un conflit ouvrier particulier que rien ne relie à son contexte historique.

C'est sans doute pour éviter ce piège du réalisme classique que le cinéaste hongrois Jansco a cru bon renoncer aux procédés de la représentation réaliste et concrète afin de mettre en relief la signification historique, matérialiste et dialectique d'une révolte paysanne du XIX^e siècle. Comme **Le Sel de la Terre**,

Psaume Rouge raconte une lutte qui a vraiment eu lieu, mais sans l'inscrire, toutefois, dans une durée et un espace réaliste. Le spectateur ne peut ni relier les événements dans le temps ni reconstituer une topographie qui existerait en dehors du film. C'est la caméra qui crée l'espace, et la durée de la fiction reste imprécise. Aucun détail de la vie quotidienne ne vient rendre les actants de **Psaume Rouge** familiers au spectateur. Pas de familles, pas de couples, pas de repas, pas de lessive. Le spectateur ne connaît que la lutte des paysans, les mécanismes de la répression et leur signification historique. Les objets concrets ne visent pas à créer l'illusion d'un réel concret. Ils deviennent des symboles chargés de significations abstraites: le blé, fruit de la terre et du travail, qui appartient à tous; colombes, la paix; les cloches, appel à la religion; les cocardees rouges, la révolution.

Un film qui renonce ainsi aux procédés du réalisme classique au profit du symbolisme ne peut donner l'impression au spectateur qu'il assiste à une lutte "vraie", que les choses se sont vraiment passées ainsi. Le spectateur peut, cependant, s'il se donne la peine de maîtriser le code du film, comprendre le rôle historique des classes sociales et connaître les contradictions socio-économiques qui sous-tendent cette lutte. L'inconvénient de cette forme de réalisme historique et dialectique (réalisme au niveau des rapports plutôt qu'à celui des éléments concrets) découle évidemment de la nécessité pour le spectateur de se familiariser avec un code nouveau.

Le vraisemblable

La fiction de **Psaume Rouge** défie le vraisemblable. Un jeune comte, en pleine santé, s'écroule subitement sans vie. Un jeune officier, sympathisant de la cause du peuple, se fait tuer par ses pairs pour reconnaître grâce au baiser d'une paysanne. La main d'une jeune fille, transpercée d'une balle, guérit instantanément. Des paysans massacrés ressuscitent... Ces séquences, absurdes sur le plan du réalisme traditionnel, prennent une signification au niveau de l'abstraction dialectique. Il n'est pas vraisemblable que le comte meure mais il est juste que la classe sociale qu'il représente ait épuisé son rôle dans l'histoire

de l'humanité. S'il est vrai que les paysans massacrés ne peuvent renaître dans la "réalité", leur résurrection dans la fiction de Jānsco est liée à la montée du prolétariat. **Psaume Rouge** lie le concret à l'abstrait, au moyen de symboles, pour proposer au public une leçon de matérialisme historique.

Le Sel de la Terre, par contre, donne au spectateur l'impression que sa fiction ressemble au "vrai", que cette histoire a vraiment pu se produire. Or, l'impression du vrai, le vraisemblable, naît de la rencontre de l'histoire (personnages, action et contexte) et de ce que le spectateur considère comme étant du domaine du possible. Il va de soi que ce "domaine du possible" est tributaire principalement de l'idéologie du spectateur. D'où le risque qu'entraîne le recours à la vraisemblance dans une société où le domaine du possible est encore circonscrit et investi par l'idéologie capitaliste.

Le spectateur libéral peut en effet acquiescer à la vraisemblance d'un film comme **Le Sel de la Terre**. Il peut se dire que ces patrons-là étaient bien écoeurants, qu'ils exagéraient (aujourd'hui, heureusement, ils sont plus civilisés). Les conditions révoltantes de travail et de vie de ces mineurs peuvent le toucher et justifier, à ses yeux, une lutte longue et dure. Le spectateur peut réconcilier ce film avec l'idéologie dominante en le réduisant à l'histoire d'une lutte ouvrière particulière. Le vraisemblable du libéralisme bourgeois permet une condamnation du capitalisme **sauvage** de la Delaware Zinc Co. ainsi que de la répression policière (voir Trudeau, Marchand et co. à Asbestos).

Le parti pris du réalisme traditionnel et de la vraisemblance au détriment des procédés didactiques de l'abstraction permet en effet l'occultation de la lutte des classes et des valeurs prolétariennes¹ que le film met pourtant de l'avant. Une lecture bourgeoise s'attachera facilement aux détails concrets pour escamoter l'importance primordiale d'une solidarité constante sans laquelle aucune lutte ouvrière ne peut réussir. Mais, si les procédés du réalisme risquent d'ouvrir le chemin à une mystification libérale, ils

(1) Par valeurs prolétariennes nous n'entendons pas les valeurs de la majorité des ouvriers dépourvus d'une conscience de classe dans un système capitaliste, mais les valeurs qui seules permettront au prolétariat de triompher de ses ennemis de classe.

peuvent, moyennant un petit effort d'abstraction et une reconnaissance au moins intuitive de la lutte des classes, déboucher sur une lecture prolétarienne.

Il est, en effet, dans le champ du possible de la vraisemblance prolétarienne que les ouvriers vainquent leur ennemi de classes à certaines conditions: ils doivent d'abord résoudre les contradictions secondaires: le racisme, le sexisme, l'esprit de compétition et posséder la volonté inébranlable de "s'élever et d'élever les autres avec soi" (Espéranza) afin de cimenter une solidarité de classe à toute épreuve.

L'identification

Le réalisme traditionnel produit généralement chez le spectateur l'effet d'identification. Les détails de la vie quotidienne et intime des personnages, la vraisemblance de l'action, alliés à un mode d'interprétation émotif et dramatique, nous amènent à troquer pour la durée de la projection notre identité pour celle des personnages principaux. L'effet d'identification, comme le réalisme traditionnel en général, va comme un gant à l'idéologie bourgeoise. Il met l'accent sur le psychisme de l'individu et contribue à occulter les causes socio-économiques du sort des personnages. Ce déplacement de l'intensité dramatique de la collectivité et ses problèmes sur l'individu, "loin d'introduire le spectateur dans la lutte des classes, l'en fait sortir" (Brecht).

Aussi dans **Psaume Rouge**, Jansco met en oeuvre des procédés de distanciation: ses personnages sont de purs actants dépourvus de quotidienneté et de vie intime. Il n'y a pas de héros. Le spectateur ne peut échapper à la lutte des classes en empruntant la voie d'évitement des problèmes psychologiques et moraux.²

Si **Le Sel de la Terre** s'engage de plein pied dans le processus d'identification, le réalisateur tente d'en minimiser les effets de mystification bourgeoise. Les personnages principaux ne sont pas des héros. Ramon et Espéranza ne se singularisent pas des autres membres de la collectivité (comme le fait ce couple indien mexicain de **la Perle** de Steinbeck). Les femmes, déjà combattives au début de l'histoire ont du mal à faire lutter Espéranza, timorée, perplexe, plaignarde et en-

(2) Le film de Jansco se prête à une récupération bourgeoise, non par le réalisme, mais par son côté esthétique.

tièrement soumise à son mari Ramon, bon gars, combatif mais très sexiste. Ces personnages principaux ne font avancer la lutte qu'au même titre que les autres et c'est la lutte qui les fait avancer. Alors que **Psau-me Rouge** élimine l'individu au profit de la classe sociale, **Le Sel de la Terre** lie si étroitement le sort des personnages principaux à celui de l'ensemble des mineurs mexicains que le spectateur, bien qu'il se mette (de plus en plus inconditionnellement à mesure qu'ils évoluent) dans la peau des personnages principaux, s'identifie en fait à ce groupe d'ouvriers en lutte. Parce que le film en fait une utilisation plus dialectique, la technique d'identification ne sert pas, dans **Le Sel de la Terre**, à court-circuiter, complètement au moins, la lutte des classes.

Je dis complètement parce qu'Espéranza cumule les fonctions de personnage principal et de narratrice, ce qui atténue l'aspect didactique du film. C'est la voix off d'Espéranza qui raconte et commente à intervalles réguliers les péripéties de la lutte. Son commentaire diégétique ne peut dépasser les connaissances que l'on peut lui imputer, "vraisemblablement". Un type de narrateur qui sait plus que les personnages aurait pu, à la manière des pièces de Brecht, faire prendre du recul critique au spectateur, le sortir des détails concrets et des situations émouvantes, pour lui faire dépasser les aspects économicistes de la grève et lui faire découvrir la signification historique du conflit. La technique de l'identification entre donc dans **Le Sel de la Terre**, malgré les efforts du réalisateur, en contradiction avec les possibilités révolutionnaires de l'histoire qu'il raconte.

Conclusion

L'apport du **Sel de la Terre** au mouvement ouvrier ne fait pas de doute car ce film met de l'avant avec force et nuances les conditions nécessaires pour la réussite de toute lutte prolétarienne. En plus, ne nécessitant pas l'apprentissage d'un code nouveau, il est accessible aux masses. Le réalisme traditionnel, qui lui sert de mode de narration, s'il facilite la compréhension spontanée du film, limite cependant sa portée révolutionnaire et entrebaille la porte à une mystification bourgeoise. Ce film coupe de son contexte historique et politique l'histoire de ce conflit

essentiellement économiste. Il ne peut éveiller chez le spectateur sa faculté d'abstraction, qui est d'une si grande importance pour pénétrer les phénomènes sociaux.

Nous ne pouvons endosser inconditionnellement comme modèle de cinéma au service du prolétariat ni **Le Sel de la Terre** ni **Psaume Rouge**. A moins que sa projection ne soit suivi de débats politiques, **Le Sel de la Terre** est mobilisateur surtout à court terme en vue de luttes ouvrières particulières; **Psaume Rouge** pourrait contribuer à poser ou renforcer les fondements d'une conscience de classe durable, n'était le grave problème de sa lisibilité qui le rend difficilement accessible aux masses. Les cinéastes progressistes devraient peut-être orienter leur pratique vers une utilisation dialectique du réalisme, de l'identification et des effets de distanciation pour assurer la lisibilité tout en débouchant sur une compréhension de la signification historique des luttes concrètes.

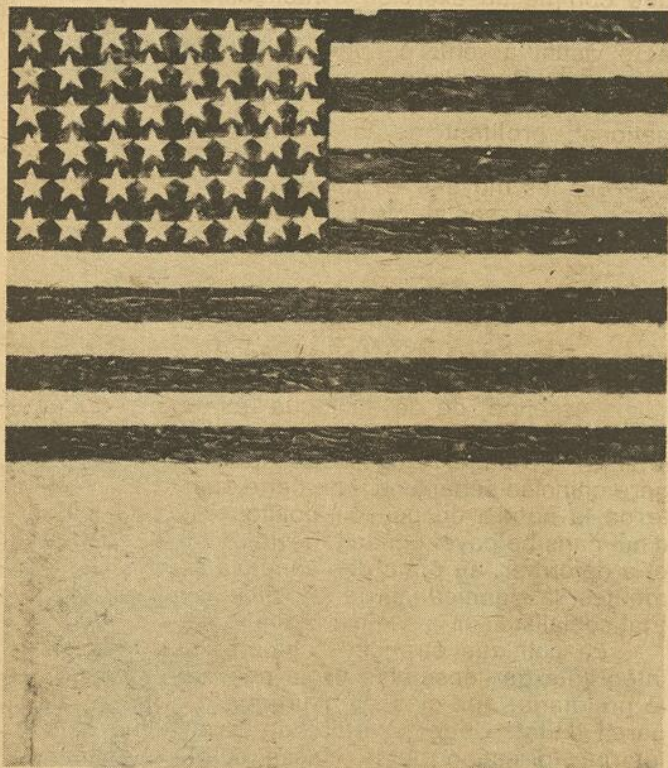
André Morf

"Il faut que nos critiques étudient les conditions de la lutte sociale et qu'ils en déduisent leur esthétique." Bertold Brecht, **Sur le Réalisme**, L'Arche, 1967, p. 171.

"Cela vaut aussi pour les cinéastes." Léopoldine Roy.



Sur la situation internationale



Une peinture: Jaspers Johns; *Le drapeau*. 1954.

Le point de vue de la Chine sur la situation internationale

La clarification des principes qui guident la politique étrangère chinoise ne devrait pas être envisagée comme un exercice d'intellectualisation, l'enjeu de débats purement académiques, mais comme un acte visant à renforcer le soutien des internationalistes à la République populaire de Chine dans une période où le révisionnisme et l'opportunisme international, profitant de la rivalité grandissante des deux superpuissances, attaquent la Chine et divisent par tous les moyens les forces opposées à l'impérialisme et au social-impérialisme, à l'hégémonisme, au colonialisme et au racisme.

La politique étrangère de la Chine est celle d'un Etat de dictature du prolétariat

L'essence de la politique étrangère chinoise c'est d'être la politique d'un Etat de dictature du prolétariat. Envisager la question de la politique étrangère chinoise séparément de cette question essentielle de la nature du pouvoir politique existant aujourd'hui dans ce pays, conduit inévitablement à défigurer et à déformer, au profit des ennemis de la Chine eux-mêmes, la signification de la politique menée par cet Etat socialiste sur la scène internationale.

La politique étrangère chinoise est donc partie intégrante de l'ensemble de la politique imposée par le prolétariat aux classes bourgeoises à travers l'appareil d'Etat. Cette dictature de la politique du prolétariat (direction de la classe ouvrière basée sur l'alliance de la classe ouvrière et de la paysannerie)

s'exerce sur tous les fronts: économique, politique et idéologique et, n'est rendue possible que par la direction et le contrôle qu'assume le parti communiste chinois sur l'appareil d'Etat lui-même. (Depuis la révolution culturelle surtout, la direction du parti sur l'appareil administratif de l'Etat a été grandement renforcée afin de lutter contre le danger de restauration d'une classe bureaucratique bourgeoise au sein de l'Etat.)

Les victoires historiques remportées par le prolétariat contre les éléments bourgeois et révisionnistes lors de la révolution culturelle ont ouvert en Chine la période de la **consolidation de la dictature du prolétariat et de la poursuite de la révolution socialiste**. La révolution culturelle a permis à la Chine de s'engager encore plus résolument sur cette voie parce que principalement, elle a signifié la victoire de la ligne politique du prolétariat au sein du parti communiste chinois contre la ligne révisionniste prônée par Liu Chao Chi et ses partisans, c'est-à-dire, la victoire du marxisme léninisme et de la pensée-maotsé-toung sur les fronts de la production, de la culture et de l'Etat.

Le Xe congrès du P.C.C. (tenu en 1973) a systématisé les acquis fondamentaux de la révolution culturelle et de ses prolongements: lutte contre la ligne opportuniste-révisionniste de Lin Piao et contre l'esprit droitiste représenté par la philosophie du confucianisme, et fixé, à partir de ces acquis, les grandes lignes de la période actuelle en Chine. Ces grandes lignes ont été reproduites de façon concentrée dans l'introduction à la constitution de la République populaire de Chine publiée en 1975.

"La société socialiste s'étend sur une assez longue période historique. Tout au long de cette période existent les classes, les contradictions de classes et la lutte des classes, de même que la lutte entre la voie socialiste et la voie capitaliste, le danger d'une restauration du capitalisme, ainsi que la menace de subversion et d'agression de la part de l'impérialisme et du social-impérialisme.

Toutes ces contradictions ne peuvent être résolues que grâce à la théorie de la continuation de la révolution sous la dic-

tature du prolétariat et à la pratique guidée par cette théorie.

Nous devons maintenir la ligne et les principes politiques fondamentaux du Parti communiste chinois élaborés pour toute la période historique du socialisme et persévérer dans la continuation de la révolution sous la dictature du prolétariat pour que notre grande patrie avance toujours la voie indiquée par le marxisme, le léninisme, la pensée-maotsétoung.

Nous devons consolider la grande union du peuple de nos diverses nationalités, dirigée par la classe ouvrière et basée sur l'alliance des ouvriers et des paysans et développer le front uni révolutionnaire. Nous devons distinguer les contradictions entre l'ennemi et nous, et les contradictions au sein du peuple, puis leur donner une juste solution. Nous devons poursuivre les trois grands mouvements révolutionnaires que sont la lutte des classes, la lutte pour la production et l'expérimentation scientifique, mener l'édification du socialisme selon les principes: indépendance et autonomie; compter sur nos propres forces; travailler dur; édifier le pays avec diligence et économie; déployer tous nos efforts; aller toujours de l'avant; quantité, rapidité, qualité et économie. Nous devons nous préparer en prévision d'une guerre et de calamités naturelles, et tout faire dans l'intérêt du peuple." (1)

Ces principes de base ré-affirmés et développés par le Xe Congrès du P.C.C. servent d'axe à toutes les politiques de la République populaire de Chine; dans le domaine des relations internationales, les principes inhérents à la ligne de la dictature du prolétariat sont formulés de la façon suivante:

"Dans les affaires internationales, nous devons rester fidèles à l'internationalis-

1) *Constitution de la République populaire de Chine*, Ed. en Langues étrangères, Pékin 1975, pp. 6, 7, 8.

me prolétarien. La Chine ne sera jamais une superpuissance (souligné par l'auteur). Nous devons resserrer notre unité avec les pays socialistes et tous les peuples et nations opprimés, en renforçant le soutien mutuel, oeuvrer pour la coexistence pacifique avec les pays à systèmes sociaux différents, sur la base des cinq principes: respect mutuel de la souveraineté et de l'intégrité territoriale, non-agression mutuelle, non-ingérence mutuelle dans les affaires intérieures, égalité et avantages réciproques, co-existence pacifique, et lutter contre la politique d'agression et de guerre de l'impérialisme et du social-impérialisme, contre l'hégémonisme des superpuissances." (2)

Nous retrouvons ici sous forme concentrée, les principes de base de la politique étrangère chinoise mis de l'avant depuis 1949 et développés dans le cours de la révolution socialiste, particulièrement lors des IXe et Xe congrès du P.C.C. et à l'occasion de la déclaration du 20 mai 1970 du président Mao Tsétoung. Car, si la politique étrangère de la Chine a constamment appliqué depuis 1949, les principes du marxisme-léninisme tel celui de l'internationalisme prolétarien, elle a aussi développé sur la base même de ces principes, une ligne stratégique et tactique concrète, correspondant aux caractéristiques historiques de notre époque et de ses diverses périodes.

La politique étrangère chinoise correspond aux conditions concrètes de notre époque

De la conférence de Bandung au IXe congrès du P.C.C.

En 1955, lors de la conférence de Bandung, Chouen-Lai expose devant 29 nations du Tiers-Monde les cinq grands principes de co-existence pacifique régissant la politique étrangère chinoise. Par le fait même la Chine affirme ouvertement son appui total

2) *Op. cit.*, p. 8.

aux aspirations nationales et anti-impérialistes des nations du Tiers-Monde. L'époque de la première moitié des années '50 est en effet caractérisée par l'existence d'un camp socialiste et l'identification d'un ennemi commun à toutes les nations et peuples dominés: l'impérialisme américain.

Toutefois, bien que le camp socialiste existe et que l'impérialisme américain soit clairement identifié comme l'ennemi commun de toutes les nations et peuples opprimés du monde, l'analyse du parti communiste chinois concernant les contradictions mondiales diffère déjà profondément de celle du P.C.U.S. Les lettres internes adressées par le P.C.C. au P.C.U.S. durant cette période et publiées en 1963, lors de la rupture du camp socialiste, révèlent que dès cette époque, les marxistes-léninistes chinois se sont fermement opposés à la ligne révisionniste qui identifie une seule contradiction principale à l'échelle mondiale: celle entre le camp socialiste et le camp impérialiste. L'essence de cette ligne révisionniste sur la situation internationale sera clairement exposée lors du XXe congrès du P.C.U.S. en 1956.

"Quelles sont les contradictions fondamentales du monde contemporain? Les marxistes-léninistes ont toujours estimé qu'elles sont les suivantes: contradiction entre le camp socialiste et le camp impérialiste; contradiction entre le prolétariat et la bourgeoisie des pays capitalistes; contradiction entre les nations opprimées et l'impérialisme; contradiction entre pays impérialistes et groupes monopolistes.

La contradiction entre le camp socialiste et le camp impérialiste est celle entre deux systèmes sociaux radicalement différents, le socialisme et le capitalisme. Elle est indubitablement très aiguë. Mais les marxistes-léninistes ne doivent pas considérer les contradictions à l'échelle mondiale comme réduites simplement et uniquement à celle entre le camp socialiste et le camp impérialiste." (3)

3) *Propositions concernant la Ligne générale du Mouvement communiste international*, Ed. en Langues étrangères, Pékin 1963, p. 5-6.

