

Portrait d'un jeune homme en critique d'art sur fond d'époque

Les années 1950*

par Geoff Dyer

John Berger est né dans un monde « fait pour les héros » le 5 novembre 1926, huit ans après la Première Guerre mondiale. Huit ans après la deuxième, dans un monde devenu moins dangereux pour la démocratie, il allait acquérir une certaine notoriété en tant que critique d'art. Le début de sa carrière est marqué par les convulsions sociales de la Deuxième Guerre mondiale et de ses suites.

Berger a 18 ans quand le Parti travailliste est porté au pouvoir avec une forte majorité et qu'il met en place un État providence qui semble promettre l'arrivée de quelque chose qui aurait pu s'approcher du socialisme. En trois ans, vers 1948, le gouvernement travailliste allait manquer de souffle et ne plus trop savoir quoi faire pour la suite. En 1950, sa majorité est presque balayée et l'année qui suit inaugure une période de 13 ans de règne des conservateurs. Loin d'être enraciné dans un changement fondamental de la conscience sociale, le programme législatif des travaillistes ne fait guère plus que consolider le consensus créé par les tensions de la guerre. Quand les conservateurs entament leur mandat en 1951, ils ne démantèlent pas l'État providence mais ils

* Ce texte intitulé *The 1950s* est la traduction du premier chapitre de *Ways of telling. The Work of John Berger*, de Geoff Dyer, paru chez Pluto Press en 1986. Nous avons fait quelques coupures qui sont signalées dans le texte. Nous remercions Geoff Dyer pour sa confiance et sa générosité.

absorbent l'optimisme qui s'était exprimé avec force en 1945. Le règlement de l'après-guerre et le développement de politiques de consensus engagent l'un et l'autre des deux grands partis qui s'adressent au peuple à peu près dans les mêmes termes : à partir de 1950, le résultat des élections est déterminé par le vote flottant des cols bleus qui ne voient pas le choix politique en termes de classes. Laurence Kitchin écrit en 1960 :

Ce n'était pas l'État mais la classe ouvrière qui, ayant profité de la mobilité pendant la guerre et de la législation de l'après-guerre, disparaissait. La faim, principal moteur de tout radicalisme politique, n'était plus un problème majeur. Elle allait rapidement être remplacée par la consommation galopante et par l'ère de l'avidité organisée¹.

Le capitalisme keynésien avait réussi à régler l'économie, faisant disparaître le spectre du chômage de masse, offrant un accroissement considérable du niveau de vie pour tous — et ébranlant ainsi l'une des règles d'or du mouvement travailliste : le capitalisme devait mener fatalement à des cycles de famine et de dépossession. Dans les années 50, la libre entreprise réglementée semble offrir ce que les socialistes ont toujours affirmé ne pouvoir être mené à bien que par l'étatisation. Les treize ans de règne conservateur sont moins le résultat de la victoire Tory que celui de l'échec des travaillistes à provoquer un changement idéologique sur la carte politique nouvelle créée par la guerre. L'État providence allège la tension de la pauvreté et des épreuves et cette réussite fournit les bases de la régénération du capitalisme qui s'étend et envahit, ce dont on n'avait même pas rêvé jusqu'alors, tous les domaines de la vie des gens².

En même temps, on est en pleine Guerre froide. Le conflit entre l'Est et l'Ouest va crescendo avec toute une série

¹ Laurence Kitchin, dans *Look Back in Anger : A Collection of Critical Essays*, John Russel Taylor (sous la direction de), Macmillan, Londres, 1968, p. 180-181.

² Trevor Blackwell et Jeremy Seabrook, *A World Still To Win*, Faber, Londres, 1985, p. 68.

d'événements à partir des années 1940 : la consolidation du pouvoir communiste en Tchécoslovaquie et le blocus de Berlin en 1948, la première explosion d'une bombe atomique soviétique en 1949, la Guerre de Corée entre 1950 et 1953 et, plus tard, l'invasion de la Hongrie par l'URSS. Avec l'Union soviétique pour seul modèle, le socialisme est de plus en plus identifié au totalitarisme. « Pendant dix ans (dit Norman Broase en 1945 dans *Loyalties* de Raymond Williams), communiste voulait surtout dire anti-fasciste. Dans les quelques années à venir, cela voudra dire anti-libéral, anti-démocratique et puis pratiquement subversif et même traître. » La paranoïa de la Guerre froide en Grande-Bretagne n'est pas parvenue aux profondeurs abyssales qu'elle a atteintes en Amérique, mais être vaguement identifié au communisme, c'est être considéré comme dangereux. (En 1949 la société John Lewis donne l'ordre de congédier tout employé qui refuserait de signer une pétition anti-communiste.³)

