

L'art, ingrédient du capitalisme ou force d'émancipation ?

Isabelle Garo

Introduction

Commençons par une contradiction, plus gênante que dialectique : un paradoxe. D'un côté, l'art et notamment l'art contemporain sont l'objet de scandales réitérés, à chaque fois des œuvres vendues à des prix exorbitants : dernièrement encore, des œuvres ont franchi la barre des 100 millions de dollars. Nous connaissons tous, quoi qu'on en pense, les œuvres de Damien Hirst et de Jeff Koons, provocatrices et dont les prix dépassent bien souvent, et très largement, ceux des œuvres de l'art classique et de l'art moderne. D'un autre côté, il est fréquent, du côté des forces progressistes, d'entendre une défense de la culture en général, proclamant que l'art n'est pas un marché, ni la connaissance, ni la santé d'ailleurs, pas plus que les services publics plus généralement.

Or la première remarque le montre : dans le capitalisme, les œuvres sont aussi des marchandises, de même que la santé peut aussi devenir un secteur marchand capitaliste, soumis à la loi de la valeur et au règne du taux de profit. En ce sens, la culture n'est pas seulement le domaine de la recherche et de la création pure, elle est un secteur dynamique de l'économie capitaliste, sous la forme de l'industrie culturelle, qu'on peut rapprocher à certains égards du marché de la connaissance en train de se construire.

Comment dépasser ce constat paradoxal et le transformer en une contradiction précisément, qui donne prise à des choix sociaux et politiques ? C'est à cette transposition de cette question que je voudrais me livrer. Et afin de faire de ce paradoxe un peu plus qu'une contradiction plus féconde, je suis convaincue qu'il faut aborder en marxiste la question de l'activité artistique, à la fois en partant des analyses que Marx a produites en son temps et en prolongeant ses analyses à partir de la situation de l'art et de la culture aujourd'hui, situation très différente de celle du 19^e siècle. Ce sont ces deux points sur lesquels je m'arrêterai.

Dans le livre, que je ne présenterai que partiellement ici, *L'or des images*, sous-titré *art-monnaie-capital* et paru aux éditions La Ville Brûle en octobre 2013, je m'arrête aussi sur la façon dont les artistes ont saisi et élaboré cette contradiction avec leurs moyens propres. Dans cet ouvrage, c'est la confrontation de l'œuvre à la richesse qui fournit le fil directeur de l'enquête, parce qu'il met en lumière une confrontation qui se joue sur le terrain même de l'art, et non pas sur celui de la théorie de l'art.

Mais si l'on admet que l'art et la culture réfléchissent à leur manière, cette distinction n'a guère de sens. L'abandonner permet de mieux percevoir l'ampleur des nouvelles alliances à nouer et de mieux percevoir la portée critique et politique des activités humaines, dès lors qu'elles incluent la conscience d'elles-mêmes. Elle permet de contourner les dégâts d'une esthétique prescriptive qu'on a longtemps attribuée à Marx. Il est donc nécessaire de commencer par cette question.

1. Marx : une esthétique introuvable

On peut affirmer qu'il n'y a pas d'esthétique chez Marx. Cette absence est à relier au fait qu'il n'existe pas de philosophie séparée chez Marx. En revanche, la question de l'art apparaît tout au long de son œuvre et en des points cruciaux de l'analyse. On peut considérer qu'il aborde la question de l'art avant tout comme activité sociale, en la confrontant au travail et à la perspective d'un développement non aliéné des individus. L'activité artistique concerne ainsi à la fois le capitalisme et le communisme, sans être pour autant une médiation entre les deux, sans être le moyen du passage au communisme, ni forcément situé du côté de l'émancipation et des forces sociales et politiques qui la revendiquent.

Le dire évite de surpolitiser l'activité artistique, en lui confiant pour seule mission d'illustrer des thèses politiques élaborées extérieurement et antérieurement à elle, en la considérant comme un simple moyen. Il faut reconnaître statut social original de cette activité, pour Marx comme pour nous. L'analyse produite par Marx s'effectue en plusieurs temps, qu'on ramènera schématiquement à trois étapes principales.