Les lettres du P.C.C. au P.C.U.S., publiées en 1963, montrent que dès le XXe congrès du P.C.U.S. (1956), les communistes chinois se sont opposés à l'analyse de la situation mondiale sur la base d'une seule contradiction principale, celle entre le camp socialiste et impérialiste dans la mesure où cette ligne conduisait à abandonner certains principes fondamentaux du marxisme-léninisme tels ceux de la nécessité de la lutte armée pour le renversement de l'impérialisme, du colonialisme et du capitalisme et de la dictature du prolétariat comme instrument essentiel de transition du capitalisme au socialisme. On sait que la direction du P.C.U.S. devait remplacer ces principes, au XXe congrès, par les thèses révisionnistes de collaboration de classes et d'instauration du socialisme par la voie parlementaire. Les thèses révisionnistes du XXe congrès sont anti-marxistes-léninistes selon les communistes chinois puisqu'elles conduisent à mépriser et à rejeter les luttes de libération nationales dans le Tiers-Monde, à défendre la politique de capitulation des intérêts révolutionnaires devant les intérêts du capital monopoliste dans ces pays et à abandonner totalement le principe de la dictature du prolétariat comme voie inévitable de passage du capitalisme au socialisme.

"Actuellement, dans les rangs du mouvement communiste international, certains vont jusqu'à mépriser la lutte libératrice des nations opprimées et à adopter une attitude passive et négative envers elle; en fait, ils ne font que défendre les intérêts du capital monopoliste, trahir les intérêts du prolétariat et, ce faisant, ils dégénèrent et deviennent des sociaux-démocrates."

"L'attitude envers la lutte révolutionnaire des peuples des pays d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine est un important critère qui permet de distinguer ceux qui veulent faire la révolution de ceux qui ne le veulent pas, ceux qui défendent véritablement la paix mondiale de ceux qui encouragent les forces d'agression et de guerre." (4)

4) *Op. cit.* pp. 14-15.

Dans ses lettres de 1963, le P.C.C. démontre que les thèses du P.C.U.S. sont une négation de l'analyse concrète de la lutte des classes au niveau international. Issues d'une interprétation économiste et dogmatique du marxisme et du léninisme, elles développent une conception du monde idéaliste et mettent de l'avant une politique social-démocrate (la social-démocratie étant essentiellement caractérisée par le primat de l'économique sur le politique). A la politique de l'analyse concrète de la lutte des classes au niveau international, le P.C.U.S. oppose l'analyse dogmatique et anti-marxiste de la réduction des contradictions mondiales à une seule contradiction, conception qui conduit à abandonner certains principes fondamentaux du marxisme-léninisme.

L'analyse des quatre grandes contradictions à l'échelle mondiale, développée par le P.C.C. durant cette période constituera donc une des bases essentielles de la lutte contre le révisionnisme. C'est sur le terrain de la politique internationale que la lutte entre les deux lignes prendra les formes les plus aiguës, en conduisant, en 1963, à la rupture du camp socialiste et à l'émergence d'une nouvelle direction politique et idéologique pour le mouvement communiste international, celle du Parti communiste chinois.

Jusqu'en 1969, i.e. jusqu'au IXe congrès du P.C.C. où l'analyse de la Chine sur la situation internationale sera développée en fonction de l'apparition de nouvelles conditions (principalement l'existence d'une nouvelle puissance impérialiste, l'U.R.S.S., depuis l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1968), la politique étrangère chinoise a deux guides fondamentaux: les quatre contradictions fondamentales à l'échelle mondiale (application des principes du marxisme-léninisme aux conditions concrètes de la lutte des classes internationale de notre époque) et les cinq principes de co-existence pacifique énoncés à Bandung. Et c'est sur la base de ces deux guides qu'elle luttera contre la ligne révisionniste au sein du camp socialiste de 1956 à 1963 et contre le révisionnisme international dirigé par le P.C.U.S. de 1963 à 1969.

Les thèses du IXe congrès du P.C.C.

En 1969, cependant, sur la base des acquis de la révolution culturelle et des transformations importantes survenues au plan international: invasion de la Tchécoslovaquie par les armées soviétiques en août 1968; conférence des partis révisionnistes en 1969, lors de laquelle le P.C.U.S. réaffirme que "l'humanité entière est entrée dans le dernier tiers de notre siècle, dans une situation marquée par un aiguïsement de la lutte historique entre les forces du progrès et celles de la réaction, entre le socialisme et l'impérialisme" (5); consolidation de la politique révisionniste de Kroutchev par l'adoption de la thèse de la co-existence pacifique entre l'URSS et les Etats-Unis, le IXe congrès du P.C.C. développe une nouvelle analyse des conditions concrètes de la lutte des classes au plan international.

Il reprend son analyse des 4 grandes contradictions fondamentales dans le monde **mais en tenant compte de l'émergence d'une nouvelle puissance impérialiste: l'Union soviétique, et d'une nouvelle catégorie de pays: les sociétés dominées par le révisionnisme.**

" (...) le monde contemporain connaît quatre grandes contradictions: celle qui oppose les nations opprimées à l'impérialisme et au social-impérialisme; celle qui oppose le prolétariat à la bourgeoisie dans les pays capitalistes et révisionnistes; celle entre les pays impérialistes et social-impérialistes et entre les pays impérialistes; et la contradiction qui oppose les pays socialistes aux pays impérialistes et social-impérialistes." (Rapport du IXe congrès du P.C.C., 1969)

Les conclusions du IXe congrès du P.C.C. sur la situation internationale à cette époque, tiennent compte à la fois du développement de la ligne révisionniste de Moscou sur le front théorique depuis '56 et particulièrement depuis '63, et sur le front de la politique internationale.

5) M. Suslov, *Report to the Plenary Meeting of the Central Committee of the C.P.S.U.*, 14 février 1964.

La période des années '60 en effet, sera marquée par une rupture totale de l'Union soviétique d'avec les principes du marxisme-léninisme sur le plan de la politique étrangère. Aux thèses du XXe congrès du P.C.U.S. qui préconisaient l'abandon des principes de la lutte armée et de la dictature du prolétariat comme voie de passage au socialisme, viendront s'ajouter les thèses hégémoniques de superpuissance de la "détente", de la "nécessité de l'équilibre mondial" (co-existence pacifique entre l'URSS et les U.S.A.), desquelles découlent des théories comme celles d'un "système global de paix" et "de la coordination des intérêts communs". Toutes ces thèses auront pour effet d'éclairer davantage l'essence véritable de la ligne révisionniste préconisant l'existence d'une seule contradiction fondamentale à l'échelle mondiale: celle entre le camp socialiste et le camp impérialiste. Elles confirmeront que désormais, les intérêts de l'URSS ne sont plus de servir la cause de la révolution mondiale mais de défendre son statut de grande puissance et ses zones d'influence vis-à-vis l'autre grande puissance, les Etats-Unis.

Durant cette période, seront mis en place, structurés et développés tous les principes de base non seulement de la politique révisionniste (qui est au sens strict une revision du marxisme) mais de la politique social-impérialiste. L'invasion de la Tchécoslovaquie en 1968 sera l'aboutissement inévitable du développement de cette politique. Toutefois, tant que cette politique ne se sera pas concrétisée dans les faits, la Chine n'attaquera pas l'URSS sur la base de sa nature social-impérialiste. Cette "étape" sera franchie en 1969, lors du IXe congrès du P.C.C. à cause justement de la modification concrète de la situation internationale après l'invasion de la Tchécoslovaquie. Alors qu'en 1963, la Chine dénonçait la politique d'un parti, le P.C.U.S., en 1969, elle dénonce la politique d'un Etat qui, dominé par le révisionnisme, est devenu social-impérialiste, l'Union soviétique.

Les théories du social-impérialisme, dénoncées par la Chine sont une véritable caricature des cinq principes de co-existence pacifique définies à Bandung. Elles sont, en essence, une négation point par point des principes anti-impérialistes définis par Lénine car elles ont comme base les cinq caractéris-

tiques de l'impérialisme définies par Lénine dans "L'Impérialisme, Stade suprême du Capitalisme".

Les théories de l'impérialisme américain sur la politique des deux superpuissances

Il est significatif d'ailleurs de constater qu'à cette époque, les Etats-Unis eux-mêmes reconnaissent que la politique de l'URSS "a considérablement évoluée" et que désormais, "des rapports d'un type nouveau peuvent être envisagés entre les deux pays". Progressivement, durant les années 1968-71, s'articule toute une nouvelle politique qui modifiera complètement la situation internationale et dont le discours du 20 mai 1970 du président Mao Tsé-Toung fait état: la politique des deux superpuissances.

Cette politique est fort bien illustrée par le document Nixon-Brejnev "Principes de base sur les relations mutuelles entre les Etats-Unis et l'Union soviétique": "Une condition indispensable au maintien et au renforcement des relations entre les Etats-Unis et l'Union soviétique est la reconnaissance des intérêts de sécurité des deux côtés" (6). En 1969, Nixon déclarait, dans son discours d'investiture (20 janvier 1969): "Après une période de confrontation, nous avançons dans l'ère des discussions" (7) (...) Nous nous félicitons d'avoir mené des négociations avec Moscou sans obstacle idéologique" (8). Et Melvin Laird, ex-secrétaire d'Etat américain, parlait à la même époque "d'accords prometteurs entre les Etats-Unis et l'URSS dans le cadre de la coordination d'intérêts communs" (9).

Une des principales théories de la politique des deux super-puissances élaborée durant cette période par les Etats-Unis est celle de "la mort de l'idéologie en Unions soviétique". Cette théorie systématisée par des idéologues américains tels S. Hoffman et Z. Bregezinski, prend comme base le développement du révisionnisme et la disparition de la politique marxiste anti-impérialiste en Union soviétique pour décréter que l'idéologie est morte dans le camp adverse, ce

6) Citations de *Albanie Aujourd'hui*, no 6, 1972, p. 51.

7) *Op. cit.*, p. 52.

8) *Op. cit.*, p. 52.

9) *Op. cit.*, p. 52 et suiv.

qui permet d'envisager une nouvelle politique basée sur "le rationnel, l'efficacité et les intérêts communs". En réalité, derrière ce vieil argument du libéralisme capitaliste qui oppose idéologie (communisme) à rationalité (capitalisme), ce que disent les idéologues américains c'est que le communisme est mort en Union soviétique et que la politique de Moscou a rejoint le terrain de la politique américaine, i.e. le domaine du rationnel et de l'efficacité, le domaine des théories capitalistes.

"La différence radicale de notre époque est l'affaiblissement des conflits idéologiques" "(...) le communisme, jusqu'à présent la principale et la plus militante des idéologies, est mort." "L'efficacité de l'idéologie s'affaiblit à travers le monde et encore plus dans le camp des problèmes de politique étrangère." (10)

Toutes ces théories sur "la fin de la guerre froide" ne visaient qu'un objectif: renforcer l'hégémonie des deux superpuissances et camoufler les nouveaux développements du mouvement communiste international sous la direction du Parti communiste chinois depuis 1963. Elles traduisent la volonté des Etats-Unis de profiter de la trahison du P.C.U.S. et de l'Etat soviétique afin de liquider le mouvement révolutionnaire international.

Ce sont toutes ces nouvelles conditions dont tient compte l'analyse concrète de la situation internationale développée par le IXe congrès du P.C.C. en 1969. C'est à cette époque, comme nous l'avons déjà dit, que la Chine intègre à son analyse des 4 grandes contradictions fondamentales, la question du social-impérialisme. Cette nouvelle formulation des quatre contradictions fondamentales, à la lumière des conditions concrètes de la lutte des classes pour cette période, mettent en évidence à la fois la **rivalité** de l'URSS et des U.S.A. pour le partage du monde et l'**alliance** de ces deux puissances non seulement contre le Tiers-Monde mais aussi contre les puissances impérialistes plus faibles (particulièrement les puissances européennes). Par le fait même, elles mettent aussi en évidence un fait acquis depuis 1963, la dis-

10) Hoffman S., Bregezenski, in *Foreign Affairs*, 1972, p. 628.

parition du camp socialiste, donc la transfiguration de la contradiction "camp socialiste versus camp impérialiste" en une nouvelle contradiction "camp impérialiste versus pays socialistes". Elles mettent en évidence la transformation du camp impérialiste lui-même par l'émergence du social-impérialisme, donc la transformation de la contradiction "inter-impérialistes" en une nouvelle contradiction "pays impérialistes et social-impérialistes contre pays impérialistes (du second monde)" et la transformation de la contradiction "nations opprimées contre pays impérialistes" en une nouvelle contradiction "celle qui oppose les nations opprimées à l'impérialisme et au social-impérialisme".

Le discours du 20 mai 1970 et les thèses du Xe congrès du P.C.C.

Cette analyse des contradictions qui marquent la situation internationale sera développée plus avant encore par le discours du 20 mai 1970 du président Mao Tsé-Toung qui systématisera la question de la lutte entre les deux superpuissances pour l'hégémonie mondiale et ses conséquences. En fait, l'articulation de l'ensemble de la diplomatie chinoise autour de la question des deux superpuissances date de cette époque. A partir de ce discours historique, la politique étrangère de la Chine prend comme guides les principes suivants :

- unir tout ce qui peut être uni contre les deux superpuissances ;
- se préparer en vue du danger d'une 3e guerre mondiale suscitée par la rivalité croissante des deux superpuissances ;
- notre époque est caractérisée par une tendance principale qui est celle de la révolution (les nations du Tiers-Monde étant la force dominante de cette tendance) — ou la révolution empêchera la guerre, ou la guerre engendrera la révolution — ;
- prolétaires, nations et peuples opprimés du monde, unissez-vous.

Le Xe Congrès du P.C.C. tenu en 1973, confirmera l'importance de cette ligne pour la politique étrangère de la Chine :

"Il nous faut rester indéfectiblement fidèles à l'internationalisme prolétarien et à la politique conséquente du Parti, nous unir plus étroitement avec le prolétariat, les peuples et nations opprimés du monde, avec tous les pays victimes de l'agression, de la subversion, de l'intervention, du contrôle et des vexations de l'impérialisme pour former le front uni le plus large contre l'impérialisme, le colonialisme et le néo-colonialisme, en particulier contre l'hégémonisme des deux superpuissances, les Etats-Unis et l'URSS." (11)

Le contenu pratique de cette politique pour la période actuelle

La réalité de la politique des deux superpuissances

Depuis le début de la décennie '70, la politique des deux superpuissances est devenue une réalité pour tous les peuples et nations du monde. Depuis 1969, les théories sur la "détente" et "l'équilibre mondial" ont donné lieu à une escalade prodigieuse de la course aux armements entre l'URSS et les Etats-Unis. Aux accords sur le plan technologique et scientifique de la période '46-49 qui camouflaient une exacerbation de la concurrence sur le terrain de la conquête de nouveaux marchés, ont succédé des accords sur le prétendu désarmement qui signifient en réalité: armement accru pour l'URSS et les Etats-Unis et politique de désarmement, de soumission, pour les autres Etats. La presse chinoise et albanaise, les rapports de l'O.N.U., de l'Institut international des Etudes stratégiques de Londres et de multiples autres organismes internationaux font état de cet accroissement massif de la puissance militaire américaine et soviétique particulièrement depuis la fin de la décennie '60.

11) *Documents du Xe congrès du P.C.C.*, Ed. en Langues étrangères, Pékin 1973, extrait du communiqué de presse du 29 août 1973, p. 95.

Cette course effrénée aux armements a révélé ses objectifs lors des affrontements militaires répétés auxquels se sont soumis les Etats-Unis et l'URSS dans la période récente. Aucune région du globe, aucun conflit aujourd'hui n'est à l'abri de l'intervention des deux superpuissances. Dans plusieurs cas, par exemple, la guerre civile actuelle au Liban, ces conflits ont été initiés de toutes pièces par les deux rivaux en vue de protéger leurs zones d'influence réciproques. Depuis 1967, le Moyen-Orient et la méditerranée ont été des zones "privilégiées" par l'intervention des impérialistes et des sociaux-impérialistes. En 1973, une guerre ouverte entre les Etats-Unis et l'URSS fut évitée de justesse après la rupture des négociations entre les 2 pays. Depuis, malgré "la diplomatie des petits pas de Kissinger" et les propositions de négociations multipartites à Genève sur la base du principe "de la reconnaissance à l'existence et de l'Etat d'Israël et de l'Etat palestinien" de Brejnev, toute la région du golfe de Suez au golfe Persique est devenue une poudrière.

Depuis le début de la décennie '70, une des régions du monde les plus convoitées par les deux superpuissances est l'Europe occidentale. L'accroissement continu de l'arsenal militaire soviétique aux portes de l'Europe le démontre sans équivoque. Actuellement, plus de 500,000 militaires de l'armée régulière soviétique sont stationnés en Europe de l'est. Le nombre d'unités navales soviétiques en mer du nord et en Méditerranée a progressé au point de dépasser, sur le plan quantitatif, les forces navales américaines.

Sur un autre plan, les deux superpuissances se livrent une lutte acharnée par le biais des partis politiques européens. Les tentatives des révisionnistes portugais, italiens ou français de s'emparer du pouvoir, soit par voie électorale, soit par la force, sont directement soutenues par Moscou, alors que les Etats-Unis financent activement la propagande et les visées "anti-communistes" de leurs alliés fascistes ou sociaux-démocrates. Pour avoir soutenu la politique de la "détente" avec l'URSS, pour avoir trop ouvertement plié l'échine devant l'intervention soviétique en Angola, pour ne pas avoir suffisamment durci les politiques de l'OTAN devant les pays européens favorables à l'Union soviétique, le tandem Ford-Kis-

singer risque de perdre la présidence américaine, la bourgeoisie monopoliste américaine étant davantage partisane, de la ligne dure envers l'URSS.

... et l'application des principes du Xe congrès en politique étrangère

Dans ce contexte, que signifient concrètement, les principes définis par le Xe congrès du Parti communiste chinois en 1973 ?

Ils signifient : unir tout ce qui peut être uni, c'est-à-dire le prolétariat, les peuples et nations opprimés et les pays victimes d'agression contre l'impérialisme, le colonialisme, le néo-colonialisme et en particulier contre l'hégémonie des deux superpuissances, **facteur principal de la survivance du système impérialiste, colonial et néo-colonial dans le monde aujourd'hui.**

La Chine applique le principe que tout ce qui affaiblit l'hégémonie des deux superpuissances, affaiblit par le fait même les forces impérialistes, colonialistes et néo-colonialistes et renforce la cause de la révolution mondiale. C'est dans cet esprit qu'elle soutient par exemple les tentatives des pays impérialistes européens de se libérer de l'empire des deux superpuissances, en renforçant leur autonomie économique (CEE) ou politique. C'est aussi dans cet esprit qu'elle soutient le front uni des peuples du Tiers-Monde contre les pays riches pour un nouvel ordre économique mondial. Toutes les interventions des représentants du gouvernement de la République populaire de Chine aux différentes conférences de l'ONU et de ses organismes affiliés vont dans ce sens : conférence sur le droit de la mer, conférence sur les questions démographiques, sur les droits de la femme, sur les ressources énergétiques, sur les questions monétaires...

Les opportunistes et les révisionnistes tentent d'attaquer la politique de la Chine en soulevant le prétexte que ce front uni contre les deux superpuissances inclut des Etats réactionnaires et que, par conséquent, la Chine développe non pas une politique prolétarienne mais une politique de grande puissance. De telles lignes visent tout simplement à nier l'existence de la politique des deux superpuissances et le fait que cette politique constitue la forme la plus

achevée aujourd'hui du développement du système capitaliste impérialiste. Elles visent à scissionner et à affaiblir le front de la révolution, à isoler la Chine, tout en renforçant les deux superpuissances, particulièrement l'Union soviétique.

Que les fronts unis contre les deux superpuissances soient composés d'Etats progressistes et réactionnaires est secondaire puisqu'aujourd'hui, l'affaiblissement de l'hégémonie des deux superpuissances est une question décisive concernant l'avancement de la révolution mondiale, révolution dont la force dominante est constituée par les luttes de libération nationales dans le Tiers-Monde.