À cette époque-là Berger a vingt ans et il se considère comme communiste. Enfant, on l'a envoyé dans une petite école primaire et puis à St.-Edwards, à Oxford, une école publique anglo-irlandaise qui entend former de petits administrateurs coloniaux et des officiers. Les deux écoles sont violentes et rudes. À seize ans, il s'enfuit de St.-Edwards. Il obtient alors une petite bourse et s'inscrit à la Central School of Art. Ses sentiments politiques d'adolescent sont plutôt anarchistes (il a lu Kropotkine et d'autres classiques anarchistes à l'école) mais, à Central, il entre en contact avec un certain nombre d'étudiants communistes et ses positions politiques deviennent plus dures, plus claires aussi : moins anarchistes, plus marxistes orthodoxes. Le temps qu'il aurait dû passer à Central est écourté car il doit rejoindre l'armée où, compte tenu de ses antécédents, on s'attend à ce qu'il prenne un commandement. Il refuse de le faire et on le garde comme

³ Robert Hewison, *In Anger*, Oxford University Press, Oxford, 1981, p. 25.

instructeur dans un camp près de Belfast où il a été formé. Les deux années qu'il y passe ont un effet considérable sur lui. L'école lui a donné un sentiment d'impuissance face à une autorité tyrannique ; c'est dans l'armée qu'il a ses premiers vrais contacts avec des ouvriers.

Avec une bourse de l'armée il reprend ses études en art, cette fois à Chelsea, et devient proche du Parti communiste (il écrit dans sa presse et intervient dans les débats qu'il organise, mais ne devient jamais membre) et de l'Artists International Association (AIA). Il subit à l'époque des influences nombreuses qui forment sa conception de l'art et de la politique, mais on ne peut les comprendre que dans le contexte plus vaste de ce que sont la conception et la pratique de l'histoire de l'art à l'époque.

En gros, l'histoire de l'art est dominée par des méthodes qui considèrent cette discipline comme une succession d'artistes, comme l'histoire des styles visuels (formalisme) ou comme partie d'une histoire des idées plus globale (une sorte d'approche texte/contexte)⁴. Ces approches n'établissent pas forcément leurs objectifs de façon explicite ou rigide. Mais des présupposés tacites sur l'art — sur la « vérité », la « beauté » et la nature du génie créatif qui définissent ce qui constitue la tradition des beaux-arts — coupent l'histoire de l'art des rapports sociaux et historiques réels⁵. De tels présupposés sont inscrits dans la tâche quotidienne du critique, ils passent par elle, cette tâche du critique qui occupe une place d'influence à mi-chemin entre experts universitaires et grand public. Ainsi, Roger Fry affirme un jour qu'il est « un intermédiaire entre l'historien de l'art et l'amateur » et la méthode critique la plus influente depuis le début du vingtième siècle est effectivement le formalisme,

⁴ Nicos Hadjinicolaou, *Art History and Class Struggle*, Pluto, Londres, (publié en Angleterre trois ans après, en 1951)1975.

⁵ Griselda Pollock, « Artists, mythologies and media – genius, madness and art history » in *Screen*, vol. 21, n° 3, 1980, p. 57.

que l'on associe à Fry et à Clive Bell. Quelles sont les qualités communes des objets qui provoquent en nous l'émotion esthétique ? se demande Bell en 1914. Et sa réponse est « des formes signifiantes : des lignes et des couleurs agencées de façon particulière, certaines formes et certaines relations entre les formes ». Fry va plus loin, faisant de cette notion une notion centrale à la fois d'une théorie très élaborée des effets esthétiques et de la critique de l'art contemporain.

Émergent cependant aussi, dans les années d'avant et d'après la guerre qui sont marquées par la suprématie formaliste, un ensemble disparate d'écrits sur l'art et l'esthétique d'influence marxiste qui mettent l'accent sur l'histoire sociale et sur le fondement social de l'art. Un travail sur l'esthétique en général commence dans l'entre deux guerres avec des théoriciens d'Europe centrale comme Lukács et les membres de l'école de Francfort (Horkheimer, Benjamin, Adorno, Marcuse). En Grande-Bretagne dans les années trente, il n'existe pas de travaux de ce genre (Christophe Caudwell étant le seul théoricien marxiste important de la *Auden generation*⁶). Le développement des écrits marxistes sur l'art et en particulier sur les beaux-arts, doit beaucoup à l'arrivée d'émigrés européens dans les années 1930, à la propagation de leurs idées et à la publication de leurs livres dans les années 1950 et après. Bien des artistes, des intellectuels et des communistes avec lesquels Berger entre en contact à la fin des années 1940 et au début des années 1950 sont des émigrés qui ont fui le fascisme. On doit en citer un en particulier : Frederick Antal.

