

### C) L'art doit-il être engagé ?

- 1) La doctrine de « l'art pour l'art »
- 2) Critique de « l'art pour l'art » : l'art engagé

La doctrine de « l'art engagé » s'oppose entièrement à la précédente, puisqu'elle vise à montrer qu'une œuvre d'art *doit* nécessairement se mettre au service d'une cause autre que la beauté.

Il faut ici distinguer deux argumentaires assez différents. Le premier est un argument de *nécessité* : il s'agit de montrer qu'une œuvre d'art *ne peut pas ne pas être* engagée ; une œuvre d'art qui se prétendrait « neutre », dissociée de tous les débats sociaux, politiques, moraux, religieux (etc.) de son époque ne peut être qu'illusoire. On peut en effet admettre que l'œuvre d'art (contrairement à une théorie scientifique) doit exprimer *l'identité*, la personnalité de l'artiste qui la crée. Les poèmes de Byron expriment la *personnalité* de Byron, comme les tableaux de Picasso expriment la vision du monde de Picasso, sa personnalité. Or parmi les éléments majeurs de la « personnalité » d'un individu, on doit évidemment compter ses valeurs, ses croyances (!morales, politiques, religieuses...). Si donc l'œuvre exprime la personnalité de l'artiste, il est logique qu'elle exprime *aussi* ses valeurs. Interdire à l'œuvre de prendre en charge les croyances et les valeurs, les convictions de l'artiste, c'est exiger de lui qu'il ampute toute une partie de sa personnalité.

Par exemple, Chagall était un peintre dont les convictions religieuses étaient profondes. Cela n'implique pas que Chagall fasse de son œuvre un support de « propagande » religieuse, ou de prosélytisme. Mais cela explique néanmoins le fait que ses œuvres (comme les vitraux de la cathédrale de Reims) comportent une dimension religieuse, qui font d'elles les expressions de sa vision du monde.

Sartre propose un autre argumentaire, qui repose moins sur la nécessité que sur *l'obligation*. Sartre vise principalement la littérature, domaine dans lequel la posture de l'artiste est, par définition, une prise de parole. En tant que telle, cette situation exige de l'artiste qu'il *assume* cette prise de parole en engageant sa parole dans une *prise de position*. Pour Sartre, l'écrivain ne peut assumer son statut d'écrivain qu'en s'engageant, toute velléité de « neutralité » politique et morale relevant d'une forme de « mauvaise foi » artistique. C'est pourquoi tout écrivain, pour Sartre, peut et doit être *jugé*, puisque son acte même d'artiste est déjà, qu'il le veuille ou non, une prise de position. Pour mémoire, Sartre fera partie du « comité d'épuration » qui se mettra en place à la libération, et qui jugera — par exemple — Sacha Guitry ou Céline.

Cette *obligation* d'engagement pour l'artiste a parfois été admise, au XX<sup>e</sup> siècle, par des auteurs qui n'avaient au départ aucune sympathie particulière pour l'art engagé. Ainsi Thomas Mann, pour lequel pourtant l'œuvre d'art ne devait surtout pas devenir un support de propagande politique, remarquait qu'un contexte comme celui des années 1930 interdisait toute « neutralité » à l'artiste. Pour un auteur allemand, « faire abstraction » du contexte, faire « comme si » le nazisme n'existait pas, cela n'a rien à voir avec de la « neutralité » politique ; celui qui, comme Sacha Guitry, en France, durant l'Occupation, fait jouer ses pièces devant un parterre d'officiers allemands n'est pas « neutre » : il *cautionne* un ordre établi (c'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles Sacha Guitry

sera condamné à la Libération.) Pour Thomas Mann, être un écrivain allemand en 1933 contraint l'individu à une alternative : collaborer, ou résister. Mais toute prétention à la « neutralité » ne peut être qu'illusoire.

- 3) Propositions alternatives : pour un « engagement paradoxal »

La question qui se pose alors est de savoir comment l'artiste peut assumer sa responsabilité sans pour autant faire de son œuvre un « outil », un simple « moyen » efficace de propager des idées politiques.

L'une des stratégies possibles est de faire de l'œuvre le lieu d'une *réflexion* morale ou politique ; il ne s'agit pas de « faire des leçons » de morale ou de politique à travers l'œuvre, mais de faire de la contemplation et de l'interprétation de l'œuvre le lieu d'une *expérience* morale ou politique, par laquelle le public est amené à saisir un *problème* d'ordre moral ou politique, et à nourrir sa propre réflexion.

Et on comprend alors le rôle que *l'art* peut jouer ; car l'œuvre d'art permet ce que presque aucun autre support n'autorise : *l'identification* du public à des personnages porteurs de valeurs, de discours, d'engagements *différents*.

Ce sont ici surtout les domaines littéraires, dramaturgiques et cinématographiques qui sont concernés. Lire un roman, ce n'est pas laisser les personnages du roman « à l'extérieur » de soi : c'est nécessairement faire preuve « d'empathie », accepter de ressentir ce qu'ils ressentent, d'écouter ce qu'ils disent, de « se mettre à leur place ». Or un roman, une pièce de théâtre ou un film ne nous rivent pas à *un* personnage : au fil de l'œuvre (sauf si elle est pauvrement manichéenne, et qu'elles opposent « les bons » et « les méchants »), c'est bien à *plusieurs* personnages que nous sommes conduits à nous identifier.

L'œuvre peut donc nous conduire à devenir *nous-même* le lieu d'un débat, d'une confrontation entre plusieurs discours, plusieurs visions du monde – et c'est en cela qu'elle peut nous conduire à *penser* par nous-mêmes, en nous poussant à former notre propre prise de position. Penser, ce n'est pas se laisser influencer par un discours : c'est accepter de faire jouer en nous des discours différents, pour forger son propre jugement... ou même reconnaître que nous ne réussissons pas à « juger ».

C'est cette idée qui fonde ce qu'un écrivain contemporain, Milan Kundera, appelle la « morale de l'ambiguïté », ou encore la « morale paradoxale » du roman. Le roman n'est pas là pour prêcher la bonne parole ou nous donner des leçons de morale : par le jeu de l'identification à des personnages différents, il nous fait vivre l'expérience même du problème.

Pour illustrer cette conception, on peut proposer l'exemple du film *Le vent se lève* de Ken Loach. Ce film est assez particulier : il est sans doute l'un des plus violents de Ken Loach mais, paradoxalement, il est aussi l'un de ceux où la « morale de l'histoire » est la plus difficile à déterminer. A travers le rapport entre deux frères, auxquels le public est amené à s'identifier alternativement, ce sont bien *deux* postures à l'égard de la violence (de l'IRA) qui sont mises en scène. Et aucune des deux n'apparaît avec évidence comme « la bonne ». La violence du film n'est pas là pour nous persuader du fait que l'un des deux frères a raison : cette violence même sert les *deux* discours. A la fin du film, le public ne saura peut-être pas « quoi penser » ; mais il aura expérimenté en lui un *problème*, qui le détournera des prises de position hâtives. Ce qui est déjà beaucoup... Comme le voulait Socrate, savoir que l'on ne sait pas, c'est le commencement de la sagesse.