1/ Le débat des années 1830-1840 en Prusse

La querelle esthétique qui se déploie à cette époque, et au cours de laquelle Marx va proposer une première intervention, est philosophique et théologique, mais aussi politique. Elle est liée à la production artistique du moment et à l'héritage hégélien, disputé entre plusieurs héritiers qui sont en désaccord profond. Du côté des hégéliens orthodoxes, conservateurs : les Frères Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, on rencontre une esthétique idéaliste et romantique, anti-rationaliste et contre-révolutionnaire, qui procède à la réhabilitation du Moyen Âge et à sa reconstitution fantasmatique.

Ces convictions imprègnent l'école des Nazaréens, qui se placent sous la protection de la monarchie prussienne, en la personne de Frédéric Guillaume III, puis de Frédéric-Guillaume IV à partir de 1840. Convertis au catholicisme, ces artistes se réclament de l'art antérieur à la Réforme et prétendent faire retour à la Renaissance italienne. Ils inspireront les Pré-raphaélites anglais, plus connus qu'eux aujourd'hui. Il faut noter qu'ils se réclament de Hegel, alors même que Hegel se moquera de leur volonté d'être édifiants et d'être sanctifiés en peignant des images pieuses.

Discutant cette production artistique profondément réactionnaire, le débat théorique prussien va s'élargir à d'autres traditions et à d'autres œuvres, et aborder les questions du romantisme et de l'art grec : Heinrich Heine, adversaire des Nazaréens et des hégéliens de droite, ami de Marx, promeut un modèle grec dont on trouvera trace chez Marx jusqu'en 1857. Les thèses de Heine sont également reprises par Bruno Bauer, qui envisage d'écrire un ouvrage sur l'art et propose à Marx d'y collaborer.

Marx entreprend donc de rédiger un article sur l'art chrétien en 1842, il a alors 24 ans et ce projet est l'un des tout premiers. Il abandonne vite ce projet mais fait des recherches et des lectures, qui le conduisent à réfléchir à une question qu'il n'abandonnera jamais tout à fait, sans pour autant en faire la principale de ses préoccupations.

Au cours de cette première étape, il aborde la question de l'art sous l'angle matérialiste de la sensibilité, ce terme étant à entendre comme relevant d'une culture des sensations, concernant l'artiste mais aussi et avant tout le spectateur des œuvres d'art. Marx prend ainsi et tout de suite ses distances avec l'approche qui est celle des jeunes hégéliens : il ne s'agit pas seulement de critiquer la religion sous l'angle de la répression qu'elle impose aux sens, mais de repenser l'activité artistique d'abord sous l'angle du déploiement des facultés humaines.

Via cette question de l'art, il s'éloigne d'entrée de jeu et critique Feuerbach, dont il ne sera jamais un disciple, en dépit de l'importance qu'il accorde à sa pensée. Pour Feuerbach en effet, l'aliénation de l'homme se manifeste dans la religion, où l'homme projette hors de lui, sous la forme de l'image divine séparée, sa propre essence aliénée. L'art chrétien propose à son tour les variantes infinies d'une telle projection, qui empêche le rapport de soi à soi, le retour de l'individu à lui-même par delà ces écrans et ces scissions qui en brisent l'unité.

A distance de ces thèses, pour Marx, les représentations quelles qu'elles soient ne sont pas des obstacles mais des éléments actifs, appartenant au réel, à la fois effets et causes, dont il faut produire l'analyse historique et sociale. Son analyse de l'art se situe d'entrée de jeu dans le cadre d'une analyse des activités sociales, l'activité artistique s'y fondant parfois, et s'y singularisant à d'autres égards.

Par suite, loin de se présenter comme une question politique, la question de l'art est l'occasion pour Marx d'aborder la question de l'activité et du travail sous l'angle de ses effets sur les individus.