Antal naît à Budapest en 1887, mais c'est à Florence, à Vienne et à Berlin qu'il travaille avant son émigration en Angleterre en 1933. Parlant plusieurs langues couramment, spécialiste

⁶ Wystan Hugh Auden, poète, dramaturge et critique anglais (1907-1973) qui deviendra citoyen américain en 1946. Il a rassemblé autour de lui toute une série de poètes et d'écrivains de gauche dans les années 30 en Angleterre. Communiste, il participera à la Guerre d'Espagne dans le camp républicain. Il se convertira ensuite au catholicisme.

de la peinture du quatorzième siècle en Italie, du Classicisme, du Romantisme, et du dix-huitième anglais, Antal est à la fois un expert et un esprit encyclopédique. D'abord publié en 1938 en allemand, son livre *Florentine Paintings and Its Social Background* (édition anglaise en 1948), comme celui de Arnold Hauser, *The Social History of Art* (publié en anglais trois ans après, en 1951), est un travail de détail, méticuleux et érudit, et de grande portée historique. Antal y expose le problème de la définition du « style » :

Étant donné que chaque style est une combinaison d'éléments spécifiques de sujet et de forme, les éléments thématiques offrent une transition immédiate vers le point de vue général sur la vie, la philosophie dont dérivent les images en question. Les œuvres ainsi considérées ne sont plus isolées ; on a pénétré au-delà du formel et on touche à quelque chose de plus profond, à la conception de la vie. Les éléments formels, pour leur part, sont en dernière analyse, aussi dépendants des philosophies du jour, mais la relation est moins directe et ne peut être clairement perçue qu'après que la considération primaire ait été comprise, parce que le thème, le sujet du tableau montre plus clairement que quoi que ce soit d'autre à quel point le tableau dans son ensemble fait partie du point de vue, des idées du public exprimées par le biais de l'artiste. Mais le public n'est absolument pas unanime dans sa conception de la vie, et cette différence de points de vue en son sein explique la co-existence de différents styles pendant la même période. Une telle différence, à son tour, est due au fait que ce que nous appelons public n'est pas un corps homogène, mais est éclaté en divers groupes souvent antagonistes. Étant donné que public est simplement une autre façon de dire société dans sa capacité à recevoir l'art, ce qu'il faut faire ensuite, c'est examiner la structure de la société et les relations qui existent entre ses différents segments. À cette fin, nous devons vérifier les causes économiques et sociales qui ont produit ces divisions. Cela devrait être notre premier souci parce que c'est là que nous sommes en terrain solide. Pour résumer : nous ne pouvons comprendre les origines et la nature des styles qui coexistent que si nous étudions les différents segments de la société, si nous reconstruisons leurs philosophies et, à partir de là, nous pénétrons leur art⁷.

⁷ Frederick Antal, *Florentine Painting and Its Social Background*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1948.

Cet extrait suffit à montrer sur quelle échelle Antal étend le champ théorique pour étudier l'histoire sociale de l'art.[...] Dans les années 1950, le travail d'Antal n'est connu que d'un petit groupe d'historiens de l'art qui, pour la plupart, lui sont hostiles, et par un petit cercle de marxistes. Berger devient informellement l'élève de Antal et son influence sur le jeune homme, autant personnelle que théorique, est considérable. À travers Antal, le jeune Berger découvre un marxisme qui n'est ni dogmatique ni philistin, un point de vue intellectuel plus large et plus exigeant qu'aucun autre dans le courant dominant de la critique d'art britannique. Des années plus tard, Berger se souvient de Antal comme d'une personne qui « plus que tout autre m'a appris à écrire sur l'art ». Dans les années 1950, Berger est la voix critique la plus provocante du monde de l'art et, alors que Antal reste pratiquement inconnu, c'est lui qui fournit à Berger le soutien théorique de son projet critique naissant.