C'est sur la base de cette politique que, par exemple, la Chine, à la 2e session de la 3e conférence sur le Droit de la mer (Caracas, 20-29 août 1974) a déclaré:

"Comme les pays riverains exercent une souveraineté totale sur les ressources naturelles de leurs zones économiques exclusives, il s'ensuit naturellement qu'ils doivent exercer une juridiction exclusive sur ces zones. Par exemple, les pays riverains ont le plein droit de protéger, d'utiliser, d'explorer et d'exploiter toutes les ressources naturelles de ces zones, de prendre les mesures nécessaires et d'établir les règles pour protéger ces ressources contre le pillage... Or, les superpuissances ne reconnaissent pas la juridiction exclusive des pays riverains sur l'ensemble de la zone économique. Elles ont toutes deux proposé d'ajouter des "critères internationaux", de se "conformer aux propositions des organisations internationales compétentes" et "d'observer toutes les règles convenues sur le plan international". Dernièrement, une superpuissance ayant énuméré une série "d'obligations" des pays riverains vis-à-vis de la zone économique, est allée jusqu'à laisser entendre que les pays riverains ne doivent pas réglementer les recherches scientifiques ni les mesures contre la pollution par les bateaux opérant dans la zone économique. Ainsi, toute

restriction imposée à la souveraineté des pays riverains sur leurs ressources de la zone économique ou sur leur juridiction revient à dénier "l'exclusivité" de la zone économique, c'est-à-dire à accepter en apparence la thèse de la zone économique, mais à déformer en réalité son contenu principal. C'est absolument inadmissible. (...) Nous n'approuvons aucune tentative de pratiquer des tractations au détriment de la souveraineté d'autres pays." (12)

C'est aussi sur la base de cette même politique que dans le cas de l'Angola, la Chine a pleinement appuyé la position de l'O.U.A. qui, jusqu'à l'obtention de l'indépendance par ce pays, en novembre 1975, a défendu le principe de la non-ingérence des puissances étrangères dans la guerre d'indépendance en Angola et celui de l'unité des trois mouvements de libération nationaux contre l'ennemi commun par la formation d'un gouvernement de coalition nationale. La Chine a toujours maintenu cette politique vis-à-vis l'Angola; elle la maintient encore aujourd'hui mais en dénonçant celle des deux superpuissances qui s'est ingérée le plus insolemment dans la guerre d'indépendance du peuple angolais, par l'envoi d'armes et de troupes (russes et cubaines) tout en camouflant son agression derrière la façade d'un des trois mouvements de libération pour tenter de donner une image progressiste à ses activités impérialistes.

"En vue de contrôler l'Angola — dont l'importance stratégique au sein de la rivalité qui l'oppose à l'autre superpuissance contribuerait à asseoir son hégémonie mondiale — le social-impérialisme soviétique n'a pas hésité à y semer la discorde parmi les organisations de libération, comme entre les autres pays africains, dès que le peuple angolais obtint le droit à l'indépendance — pour être plongé dans une guerre fratricide par ces menées de sape.

Depuis plus de deux semaines, l'Union

12) *Pékin Information*, no 33, 19 août 1974.

soviétique y a dépêché un grand nombre de militaires et une grande quantité d'armes lourdes pour en massacrer le peuple. Toujours au cours de ces deux semaines, ses appareils 11-62 y ont acheminé des troupes cubaines, au rythme de 200 personnes par jour, portant ainsi leur effectif total en ce pays à plus de 10,500 — une opération parallèle consistant à transporter d'autres troupes cubaines et du matériel militaire à bord de convois de 6 à 8 bateaux. Selon une information, plus de 500 militaires russes ont débarqué le 9 janvier d'un navire soviétique pour le commandement opérationnel dont le personnel est ainsi porté à environ 1,000 personnes.

Moscou a en outre livré des avions de combat récents: six Mig-21 sont déjà montés et prêts à entrer en opération (...) La flagrante escalade de cette intervention nous fournit une nouvelle occasion de constater que "la cessation des interventions armées des pays étrangers en Angola" telle que récemment "réclamée" par la Pravda n'est autre qu'une supercherie destinée à duper les peuples africains et l'opinion publique mondiale." (13)

Entre les deux superpuissances, la Chine soutient que la plus dangereuse est l'Union soviétique dans la mesure où elle est une puissance impérialiste en croissance (sur les plans militaire et économique) alors que les Etats-Unis au contraire sont en crise (surtout depuis leurs défaites en Asie du sud-est), mais surtout dans la mesure où elle camoufle sa nature impérialiste derrière une phraséologie progressiste, "marxiste" et ses visées hégémoniques derrière des organisations populaires ou des partis qui portent le nom de communiste. L'URSS tente aussi de rallier l'opinion internationale afin de poursuivre sans entrave sa politique expansionniste. L'intervention récente de cette superpuissance en Angola et toute la propagande mensongère qui a été diffusée par

13) *Pékin Information*, no 5, 2 février 1976, pp. 22 et 24.

les forces révisionnistes et opportunistes dans le monde à cette occasion prouvent la justesse de cette affirmation de la Chine. C'est d'ailleurs cette situation qui rend aussi décisive aujourd'hui la lutte menée par les marxistes-léninistes, sous la direction du P.C.C., contre les thèses révisionnistes et opportunistes sur les fronts théorique et pratique, car ces thèses ont un rôle actif à jouer: celui d'obscurcir et de confondre la véritable nature et le rôle du social-impérialisme à l'heure actuelle afin de provoquer des scissions dans le front uni contre les deux superpuissances, facteur décisif de l'avancement de la révolution mondiale.

Diane Ethier



Dessin de Warhol, 1973.

L'U.R.S.S. et les relations internationales

"Nous savons que votre aide, camarades ouvriers américains, se fera peut-être encore bien attendre, car la marche de la révolution dans les divers pays se poursuit sous des formes différentes, à un rythme différent (et il ne peut en être autrement). Lénine, **Lettre aux ouvriers américains.**

C'est avec plaisir que je réponds à la demande de la revue **Chroniques** de rédiger un article sur les relations internationales et plus précisément, me disait Jean-Marc Piotte, de donner l'opinion d'un communiste québécois sur la politique extérieure des pays socialistes et de l'Union Soviétique. Le choix de l'auteur n'est peut-être pas très heureux car, enseignant, syndicaliste et membre (et non porte-parole) du Parti Communiste du Québec, je ne suis pas à proprement parlé un expert en relations internationales.

Avant d'entamer le sujet, je voudrais préciser qu'il n'y a rien de commun entre nos conceptions des relations internationales et les positions de divers groupuscules trotskystes ou maoïstes qui, bien qu'ils tentent de voler le beau nom de communistes, sont très proches des capitalistes dans la pratique. Il ne saurait donc s'agir d'un débat entre nous et des soi-disant groupes de gauche — comme si nous étions de la même eau?

En effet, si nous examinons brièvement les "concepts" trotskystes élaborés au cours des années '70 et auxquels semblent souscrire la majorité des groupus-

cules trotskystes, nous découvrirons que leur "révolution mondiale" implique entre autres des "révolutions politiques" dans les pays socialistes.

Inutile de dire le plaisir des propagandistes bourgeois devant de telles déclarations, comme si aujourd'hui on pouvait être révolutionnaire et à la fois anti-communiste ou anti-soviétique.

Niant la possibilité théorique d'une révolution socialiste qui ne soit pas mondiale, les trotskystes en viennent à nier le caractère socialiste des pays qui ont fait leur révolution. Aigris, les trotskystes passent le plus clair de leur temps à dénigrer entre autres Cuba, l'expérience chilienne, le Viet-Nam et bien sûr l'Union Soviétique.

Les trotskystes, apôtres de la "Révolution permanente", n'ont jamais pu accomplir une seule révolution dans un seul pays, ce qui doit être bien décourageant.

Il en est de même des maoïstes. Car ce ne sont pas les maoïstes au sens actuel du terme qui ont accompli la Révolution chinoise. Il suffit de relire les textes de Mao lui-même, ceux qu'il a omis d'incorporer dans son petit livre rouge, pour voir que sans l'appui de l'Union Soviétique, des pays socialistes en général et des forces progressistes dans le monde, la Révolution chinoise n'aurait pu réussir. Aujourd'hui les maoïstes, en politique extérieure, poussés par leur idéologie petite-bourgeoise, par le culte de la personnalité et par un nationalisme aveugle et hégémonique, ont totalement abandonné les principes du marxisme-léninisme. Par exemple, lors des funérailles du dictateur fasciste espagnol Franco, le représentant de la Chine était présent à la messe funèbre et une couronne de fleurs fut envoyée par Mao, avec un télégramme personnel de condoléances. Lors de la lutte héroïque du peuple angolais, les Chinois avec les Etats-Unis et les racistes d'Afrique du Sud soutenaient et équipaient des mouvements fantômes. Le 28 octobre 75, l'ambassadeur chinois écrivait au ministre des affaires étrangères du Chili fasciste: "l'Ambassade de la République de Chine dans la République du Chili salue avec une grande attention l'honorable ministre des Relations Extérieures de la République du Chili et a l'honneur de le solliciter de bien avoir l'obligeance de proposer une date pour préciser les détails techniques de la remise d'armes sélectionnées pour les

Forces Armées du Chili..." (Santiago 28 octobre 1975, cité dans **Tribuna Popular**, 27 mars 76, Venezuela).

M. Schlesinger, l'ancien secrétaire de la défense aux Etats-Unis, selon la **Presse** du 13 avril '76, "s'est à nouveau prononcé pour une politique de rapprochement entre les Etats-Unis et la Chine, estimant qu'une aide militaire à Pékin ne devait pas être rejetée à priori". Rien d'étonnant que plusieurs partis maoïstes, celui du Pérou entre autres, aient décidé de se dissoudre pour rejoindre les rangs du parti communiste de leur pays. On sait qu'en Chine même le mécontentement est profond, comme l'ont montré les manifestations ouvrières de masse pro-communiste et anti-maoïste à Pékin et dans d'autres grandes villes chinoises en avril dernier. Il semble que le peuple chinois, en qui j'ai toute confiance, veuille remettre de l'ordre dans maison, et il y parviendra sûrement.

Il ne devrait pas être nécessaire de rappeler que la politique extérieure des pays socialistes et de l'Union Soviétique n'a rien à voir avec tout cela, et qu'elle s'inspire solidement du marxisme-léninisme. Malheureusement la presse bourgeoise et les publications gauchistes qui consacrent plus d'espace à critiquer le communisme et l'Union Soviétique qu'à attaquer le capitalisme ont pu désorienter beaucoup de Québécois. C'est très regrettable, car quoique en dise mon ami Jean-Marc Pottle dans son article "Ni Moscou, ni Pékin", le Québec ne vit pas sur la planète Mars, et par conséquent il faut se brancher. La Révolution cubaine devrait nous éclairer. Les Cubains ont donné un coup mortel à la théorie du "fatalisme géographique" qui pendant longtemps a déterminé la politique de la plupart des pays d'Amérique Latine. Selon cette théorie, la proximité territoriale des Etats-Unis réduit une nation à dépendre d'une façon permanente des Etats-Unis et à suivre les indications données par Washington. L'expérience cubaine a démontré que de nos jours un peuple révolutionnaire peut se débarrasser de l'oppression des impérialistes et, avec le soutien de la communauté socialiste, résister aux interventions et aux blocus économique, qu'il peut enfin réaliser sa souveraineté politique et économique, et poursuivre une politique étrangère indépendante. Le Pérou, le Venezuela et Panama s'orientent également dans ce

sens. Pourquoi le Canada anglais et le Québec ne pourraient-ils pas en faire autant?

Au lieu de "Ni Moscou, ni Pékin" qui laisse penser qu'on doit être client d'une "superpuissance" ou de l'autre, la véritable question est: quelle est la vraie position marxiste-léniniste.

Gene Snyder, représentant républicain du Kentucky, menaçait déjà les Québécois le 13 mars '76 à la chambre des représentants des Etats-Unis en disant: "Si l'administration Ford persiste dans sa politique d'apaisement au sujet du canal de Panama, il n'est pas inconcevable que des terroristes canadiens-français exigent des Etats-Unis qu'ils renoncent à leur part de juridiction sur la voie maritime du Saint-Laurent". Les "terroristes" pourraient affirmer, dit M. Snyder que la juridiction américaine sur la voie maritime est



une insulte à la souveraineté du Québec. Une insulte parmi tant d'autres, pourrions-nous dire, car il y a aussi les bases militaires et surtout les multinationales dont ITT qui possède même des terrains de stationnement de voitures à Montréal, etc...

Pouvons-nous espérer au Canada et au Québec avoir une politique de coexistence pacifique avec des pays à systèmes sociaux différents, sortir de l'OTAN, de NORAD, obtenir notre indépendance économique sans le soutien des pays socialistes et de l'URSS? Ce ne sont tout de même pas les trotskystes qui risquent de nous aider ni Mao qui enverrait plutôt un télégramme de félicitations à Jérôme Choquette ou à Réal Caouette pour leurs élucubrations anti-communistes. Il en va de même pour l'exercice de notre droit d'autodétermination au Québec.

Une bonne compréhension de la politique extérieure de l'Union Soviétique et des autres pays socialistes est donc nécessaire du Québec, pas seulement pour comprendre le monde, mais aussi pour le changer.

En politique extérieure, l'Union Soviétique et les pays socialistes ne font pas de compromis de principe, et c'est ce qui fait leur force.

Comme le dit Leonid Brezhnev, secrétaire général du comité Central du PCUS: "Notre politique étrangère est et sera toujours une politique de classe, une politique socialiste dans son contenu et ses objectifs". (L. Brezhnev, **le 50ième anniversaire de l'URSS**, Moscou 1972, p. 41, Ed. anglaise). Cette politique adopte diverses formes et méthodes pour atteindre ses objectifs et lie l'accomplissement de ses objectifs à court terme avec ses objectifs à long terme qui sont la paix, le progrès social et le socialisme dans le monde. C'est une politique scientifique en ce sens qu'elle s'appuie sur le marxisme, sur la connaissance des lois objectives qui régissent l'évolution de la société et des relations internationales.

Lénine eut une influence capitale sur l'élaboration de la politique des pays socialistes. Historiquement le Décret de paix au Deuxième Congrès des Soviets a été le premier document de la politique étrangère de l'Etat des Soviets. Ce décret proclamait le respect de l'intégrité territoriale et de la souveraineté nationale de tous les pays, la reconnaissance du droit des nations à l'auto-détermination, l'égalité en droit des Etats, petits ou grands, le refus de l'agression et des

annexions de territoire, et la coopération internationale. La République des Soviets prenait donc la tête de la lutte de tous les peuples contre l'impérialisme et sa politique d'agression et d'oppression coloniale.

Avec la déclaration du droit des peuples de Russie (15 nov. 1917) et l'appel à tous les travailleurs musulmans de Russie et de l'Orient (3 décembre 1917), pour la première fois dans l'histoire une grande puissance condamnait officiellement le colonialisme et préparait la lutte pour l'exercice du droit des nations à l'auto-détermination.

Lénine, en aidant les républiques soviétiques mises sur pied en Hongrie, en Bavière et en Slovaquie, établit les bases de l'internationalisme prolétarien qui est le fondement aujourd'hui des relations entre pays socialistes.

Evidemment, il fallait pour accomplir toutes ces tâches un Etat des Soviets fort "pour le prolétariat communiste du monde dans sa lutte contre la bourgeoisie mondiale". Lénine, **Oeuvres Complètes**, vol 36, p. 609, éd. anglaise).

Lénine souligna également que comme tous les pays ne deviendraient pas socialistes simultanément, les pays socialistes et capitalistes auraient nécessairement des relations économiques et commerciales. Très tôt, le gouvernement soviétique déclara: "Notre position demeure: coexistence pacifique avec les autres gouvernements, quel qu'il soit" (**Dokumenty vneshej politiki SSSR**, vol 11, Moscou 1958, p. 639).

C'est Lénine également qui a défini le caractère de notre époque, soit la transition à l'échelle mondiale du capitalisme au socialisme et au communisme. Dans son programme, le PCUS déclare: "Notre époque, qui se caractérise par la transition du capitalisme au socialisme, est une époque de lutte entre les deux systèmes sociaux opposés, une époque de révolutions socialistes et de libération nationale, une époque de transition de peuples toujours plus nombreux vers la voie socialiste, du triomphe du socialisme et du communisme à l'échelle mondiale. Le facteur central de notre époque est la classe ouvrière internationale et sa principale création, le système socialiste mondial". (**La voie vers le communisme**, Moscou 1962, p. 449, éd. anglaise). Le PCUS et Lénine continuent sur ce point d'une façon créatrice la pensée de Marx et d'Engels qui ont démontré que les relations inter-

nationales ne sont pas l'arène d'une lutte entre des personnes ou des volontés renforcées par la puissance des Etats, mais un terrain où s'affrontent les classes.

Le XXVIème Congrès du PCUS qui a eu lieu en février et mars '76 nous donne une bonne idée de l'actuelle politique étrangère du PCUS et de l'application créatrice des principes léninistes. La délégation fraternelle du Parti Communiste du Canada à ce congrès, composée de William Kashtan, secrétaire général, d'Alfred Dewhurst et de Samuel Walsh, le président du Parti Communiste du Québec, s'amusait à recueillir, lors de leur départ pour l'URSS à l'aéroport Mirabel, les prédictions lugubres de la presse bourgeoise, alimentées surtout par les "kremnologues" américains. L'aide généreuse de l'Union Soviétique à l'Angola signifiait la fin de la détente, le 9ième plan quinquennal aurait été un échec, le 10ième plan quinquennal marquerait un net recul dans le taux de développement, Léonide Brezhnev serait obligé de démissionner, etc... Comme l'écrit Samuel Walsh: "Dès le début du Congrès, ces prédictions se sont avérées n'être que de mauvais rêves en couleur des gens malveillants qui voulaient vainement déplacer les crises qui rongent le monde capitaliste en Union Soviétique." (Samuel Walsh, "XXVIème Congrès du PCUS, un événement qui améliorera le sort de toute l'humanité", **Combat**, 7 août 76, p. 8). Les positions présentées lors du congrès, il faut le souligner, reflètent les aspirations de tout le peuple soviétique, puisque les thèses du congrès font d'abord l'objet de discussions démocratiques et approfondies dans l'ensemble du pays.

L'unité et le développement de la coopération entre les pays socialistes demeure une des préoccupations majeures de l'Union Soviétique. Pour nous Québécois, qui commençons à prendre l'habitude des fronts communs syndicaux, l'importance de l'unité des travailleurs au niveau international, en particulier des pays socialistes, où les travailleurs sont au pouvoir, devrait aller de soi. Ce front commun international est un des éléments qui permet aux socialistes d'exercer une influence grandissante sur la scène internationale. En bénéficiant non seulement les travailleurs des pays socialistes, mais les forces progressistes du monde entier, donc du Québec, même si nous n'en sommes

pas toujours conscients. Le fait qu'à l'encontre de ce qui se passe entre les pays capitalistes, l'écart de développement entre les pays socialistes les plus avancés et les autres se réduit graduellement sur la base d'un progrès général est un facteur déterminant de cette unité. Les partis communistes des pays socialistes, en luttant contre le repliement nationaliste sur soi-même et pour l'accomplissement des tâches communes au niveau international, jouent un grand rôle dans le maintien et le développement de cette unité.

Depuis le 24^{ième} Congrès du PCUS il y a cinq ans, cette politique a permis la victoire du peuple vietnamien qui grâce à sa lutte courageuse, à l'appui des pays socialistes et des forces progressives du monde a pu triompher de l'impérialisme des Etats-Unis. La victoire vietnamienne a facilité la victoire du Laos et celle du Cambodge. On peut mentionner également la reconnaissance de la République Démocratique Allemande effaçant pour toujours le diktat de Munich, le renforcement du socialisme à Cuba malgré le blocus diplomatique et économique des Etats-Unis, la victoire du peuple angolais malgré les efforts concertés de l'Afrique du Sud, des Etats-Unis et des maoïstes, etc...

Cette unité des pays socialistes est renforcée par les liens, les réunions fréquentes entre partis communistes des pays socialistes à tous les niveaux, de la direction à la base. Il y a bien sûr certaines frictions entre partis de temps à autre, mais comme le dit Brezhnev dans son rapport au 25^{ième} Congrès: "Certains partis ont, nous le savons, des vues particulières sur certaines questions, mais la tendance générale est incontestablement caractérisée par une cohésion grandissante de la communauté socialiste". (**Temps Nouveaux**, Moscou, fév. 1976 p. 31, éd. anglaise).

Le traité de Varsovie, postérieur à l'OTAN de 6 ans, qui existe pour défendre la paix et le socialisme, joue un certain rôle en ce sens, et surtout le Comecon qui planifie la coopération économique entre pays socialistes. Le plan à long terme d'intégration de l'économie des pays socialistes (1971) permet le développement conjoint des ressources naturelles au bénéfice de tous, la construction conjointe de vastes ensembles industriels ainsi que le développement du commerce. Le renforcement de la base matérielle de

la communauté socialiste a une importance non seulement économique, mais aussi politique.