C'est ce fil qui traverse toute son œuvre et il est plus fécond de le suivre que de chercher une théorie de l'engagement ou de la fonction politique de l'art. Cette approche conduit aussi le jeune Marx à aborder la question de la richesse à la fois comme enrichissement de l'individu et comme richesse capitaliste, comme richesse abstraite donc, argent, bien avant qu'il ne soit en mesure de définir le capital et le capitalisme.

2/ Art et division du travail

Dans l'*Idéologie allemande*, rédigée en 1845, Marx et Engels se lancent dans l'analyse bien plus précise du mode de production capitaliste. Dans ce cadre, l'art ne leur apparaît pas seulement comme moyen du développement des capacités individuelles, mais comme étant pris dans la division du travail qui caractérise une formation sociale donnée. Ainsi, Marx quand il parle de Raphaël, mentionne le travail en atelier comme condition de son talent et de sa capacité à répondre aux commandes qui lui sont faites.

On voit s'estomper l'idée que l'artiste serait avant tout un homme libéré de l'aliénation ordinaire. Pour autant, elle ne disparaît pas : on voit émerger l'idée que l'artiste s'insère de façon spécifique dans les rapports sociaux. Et on peut considérer que cette thèse conserve toute son actualité, j'y reviendrai.

Ici, elle prend la figure d'une contradiction d'un genre propre : d'un côté l'artiste est un travailleur spécialisé comme un autre ; de l'autre, il est l'esquisse d'un individu complet, apte à développer un pouvoir créatif qui reste bridé chez la masse des travailleurs. D'où cette remarque célèbre : « dans une société communiste, il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses feront de la peinture »¹. On pourrait ajouter qu'il n'y aura plus de cheminots, d'enseignants ou de sidérurgistes, mais des gens qui, entre autres choses, feront des cours et conduiront des trains : c'est la question du temps libre et de son accroissement qui apparaît ici. L'art est alors une pratique sociale qui subit l'aliénation sous la forme de la division du travail, tout en frayant la voie à son abolition.

Mais si l'on en reste à ce constat, on peut considérer que la contradiction est aussi et avant tout dans l'analyse : comment l'art peut-il être aliéné et libérateur, déterminé et autonome, écho de son temps et appel à son dépassement ?

3/ L'art, entre richesse et valeur

A partir de 1857, Marx va reprendre une fois encore cette question. Son cadre reste celui de l'analyse du capitalisme, alors qu'il est en train d'élaborer pleinement ce qu'il nomme la critique de l'économie politique : le capitalisme est un mode de production qui vise à subordonner toutes les activités sociales à un seul but, l'extorsion de la plus-value au profit de la classe dominante, la bourgeoisie. Les activités humaines sont toutes liées, au sein de la totalité économique et sociale à laquelle elles appartiennent, mais elles se distinguent les unes des autres en fonction de leur place ds ce dispositif d'ensemble et de leur rôle dans la formation de la valeur.

De ce point de vue, l'art crée des richesses qui sont à la fois des richesses marchandes mais qui ne sont pas des richesses de type capitaliste (Marx ne connaît pas l'essor des industries culturelles, même si les salles de spectacles commencent à se multiplier au 19e siècle), j'y reviendrai. Disons que la production artistique est à la fois prise dans une histoire sans que ses transformations ne soient jamais strictement synchrones avec celle de la base productive.

On est bien loin des schémas attribués à Marx sur ce plan. Il écrit : « pour l'art, on sait que les époques déterminées de floraison artistique ne sont nullement en rapport avec le développement général de la société, ni par conséquent avec celui de sa base matérielle, qui est pour ainsi dire l'ossature de son organisation »². C'est seulement ici que l'on peut alors comprendre que l'art puisse à la fois avoir une portée émancipatrice et appartenir à des sociétés de classe, où règnent l'aliénation et la domination : on peut en dire autant de la critique de l'économie politique.