Pour Antal, la AIA (il y a joué un rôle important dès avant la guerre) est une tribune où son travail peut être relié à un mouvement politique et artistique plus vaste. Berger n'est engagé dans l'AIA que dans une période où la force idéologique de l'organisation est sur le déclin, mais il vaut la peine de considérer son histoire pour deux motifs. D'abord parce qu'elle sert de lien entre le Front populaire des années 30 et la Guerre froide des années 50 et nous aide donc à voir le travail de Berger dans le contexte d'un développement historique. Ensuite parce que bien des événements de la vie de cette organisation en préfigurent d'autres dans lesquels Berger a joué un rôle de premier plan dans les années 50.

L'Artists International Association est fondée en 1933 pour être un rassemblement d'artistes engagés dans un projet politique socialiste⁸. Vers 1936, alors qu'elle est encore

⁸ Ce dont il est question ici doit beaucoup au catalogue de Lynda Morris et Robert Radford : *The Story of the Artists International Association*, Oxford, 1983. Toutes les citations de cette partie sont tirées de cet ouvrage.

explicitement une organisation politique, ses objectifs se sont élargis pour faire partie d'un Front populaire « contre le fascisme, la guerre et l'anéantissement de la culture » : ses effectifs ont considérablement augmenté, passant d'à peine une trentaine de membres à plus de 600, parmi lesquels figurent quelques-uns des artistes les plus importants de l'époque. Activités et expositions servant à recueillir des fonds ont lieu tout au long de la Guerre d'Espagne et, à l'approche de la Deuxième Guerre mondiale, un comité pour les artistes réfugiés est mis en place pour aider ceux qui fuient le fascisme et le nazisme. James Fitton se souvient des années d'effervescence de l'association : « Tout le monde était pour la gauche à cette époque-là... Tout le monde nous soutenait, même des gens qui normalement auraient voté Tory ultra-conservateur ».

Après la guerre et la défaite du fascisme, ce consensus s'effondre. La crise économique en Grande-Bretagne, les crises successives des rapports Est-Ouest et les critiques soviétiques largement diffusées sur les tendances modernes décadentes dans le domaine de l'art et de la musique provoquent une scission à l'intérieur de l'AIA entre ceux qui maintiennent les objectifs politiques des débuts et ceux qui voient l'avenir de l'association comme celui d'une organisation d'aide aux artistes, internationale mais fondamentalement apolitique. [...]

[Cette] scission [...] s'exprime formellement, en quelque sorte, en 1952 avec une exposition d'art abstrait et d'art réaliste intitulée *The Mirror and the Square*. Cet événement marque la transition entre le rôle traditionnel et le nouveau rôle politique de l'AIA. Cette exposition cache en fait une scission idéologique très amère tout en ne se présentant que comme « une confrontation formelle entre deux styles ». Dès l'instant où le débat est conçu en termes de conflit de style, entre réalisme et abstraction, tout est perdu pour l'aile politique de l'AIA qui a clamé depuis les années 30 que le

réalisme n'est pas seulement un style artistique mais une « attitude par rapport à la vie, par rapport aux comportements sociaux et politiques les plus importants de l'époque » ; désormais, le réalisme représente simplement « l'une des nombreuses possibilités stylistiques de l'art contemporain ».

En décembre 1953, on publie une nouvelle version des objectifs de l'AIA. L'intention des débuts « de prendre part à l'activité politique, d'organiser et de collaborer à toute réunion ou manifestation qui serait en accord avec les objectifs de l'association dès lors qu'agir semblait possible ou souhaitable » est remplacée par :

Travailler à la coopération entre artistes pour la liberté intellectuelle, la sécurité économique, la promotion de la paix et la compréhension entre les peuples ; organiser ou collaborer à toute action en faveur des objectifs déjà mentionnés.

Ironiquement, dans les dernières années de l'AIA, on assiste à un léger retour de la peinture réaliste. En août 1950, le travail de l'un des jeunes artistes de l'exposition de l'AIA a droit à l'attention du *Manchester Guardian*. Ce peintre, c'était John Berger, dont le travail, selon les termes du journaliste : « se tourne plus carrément vers le monde et ses sujets, des pêcheurs ivres, des soudeurs, des ouvriers du bâtiment ou des acrobates sont réduits à une simplicité formelle contenue dans de fortes lignes noires ». Comme le soulignent Lynda Morris et Robert Radford, le travail de Berger semble revenir au passé, au réalisme quotidien du bon vieux temps de l'AIA et, ce faisant, il soutient les vieilles valeurs de l'association. Ses toiles sont le prolongement direct de ses préoccupations politiques. Il passe six mois dans une fonderie à Croydon, pointant matin et soir avec les ouvriers et faisant systématiquement des croquis ; quand la South Bank est en construction pour le Festival de Grande-Bretagne, il va jour après jour sur le chantier et il dessine ; plus tard il passe quatre mois sur la côte bretonne à faire des croquis de pêcheurs.