Sur le plan idéologique, les échanges entre partis frères, la coopération dans les mass média, la radio, la télévision, la presse et la recherche scientifique sont très importants.

Certains Québécois disent qu'à tous ces beaux principes, il faut opposer, par exemple, la question de l'intervention des forces du pacte de Varsovie en Tchécoslovaquie en 1968, qu'ils définissent souvent comme "l'invasion russe". Il me semble que la clef du problème réside dans les erreurs commises dans le domaine économique, ainsi que dans la direction du Parti et du gouvernement, dans les années 60.

La nouvelle direction du Parti Communiste de Tchécoslovaquie, élue par le Comité Central en janvier '68, aurait pu rectifier ces erreurs et résoudre les graves problèmes de la construction du socialisme qui se posaient alors, mais elle ne l'a pas fait. Cela a permis à des tendances révisionnistes et à des éléments anti-socialistes de s'engager dans des actions subversives avec, bien sûr, l'aide de l'Allemagne fédérale et de la CIA des Etats-Unis, qui visaient à affaiblir le gouvernement, à nuire à la coopération avec l'Union Soviétique et à assurer le retrait de la Tchécoslovaquie de l'Organisation du Pacte de Varsovie.

Les partis frères, entre autres français, italien et soviétique, ont attiré à plusieurs reprises l'attention de la direction du parti tchécoslovaque et d'Alexandre Dubceck sur la gravité de la situation engendrée par les réactionnaires.

Le 3 avril 68, les représentants des partis communistes et ouvriers de la Bulgarie, la Hongrie, la RDA, la Pologne, l'Union Soviétique et la Tchécoslovaquie elle-même, dans une déclaration conjointe, insistèrent sur la nécessité pour les pays socialistes de préserver et renforcer les gains du socialisme, fruit des luttes de chaque peuple.

Tout cela n'eut guère de résultat. Le socialisme était en danger, non seulement en Tchécoslovaquie, mais indirectement dans l'ensemble des pays de la communauté socialiste, à cause, entre autres, de la situation stratégique de la Tchécoslovaquie. On peut comprendre que dans ces conditions, à la demande de travailleurs et de communistes de Tchécoslova-

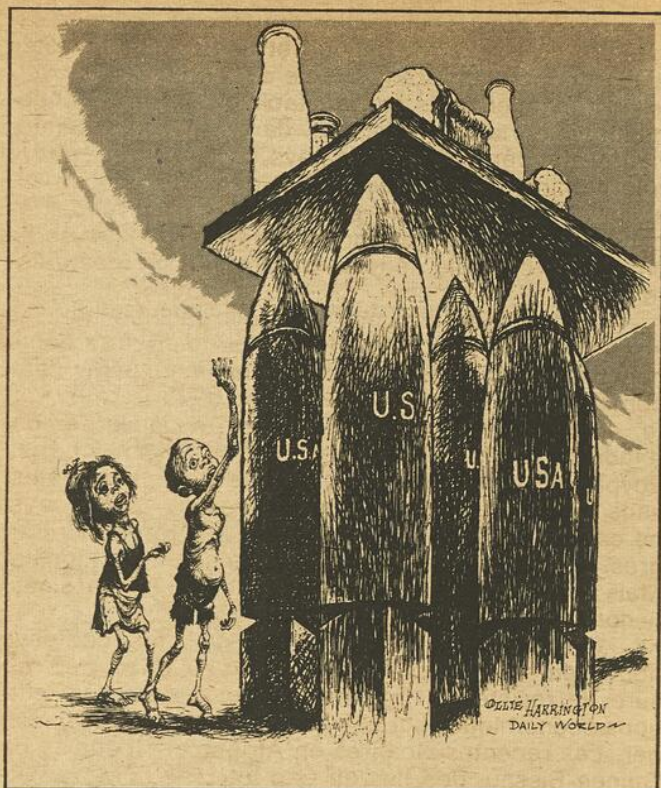
que, y compris ce qui est important, de la majorité des membres du Comité Central, l'Union Soviétique, la Bulgarie, la Hongrie, la RDA et la Pologne aient décidé d'intervenir. Cette intervention a sans doute "sauvé la vie de milliers de personnes, assuré les conditions intérieures et extérieures de travail dans la paix, a renforcé les frontières occidentales de la communauté socialiste et a dissipé les espoirs des cercles impérialistes d'une remise en cause des résultats acquis à la fin de la Seconde Guerre Mondiale"

(Leçons tirées du développement de la crise du Parti et de la société tchécoslovaque à la suite du 13ième Congrès du PCT., Moscou 1971, p. 45-46, éd. russe).

Consciente de l'utilisation qui pouvait être faite de ces événements, la presse bourgeoise s'est déchaînée contre l'Union Soviétique qu'elle a carrément qualifiée d'envahisseur. Les groupes gauchistes ont naturellement emboîté le pas.

Au Chili, le Parti Communiste défila dans les rues pour indiquer son soutien à l'intervention. Peut-être était-il conscient des dangers qui guetteraient leur future transition vers le socialisme. D'autres Partis Communistes manifestèrent certaines réserves vis-à-vis de l'intervention, ce qui montre bien la complexité de la situation.

Quoiqu'il en soit, je vois mal comment cette intervention peut se comparer même dans l'esprit des gens les plus malintentionnés à celles de l'impérialisme américain qui soutient partout dans le monde les régimes les plus réactionnaires et les plus corrompus, s'ingère continuellement dans les affaires internes des pays étrangers comme la Tchécoslovaquie justement, ou le Vietnam, le Chili, l'Angola, la France, l'Italie, etc. Ceux qui invoquent le prétexte de la Tchécoslovaquie pour prôner une politique anti-communiste et anti-soviétique sont à mon avis de mauvaise foi, et renforcent de fait l'intervention économique, politique, militaire et même policière de l'impérialisme américain au Québec et au Canada. De plus, ils se nuisent à eux-mêmes d'une autre façon, car plus l'Union Soviétique et les autres pays socialistes sont forts, meilleures sont les chances des syndicats progressistes et des partis de gauche de marquer des points sur leurs capitalistes locaux.



Les relations avec la Chine, dont les dirigeants actuels mènent une politique ouvertement dirigée contre la majorité des Etats socialistes est naturellement une question à part. Les maoïstes qui, il y a quelques années encore se prétendaient les plus militants dans la lutte contre l'impérialisme, qui traitaient les Partis Communistes de l'URSS de révisionnistes, sont maintenant les meilleurs alliés de l'impérialisme américain, des revanchards de l'Allemagne de l'ouest, de Pinochet et des autres réactionnaires. Il n'y a pas si longtemps non plus, le maoïsme se présentait comme le champion du tiers-monde, que l'Union Soviétique et les Partis Communistes et ouvriers auraient "lâché". Maintenant, le maoïsme s'allie avec le régime raciste d'Afrique du Sud, et l'impérialisme en général, contre l'Angola et son mouvement de libération nationale.

Une autre préoccupation majeure en politique extérieure de l'Union Soviétique et des pays socialistes est la coopération grandissante avec les pays nouvellement indépendants, qui est facilitée par les changements importants intervenus dans la politique intérieure et extérieure de ces pays, en particulier par le rôle dominant du secteur d'Etat dans leur industrialisation, l'abolition de la propriété foncière féodale, la nationalisation des entreprises étrangères, la prise en charge du contrôle de leurs propres ressources naturelles.

Un processus complexe de différenciation de classe et une lutte de classe de plus en plus dure dominent beaucoup de ces pays nouvellement indépendants comme, par exemple, la campagne de l'extrême-droite, aidée par les maoïstes, contre le gouvernement d'Indira Gandhi, ou le recul social et politique en Egypte. L'Union Soviétique et les pays socialistes, sans intervenir dans les affaires internes de ces pays, ne cachent pas qu'ils sont du côté des forces du progrès, de la démocratie et de l'indépendance nationale. Mais les pays socialistes ne cherchent ni concessions, ni domination politique, ni bases militaires.

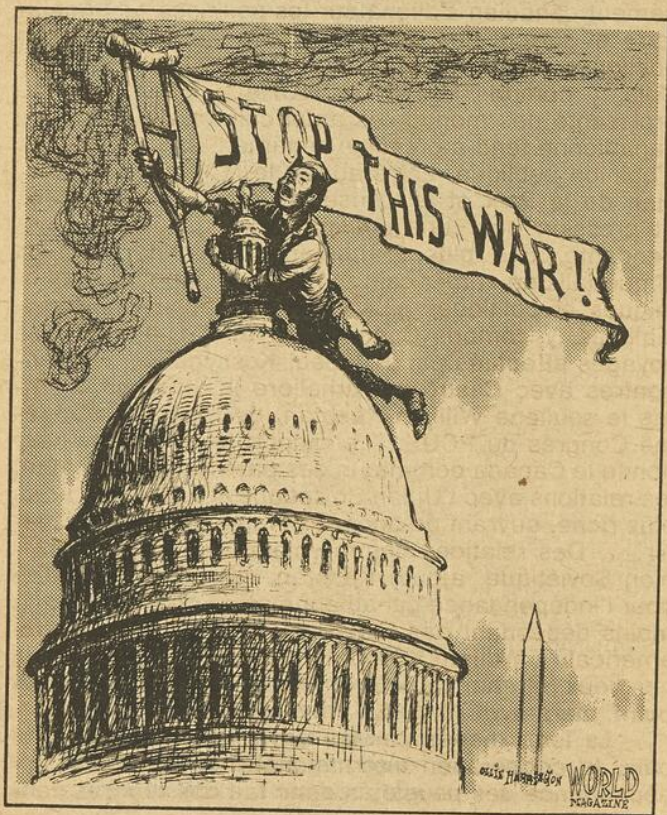
Grâce au soutien des pays socialistes, ces pays nouvellement indépendants sont de plus en plus en mesure de résister à l'impérialisme et d'avoir des relations économiques sur une base d'égalité avec l'étranger. Les récentes victoires en Afrique des peuples de Guinée-Bissau, des Iles du Cap Vert, de la Mozambique et de l'Angola témoignent du bien fondé de la politique de coopération étroite entre les luttes du tiers-monde et celles des pays socialistes. Je souhaite que nous puissions bientôt célébrer la victoire des peuples de Zimbabwe, de Namibie et d'Afrique du Sud.

Les relations entre les pays capitalistes et les pays socialistes s'améliorent également. Lénine soulignait déjà que la politique de coexistence pacifique entre Etats qui ont des systèmes sociaux différents est "la seule façon correcte de se sortir des difficultés, du chaos et des dangers de guerre". (**Oeuvres Complètes**, tome 33, p. 35, éd. anglaise).

En Europe, les relations des pays socialistes avec la France sont assez bonnes depuis De Gaulle. Le Traité de 1970 avec l'Allemagne Fédérale a normalisé les relations. Des relations diplomatiques sont rétablies avec le Portugal à la suite de la révolution des

oeillets et se sont améliorées avec la Grèce depuis le renversement du fascisme dans ce pays. Le succès de la Conférence Européenne d'Helsinki, qui découle directement des résolutions du 24ième Congrès du PCUS, peut avoir des conséquences considérables, même pour nous au Québec, puisque Trudeau a apposé sa signature au document final de la conférence qui reconnaît le principe léniniste de l'auto-détermination des peuples. Il faut maintenant lutter pour faire passer dans la pratique les acquis d'Helsinki, entre autres dans le domaine des échanges économiques, scientifiques, technologiques, culturels, etc...

Les relations des pays socialistes avec les Etats-Unis se sont également améliorées, dans les domaines économique, scientifique et même culturel. Il faut reconnaître que ces relations souffrent d'un en-



semble de facteurs, en particulier des campagnes continuelles de mensonges à propos du communisme et de l'Union Soviétique, des agissements sans scrupule de la CIA dans le monde, etc.. A ce sujet, les conclusions du récent sondage d'opinions effectué par la compagnie Louis Harris me paraissent très intéressantes. Selon ce sondage 59% des Américains sont en faveur de la détente et 29% s'y opposent. Chez les Républicains, la proportion est de 60% pour et 28% contre. Or, aucun des candidats des deux principaux partis politiques des Etats-Unis ne soutient fermement la détente, malgré les votes que cela pourrait leur rapporter.

Les relations des pays socialistes avec le Canada s'améliorent progressivement. Pendant les années qui suivirent la Seconde Guerre Mondiale, le gouvernement canadien s'aligna sur les positions de l'Angleterre et surtout des Etats-Unis, conclut des alliances politiques, militaires et économiques avec les Etats-Unis, y compris l'OTAN et NORAD. Mais l'emprise croissante des monopoles américains sur l'économie canadienne tend à créer un sentiment anti-américain. L'opinion publique, entre autres le Mouvement Canadien de la Paix et le Conseil Québécois de la Paix, fit pression pour une politique étrangère plus indépendante, une plus grande indépendance vis-à-vis l'impérialisme américain et des relations économiques et politiques plus étroites avec les pays socialistes, y compris Cuba et l'Union Soviétique. Des voyages effectués par Trudeau, Kossyguine, des rencontres avec Castro ont amélioré la situation. Comme le souligne William Kashtan, de retour du XXVIème Congrès du PCUS: "Le rapport de Brezhnev dont tionne le Canada comme un des pays capitalistes dont les relations avec l'Union Soviétique sont d'un contenu plus riche, ouvrant de bonnes perspectives pour l'avenir. ... Des relations commerciales stables avec l'Union Soviétique, ajoute Kashtan, renforcerait la lutte pour l'indépendance canadienne en rendant le Canada moins dépendant des Etats-Unis et de l'impérialisme américain". William Kashtan, "Le monde change sous nos yeux, et change pour le mieux" **Communist Viewpoint**, mars-avril 76, p. 12, éd. anglaise).

La lutte menée par les pays socialistes pour la paix, la coopération internationale, la liberté et l'indépendance des peuples a donc fait des progrès con-

sidérables. Elle est essentielle. Lénine disait déjà qu'il fallait prendre toutes les mesures possibles qui "mèneraient certainement à la paix, sinon à l'élimination totale du danger de guerre" (**Oeuvres Complètes**, tome 33, p. 386, éd. anglaise). Mais c'est une lutte qui est loin d'être totalement gagnée. Il faut que la détente se manifeste aussi au niveau militaire. Il y a encore des vestiges du système d'oppression coloniale et raciste, des barrières artificielles et discriminatoires dans le commerce international, etc.

Ce qui paraît capital quand on examine la théorie et la pratique des pays socialistes en matière de politique étrangère, c'est entre autres le résultat. Les positions du socialisme se renforcent. Les victoires des mouvements de libération nationale ouvrent des horizons nouveaux. La lutte de classes des travailleurs contre les monopoles devient plus intense. Tout cela signifie que le mouvement révolutionnaire mondial a l'initiative et domine notre époque. Les pays socialistes indiquent le chemin de l'avenir tandis que les pays capitalistes se débattent dans la crise générale de leur système. Les grèves sont de plus en plus dures et fréquentes, les syndicats, y compris au Québec, évoluent vers la gauche. L'influence des Partis Communistes des pays capitalistes augmente rapidement. Depuis 5 ans, ils ont gagné plus d'un million de membres, dont près de 400,000 en Europe. La presse bourgeoise fait continuellement état de prétendues disputes entre partis communistes. C'est tout juste si elle ne parle pas de crise du mouvement communiste international, de factions. C'est là, messieurs les bourgeois, prendre vos rêves pour des réalités. Bien sûr, tous les partis communistes sont indépendants, comme le souligne le démembrement volontaire de la 3ième Internationale Communiste en 1943, ainsi que les Conférences des Partis Communistes et ouvriers en 1960 et 1969. Bien sûr les partis communistes sont non seulement indépendants, mais souverains, égaux et c'est sur cette base que s'établissent les relations entre partis frères. Mais un parti communiste lutte non seulement pour la classe ouvrière de son pays, mais pour la classe ouvrière internationale. C'est justement cet internationalisme qui fait la force du mouvement communiste mondial. Comme le dit si bien William Kashtan: "La façon de prouver son indépendance pour un Parti, c'est d'être

indépendant de la classe capitaliste de son propre pays, donc de garder une position de classe, une position internationaliste". Cela implique une lutte contre tout opportunisme, tant au point de vue international qu'au point de vue de la défense des gains du socialisme, quand la classe ouvrière et les travailleurs parviennent au pouvoir.

Cet internationalisme prolétarien prend de multiples formes. Les conférences régionales telle que la Conférence des Partis Communistes de l'Amérique Latine et des Caraïbes de la Havane, à laquelle prirent part également le Parti Communiste des Etats-Unis et celui du Canada, la Conférence des Partis Communistes d'Europe qui se prépare, ainsi que la future conférence mondiale des Partis Communistes et Ouvriers, jouent un grand rôle. La solidarité militante des pays socialistes avec tous ceux qui luttent souvent au péril de leur vie au Chili, en Uruguay, Paraguay, Indonésie, Brésil, Guatemala, Haïti, Afrique du Sud et autres est un témoignage d'internationalisme prolétarien. Les Partis Communistes des pays socialistes se rapprochent également des partis socialistes tel que ceux de la Finlande, de la Belgique, du Japon, de l'Angleterre et de la France, même si beaucoup de sociaux-démocrates continuent à déprécier principalement les Communistes, les pays socialistes et l'Union Soviétique.

Les pays socialistes bien sûr sont solidaires des luttes des autres peuples pour la liberté et le progrès. La détente signifie que les conflits et disputes entre Etats à système sociaux différents se règlent sans recours à la guerre. La détente n'abolit pas la lutte des classes bien au contraire et ne signifie pas que les Communistes acceptent l'exploitation capitaliste, ni que les multinationales sont pour la révolution sociale. Le mouvement communiste international ne cache pas qu'il voit dans la détente qu'il impose aux capitalistes la meilleure façon de promouvoir la construction du socialisme et du communisme. Le socialisme prospère dans la paix. La détente n'aide pas le capitalisme ni ne maintient le statu quo comme l'ultra gauche le prétend. Les résultats probants de ces dernières années en font foi.

Il est grand temps que les Québécois et les Canadiens en général prennent une part active à la lutte pour la détente, que la classe ouvrière du Canada et du Québec prenne mieux conscience qu'elle est un dé-

tachement de la classe ouvrière internationale.

Car si la détente domine la scène internationale, elle n'est pas encore irréversible. Même au Canada, nos gouvernements consacrent des sommes exorbitantes à acheter des armes, des avions de guerre américains, des tanks ouest-allemands, etc... C'est comme si nous étions assis sur un baril de poudre. La crise actuelle est aussi grave que celle des années trente, et on sait que les capitalistes ont déclenché une guerre mondiale pour se sortir de la dépression.

Il faut donc faire pression sur nos gouvernements pour qu'ils soient plus réalistes aujourd'hui et qu'ils ne nous noient pas dans un bain de sang. Or au Québec par exemple, aucun parti politique, à l'exception du Parti Communiste du Québec, ne mène la lutte pour la détente. Le mouvement québécois de la Paix, qui regroupe bon nombre de syndicats, d'organisations démocratiques et même d'églises, jouent également un rôle positif, mais l'ensemble de la population québécoise est loin d'être sensibilisé.

Cette lutte des Québécois pour la paix, le progrès social et le socialisme ne peut se faire que dans le cadre de l'internationalisme prolétarien. On peut voir dans les rues de Cuba aujourd'hui ce beau slogan: "Pourquoi soutenons-nous l'Angola? Parce que sans l'internationalisme prolétarien, il n'y aurait pas eu de Révolution cubaine".

D'ailleurs, pour accomplir simplement des réformes nécessaires en soi et qui nous mèneront à la Révolution, pour reprendre le contrôle de nos ressources naturelles, pour mettre sous contrôle public et démocratique les multinationales, les banques, les institutions financières, nous avons également besoin de l'internationalisme prolétarien. Il n'est pas nécessaire d'être communiste pour lutter dans ce sens. Les travailleurs chrétiens ou de d'autres religions, les travailleurs péquistes, les travailleurs libéraux, et il y en a encore beaucoup qui ont intérêt, eux aussi, à vivre dans la paix, et à vivre dans un Québec plus prospère qui soit moins dépendant des Etats-Unis. Je ne vous cacherai pas toutefois que selon moi la façon la plus efficace de lutter pour la paix, le progrès social et le socialisme, c'est d'adhérer au Parti Communiste du Québec.