Certaines activités, situées du côté de la superstructure, ont une portée anticipatrice et surtout critique, activement critique à l'égard de ce qui est. En ce sens, l'art est apparenté aux activités intellectuelles mais aussi à la politique, en relation d'homologie avec elle, sans être situé dans sa dépendance. Au total, à travers la question de l'art, se donne à percevoir cette question complexe, celle de la sortie de l'aliénation et de la libération du temps, sans que l'activité artistique ne fournisse de

1 Karl Marx, Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, trad. H. Auger et alii, Paris, Editions sociales, 1976, p. 397.

2 Karl Marx, *Introduction de 1857, Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. M. Husson et G. Badia, Paris, Editions sociales, 1977, p. 158.

médiations politiques.

En revanche, l'artiste peut s'emparer de cette question. Et c'est justement en se confrontant à son propre statut que l'artiste peut s'arrêter, dans son œuvre même, sur cette contradiction interne à son activité propre, en particulier en se confrontant au statut de marchandise qui est celui de l'œuvre et qui la hante. Cette contradiction est ancienne et existe bien avant l'émergence du capitalisme, mais elle prend toute son acuité au sein de ce mode de production. En ce sens, une telle confrontation de l'œuvre à elle-même, quand elle existe, peut conduire l'artiste à parler du monde et de l'histoire, et de façon plus féconde que toutes les démarches artistiques qui visent directement un propos politique sans s'interroger sur leur place, leurs moyens plastiques ou littéraires, leur réception par des spectateurs, etc.

Au cours de ce troisième temps de sa réflexion, il est frappant que Marx le souligne : l'art est une activité sérieuse, pas un simple délassement, qui requiert qualification et formation de haut niveau (en ce sens, on peut juger que « faire entre autres de la peinture » empêche de devenir Raphaël). A ce titre, on peut la rapprocher de ce que serait le travail libéré de l'aliénation, au moins en partie : c'est ce que les Manuscrits de 1857-1858 nomment « l'effort de l'homme, non en tant que force de la nature dressée d'une façon déterminée, mais en tant que sujet »³.

Pourtant, il faut souligner que ce rapprochement ne vaut que partiellement : sur le terrain de la production artistique, il n'existe pas de productivité croissante ni même de temps social nécessaire. On peut donc considérer que l'art déjoue la formation capitaliste de la valeur, sans pourtant lui opposer une autre façon de produire car, on l'a dit, les œuvres sont aussi et depuis longtemps des marchandises. L'activité artistique est surtout une autre façon d'articuler travail social et formation de soi. C'est sans doute la dimension politique qui fait le plus défaut ici, non à l'analyse de Marx, mais à une activité sociale qui n'est le ferment d'aucune transformation révolutionnaire

Même si des artistes ont pu s'associer individuellement à des courants politiques divers, ils ne sont pas, en tant que tels, une classe porteuse d'alternative, mais un curieux mélange d'intégration à la vie sociale et de situation singulière. Etranger à la dialectique des forces productives et des rapports de production telle qu'elle définit le capitalisme par essence, ce groupe est par là même extérieur aux luttes de classes historiques : ou plutôt, il ne s'y inscrit que partiellement et comme latéralement.

En revanche, l'analyse de l'activité artistique et de ses productions d'un genre particulier permet de développer une autre définition de la richesse, cette alternative étant un *leitmotiv* chez Marx : « Une fois que la forme bourgeoise bornée a disparu, qu'est-ce que la richesse, sinon l'universalité des besoins, des capacités, des jouissances, des fp des individus, universalité engendrée dans l'échange universel ? Sinon le plein développement de la domination humaine sur les forces de la nature, tant sur celles de ce qu'on appelle la nature que sur celles de sa propre nature ? Sinon l'élaboration absolue de ses aptitudes créatrices ? »⁴.