Hervé Fuyet

La montée de la révolution mondiale

Depuis la fin de la deuxième guerre mondiale, et plus particulièrement depuis la victoire de la révolution chinoise, le rapport de force entre classes à l'échelle internationale a évolué aux dépens de l'impérialisme. Ce processus s'est tout à fait confirmé au cours des dernières années avec la victoire de la révolution en Indochine, la défaite des forces pro-impérialistes en Angola et la brusque montée des luttes de classes dans un certain nombre de pays capitalistes avancés en Europe.

Ce qui caractérise la situation mondiale c'est globalement une montée de la lutte de classes malgré certaines défaites comme au Chili et en Argentine. Cette montée des forces révolutionnaires à l'échelle internationale va dans les années prochaines poser le problème du pouvoir dans une série de pays capitalistes.

Nous vivons une période où la révolution socialiste est à l'ordre du jour. Elle a triomphé l'année passée au Viet-Nam, elle se fraye un chemin en Europe occidentale. Ce sont des constatations évidentes pour tous. Cependant les communistes révolutionnaires ne sont pas de simples observateurs, ils doivent analyser de manière rigoureuse la montée actuelle de la révolution car ils en sont l'élément le plus conscient et le plus dynamique.

Face aux théories maoïstes et stalinienne qui rompent avec le matérialisme historique, il est nécessaire de renouer avec le marxisme-léninisme vivant et créateur comme avec l'internationalisme prolétarien qui en découle.

La théorie social-chauvine des "trois mondes"

de Teng-Hsiao-Ping aussi bien que la théorie conservatrice de la coexistence pacifique de Brejnev ne se fondent pas sur une analyse scientifique de la lutte de classes à l'échelle internationale mais sont des théories qui visent à justifier des politiques qui correspondent aux intérêts des bureaucraties au pouvoir en URSS et en Chine. Ainsi c'est la politique concrète suivie par ces bureaucraties qui amène à remettre en cause leur justification théorique. Ainsi la politique extérieure ouvertement contre-révolutionnaire de la Chine depuis 1971 est pour tous les militants révolutionnaires et progressiste une mise en garde contre le suivisme contre un "Etat guide".

Les communistes révolutionnaires ne peuvent pas fermer les yeux au nom d'une fidélité à une patrie ou du socialisme quelle que soit. Seule la méthode marxiste-léniniste qui analyse la nature de classe des différents Etats et le développement de la révolution à l'échelle internationale en essayant de déterminer les maillons faibles de la chaîne impérialiste peut permettre de fonder une véritable stratégie révolutionnaire communiste et ainsi faire concrètement progresser l'arrivée d'une société socialiste mondiale.

Les trois secteurs de la révolution mondiale:

L'époque impérialiste selon Lénine est l'ère de "l'actualité de la révolution". Depuis l'avènement de cette époque, depuis la révolution bolchevique en Russie, la contradiction fondamentale dominant l'évolution des rapports politiques, économiques et sociaux à l'échelle mondiale, est celle qui oppose la bourgeoisie au prolétariat. Cette opposition prédomine non seulement dans les pays capitalistes avancés mais s'impose comme la contradiction motrice à l'échelle mondiale. (1)

-
- (1) La manière concrète dont se manifeste ce conflit varie en fonction des diverses formations sociales données. La lutte des classes n'est pas une abstraction, un conflit se déroulant dans le vide, mais au contraire s'articule à une série de conditions objectives. Si elle est surtout déterminée au niveau mondial, elle est médiatisée par des conditions nationales. A ce niveau une analyse des formes de la nature et des tâches d'un processus révolutionnaire doivent partir d'une claire caractérisation d'une formation sociale don-

On peut distinguer trois secteurs particuliers du processus révolutionnaire à l'échelle mondiale. Chacun de ces secteurs possède ses particularités et sa dynamique propre, mais tous ont en commun une caractéristique fondamentale: la force révolutionnaire motrice dans tous ces pays est la classe ouvrière et parfois la paysannerie pauvre et la tâche actuelle est la construction d'une société socialiste.

Ainsi on doit distinguer:

1) LE SECTEUR DES PAYS IMPERIALISTES (USA, Europe occidentale, Japon, Canada...) Ces pays ont atteint un haut degré de développement des forces productives. La plupart des tâches de la révolution démocratique bourgeoise y ont été réalisées. La classe ouvrière y est fortement développée et organisée. Les polarisations de classes tendent à y prendre directement les formes d'une opposition ouverte et nette entre le prolétariat et la bourgeoisie. -

2) LE SECTEUR DES PAYS COLONIAUX OU NEO-COLONIAUX souvent appelés pays du Tiers Monde. Ces pays possèdent un faible niveau de développement des forces productives. Leur insertion dans l'économie mondiale en est une de subordination par rapport aux pays impérialistes. Dans ces pays la révolution démocratique bourgeoise n'a pas été complétée, aussi la révolution prolétarienne tend-elle à se combiner avec la résolution des tâches démocratiques bourgeoises encore non accomplies (libération nationale, réforme agraire). Dans ce processus combiné de révolution permanente seuls les travailleurs des villes et des campagnes peuvent mener jusqu'au bout la révolution et en prendre la direction dès le début.

3) LE SECTEUR DES ETATS OUVRIERS BUREAUCRATISES (URSS, Chine, Europe de l'Est...) Ces Etats se sont soustraits à la domination du capitalisme, mais ont connu un processus de dégénérescence bureaucratique. Dans ces pays les principaux moyens de production et d'échanges sont nationalisés. L'économie est planifiée à priori et l'Etat a le monopole du commerce extérieur. Cependant la classe ouvrière n'exerce pas directement le pouvoir. Une

née. Doivent être pris en considération le degré de développement des forces productives, la structuration de classe, la nature de l'intégration de cette formation sociale dans le marché mondial...

bureaucratie parasitaire a pu exproprier politiquement la classe ouvrière à cause de toute une série de facteurs: l'arriération des forces productives, les miasmes de la vieille idéologie autoritaire bourgeoise, les débris de son Etat et la pression agressive de l'impérialisme. Cette bureaucratie n'est pas une classe historique mais une couche sociale et dans les Etats ouvriers dégénérés le processus révolutionnaire ne prends pas la forme de la révolution sociale (renversement d'un mode de production) mais celle de la révolution politique anti-bureaucratique dont l'objectif est l'élimination du pouvoir de la bureaucratie et l'instauration de la démocratie prolétarienne. Cela implique que tout le pouvoir soit donné aux organes autonomes des travailleurs (soviets, conseils ouvriers, etc.), que tous leurs représentants soient élus et révocables en tout temps et que le droit à l'existence de différentes tendances respectant la constitution socialiste soit reconnu.

Ces trois principales forces de la révolution mondiale — la révolution prolétarienne dans les pays impérialistes, la révolution anti-bureaucratique et la révolution coloniale — forment une unité dialectique. Chacune de ces forces influe sur les autres: l'impact de la guerre du Vietnam dans les pays impérialistes en est une illustration. C'est la montée des luttes dans ces trois secteurs à la fois qui donne à la crise actuelle du système impérialiste mondial un caractère si aigu et ouvre la porte à de nouvelles victoires de la révolution socialiste dans le monde, y compris dans certains pays capitalistes avancés.

La crise de l'impérialisme

a) L'impérialisme US en déclin relatif

Les années qui ont suivi la 2e guerre mondiale se caractérisaient par une hégémonie quasi-absolue de l'impérialisme américain au sein du monde capitaliste. Au cours des dernières années, cette hégémonie s'est graduellement effritée. A la faveur de la période de prospérité économique des années '50 et '60, les autres puissances impérialistes ont pu reconstruire leur économie alors que l'économie américaine s'empêtrait dans une série de contradictions. Ainsi "l'effort pour assurer simultanément l'extension de ses exportations de capitaux, le financement

des coûts de son rôle de gendarme mondial du système impérialiste, et l'achat de la stabilité relative de son front intérieur en acceptant le maintien et même un accroissement modeste du niveau de vie du prolétariat industriel américain, dépassèrent les ressources de la bourgeoisie américaine. Il en résulta un déficit permanent de la balance des paiements et une crise rampante du dollar et du système monétaire international". (2) Combiné avec l'accélération de l'inflation, cela devait aboutir à la chute du dollar et du système monétaire international créée à Bretton Woods. L'économie américaine a au cours des dernières années subi une érosion de ses avantages de productivité par rapport à ses principaux concurrents impérialistes. A cette perte d'hégémonie économique s'ajoute une perte de crédibilité politique du leadership américain au sein du camp impérialiste. La perte de l'hégémonie économique américaine a permis le développement d'une concurrence inter-impérialiste accrue entre les diverses puissances occidentales.

Ce déclin de l'impérialisme américain a eu des conséquences considérables: pour la première fois depuis des décennies, l'impérialisme mondial se retrouve pratiquement sans leadership international efficace. Suite à la débâcle d'Indochine et à l'opposition de larges secteurs de la population américaine à toute aventure militaire à l'étranger, l'impérialisme américain est aujourd'hui incapable de jouer le rôle de gendarme mondial du capital au moyen d'envoi massif de troupes américaines, sans prendre de très graves risques politiques, tant nationalement qu'internationalement. Or aucune autre puissance impérialiste n'est aujourd'hui capable de se substituer à l'impérialisme américain. De cette crise de direction de la bourgeoisie mondiale résulte une nouvelle modification des rapports de force à l'échelle mondiale en faveur de la révolution prolétarienne, plus particulièrement dans les pays capitalistes avancés.

b) La montée des luttes ouvrières dans les pays capitalistes avancés

La longue période de prospérité économique qui a caractérisé l'économie des pays impérialistes depuis le début des années '50 jusqu'à la fin des années '60

(2) Résolution Politique du Xe Congrès de la IVe Internationale en '74.

a permis aux diverses bourgeoisies impérialistes d'accorder des concessions à leurs classes ouvrières respectives, concessions qui, combinées avec la politique de collaboration de classe des directions ouvrières réformistes, ont provoqué une longue période de passivité politique de la plupart des prolétariats de ces pays. Mais avec l'arrêt du long "boom" économique vers la fin des années '60, on a assisté à l'exacerbation des tensions sociales dans plusieurs pays impérialistes, exacerbation qui n'est pas limitée à un ou deux pays, mais qui tend au contraire à se généraliser à l'ensemble des pays capitalistes avancés. Après la France en '68, ce sera au tour de l'Italie à partir de '69, puis au tour du Portugal et de l'Espagne au cours des années '70, à entrer dans une situation de crise sociale intense. La montée des luttes ouvrières au Québec depuis '71, malgré des différences évidentes, s'inscrit dans le même contexte.

Aujourd'hui, la capacité des bourgeoisies impérialistes d'"acheter" leur classe ouvrière au moyen de concessions économiques ou sociales a considérablement diminué, leur marge de manoeuvre s'est drastiquement réduite. Elles tentent plutôt de résoudre la crise aux frais des travailleurs en réduisant les salaires réels et les services sociaux.

Or, pour mener à bien une politique qui lui permettrait de résorber la crise économique actuelle et d'établir à nouveau une longue période de stabilité économique, la bourgeoisie impérialiste a besoin d'infliger des défaites majeures au prolétariat dans une série de pays capitalistes avancés. Cependant le prolétariat des pays impérialistes reste toujours bien organisé; il est ressorti numériquement renforcé de la longue période d'expansion économique précédente; il n'a encore subi aucune série de défaites démoralisantes. De plus, sa radicalisation s'effectue dans un contexte de crise globale du système capitaliste s'articulant à tous les niveaux: politique, économique, idéologique, social. Cette crise globale du capitalisme est non seulement favorable à la radicalisation de la classe ouvrière, mais stimule aussi celle de d'autres couches (jeunesse étudiante, nouvelles couches techniciennes, femmes, etc.). La perspective à court terme n'est donc pas celle d'un écrasement de la classe ouvrière des pays capitalistes avancés, mais bien celle d'une intensification des polarisations et des conflits de classe

et d'explosions révolutionnaires dans toute une série de pays. Certes, le développement de la montée révolutionnaire dans les pays impérialistes est inégal. Mais pour la première fois depuis les années '40, la révolution prolétarienne est concrètement à l'ordre du jour dans toute une série de pays capitalistes avancés en Europe.

c) Le rôle des directions réformistes

L'ensemble des conditions objectives, tant structurelles que conjoncturelles, favorise le développement du processus révolutionnaire dans le monde impérialiste. Le principal facteur qui freine ce développement, c'est le facteur subjectif, la crise de direction de la classe ouvrière. Cette dernière reste encore, dans sa grande majorité, sous l'emprise de directions réformistes. Que ce soient diverses fractions de la bureaucratie syndicale ou les partis sociaux-démocrates ou staliniens pro-Moscou, dans toute situation de crise, elles constituent les derniers remparts du capitalisme. Que ce soit l'Union de la Gauche en France, le "compromis historique" et maintenant "le large gouvernement d'unité nationale" en Italie, la "Coordination démocratique" en Espagne ou l'alliance de la bureaucratie syndicale avec divers partis bourgeois comme le P.Q. au Québec ou l'aile "progressiste" du Parti Démocrate aux Etats-Unis, tous ces projets ont comme objectif principal de canaliser la montée des luttes dans les voies du parlementarisme bourgeois.

La montée des partis ouvriers réformistes dans nombre de pays est une expression déformée de la montée de la lutte des classes. Pour des secteurs entiers des masses qui commencent à se radicaliser et se politiser, ces partis apparaissent comme des partis de classe qui offrent une alternative politique aux partis bourgeois. Pour de larges masses, ils représentent le changement. Dans certains cas, et particulièrement dans celui des Partis communistes, la bourgeoisie manifeste une hostilité non-déguisée à leur éventuelle venue au pouvoir (l'attitude de la D.C. italienne, les déclarations de Kissinger, etc.). Cette attitude n'est pas du tout due au caractère "révolutionnaire" de ces organisations. La bourgeoisie internationale sait très bien que les PC pro-Moscou, tout comme les partis sociaux-démocrates, mè-

nent une politique globalement centre-révolutionnaire, toute orientée vers la défense de l'ordre bourgeois. Ils ont démontré à plusieurs reprises leur volonté de collaborer avec la bourgeoisie pour désarmer politiquement et même militairement la classe ouvrière (France 1936, France, Italie et Grèce de 1943 à 1948, France 1968, etc.).

Ce que craint la bourgeoisie internationale c'est justement que les partis réformistes soient incapables de contrôler la dynamique qu'ils pensaient amorcer et soient débordés par l'action des masses.

La tâche stratégique centrale des communistes révolutionnaires dans les pays capitalistes avancés est la construction de partis révolutionnaires de masse capables, à partir des conditions objectives favorables, de développer la conscience de classe des masses et de les amener à poser le problème du pouvoir. Ce problème du pouvoir ne peut être posé à travers des voies électoralistes et gradualistes, mais à partir de l'impulsion d'organes d'auto-organisation et de mobilisation extra-parlementaires de la classe ouvrière, y compris d'organes d'autodéfense armés. C'est par la généralisation et la centralisation de tels organes que commence à s'opposer au pouvoir de la bourgeoisie un contre-pouvoir prolétarien, c'est à dire que se crée une situation de double pouvoir, situation qui ne peut que déboucher sur un affrontement central entre les classes où triomphera soit l'insurrection prolétarienne, soit la contre-révolution bourgeoise. Par leur politique de collaboration de classe, par le rôle de freins qu'ils jouent sur les luttes, la bureaucratie syndicale, la social-démocratie et les partis staliniens pro-Moscou feront tout leur possible pour empêcher une telle perspective, c'est-à-dire que ne soit posé clairement le problème du pouvoir de la classe ouvrière, de la dictature du prolétariat.

Cette tâche, toutefois, ne s'accomplira pas par des dénonciations hystériques, surtout lorsque de tels partis ont une influence de masse réelle et profonde. C'est pourtant la politique qu'ont adopté certaines sectes maoïstes en désignant les partis "révisionnistes" comme l'ennemi principal et en les accusant de préparer le terrain à une invasion militaire du "social-impérialisme" (nous reviendrons plus loin sur cette question). Une telle définition des P.C. pro-Moscou escamote complètement leur nature d'organisa-

tions ouvrières. Ces partis, tant par leur origine historique que par leur composition sociale et leur idéologie et leurs liens organiques avec la classe ouvrière de leurs pays, restent des partis ouvriers. Des partis ouvriers bureaucratisés et dont la politique ne reflète pas les intérêts historiques de la classe ouvrière, mais des partis ouvriers quand même. Et là où ils ont une influence de masse, ils sont perdus comme tels et par la classe ouvrière et par la bourgeoisie de leur propre pays. Leur influence sur les masses ouvrières ne sera pas détruite en faisant bloc avec des forces réactionnaires contre eux. Une telle attitude ne fera au contraire que renforcer l'influence de ces partis sur les masses car elles auront alors beau jeu de dénoncer les révolutionnaires comme étant les diviseurs de la classe. C'est au contraire en mettant systématiquement de l'avant l'action commune de toutes les organisations ouvrières (P.C. compris) sur la base de revendications de classe contre la bourgeoisie, que les révolutionnaires pourront prouver dans les faits que ces partis préfèrent la collaboration avec la bourgeoisie à la lutte conséquente pour les intérêts ouvriers. Ceci est une des formes de la tactique du Front Unique Ouvrier qui permet au Parti Révolutionnaire de gagner à son programme et ses initiatives la classe ouvrière dominée par le réformisme.

3) La révolution dans les pays coloniaux et semi-coloniaux

La révolution dans ce secteur a connu d'importantes victoires au cours des dernières années. La révolution socialiste a arraché l'Indochine à la domination impérialiste, permis la réunification du Vietnam et sa constitution en Etat ouvrier unifié. A un autre niveau, la lutte dans les colonies portugaises a réussi à obtenir l'indépendance nationale et a provoqué la chute de la dictature salazariste. En fait, depuis la révolution chinoise, et ce jusqu'au Vietnam, la révolution dans les pays coloniaux et semi-coloniaux a été à l'avant-garde de la révolution mondiale.

Pendant la longue période de prospérité économique dans les pays impérialistes, c'est la révolution dans les pays coloniaux qui a empêché une véritable stabilisation du système impérialiste à l'échelle internationale. Toutefois ce n'est que là où la lutte

anti-impérialiste s'est transformée en une lutte anti-capitaliste pour déboucher sur la victoire de la révolution socialiste (Chine, Vietnam, Cuba...) que la subordination à l'impérialisme a été définitivement détruite. Dans tous les autres cas, la lutte pour la libération nationale n'a pas abouti à une véritable indépendance économique par rapport à l'impérialisme, ni à une amélioration qualitative du niveau de vie des masses, mais seulement à une renégociation des termes de la dépendance.

Cette situation est attribuable à l'incapacité de la bourgeoisie nationale de ces pays de mener jusqu'au bout la révolution démocratique bourgeoise. Faible, liée à l'impérialisme étranger et aux propriétaires fonciers, confrontée à un prolétariat jeune et concentré (même s'il demeure une minorité de la population) et à une paysannerie avide de terre, la bourgeoisie nationale de ces pays n'a jamais osé aller jusqu'au bout de la lutte anti-impérialiste. Elle est incapable de mener à terme une réforme agraire car cela impliquerait une rupture de ses liens avec les propriétaires fonciers auxquels elle est politiquement liée.

Cette bourgeoisie est aussi incapable de mener à bien la lutte anti-impérialiste de par sa propre intégration économique au marché mondial capitaliste.

Cela n'implique pas que les révolutionnaires doivent s'opposer aux mouvements de libération nationaux) simplement parce qu'ils sont dirigés par des directions bourgeoises ou petites bourgeoises. Au contraire, ce n'est qu'en reprenant à leur compte les revendications nationales que les révolutionnaires pourront arracher ces mouvements à l'emprise des directions bourgeoises. Mais cela implique que l'on ne doit semer aucune illusion sur la nature de la bourgeoisie ou de la petite-bourgeoisie nationale. On peut résumer ainsi les tâches stratégiques principales des révolutionnaires dans ces pays: a) organiser les masses populaires de ces pays sur la base de son propre parti de classe, indépendamment de toutes les directions bourgeoises et sur la base de son propre programme; b) ce programme doit combiner les revendications nationales et démocratiques des masses, aussi bien que les revendications anticapitalistes propres à la classe ouvrière; c) c'est la classe ouvrière et son parti qui doivent jouer le rôle moteur dans la révolution et son objectif doit être l'instau-

ration de la dictature du prolétariat, seul moyen d'assurer une véritable libération de la domination impérialiste.

Enfin, il est important de dissiper toute illusion sur la nature soit disant progressiste du "Tiers Monde". D'après les thèses maoïstes sur la division du globe en "trois monde", le "tiers monde" serait "une grande force révolutionnaire". Pour notre part, nous voyons mal comment le shah d'Iran, Mobutu au Zaïre et Marcos aux Philippines méritent de quelque façon que ce soit le titre de "progressiste" ou de "révolutionnaire".

Parler des "intérêts des peuples du tiers monde" et parler du "tiers monde" comme d'un bloc indifférencié revient à escamoter les antagonismes de classe qui existent dans ces sociétés. Cela suppose également que toutes les populations du "tiers monde" vont profiter des gains arrachés à l'impérialisme, alors que ces gains restent la propriété exclusive des classes dominantes réactionnaires.

Les conflits d'intérêts, d'ailleurs partiels et limités et nullement d'ordre historique, de ces régimes avec l'impérialisme ne doivent pas faire oublier que les conflits de ces cliques dirigeantes avec les masses de leur propre pays sont beaucoup plus intenses et fondamentaux.

4) La révolution politique anti-bureaucratique

A l'heure actuelle, comme dans les autres secteurs de la révolution mondiale, les conditions mûrissent pour de brusques explosions révolutionnaires dans les Etats ouvriers bureaucratés. La Tchécoslovaquie en '68, la Pologne en '70, la lutte des minorités nationales en URSS ne sont qu'un avant-goût de ce qui se prépare dans ces pays où le mécontentement des masses face à l'incompétence de la gestion bureaucratique (faillite du 9e plan quinquennal en URSS) et à la chute de leur niveau de vie va tendre à se manifester de plus en plus ouvertement. Ajoutons que la montée de la lutte des classes en Europe occidentale va inévitablement avoir des répercussions sur la classe ouvrière de ces pays. Quant à la bureaucratie chinoise, elle traverse crise après crise depuis plus de 15 ans (depuis l'échec du "Grand Bond en Avant"), chacune semblant devenir plus sérieuse que la précédente. La "révolution culturelle" a permis une première vague de mobilisations des masses chi-

noises. Les grèves dans la région de Shangai et les mobilisations de ce printemps indiquent que l'ensemble de l'édifice bureaucratique est maintenant ébranlé.

La tâche stratégique centrale dans ces Etats est la lutte pour la démocratie prolétarienne. Cela implique lutter pour la création d'organes de pouvoir ouvrier exerçant un véritable contrôle sur les décisions économiques et politiques à tous les niveaux, la légalisation de tous les partis ouvriers et organisations ouvrières reconnaissant la légalité révolutionnaire, la liberté de presse et de discussion pour toutes les tendances du mouvement ouvrier, l'armement permanent de la classe ouvrière, etc. Cette révolution politique ne pourra se faire que contre la bureaucratie et implique son renversement. Il faut ramener le pouvoir aux Soviets en URSS et à des organes du type de la Commune de Paris en Chine.

5) La stratégie mondiale de l'impérialisme et la politique contre-révolutionnaire des bureaucraties russes et chinoise

A) Les objectifs stratégiques de l'impérialisme américain

Pendant les années '60, la stratégie mondiale de l'impérialisme américain était axée autour de l'intervention militaire directe dans les régions où l'ordre bourgeois était menacé (St-Dominique, Indochine). Mais suite au déclin de son hégémonie politique et économique sur le monde capitaliste et, surtout, suite à **l'échec de son intervention militaire du Vietnam** l'impérialisme américain a réorienté sa stratégie mondiale autour de 2 axes.

La création de relais contre révolutionnaires dans diverses régions du monde et l'utilisation de régimes réactionnaires relativement stables et disposants d'importantes capacités d'intervention militaire pour agir comme gendarmes régionaux est son premier objectif. Ces relais sont l'armée brésilienne en Amérique latine, l'Iran dans le golfe persique, Israël (mais aussi les régimes réactionnaires arabes tels l'Arabie saoudite et la Jordanie) au Proche Orient, l'Afrique du Sud en Afrique.

Une politique de négociation avec les bureaucraties soviétique et chinoise afin de faire jouer à celles-ci un rôle de frein sur les mouvements de masse

qu'elles influencent est le deuxième objectif de l'impérialisme américain. En échange, il offre la reconnaissance de fait des zones d'influence de ces Etats, des échanges économiques accrus et la "détente" politique et militaire. De plus, il cherche à jouer les deux grands Etats armés bureaucratisés (Chine et URSS) l'un contre l'autre. Finalement, à terme, l'impérialisme américain tente de recomposer les conditions qui lui permettront au besoin d'avoir à nouveau recours à l'intervention militaire directe en différents coins du globe. Mais comme l'ont illustrées les difficultés américaines en Angola, ces conditions sont encore loin d'être réalisées.

En ce qui concerne les autres puissances impérialistes, l'impérialisme américain tente de leur faire défrayer une partie plus grande des coûts de la défense du monde capitaliste et aimerait voir se stabiliser une force militaire efficace au Japon et en Europe occidentale.

La politique de l'impérialisme américain est donc celle d'un impérialisme déclinant, mais toujours dominant et qui tente de stabiliser un rapport de forces mondial globalement en sa faveur. Or jusqu'à date, l'impérialisme n'a pas réussi à freiner la tendance contraire, c'est-à-dire l'évolution du rapport de forces en faveur des forces anti-impérialistes et anti-capitalistes.

B) La bureaucratie soviétique et la recherche du statu quo

La bureaucratie soviétique n'a pu consolider son pouvoir que sur la base de la passivité politique des classes ouvrières nationales en URSS. La nécessité de maintenir cette passivité s'est exprimée sur le plan intérieur par l'instauration d'une répression permanente, par la concentration du pouvoir politique dans les mains d'une bureaucratie d'Etat et par l'hypercentralisation de la gestion économique. Sur le plan extérieur, elle s'est traduite par une politique ultra-conservatrice dont l'objectif central et constant est le maintien du statu quo mondial. La crainte qu'un brusque bouleversement de la situation mondiale ait un effet perturbateur sur l'équilibre interne de l'URSS (et sur sa zone d'influence) et stimule l'activité des prolétariats nationaux est un des principaux fondements de la politique extérieure de l'URSS. La recher-

che systématique d'une entente globale avec l'impérialisme, la politique de "coexistence pacifique" et le refus de la révolution mondiale en découlent.

Si elle cherche à maintenir ce statu quo en bloquant ou freinant la montée des luttes révolutionnaires, la bureaucratie doit également s'assurer que l'impérialisme ne gagnera pas de positions. La bureaucratie craint à la fois la révolution prolétarienne et le renforcement de l'impérialisme. De cette double crainte, découle une orientation stratégique à 4 volets:

a) une politique d'alliance avec les bourgeoisies nationales "progressistes" des pays coloniaux et semi-coloniaux;

b) une politique de négociation directe avec l'impérialisme;

c) dans les pays impérialistes, le rôle des P.C. pro-Moscou est de démontrer clairement à la bourgeoisie que la bureaucratie soviétique et celle des autres partis ont définitivement renoncé à la révolution et à l'amener à une politique d'entente avec l'URSS;

d) c'est dans sa propre zone d'influence (démocraties populaires) que la bureaucratie russe se montre la plus agressive. D'une part, elle ne tolère aucune interférence impérialiste. D'autre part, elle écrase impitoyablement tout mouvement d'opposition et plus particulièrement, tout mouvement de la classe ouvrière qui pourrait remettre son pouvoir en question (Allemagne de l'Est en 1953, Pologne et Hongrie en 1956, Tchécoslovaquie en 1968).

La Chine et la théorie des trois mondes

Au cours des dernières années, les dirigeants chinois ont élaboré une nouvelle vision globale de la situation mondiale connue sous le nom de "théorie des trois mondes". Selon eux, le monde se diviserait en trois: le premier monde (USA et URSS), le deuxième monde (les autres puissances impérialistes et les "démocraties populaires") et le "tiers monde" (dans lequel est rangé la Chine). D'après cette analyse, la caractéristique fondamentale de la situation mondiale serait la rivalité qui opposerait les deux "superpuissances" du premier monde et l'inévitabilité d'une troisième guerre mondiale. La tâche stratégique centrale serait donc de constituer un front uni mondial des pays du deuxième et du troisième monde contre

l'hégomonisme des super-puissances et contre le danger de guerre. Plus récemment, il est apparu d'après les théories maoïstes que le "social-impérialisme soviétique" était la plus agressive des super-puissances et constituait donc le plus grand danger de guerre et donc l'ennemi principal.

Ainsi d'après les maoïstes, la situation internationale ne doit pas être analysée par le développement de la crise du système capitaliste mondial et par l'affrontement entre forces sociales antagoniques, mais plutôt comme le reflet du conflit entre 2 "super-puissances". Ainsi, la période actuelle n'est pas surdéterminée par la montée des forces révolutionnaires, par l'exacerbation des conflits de classe, mais par les alignements entre pays, classés selon leur puissance. Ces pays eux-mêmes ne sont pas analysés principalement en fonction des conflits de classe qui les traversent mais en fonction des liens qu'ils entretiennent avec les "super-puissances." Ainsi le front mondial contre les "super-puissances" n'est pas un front uni de classe, mais un front uni de pays (y compris des pays impérialistes). Une telle analyse ne quitte pas seulement le terrain de la théorie marxiste (pour qui l'analyse des rapports de classes est déterminant en tout), elle a aussi des conséquences politiques qui amènent la politique extérieure de la Chine à être au moins aussi contre-révolutionnaire que celle de l'URSS.

En concentrant toutes les attaques contre l'URSS, les dirigeants maoïstes couvrent les responsabilités de l'impérialisme américain et facilitent objectivement son action. Ainsi Chou-en-Lai s'était prononcé pour le maintien des troupes américaines en Thaïlande, principal relais contre-révolutionnaire de l'impérialisme américain dans le Sud-Est asiatique, afin de faire contrepoids à l'influence soviétique accrue dans la région suite... à la victoire de la révolution vietnamienne!

Les orientations de la Chine par rapport à l'Europe occidentale favorisent la consolidation du Marché Commun (une association de puissances impérialistes dont le but est de favoriser une extraction plus efficace de la plus-value produite par leurs classes ouvrières et celle des pays coloniaux et semi-coloniaux). Elles encouragent le renforcement de l'OTAN, une alliance militaire impérialiste qui au cours de

ces dernières années est devenu de plus en plus un instrument de guerre civile que la bourgeoisie européenne espère utiliser contre toute révolution prolétarienne sur le continent; appeler au renforcement de l'OTAN c'est objectivement appeler l'écrasement de la révolution prolétarienne en Europe. L'appui donné aux déclarations antisoviétiques des secteurs les plus réactionnaires de la bourgeoisie européenne s'inscrivent dans la même logique. Ces politiciens ne sont pas simplement antisoviétiques, ils sont également antisyndicaux et anti-ouvriers. Lorsqu'ils dénoncent le "péril rouge", ils dénoncent tout autant la montée des luttes ouvrières dans leurs pays et mènent une offensive idéologique en vue d'écraser les luttes de leur propre prolétariat.

La Chine mène une politique similaire dans les Etats du Tiers Monde. Ces Etats sont considérés comme "progressistes" et même comme "une grande force révolutionnaire" indépendamment de leur nature de classe et surtout indépendamment des conflits de classes (souvent très aigus) qui les traversent. L'anticommunisme est même devenu suffisant pour être un critère de progressisme. Ainsi en 1971, la Chine a félicité le général Nemeiry du Soudan pour avoir su écraser la menace social-impérialiste dans son pays. Malheureusement, en même temps qu'il écrasait la "menace social-impérialiste", le "progressiste" Nemeiry écrasait les syndicats et la classe ouvrière soudanaise. En Angola, la Chine s'est prétendue neutre, mais a concentré toutes ses attaques contre l'URSS pour avoir fomenté la guerre civile, ce qui revenait à attaquer de façon voilé le MPLA et à absoudre l'impérialisme américain de son activité contre-révolutionnaire dans ce pays.

On ne peut tirer qu'une conclusion de cet ensemble de positions et de faits, c'est que la Chine, tout d'ailleurs comme l'URSS, subordonne les intérêts du prolétariat mondial à ses intérêts diplomatiques. Les petits et moyennes nations socialistes comme Cuba, la Corée démocratique et le Viet-Nam mènent au niveau international une politique nettement plus révolutionnaire. Afin de ne dépendre d'aucune bureaucratie, les communistes vietnamiens ont réclamé le front unique de l'URSS et de la Chine pour les aider. L'aide de l'URSS effectuée au compte-gouttes, le soutien verbal de la Chine et surtout la volonté des

bureaucrates chinois et russes de se servir de la lutte des vietnamiens pour renforcer leurs intérêts de grande puissance ont été démontrée par les voyages de Nixon aussi bien à Moscou qu'à Pékin.

Depuis quelques années les bureaucrates chinois ont dépassé en ardeur contre-révolutionnaire leurs frères ennemis de Moscou. La théorie des trois mondes constitue une rupture d'avec la tactique léniniste par rapport au danger de guerre. Celle-ci nous conduit à refuser de soutenir une bourgeoisie impérialiste contre une autre et à préparer par le défaitisme révolutionnaire la guerre civile de classes qui entraînera la destruction de la bourgeoisie.

Une politique communiste vraiment internationale et prolétarienne s'efforcera de créer non pas un front uni mondial des 2e et 3e mondes contre les "super-puissances", un front qui ne peut être qu'un front de collaboration de classe et de trahisons des luttes révolutionnaires, mais bel et bien un front uni de classe de tous les Etats ouvriers, quels que soient leurs différences politiques, (y compris la Chine et l'URSS), et de tout le mouvement ouvrier international contre l'impérialisme mondial.

Pour une Internationale Communiste-Révolutionnaire de masse

Nous n'avons pas grand espoir de voir cette perspective se réaliser tant que les cliques bureaucratiques actuelles resteront à la tête de la Chine et de l'URSS. Mais la nouvelle montée révolutionnaire internationale n'ébranle pas que le capitalisme mondial, mais aussi ses régimes bureaucratiques. Ceux-ci ont clairement démontré qu'ils étaient incapables de mettre en pratique une stratégie révolutionnaire mondiale.

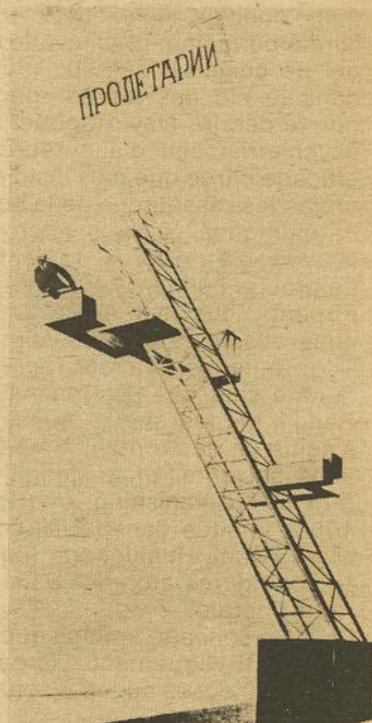
Pour nous, l'impérialisme reste l'ennemi principal et dans un conflit entre l'impérialisme et les Etats ouvriers, aussi bureaucratés soient ils, les communistes révolutionnaires défendront les Etats ouvriers. Mais l'impérialisme ne pourra être finalement renversé que si l'influence des directions bureaucratiques sur le mouvement de masse est détruite.

A la stratégie contre-révolutionnaire de l'impérialisme, il est nécessaire d'opposer, non pas les intérêts nationaux quelconque d'un "Etat-guide" de la classe ouvrière, mais bien une stratégie révolution-

naire internationale basée sur la construction de partis révolutionnaires de masse dans tous les secteurs de la révolution mondiale. La création d'une Internationale révolutionnaire de masse répond à une nécessité objective: celle de coordonner concrètement les luttes du prolétariat à l'échelle mondiale et de développer une solidarité internationale concrète avec les points chauds de la révolution mondiale (la solidarité internationale n'a pas peu joué dans la victoire de la révolution vietnamienne). C'est à partir de cette nécessité que la GMR a adhéré à la Quatrième Internationale. Non pas qu'elle soit l'Internationale de masse dont le prolétariat mondial a besoin aujourd'hui, mais parce qu'elle est la seule organisation sérieusement engagée dans la construction d'une telle Internationale

Léon Peillard

Groupe Marxiste Révolutionnaire



El Lissitzki. *Tribune*, 1924.

Du coucou au hippie

Réédité dans sa traduction française chez Stock en 1976 — la première édition date de 1963 — le roman de Ken Kesey, **Vol au dessus d'un nid de coucou 1** (titre paradoxal: bien sûr il désigne l'hôpital psychiatrique, "coucou" signifiant "cinglé" dans la langue populaire américaine; toutefois, le coucou est le seul oiseau qui ne construit pas son nid mais dépose ses oeufs dans le nid des autres) dénonce l'enfer asilaire tel que le décrira David Cooper dans **Psychiatrie et anti-psychiatrie**: lieu d'une répression féroce, mais plus efficace parce que plus insidieuse, moderne, déployant toutes les ressources de la science et de la technique; barbituriques, électrochocs, lobotomies remplacent la camisole de force ou l'enfermement, les thérapies de groupe tiennent lieu de séances de délation et renforcent, sous leur allure "démocratique", le pouvoir quasi absolu du soignant sur le soigné.

Toutefois, si cette représentation de l'asile et de la lutte contre la "normalisation" qu'y mène le héros, Randle Mc Murphy, s'impose avec une telle force — il s'agit d'un des romans américains importants des années soixante, et le critique Leslie Fiedler (**The return of the vanishing american**, Stein and Day, N.Y. 1968) le situe dans la filiation du grand classique de Mark Twain, **Huckleberry Finn** — c'est qu'elle emprunte ses figures aux mythes les plus tenaces de l'Amérique libérale.

Personnage ambigu que celui de Mac Murphy. Appartenant vaguement à la petite pègre par ses opérations douteuses au jeu, vagabond des routes de l'Ouest,

(1) Traduction de **One flew over the cuckoo's nest**.

il n'en est pas moins, un peu comme notre Survenant, auréolé d'une mystérieuse "sensibilité" ("Comment un type qui possédait cette tête-là pouvait-il peindre des tableaux, écrire à des gens, ou être tout retourné et tout triste comme c'est arrivé le jour où il a reçu une réponse" p. 148). C'est d'une part le caïd, le flambeur, triomphant, sûr de sa force et de sa virilité, n'obéissant qu'à ses propres lois, mais qui, en même temps, dans sa lutte contre la répression, assume la révolte des plus faibles que lui: héritier direct de tous ces trappeurs du roman américain, de ces Robins des bois de l'Amérique, qui se font volontiers justice eux-mêmes. A travers la figure du cowboy, qui parcourt le roman en filigrane, ("Il a remonté d'un geste sec son caleçon noir comme s'il portait des culottes de cow-boy, repoussé du doigt sa casquette en arrière comme s'il s'agissait d'un sombrero. Quand il a traversé le hall, les fers de ses talons arrachaient des étincelles à chacun de ses pas." p. 252) ressurgit le plus vieux mythe du libéralisme américain — qui hante toute la littérature romanesque depuis Fenimore Cooper — la "frontier", la Prairie...