On peut considérer que cette « élaboration absolue des aptitudes créatrices » fait résonner un thème utopique, au sens positif du terme, tout en l'ancrant dans l'histoire réelle, contradictoire, qui est celle d'une dépossession en même temps que d'un développement des forces productives, dans la mesure où les individus eux-mêmes entrent dans cette catégorie. L'art fournit alors le repère d'une pratique libre, un horizon sans doute inaccessible mais qui pourtant oriente la transformation sociale en direction du « libre développement de chacun ». C'est pourquoi, au total, on peut parler de politisation indirecte et latérale de la question de l'art. Il faut ajouter à l'analyse de Marx que cette préoccupation peut aussi être celle des artistes eux-mêmes, attachés à réfléchir leur activité et à penser la place de cette activité au sein du capitalisme, pour y défendre une autre place et un autre rôle.

2. Capitalisme et culture aujourd'hui

Pour aborder la seconde partie de mon propos, je voudrais, dans un premier temps, garder le point de vue de l'analyse économique. Mais une telle analyse n'a ici d'intérêt que si l'on n'oublie pas que c'est bien la critique de l'économie politique, au sens de Marx, permet une fois encore de dégager un point de vue nouveau, sur le monde économique et social, Marx refusant pour sa part de concéder la moindre autonomie aux phénomènes économiques et encore moins de leur subordonner les autres dimensions de la vie sociale.

Cette remarque est encore plus vraie, à l'évidence, concernant une activité d'un genre spécial, l'art, et plus généralement, la culture, dont la dimension économique est inséparable de ses autres aspects. Et c'est ce qu'on oublie quand on vante les mérites d'une économie culturelle censée sortir le capitalisme de sa crise, aussi bien que lorsqu'on pense l'art en le coupant de cette dimension économique constitutive.

Pour toutes ces raisons, il s'agit aujourd'hui de prolonger et de transformer une analyse marxienne à bien des égards féconde, mais aussi à bien des égards datée. D'abord parce que l'art est devenu culture de masse, et production industrielle, tout en conservant certaines de ses caractéristiques anciennes.

Il est assez aisé de le montrer au sujet du marché des arts plastiques. Concernant ce marché, ancien et désormais omniprésent, pour le marxisme, autant que pour les conceptions néolibérales et néoclassiques, il reste difficile d'assimiler l'œuvre à une marchandise ordinaire. Ces difficultés ne sont pas seulement le fait des limites de la théorie, mais la conséquence des propriétés des objets culturels en général, qui ne sont jamais complètement des marchandises capitalistes, même s'ils s'achètent et se vendent.

Plusieurs problèmes se posent, qui embarrassent toutes les traditions d'analyse économique, et qui soulignent bien ce caractère hybride et contradictoire des œuvres. On peut en signaler rapidement quelques-uns. Pour les tenants de la valeur-travail, Ricardo et Marx principalement, la valeur de l'œuvre reste étrangère à sa détermination par le temps de travail. Pour les économistes libéraux, le problème est d'évaluer des biens qui sont sans équivalent et qui placent leur vendeur en situation

3 Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 (Grundrisse)*, trad. J. P. Lefebvre *et alii*, t. 2, Paris, Editions sociales, 1980, p. 102.

4 Karl Marx, *Manuscrits de 1857-1858 (Grundrisse)*, éd. cit., pp. 424-425.

de monopole. Pour sa part, John M. Keynes décrit un marché autoréférentiel et autoréalisateur, conduisant au déséquilibre et non à l'équilibre : aujourd'hui l'instabilité du marché de l'art contemporain est connue. Gary Becker, élève de Milton Friedman, est le seul à accorder vraiment l'analyse libérale de l'art avec ses thèses microéconomiques et sa théorie du capital : il affirme que, grâce à la culture artistique acquise, le consommateur d'art minimise ses coûts de recherche de l'information pertinente, les signaux du marché aident en outre à diminuer encore ces « coûts d'accès ». Mais on peut douter de cette motivation de l'amateur d'art, de même que de la définition beckerienne de l'homme comme agent rationnel, qui suivrait une logique strictement égoïste et marchande. Un tel modèle relève d'une anthropologie aussi primaire que métaphysique, cette critique n'est pas neuve.

Quoi qu'il en soit, à la lumière toutes ces hésitations théoriques, de la part de tous les courants économiques, il apparaît surtout que le marché de l'art n'en est jamais totalement un en raison de l'incertitude foncière qui pèse sur la valeur de l'oeuvre. Si l'on abandonne le point de vue de l'économiste et du collectionneur fortuné, on peut dire que cette incertitude, loin d'être un défaut, est précisément ce qui révèle que l'oeuvre n'est jamais complètement ni seulement une marchandise. Ce statut complexe offre à l'artiste des marges de manœuvre, une certaine liberté qui lui permettent, le cas échéant, de se détacher de cette logique capitaliste, voire de la critiquer, de la donner à voir tout en s'en détachant

Si l'activité artistique et culturelle n'est pas ne peut pas être complètement intégrée au fonctionnement capitaliste, son degré de résistance et sa portée critique sont fonctions directes des choix qui sont ceux des créateurs eux-mêmes. Mais par ailleurs, et plus fondamentalement encore, cette situation offre un angle de vue sur le travail en général. Si la force de travail se vend comme marchandise, elle n'est pas produite comme marchandise et résiste par définition à sa complète colonisation capitaliste. Faute de pouvoir développer ce point, je me contenterai de signaler que la question de l'art n'est pas périphérique : elle rend visibles, en les grossissant, certains traits qui sont ceux du travail et des activités salariées.

Si l'on revient à la question des activités artistiques et des analyses économiques contemporaines, il faut noter qu'à côté de l'économie des arts plastiques, une analyse apparentée se développe sur le terrain de productions culturelles qui concernent un public beaucoup plus large, qui englobe les catégories populaires (ce qui est encore peu vrai de l'art contemporain, même si les choses changent). Je laisse de côté le cas de l'audiovisuel, faute de temps, pour dire quelques mots du cinéma, industrie culturelle s'il en est.

Le cinéma est sans doute le lieu où la contradiction est la plus vive et la plus féconde, potentiellement du moins, entre logique capitaliste et logique potentiellement émancipatrice, que certains créateurs développent de façon très intéressante, en renouvelant au passage la question de l'engagement. J'ai développé plusieurs exemples dans mon livre, que je ne peux présenter ici. Disons que, globalement, le secteur connaît une soumission croissante aux critères capitalistes.

Cette industrie présente une structure d'oligopole à franges, selon les libéraux : ce qui signifie que quelques majors sont en situation de monopole, entourées de petites structures concurrentielles qui se situent à leurs marges, et sont le plus souvent absorbées quand elles se développent. Là encore, l'industrie du cinéma est irréductible au reste de la production capitaliste : elle est notamment caractérisée par l'incertitude et le risque, et se présente comme une économie de prototype (tous les films sont uniques).

Au total, il s'agit d'un secteur économique dont le poids est bien réel, mais qui reste fragile et atypique. De fait, aucune recette de succès n'est infaillible. Cette situation est précisément ce qui explique la persistance d'une production indépendante, permettant à un cinéma critique et inventif d'exister. La tradition économique néoclassique s'est efforcée de décrire au mieux ce secteur composite. Ainsi, l'analyse produite par William Baumol et par William Bowen à la fin des années 1960, vise d'abord à comprendre la mauvaise situation financière de Broadway et sera généralisée par la suite.

Pour Baumol et Bowen, les gains de productivité sont nuls, le travail vivant domine et sa rémunération s'aligne logiquement sur les autres secteurs de production. Cette situation entraîne des coûts croissants, qui supposent des financements extérieurs, qu'ils soient publics ou privés, afin de corriger les défaillances du marché en ce point précis.

Il serait faux d'y voir du keynésianisme. Les auteurs préconisent une intervention locale dans une logique de régulation marchande, sans contrevenir aux thèses et surtout aux pratiques libérales d'intervention de l'État en vue de garantir le bon fonctionnement et l'autonomie des marchés.