La "frontier", dans la géographie devenue mythique des E.U.(2) ce sont les terres de l'Ouest encore inexplorées, et qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, semblent inépuisables. Mais c'est aussi l'Eden, les terres vierges où l'Utopie est possible, la Terre Promise de la liberté. "Tant qu'un homme pouvait planter sa bêche dans une terre vierge et la dire sienne, la liberté assurait, théoriquement du moins, le bonheur de tous et l'épanouissement de chacun. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, l'Ouest est la soupe de sûreté de la liberté. La revendication n'avait qu'à choisir l'aventure pour s'intégrer à la société. La Prairie légalisait Robin des bois. Le pionnier, le cow-boy fondaient une société où la carrière était une aventure." (Jean Cabau, **La Prairie perdue**, Paris, Seuil, 1966, p. 44). Au XX^e siècle, quand la "frontier" est fermée,

- (2) Le développement du capitalisme s'effectue différemment en Amérique comparativement à l'Europe. Là-bas, les paysans sont forcés de s'exiler en ville et de se faire exploiter dans les usines par la bourgeoisie tandis qu'aux U.S.A., au XIX^e siècle, les ouvriers les plus dynamiques pouvaient réellement aspirer à ramasser suffisamment de sous dans les usines pour aller vers l'Ouest et s'y établir comme colon/paysan. Ils étaient alors remplacés par les nouveaux immigrants provenant de l'Europe.

et que le développement du capitalisme exige davantage de législation, de planification, de centralisation, le libéralisme entre en crise et le vieux mythe de la Prairie exprime "la nostalgie d'une vie libre où le bonheur serait le fruit de l'anarchisme." (Cabau, op. cit. p. 21)

Le roman de Kesey se donne d'autant plus à lire dans ses rapports avec ce mythe qu'il fait revivre, à travers l'amitié de McMurphy et de l'indien Bromden une ancienne fable (cf. les oeuvres de Fenimore Cooper) reléguée maintenant dans l'univers des "comics" et des séries télévisées de troisième ordre, celle de l'alliance de l'homme blanc et de l'Indien, cette fois réunis dans un combat contre ce que de nombreux écrivains dénoncent comme le cauchemar climatisé de "l'american way of life" (voir à ce sujet l'article de Philippe Dommergues, "La désaméricanisation de l'Amérique", dans **Magazine littéraire** no 59, 1972). Ainsi, la fable est renouvelée par son inscription dans le courant underground de contestation du "Système": Mc Murphy s'allie non seulement avec un Indien psychotique, mais avec la **folie** de l'Indien contre la rationalité cauchemardesque du "Système" dont l'hôpital psychiatrique n'est que le bastion le plus solide. ("le service est une usine qui travaille pour le Système. C'est à réparer les erreurs commises dans le quartier, dans les écoles, dans les églises que sert l'hôpital. Lorsque le produit fini s'en retourne à la société, presque en aussi bon état que s'il était neuf, parfois même en meilleur état encore, le coeur de la Chef se réjouit. Quelque chose qui est arrivé complètement détraqué est désormais un élément adapté, un bon point pour toute une équipe, une pure merveille." p. 42)

Dans la vision de l'Indien Bromden, qui assume la narration, l'agent le plus efficace du "Système", c'est la Femme Blanche, au teint de porcelaine, au corps opulent sanglé dans un uniforme blanc, l'infirmière, Miss Ratched. (Blancheur, obsession de la propreté: sous ses ordres, les infirmiers et Bromden n'en finissent pas, tout au long du roman, de laver, savonner, polir, balayer.) Figure terrible et caricaturale de la "smothering mother" (jeu de mots intraduisible: "smother" signifie "étouffer"), de la mère castratrice aux lèvres et aux ongles rouges, dont l'arme la plus redoutable est la lobotomie ("la castra-

tion du lobe frontal. Si elle ne peut rien couper au dessous de la ceinture, au dessus des yeux, elle ne se gêne pas" p. 173). Leslie Fiedler (**The return of the vanishing american**) évoque à propos de Miss Ratched, une figure légendaire du XVII^e siècle américain, Hannah Duston, qu'une image d'Epinal nous montre, dressée, menaçante, une hache à la main, pour défendre ses enfants contre les Indiens. Pour Fiedler, la légende de Hannah Duston — dont la psychanalyse nous livre mieux le sens aujourd'hui — représente tout ce qui, dans l'Amérique, s'oppose à la "sauvagerie". Que, dans le roman de Kesey, le "Système" emprunte une figure féminine ne doit pas nous étonner: le mythe de la "frontier" est sexiste, il se vit contre la femme, malgré ou sans elle, ainsi qu'en témoigne l'histoire de Huckleberry Finn fuyant sa "tantes Sally" pour le domestiquer et le faire travailler. Les dernières phrases du roman sont un cri du cœur: "Je crois qu'il va falloir que je file au territoire indien avant les autres, car tant Sally veut m'adopter et me transformer en civilisé, et je ne peux supporter ça!" Cabau, op. cit. p. 146)

Toutefois, **Vol au dessus d'un nid de coucou** fait revivre la nostalgie de la "frontier" sur un mode tragique qui montre bien la contradiction entre la réalité sociale des E.U. et les mythes — voués à la désuétude — auxquels elle s'alimente encore. Car Mc Murphy est un cow-boy dégradé, qui affronte, dans l'univers net et chromé de l'hôpital psychiatrique, une infirmière munie de barbituriques, de seringues hypodermiques et de scalpels. A l'ordre despotique de Miss Ratched il oppose, non l'épopée de la brousse, mais la partie de poker, la partie de pêche, les beuveries avec des prostituées. Confiant dans la réussite individuelle, dans le mythe de la libre entreprise qui ne correspond plus à la réalité du capitalisme monopolistique, Mac Murphy sera finalement broyé.

L'originalité du roman de Kesey est de montrer qu'incarné dans un Blanc, le mythe de la Prairie dégénère. Pour la première fois dans l'histoire du roman américain, c'est l'Indien qui survit à son compagnon blanc et se fait le véritable porteur du mythe, qui se charge alors de connotations encore plus régressives. "J'aimerais rôder autour de Portland, de

Hood River, des Dalles, histoire de savoir s'il reste encore des gens de mon village qui ne soient pas totalement abrutis par la boisson. (...) J'ai entendu dire que certains ont recommencé à édifier leurs vieux échafaudages branlants sur le barrage et qu'ils chassent le saumon dans le passé-déversoir." (p. 288)

Vol au dessus d'un nid de coucou ne pouvait que s'écrire sur la côte du Pacifique où surgissait, dans les années soixante, un nouveau mythe de l'Ouest, incarné par de nouveaux "Indiens":

"L'Européen émigré dans l'Ouest des E.U. devient, à côté de son associé Peau-Rouge, homme des bois, trappeur, chasseur, pionnier, et enfin cow-boy. La filiation se continue dans le beatnick, le hippie, autres "sauvages" en jeans et bottes de cuir à la recherche de la Prairie de Haight-Ashbury. Le hippie, ce dernier homme de la Prairie, renonce même à son statut d'homme blanc. Les mocassins remplacent les bottes, un bandeau indien retient ses cheveux et un collier de grains orne sa poitrine. Ce n'est pas seulement à l'Europe qu'il veut tourner le dos, mais également au Far West, que les Européens ont civilisé, pour retrouver l'Amérique aborigène et archaïque." (Leslie Fiedler, op. cit., traduction libre d'A.M.)

A travers la représentation de l'hôpital psychiatrique et du pouvoir despotique qu'y exerce Miss Ratched, le roman de Ken Kesey nous livre un tableau saisissant de la répression institutionnelle qui accompagne la consolidation du capitalisme et le durcissement de son pouvoir. Toutefois cette protestation, ancrée dans le courant contre-culturel, ce dernier avatar du libéralisme, ne pouvait déboucher sur une remise en question radicale des fondements de la société américaine. (cf. Chroniques, no 18-19)

"Ceux qui ont la nostalgie du passé, qu'ils retournent au passé. (...) Parce qu'il faut des hommes qui s'intéressent à aujourd'hui pour habiter la terre d'aujourd'hui." (Lou Sin)

Jocelyne Lefebvre

C'est l'été

C'est l'été. Mais il faut être vigilant. La flicaille est partout. La Gendarmerie royale, la Sûreté du Québec et la police de la Communauté urbaine de Montréal procèdent à la plus vaste campagne de dépistage et de fichage des militants et des contestataires que le Québec ait connue. Pourtant peu de protestations s'élèvent, comme si nous nous étions habitués à l'omniprésence de la police dans nos vies quotidiennes. Aucun mouvement de masse ne répond à ce harcèlement systématique des policiers. Chacun et chaque organisation semblent mettre sur pied ses propres règles de sécurité en vue de se protéger face aux visées répressives de l'Etat. Mais peut-être que la meilleure défensive serait la contre-attaque? Mais peut-être que seul un front uni des diverses organisations progressistes (syndicales, politiques, culturelles,...) pourrait réellement s'opposer à la fascisation du régime?

Les Jeux

Que l'île de Montréal soit grillagée par l'armée comme si c'était un champ de bataille est justifiée par le souci d'accorder pleine sécurité aux participants aux Jeux olympiques. Que les robineux soient mis à l'ombre et ne puissent eux aussi jouir de notre trop courte saison estivale est accepté: notre fierté nationale exige que nous transmettions une image de propreté aux milliers de touristes de la planète-terre qui viendront nous visiter. Que nos enfants perdent un mois d'enseignement et que les écoles de la CECM soient transformées en casernes où parents et professeurs sont des intrus qui doivent s'identifier et qui ne peuvent circuler qu'accompagnés d'un habit

kaki, est accepté au nom de l'ordre et de la paix. Que les Jeux nous coûtent plus d'un milliard de dollars que nous paierons en taxe municipale et en fumée (l'assisté social étant ainsi autant taxé que le millionnaire) est encaissé: nous avons l'honneur d'être l'hôte des Jeux et nous acquérons des installations sportives parmi les plus belles au monde que nous pouvons visiter avant les Jeux (les Montréalais s'y précipitent d'ailleurs, lorsqu'invités, par milliers), que nous pourrons admirer à la télé durant les Jeux et que nous pourrons fréquenter après les Jeux. Du-



rant ce temps, la plupart des gymnases de la région métropolitaine sont mis au service des athlètes qui participeront aux Olympiques: même le pavillon Latourelle de l'UQAM (l'ancienne Palestre Nationale) est maintenant fermé à ceux qui, comme moi, en étaient des habitués.

Les Jeux sont un grand spectacle, et il faut vraiment être fasciné par les spectacles pour tout accepter: l'identification et le fichage de chaque militant syndical et politique; l'incarcération des robineux; l'occupation de nos écoles et de nos gymnases; l'occupation de "notre" ville. Le possessif "notre" indique ici une aspiration. Car Montréal appartient aux bourgeois qui la façonnent selon leurs intérêts même si c'est nous qui payons le spectacle. Les entrepreneurs de construction, eux, font des millions de profits. Et les hôteliers et les restaurateurs (ceux qui profitent du tourisme) se poulèchent les babines en songeant à l'été lucratif qui se présente.

L'indice des prix à la consommation va sans doute faire un bond en avant durant cet été à Montréal. Mais peu importe: nous sommes habitués à l'inflation. Montréal sera envahi cet été. Mais, si nous ne pouvons fuir à la campagne cet envahissement, nous savons que l'été est court et que cet hiver nous regretterons même cette période estivale. C'est pourquoi l'habitude sociale est le ciment qu'il faut désagréger si on veut révolutionner la société capitaliste dans laquelle nous baignons.

De la langue

Les pilotes de l'air et les contrôleurs aériens canadiens profitent de la proximité des Jeux pour déclencher une grève contre la politique du bilinguisme du Gouvernement Trudeau. Le Ministre Lang(ue) se met à genoux et lèche le derrière de ces porte-paroles du national-chauvinisme canadien. Marchand qui, en 1965 — la revue **Parti Pris** avait alors deux ans — se rend à Ottawa pour promouvoir le bilinguisme quitte le Conseil des Ministres, après avoir vu son image publique ternie durant la dernière année. Tous ceux qui se réclament du fédéralisme avant toute autre doctrine et qui avaient adhéré au projet des "3 colombes" à Ottawa vacillent et se sentent bafoués, sinon trahis. Durant ce temps, Pelletier, pénard, vaque à ses nouvelles fonctions et réalise ainsi le rêve de sa jeu-



nesse: être ambassadeur à Paris et vivre dans la Culture, tout en regardant de loin et avec condescendance ces pauvres Québécois encore enfargés dans leur problème de langue.

Trudeau, après avoir perdu Turner (qui, tapi dans l'ombre, attend son heure), voit le départ de son garant de gauche québécois, Jean Marchand. De plus en plus isolé, le vieux Trudeau, utilisant au mieux le répit qu'il lui reste avant de perdre son poste de P.M.,

cherche à réaliser son grand objectif: rapatrier la Constitution canadienne (et, avant de partir, nommer Jean Pellerin au Sénat).

Trudeau est ainsi un digne représentant de l'"élite" de la nation québécoise dont l'éthique est la suivante: partager vaguement des idées de gauche, penser concrètement à ses propres intérêts et en faire profiter ses amis, en se mettant, consciemment ou non, au service de l'ennemi principal des peuples canadien et québécois: les grands monopoles canadiens et l'impérialisme américain.

Pendant qu'il laisse bafouer par des national-chauvins canadiens sa politique de bilinguisme, le Gouvernement Trudeau s'oppose à ce que les succursales de l'Etat canadien se soumettent à la loi 22 (politique de Bourassa qui s'inspire de l'essentiel de la politique linguistique du Parti québécois). Et, dans la région métropolitaine, les Canadiens d'origine italienne contestent devant les Tribunaux les tests linguistiques du Gouvernement québécois. Bourassa, démagogue, parle de moins en moins du fédéralisme rentable économiquement et insiste de plus en plus sur la souveraineté culturelle, espérant par là se démarquer suffisamment du moribond politique qu'est Trudeau et renforcer le point faible de sa carapace électorale face aux attaques du P.Q.

Nous parlons donc toujours de l'"élite" de la nation québécoise. Car, qu'elle soit fédéraliste ou nationaliste, souverainiste ou indépendantiste, quelles que soient ses positions divergentes sur les problèmes constitutionnels et linguistiques, elle ne remet jamais en question ceux qui dominent l'économie canadienne et québécoise, ceux qui dirigent l'Etat canadien (et ses succursales provinciales): les grands monopoles canadiens et américains. C'est pourquoi il faut — quoi qu'en déclame Miron — changer de terrain: il faut tout interpréter et ré-interpréter en fonction, premièrement, de la lutte des classes.

Sur le front syndical

Le Front commun gagne le \$165.00 minimum et obtient un succès important sur les semaines de vacances (victoires qui se répercuteront sur le secteur privé et dont la classe ouvrière profitera), mais plusieurs militants de la FAS reprocheront aux diri-

geants syndicaux les compromis effectués sur le congé-maternité et la mobilité, et surtout, le fait que leurs dirigeants ne les aient pas consultés — erreur politique et syndicale grave — sur l'entente intervenue avant d'ordonner le retour au travail. Les infirmières de la CSN, elles, décident de poursuivre la grève et de défier les injonctions en vue de briser le "pattern" accepté sur la mobilité par les fédérations "indépendantes" d'infirmières. Les enseignants de CEGEP, sous la houlette surtout de la FNEQ, ont signé une entente qui leur accorde des gains importants sur la tâche et la sécurité d'emploi. Les enseignants de l'élémentaire et du secondaire (CEQ) reporteront sans doute à l'automne l'issue du conflit. La dernière bataille du front commun se termine donc en ordre dispersé. (Nous y reviendrons).

Coïncidence amusante: la même semaine, Marchand quitte son poste au Conseil des Ministres tandis que son successeur à la CSN, Marcel Pepin, démissionne de la présidence. Considérons ces deux règnes et comparons-les: la CSN — à la fois influencée par le développement de la lutte de classes au Québec et, surtout, acteur important de ce développement — s'est considérablement transformée: elle est passée d'une conception libérale de l'Etat à une conception sociale-démocrate de gauche.

La CSN s'est aussi affaiblie, numériquement et socialement, de par l'hémorragie de cols bleus que lui a fait subir la CSD. Et si la fusion CEQ/CSN s'accomplit, cette nouvelle centrale sera vraiment la représentante de la classe laborieuse (autre qu'ouvrière) et de la nouvelle petite-bourgeoisie, la FTQ restant la représentante presque exclusive de la classe ouvrière. Et si on regarde en arrière, ô ironie de la dernière décennie syndicale, ce sont davantage la classe laborieuse (autre qu'ouvrière) et la nouvelle petite-bourgeoisie qui ont été à l'avant-garde des luttes syndicales et des débats politiques tandis que la classe ouvrière, encarcannée surtout dans les succursales québécoises de syndicats américains, semblait plutôt une immense force sommeillante.

Mais c'est l'été...

Jean-Marc Pottie
1-4 juillet

changer la vue

Le boucher et le dément

Le critique de cinéma, soumis aux lois de la distribution-diffusion, balance entre l'incertitude et l'incohérence: il y répond en complice malheureux. Malgré lui, il cautionne la politique des marchands de soupe et valorise le produit plus que la production. S'entretenant de l'ancien, il appelle le nouveau, il n'a souvent, trop souvent, à faire qu'à du vieux et du neuf. Légèrement au-dessus de la ligne de flottaison de l'écoeurement parce qu'acharné, il bute, en relisant ses propres phrases, sur l'écho de son attristement. Luteur, jouisseur, il se retrouve un peu du côté du silence, plus perdant qu'il ne le croie de ce qu'il découvre. Ainsi — comme la saison estivale tend outrageusement à s'allonger l'année durant — il se rabat sur quelques films mineurs, moyennement intéressants, impatient (malgré tout: espoir et conviction) de sur-sauter, de s'émouvoir, d'être étonné, d'être surpris d'un bonheur possible un de ces jours. Alors? Alors il attend encore **1900** de Bertolucci, **India Song** de Duras, **Numéro deux** de Godard, **Moses und Aaron** de Straub/Huillet.

L'Allemagne intime

Dans l'Allemagne sociale-démocrate règnent la répression et le maccarthysme grâce, depuis deux ans, à des lois dites antiterroristes permettant contrôle, arrestations, perquisitions et détentions arbitraires. Tout marxiste ou même un sympathisant d'un ami marxiste, assurément tout membre d'un mouvement de gauche, se voit par le **Berufsverbot** interdire l'accès à la fonction publique. Les délits d'opinion

sont poursuivis, la délation se développe et la terreur policière s'accroît. Et Helmut Schmidt promet à Henry Kissinger de faire de la R.F.A. un pays libre, défenseur des droits eurodémocratiques, surtout qu'à côté, la France et l'Italie n'est-ce pas? vont vers le communisme: en quelque sorte faire de l'Allemagne une nouvelle Espagne... industrialisée. De ce monde dominamment répressif, quelques cinéastes, c'est un exemple, tentent de s'y opposer en dévoilant le masque terrible. Très directement: Volker Schlöndorff et Margarete Von Trotta avec **L'honneur perdu de Katharina Blum**(1) et Rainer Werner Fassbinder avec **Mama Kuster s'en va au ciel**(2). Inutile de signaler que les auteurs ont été systématiquement, brutalement persécutés par la police à la sortie des films.

Fox et ses amis est aussi un portrait de cette Allemagne, repue et déséquilibrée, portrait moins spectaculaire que d'autres, plus quotidien, plus, dirions-nous, intime.

Le film de Fassbinder a eu du succès (à la rédaction de cet article, il était à sa 8e semaine d'exclusivité) qui a reposé sur un malentendu: **Fox et ses amis** est moins un film sur l'homosexualité que sur la différence. Les adeptes du cinéma de la marginalité, en autres, on les comprend bien parce que les premiers concernés, les homosexuels, ont été déçus: l'oeil phallique n'était point convié au spectacle. D'ailleurs, de spectacle, point du tout: rien de récréatif ni de pornographique (trois sexes mous entrevus, deux chastes baisers); mais sur le mode du mélodrame (ou, plutôt, par la perversion du mélodrame) la démonstration d'un théorème.

Préside à la démonstration la froideur d'un développement ternaire: introduction, noeud, conclusion. Un déroulement lisse, sans accrocs ni aspérités, supporté par une sorte de degré zéro de la mise-en-scène, appaie le récit à la traditionalité, mais dont la familiarité et la linéarité s'en trouvent comme crispées, amenées au ralenti, légèrement visqueuses.

1 Voir l'entretien avec Schlöndorff et la critique du film dans **Chroniques** numéro 16, février 1976.

2 Vu au Festival cinématographique international de Paris en novembre 75; pas encore présenté à Montréal. Ce film montre comment une vieille femme, qui a perdu son mari, vient à faire partie d'un groupe d'anarchistes. Et il est très explicite.



L'homosexualité — mise en scène avec une franchise et une justesse de ton rares — une oeuvre forte et terrible. — L'EXPRESS

Pourquoi alors l'homosexualité? Parce que Fassbinder se déclare, avec franchise et sérénité, directement concerné par le problème.

LE NOUVEL OBSERVATEUR

Un amour d'homosexuels mais un amour comme les autres.

TELERAMA

Rarement la passion amoureuse (homosexuelle ou non) a été décortiquée avec autant de férocité critique.

"Les films de Fassbinder sont d'une extraordinaire vitalité et il est à souhaiter qu'ils soient rapidement vus par une multitude de spectateurs."

NEW YORK TIMES

"L'acte sexuel est un acte politique"

AFTER DARK

"Dans Fox les relations homosexuelles ne sont que l'expression la plus ouverte et la plus brutale de la lutte des classes."

THE REAL PAPER

A défaut de répétitions, le film se devait être lent, obsédant pour atteindre quelque vertu pédagogique.

Le "sujet", inhabituel, scandaleux, devait être supporté par une parfaite lisibilité, presque mécanique ici. Deux homosexuels s'affrontent comme bourgeois et prolétaire; deux comparses fortement étiquetés pour mieux éclairer la scène sur laquelle se joue le drame ou, si vous voulez, la lutte: la scène sociale "normale", raciste, lâche, où la bourgeoisie est cruelle et veule, où, pour encore un certain temps, le prolétaire est perdant.

Fox et ses amis soumettra le spectateur à une double exposition. UN: comment le bourgeois vole le prolétaire (ici, littéralement: gagnant à la loterie un demi-million de marks, Fox les perd par amour et méconnaissance; le bel Eugen l'exploitera et comme amant et comme ouvrier pour renflouer l'entreprise paternelle). L'escroquerie, le mépris, le cynisme d'une classe, Fox les apprendra, les subira jusqu'au suicide.

DEUX: par des stéréotypes, "saisir" le spectateur dans son refoulement et ses obsessions, révéler par le tranchant ses préjugés et son racisme, montrer un certain ordre du monde, du système. Deux séries de stéréotypes s'entrecroiseront. Premièrement: d'une sexualité différente: le typage de l'homosexuel, ce qui est remarqué, insolite (voix; marcher, gestes effeminés, etc.), — complètement effacé chez Fox. Deuxièmement, de classe: Fox, prolétaire,

pue (il est dit qu'il sent la pisse et l'huile), manque d'élégance, ne connaît pas la musique classique ni la grande cuisine. Ces stéréotypes (sexualité différente, l'écart) croisant les autres (prolétaire/bourgeois; le plus faible/le plus fort) pervertiront la représentation; exemple: Eugen, l'élégant, le sophistiqué, se révèle un salaud: ce qui était dit naturel, désirable d'une classe se trouve troué, démoli.

Ainsi la démonstration devient-elle critique: plus de fétichisation ni de mythification, ni de mystification. Au moyen de l'écart, la vérité surgit. Par un effet d'étrangeté, apparaît le **gestus** social, qui est "l'expression par les gestes et les jeux de physionomie des rapports sociaux existant entre les hommes d'une époque donnée" (B. Brecht).

Le politique se mesure alors à la dénonciation entêtée de l'exploitation de Fox: un événement s'ajoute à un autre jusqu'à sa saturation, sans effets de suspense. Et sous cette accentuation et cette dédramatisation, qui ne va pas sans une certaine opulence dans les détails stylistiques (l'architecture verticale faite de baies vitrées, d'escaliers en tire-bouchon, de couloirs, sert de butée: les grilles de l'isolement, les arêtes de la division), se lit une haine: peut-être plus une haine de l'Allemagne qu'une haine de classe, mais qui a la froideur intelligente du scalpel. **Fox et ses amis** de Rainer Werner Fassbinder est une boucherie. Plusieurs spectateurs quittaient la salle avant la fin de la projection.

La fable régressive

Contrairement au film de Fassbinder, celui de Faraldo nie la lutte des classes. Si une boucherie s'étaie (plutôt complaisamment), assaille le spectateur, le déride quelque peu, c'est en réduisant son enjeu politique; en fait, la charge, la provocation de **Themroc** l'effacent. Comme l'a écrit Louis Séguin(3), le côté intolérable du film suit la loi régressive du rêve: compensatoire.

Themroc est une fable qui met de l'avant, non la lutte, mais la révolte et son corrélaire, le spontanéis-

3 Dans "La pratique de l'utopie", article paru dans **La Quinzaine littéraire**, 1er au 15 avril 1973, reproduit dans son livre: **Une critique dispersée**, U.G.E. (10/18), pp. 109-112.

me. N'était son absence de pacifisme, il serait un produit-type de la contre-culture. Une malheureuse (!) violence y soulève quelque point dominant: le refus — de l'autorité, de la hiérarchie, du travail répétitif et abrutissant, de l'ennui quotidien, de la famille, du Père.

Par un de ces matins déprimants, l'ouvrier Themroc décide de tout faire sauter; ne parlant plus que par borborygmes et par cris (on voudrait nous y faire dire le refoulement originaire), il rentre chez lui pour démolir le mur de sa chambre (la métonymie de la caverne, du préhistorique), couche avec sa soeur, pratique la polygamie, mange un flic (l'inceste et le cannibalisme confinerait à la barbarie). En un mot, Themroc transgresse toutes les valeurs de la société. Ce rejet complet est contagieux et se propage aux voisins.

Or ce mouvement de bascule place justement tout un chacun dans l'isolement. Le désir, qui n'est plus soumis à la Loi du Père, ici, s'extraterrialise: sans espace ni lieu; il n'y a plus de bourgeois, plus de prolétaires. Par méfiance du langage du matérialisme (la science), Faraldo se méprend. L'utilisation de l'antithèse évacue toute référence sociale, économique et idéologique, et dicte son nihilisme. Le réalisateur rejoint l'idéalisme. A toute visée révolutionnaire de changement, **Themroc** vise l'artifice du concept de désir parce qu'il retourne ce concept sur lui-même dans un mouvement mécaniste(4).

Comme dans beaucoup de films de jeunes cinéastes, on y tente de dire du nouveau (en particulier une insatisfaction et une contestation de ce monde dominant) et de montrer, alors, une nouvelle image de la petite-bourgeoisie (qui se dit progressiste). La fiction permet à Faraldo de naturaliser, de légaliser ses mouvements d'humeur; il les mythifie. Ses valeurs peuvent toujours être échangées, retournées, pouvu qu'elles demeurent enfermées dans la fiction: qu'elles soient crédibilisées que dans et par la représentation. Une révolte surgit, mais uniquement d'une façon romanesque et pour que son efficacité soit purement formelle. Rien n'est actualisé: on peut miner une lutte, mais on ne doit pas désigner ses

4 C'est sur la forme théorique du désir, tel qu'élaborée dans **L'Anti-Oedipe**, exploitée cinématographiquement, que s'attaque Pascal Kané dans **Les cahiers du cinéma**, numéro 247, pp. 36-39.

participants (prolétaire/bourgeois). L'histoire et la politique sont mis entre parenthèses. **Themroc**, dans son mouvement d'autosatisfaction, innocente ses personnages.

Themroc se complait dans la mythologie du contraire au lieu d'en appeler de la pratique du changement. Il est à la fois anarcho-spontanéiste et paranoïaque. Sa gratuité est calculatrice: ainsi, loin de toute dialectique, il déroule et profite des lois de son propre développement filmique. Par ses contresens et ses excès, le discours s'aliène dans la logique de son délire, de sa fiction. Sa frénésie le brûle, sa démence est une fuite en avant, sa violence est un éparpillement de ses forces, sa provocation poursuit l'aveuglement du libéralisme avancé.

Ce film relève (encore une fois!) de la méprise et de l'illusion. Son utopie, chantée, est normative (on pourrait dire aussi: formaliste). La petite-bourgeoisie, tiraillée entre deux classes, tente d'échapper à la bataille, à la lutte.

André Roy

Contribution

à une conception matérialiste du sujet

L'auteur examine sur les positions du matérialisme dialectique et historique les découvertes d'anthropologues américains, russes, français et allemands, les observations de Piaget dans le domaine de la psychologie infantile et les théories de Freud sur la sexualité pour confirmer et compléter avec nuances et détails ce que Marx et Engels disaient à propos du développement nécessairement conjoint de la conscience, du langage, de la société et du travail (transformation au moyen d'outils conçus préalablement à leur fabrication).

Dans une première partie, l'auteur explique comment le geste de l'indication (pointer du doigt un objet ou une personne perçus comme extérieurs à soi) que nécessitait et qui permettait un embryon de division

de rôles lors de la chasse fit passer l'anthropoïde à l'état de préhominien. Le geste de l'indication exprime le rapport d'extériorité (sujet-objet) et fonde une conscience encore sporadique. Comment se concevoir comme distinct du monde extérieur? A partir de l'image rémanente (qui reste, mais s'efface graduellement) du groupe absent. Le groupe dans lequel l'anthropoïde se fonde devient peu à peu le miroir qui donne à l'individu préhominien, de plus en plus conscient, l'image de soi nécessaire à la perception du monde comme extérieur à soi. La composante matérielle de la conscience se situe donc à deux niveaux: 1. les vestiges (bio-électriques musculaires) du geste de l'indication qui accompagnent encore aujourd'hui chez le sujet toute parole et toute pensée; 2. la structure sociale du groupe (tributaire et cause de types d'activités économiques précises) dont l'image rémanente stylisée permet

la conception de soi.

Dans la deuxième partie, qui s'intitule "le langage syncrétique"; l'auteur trace le développement de l'espèce humaine depuis le stade anthropoïde à celui d'homo faber en passant par les phases préhominiennes.

Il montre la corrélation étroite qui existe entre les différentes étapes de la fabrication d'outils, de l'organisation de la chasse et de l'évolution du langage et de la conscience. Selon l'auteur, deux bonds qualitatifs, fruits d'évolutions très longues, auraient marqué le passage de l'anthropoïde à l'état d'homme. 1. A la première phase préhominiennne, le **geste de l'indication**, rapport d'extériorité, embryon de la conscience, correspond à la préparation par concassage de l'instrument au moment même où le besoin de son utilisation se fait sentir. 2. Au stade d'homo faber, la fabrication d'outils au moyen d'autres outils s'accomplit avant la chasse, puisque le **représentation** de l'objet absent (concept) et la représentation de soi ont été rendues possibles par la fixation dans l'organisme nerveux du signe de l'indication et de l'image rémanente du groupe. Le signe linguistique naît donc avec l'apparition du travail de

recherches sur l'origine du langage et de la conscience



production et suppose la faculté de concevoir ce qui est absent, un pouvoir de représentation qui permet et que nécessite une division des tâches lors de la chasse. L'évolution du langage et de la conscience va de pair avec celles de l'organisation sociale et de la production économique.

La phylogénèse (développement de l'espèce) se répète, selon l'auteur, dans l'ontogénèse (développement de l'individu). L'enfant parcourt dans les deux premières années de sa vie l'évolution millénaire de l'ancêtre préhominienn. Celui-ci a dû attendre le développement de son cerveau et c'est dans cette évolution

biologique très lente que l'auteur recherche les origines de la crise oedipienne.

La troisième partie de ce livre s'intitule "Marxisme et psychanalyse, les origines de la crise oedipienne". Les anthropologues dont Séménov, Boriskovski, Némilov, Vallois fournissent les données précises qui permettent à l'auteur de soutenir la thèse selon laquelle l'augmentation du volume du cerveau n'a pas été accompagnée d'un agrandissement équivalent du bassin de la femelle. Pendant des milliers d'années, celle-ci meurt nombreuse en couches. Cette tragédie biologique aurait nécessité une forme particulière de la famille appareillée qui réservait ses filles nubiles aux pères et privait la jeune génération masculine de tout rapport sexuel jusqu'à la trentaine, âge auquel les hommes entraînaient dans le clan des pères. Les fils devenaient les rivaux sexuels des pères car les jeunes épouses de ces derniers constituaient l'objet de leurs désirs frustrés. Cette situation aurait persisté jusqu'à ce que l'équilibre entre hommes et femmes ait été rétabli selon les principes de sélection biologique naturelle (survivance des fem-

mes aux bassins plus grands et à la tendance à donner naissance prématurément - par rapport à l'espèce animale - à leurs enfants). Elle aurait pu, selon l'auteur, laisser ses traces dans le cerveau humain.

Malgré le caractère étonnant de certaines de ses conclusions, ces recherches denses, bien documentées et articulées selon un raisonnement dialectique nuancé, (qui défie d'ailleurs toute tentative de résumé) me semble fournir une contribution importante à une théorie matérialiste du sujet.

A.M.

Angola

MONTHLY REVIEW

VOLUME 28

Angola, China, and Southern Africa

1
• C. CLARK KISSINGER
• JOHN S. SAUL
• THE EDITORS

Sur l'Angola (et la politique internationale de la Chine) on peut lire un intéressant débat dans **Monthly Review**, vol. 28, no 1 (May 1976): 1-17

J.-M.P.

Burchett et la politique extérieure chinoise

Louis Le Borgne m'a fait connaître l'excellent article de Wilfred Burchett, "La Chine face à la révolution africaine", paru dans **Afrique-Asie**, no 107, 19 avril 1976. On ne saurait mettre en doute l'intégrité de Burchett ainsi que sa connaissance de l'Angola. De plus, le fait qu'il soit depuis longtemps un ami et un partisan de la révolution chinoise rend encore plus percutante son analyse critique de la politique extérieure chinoise.

J.-M. P.

Pamphlétaires et étudiants

On lira dans le dernier numéro de **Voix et images** (avril 1976) un intéressant article de Bernard Andrès: "Essai de typologie du discours pamphlétaire québécois". Enseignant à l'U.Q.A.M. il a commencé avec quelques étudiant(e)s à établir une bibliographie critique des écrits pamphlétaires québécois entre 1945 et 1971: identifier la source de l'écrit et sa diffusion, son idéologie (extrême-droite, centre-droit, cen-

tre-gauche, extrême-gauche), ses procédés stylistiques. Andrès définit le pamphlet comme une "écriture outrée **décriant** pour la changer une situation révoltante pour l'auteur"; une telle définition qui se veut large ne va-t-elle pas faire déborder cette recherche (et c'est tant mieux: la théorie des genres littéraires commence à montrer son structuralisme tautologique) vers la littérature polémique (des poèmes comme ceux du **Ciel fermé** de Claude Fournier, de "La Vie agonique" et des "Notes sur le non-poème et le poème" de Gaston Miron, de **L'Afficheur hurle** de Paul Chamberland correspondent à sa définition du pamphlet!).

Dans le même numéro Claude Filteau (Université de Sherbrooke) fait une lecture psychanalytique de **l'Hiver de force** de Réjean Ducharme à la fin de laquelle il affirme: "Le narrateur de **l'Hiver de force** déjoue d'avance toute interprétation possible de son récit, qu'elle soit psychanalytique ou marxiste, car il s'agit de faire pièce au discours des intellectuels de gauche en le reproduisant déjà par bribes dans le texte." Ne pourrait-on dire que "le discours universitari-

re" d'avant-garde prend plaisir à être déjoué conformément à un certain jeu philosophique mis en suspens(e) dans la langue mais hors de l'histoire par Jacques Derrida de son introduction à **L'Origine de la géométrie** de Husserl en 1962 à **Glas** en 1974?

A propos des universitaires Gérard Bessette constate: "On nous force à devenir des machines à paroles (superflues), des spécialistes du délayage..." (ceci dans une entrevue menée par Jean Fisette). Dans la même entrevue Bessette reprend le refrain "les étudiants ne lisent plus"; constatation qui laisse entendre que les étudiants ont déjà lu: ils ont alors bien mal lu car notre production littéraire commence à peine à fournir quelques oeuvres fortes, et que les enseignants lisent: pour leur part les étudiantes et les étudiants ont souvent l'impression que les enseignants lisent toujours le même livre: d'où le délayage, les paroles superflues, etc.

Ph. H.

Les contes québécois

On lira avec intérêt dans **Conte parlé, conte écrit**, numéro de la revue **Etudes françaises** (avril 1976) préparé sous la di-

rection de Jeanne Demers et Lise Gauvin leur article "Le conte écrit, une forme savante" fait à partir des recherches sur ce "genre" qu'elles tentent d'appliquer à cinq versions de "Rose Latulippe" — celle qui a dansé avec un beau jeune homme vêtu de noir un soir de Mardi-Gras dépassé minuit — .

Si l'article ne tombe pas dans un structuralisme vain, dénonçant même les épigones de Propp, comme c'est trop souvent le cas dans les études littéraires actuelles, il n'en reste pas moins que ce qui est le plus intéressant, l'érotisation créée par la reconnaissance de certaines marques textuelles, n'est que mentionné à la toute fin; l'article donne envie d'écrire des contes tellement il souligne bien les procédés utilisés. Intéressante l'évocation de la carrière d'anthropologue de Marius Barbeau par Jean Du Berger; intéressante parce qu'elle souligne que tout le travail d'analyse du corpus des contes canadiens, maintenant qu'il est rassemblé, reste à faire. S'il faut sans doute faire notre deuil de ces veillées où les conteurs faisaient naître de véritables fêtes verbales — je me souviens encore de mes grands-parents me racontant pour

la Nième fois "La Bête-à-sept-têtes": je ne me lassais pas d'écouter, guettant leurs moindres pauses parce qu'après chaque pause arrivait un autre évènement qui remplissait de joie ou de crainte mais toujours de plaisir —, on pourrait peut-être espérer un livre qui fournisse une lecture du plaisir dans quelques contes québécois (il y aurait bien sûr dans ce choix "Rose Latulippe" et "La Bête-à-sept-têtes"), lecture qui pourrait se faire à partir de la psychanalyse car les déconstructions psychanalytiques donnent aux adultes le plaisir de retrouver quelques voix entendues enfants.

Ph. H.

Deux symptômes

1) Martin Scorcese fait des films clinquants, passablement tapageurs, faussement modernes. A chaque film, ces défauts s'amplifient. **Taxi Driver** se veut la description de la solitude et du désarroi d'un Newyorkais. Mais n'est-ce pas, plutôt que le portrait d'un anti-héros, le prétexte pour l'étalement de ce bon vieux racisme? Le film n'avance qu'un point: si le monde va mal, la cause en est aux Noirs, aux Portoricains, aux immigrants

(on peut continuer la liste). Or pour ce produit raciste, Scorcese vient de se voir attribuer la Palme d'Or du Festival de Cannes: symptôme.

2) **Hobo-Québec** continue à publier. Bon. Claude Robitaille continue à pasticher avec talent; mais il devrait en tant que directeur surveiller les notes de ses collaborateurs.

Jean Leduc nous apprend dans une note coiffant son article que celui-ci aurait été refusé par **Cinéma-Québec**. Ce papier sur le **Mahler** de Ken Russel se voulait une charge contre la sémiologie à la Gilles Thérien. Très guattarodeleuzien cet article, et drôlement confus! Alors voilà le **hic**: la note de Leduc se termine ainsi: "A quand le job ONF ou CBC pour l'égyptien Tardros?" On a bien lu. On voudrait croire à une maladresse, mais il y a plus que des maladresses depuis deux ans du côté de **Hobo-Québec** (comme du côté de **Cul Q.**): certains délires (qui ont — ce n'est pas étranger — leur répondant amplifié dans le courrier des lecteurs) relèvent de ce qu'on nomme le nationalisme fasciste. Cette note raciste, prenons-la aussi comme symptôme...

A.R.

formule d'abonnement

Nom.....

Adresse.....

.....tél. :.....

A partir du numéro.....

Date.....Signature.....

Abonnement d'un an (douze numéros)
individu, \$20.00; institution, \$25.00; abonnement de soutien, \$40.00 et plus.

Veillez expédier votre chèque ou mandat à l'ordre de:
CHRONIQUES, case postale 747, succursale "N", Montréal, Qué.

Tous les numéros antérieurs sont disponibles. Ecrire à:
Chroniques, C.P. 747, Succ. N. Montréal.

chroniques

Case Postale 747, Succ. N, Montréal.

Collectif de production: Thérèse Arbic, Michel Brissonnet, Madeleine Gagnon, Philippe Haeck, Réjean Jacques, Jocelyne Lefebvre, André Morf, Jean-Marc Potte, André Roy, Céline Saint-Pierre, Marcel Saint-Pierre. Secrétaire à la rédaction: Philippe Haeck.

Courrier de la deuxième classe: Enregistrement no 3451. Dépôt légal à la bibliothèque nationale du Québec. Couverture: Marie Leclerc. Maquette intérieure: Roger Des Roches. Composition et impression: Journal Offset. **Chroniques** jouit d'une subvention du Conseil des Arts du Canada.

.....
.....
.....
.....

nt de

ie:
tréal,

tre à:

Made-
elebvre,
e-Pierre,

Dépot
Mano
sition et
tion du

Prix: \$4.00

Pour le réalisme, il ne s'agit pas de sub. point de vue socialiste au point de vue bour. donc de conserver la forme éprouvée de l. ditionnel. Il s'agit de repenser le rapport que individus entretiennent avec l'art ou la littérat de substituer à la consommation passive une flexion critique par le biais de laquelle peut vé blement se faire un travail d'éducation et, dans mesure où les artistes réalistes représentent contradictions qui existent chez les hommes et d leurs rapports réciproques, montrer les conditi dans lesquelles elles se développent.

RECU LE

16 AOÛT 1976

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

DU QUÉBEC