On peut néanmoins considérer qu'une des contradictions de l'organisation capitaliste de ce secteur apparaît à cette occasion, posant le problème de la nature de bien collectif des productions culturelles. Une fois encore, de telles questions débordent du domaine de l'art et de la culture, mais elles s'y présentent de façon particulièrement visible à travers les pratiques de l'échange et du partage, selon la tension entre propriété et gratuité. Il faut noter que la contradiction entre privé et commun demeure pourtant locale et sans effectivité, tant qu'elle n'est pas politisée et présentée comme choix de société anticapitaliste.

Quoi qu'il en soit, une telle analyse permet de redéfinir les conditions de l'engagement, très au-delà de ses contours habituels : c'est le cas de Wim Wenders, qui dénonce dans *l'Etat des choses* les conditions de financement comme pouvoir sur le processus créatif lui-même. Faisant de cette menace la matière même de son film, il subvertit la logique marchande dans une oeuvre puissante et profondément originale. On peut considérer que ce film, ainsi que bien d'autres oeuvres, contribue à renouveler de façon décisive la question de la représentation, en réfléchissant sur leur insertion au sein de ce qu'elles représentent, révélant la parenté intime de l'art et des représentations de la valeur. C'est en particulier ce fil que j'ai décidé de suivre dans mon livre, parce qu'il donne à voir un rapport critique de l'art à son temps qui n'est en rien l'illustration d'un discours porté de l'extérieur sur le capitalisme.

A partir de l'analyse de ces exemples, on peut affirmer que le quadrillage capitaliste minutieux de la création n'est pas total, qu'il ne saurait l'être. L'activité artistique contemporaine reste profondément contradictoire et préserve des foyers critiques du côté d'artistes qui font ce choix. Ces créateurs assument courageusement le risque de la marginalité sociale et culturelle, tandis que d'autres choisissent tout aussi consciemment le succès commercial et mondain. Dès lors, les options

des divers artistes et réalisateurs ne peuvent que diverger radicalement : elles se répartissent et surtout se polarisent entre soumission et rejet de cette montée des normes capitalistes.

Mais plutôt que d'opposer deux représentations du monde qui diffèreraient surtout par leur contenu et par des visées politiques associées, ce sont des modes d'intervention de la part des artistes qu'il convient de distinguer. S'en prenant à l'une des formes de la division du travail, ces modes d'intervention impliquent de façon différente les spectateurs dans l'œuvre et contribuent, par la même occasion, à structurer leur rapport au monde. C'est aussi à ce niveau que la notion d'œuvre perd son sens étroit de construction figée, de produit fini, proposée à un spectateur lui-même passif et que la question de l'activité sociale, posée par Marx, retrouve tout son sens.

Disons-le de façon plus politique et offensive : dans un monde piloté par des politiques néo-libérales qui ont remplacé par la menace et la violence les promesses d'antan, l'hégémonie de ses images et leur diffusion mondiale correspond à des préoccupations idéologiques majeures. Il est facile d'en discerner les principes stéréotypés et leurs polarités complices et combinées, violence et mièvrerie, racisme et légalisme, sexisme et sentimentalisme, pornographie et puritanisme, superstition et pragmatisme, exotisme et xénophobie, etc.

En face de ce dispositif global, digérant littéralement l'histoire, dépolitisant les individus, et qui inonde tous les écrans du monde, du téléphone portable aux écrans de cinéma en passant par les télévisions, présentes jusque dans les favelas, le risque serait de se satisfaire d'une contre-culture minoritaire, dont l'espace étroit existe pourtant bel et bien et qu'il faut bien entendu préserver.

Mais il s'agit aussi de recréer l'espace d'une véritable culture populaire, ne concédant rien à l'idée reçue d'un spectateur-consommateur abruti et fatalement demandeur d'une télé-réalité toujours plus sordide, poubelle d'images indéfiniment recyclées et miroir obscène d'une misère économique, intellectuelle et sensible montante.

C'est pourquoi, au cours de l'analyse des représentations, il ne faut jamais oublier de présenter comme contradiction vive et persistante l'idéologie dominante et la résistance qu'elle rencontre. Une fois encore, la catégorie de représentation, pourvu qu'elle soit renouvelée et dialectisée, se révèle indispensable à préciser cette approche de l'art en tant qu'activité, en dépit du discrédit dont la notion a été l'objet au cours des décennies précédentes, principalement du côté de la philosophie et de la théorie de l'art, mais aussi dans bien des secteurs de la création artistique.

Elle seule, cependant, permet de maintenir et de questionner le rapport de l'œuvre au réel, à condition d'admettre que cette catégorie n'est solidaire d'aucune conception sommaire du réalisme, tributaire d'aucune théorie mécaniste du reflet, postulant un rapport d'adéquation entre les images et le monde.

Bien des œuvres contemporaines le prouvent : j'ai pris, entre autres, l'exemple du magnifique documentaire de Marie-France Collard, *Ouvrières du monde*, qui date de 1998. Plus généralement, l'effort pour opposer à la culture dominante des œuvres qui rendent sa domination à la fois visible et détestable ne peut que rencontrer l'effort de construction d'une alternative politique au capitalisme en tant que formation politique et sociale impliquant une esthétique.

Si cette perspective implique des œuvres plus questionneuses et plus ambivalentes que par le passé, elle induit aussi la poursuite d'une réflexion de l'œuvre et de l'activité artistique sur elles-mêmes et sur leur place dans le capitalisme contemporain, réflexion que l'art engagé du passé a finalement peu développée. Cette réflexion n'est pas extérieure à la création artistique, même si elle la relie à ce qui n'est pas elle. En ce sens l'autonomie de l'art n'est pas acquise, elle n'est que la confrontation maîtrisée à ce qui lui fait obstacle, elle passe par le déboîtement minutieux et systématique des idées reçues, par la guerre résolue aux images hallucinatoires du libéralisme. « À force de subir les histoires dérisoires, fragmentaires et clonées du processus médiatique, c'est notre histoire elle-même qui s'évanouit », écrit Peter Watkins⁵.

Conclusion

Pour conclure, on peut dire qu'à partir de l'époque moderne, l'œuvre d'art a fondamentalement à voir avec ce qui est à la fois son autre et son essence, la valeur. En conséquence de quoi l'artiste n'est ni étranger ni intégré au capitalisme, ni émancipé ni complice. Et s'il a à choisir, c'est précisément parce qu'il se situe, comme individu conscient, sur cette crête : sa production si singulière peut être tout aussi bien étayage des rapports de classe qu'effort de leur mise en crise, illusion et idéologie que critique sociale et contestation politique. Mais quoi qu'il en soit, elle reste surtout, au bout du compte, leur mélange vertigineux, irréductible.

La confrontation de certaines œuvres contemporaines à l'or et à la monnaie ne fait que porter à son point d'incandescence, devenu visible, cette relation contradictoire de l'art au capitalisme, faite d'immanence reconnue et refusée de la loi de la valeur, de sortie revendiquée mais impossible (par les seules voies de l'art) hors des rapports d'exploitation et de domination. C'est pourquoi il faut y insister : la question de la marchandise, de la monnaie, voire du capital ne saurait constituer un thème artistique en tant que tel, ni de ce fait définir un genre. C'est même à cette condition qu'elle peut demeurer une préoccupation, une hantise surtout, se manifestant à des degrés variables, et qui pour cette raison croise et recroise toujours en même temps la réflexion de l'œuvre sur elle-même.

Cette réflexivité, qui renvoie vers l'œuvre et vers le spectateur ce questionnement sur le monde, fait que jamais il ne s'agit d'éduquer ou d'édifier, alors même, cependant, qu'aucun artiste critique ne saurait renoncer à la volonté de faire réfléchir et d'inciter à agir sachant bien que réfléchir et agir passe d'abord par de tout autres moyens que ceux qu'il emploie : des concepts et des luttes, des projets et des organisations.

⁵ Peter Watkins, *Media Crisis*, trad. P. Watkins, Paris, Homnisphères, 2007, p. 48.