Tout en continuant son travail d'artiste, à enseigner le dessin et à prendre des cours pour la Workers' Educational Association, Berger donne des conférences radiophoniques sur les chefs-d'œuvre européens pour le service de l'Afrique de l'Ouest de la BBC. [...] [E]n 1952 et pour le reste de la décennie, Berger fera régulièrement des textes pour le *New Statesman*, luttant pour le réalisme, essayant d'affirmer le genre artistique qu'il pratique lui-même.

La tradition de l'approche artistique que Berger connaît par l'intermédiaire du parti communiste et de l'AIA avait été établie par Anthony Blunt, critique pour le *Spectator* dans les années 30. Bien que les deux hommes aient écrit dans des contextes politiques différents, il est frappant de constater que les arguments et les termes mêmes des critiques de Berger ressemblent à ceux de Blunt. Blunt, selon Lynda Morris, voit « le développement de l'art moderne comme l'aliénation progressive des artistes par rapport à tous les secteurs de la société »⁹. Il se plaint du fait que la vision de Matisse semble « ne plus être celle du monde réel », que Bonnard se soit orienté vers la couleur et la forme et éloigné des « valeurs humaines », que les natures mortes de la fin de l'impres-sionnisme s'éloignent des sujets sérieux « vers les différentes formes de l'art ésotérique et semi-abstrait qui a fleuri au siècle dernier ». Les artistes abstraits, soutient-il, se sont coupés « de tous les problèmes sérieux de la vie » et se sont contentés de rêves ; c'était le destin de l'art véritable que de trouver sa voie en dehors de l'abstraction.

Blunt ressemble aussi à Berger dans ce qu'il encense. L'honnêteté de Rembrandt est « si évidente qu'elle frappe en tant que qualité morale », écrit-il en 1938 ; il défend William Coldstream et se tourne vers les maîtres réalistes mexicains comme Rivera et Orozco parce qu'ils incarnent le mouvement vers le futur, « aidant le prolétariat à produire sa

⁹ Lynda Morris, « Realism: the Thirties argument », *Art Monthly* n° 35, avril 1980, p. 3.

propre culture ». Comme Berger vingt ans plus tard, il soutient que « le seul espoir pour la peinture européenne en ce moment, c'est le développement d'un nouveau réalisme », que « si l'art est vraiment une recherche sérieuse, il doit d'une façon quelconque être relié aux choses que nous considérons comme importantes dans la vie » et que l'artiste « devrait traiter des réalités les plus importantes pour son époque ». Il ne s'agit pas ici de suggérer que Berger ait été particulièrement influencé par Blunt, ni même qu'il ait lu ses critiques ; ce qu'il est important de souligner, c'est qu'ils ont partagé la même formation ; l'un et l'autre doivent beaucoup à Frederick Antal¹⁰.

Les premières critiques de Berger n'ont rien de remarquable, mais ses qualités propres ne tardent pas à apparaître : l'œil du peintre pour la lumière, la faculté de traduire en mots le sens d'une toile, des formules concises pour des arguments convaincants. L'écriture, dans *Permanent Red*, une sélection d'articles datant des années 50, est saisissante. [...]

Comme tous les journalistes qui ont du succès, Berger apprend rapidement à tourner à son avantage le peu d'espace qui lui est imparti. Sa technique d'ensemble, au cours des années 50, est celle que Raymond Williams remarquait chez Orwell : affirmer, puis argumenter *dans le champ de cette affirmation*. C'est essentiellement un style combatif et, au début, Berger se situe lui-même en opposition par rapport aux goûts établis ; d'abord avec des répliques abruptement personnelles à des peintres en particulier (Francis Bacon se voit rejeté parce qu'il est un « régisseur brillant plus qu'un peintre original ») ; ensuite, il élargit le jugement pour mettre en question le consensus auquel il s'oppose. « Je dois admettre, écrit Berger en 1953, que quand je relis ce que j'ai écrit pour ce journal l'année dernière, je

¹⁰ Toutes les citations de Anthony Blunt dans ce passage viennent du livre de Morris (*ibid*) ou de George Steiner, « The Cleric of Treason » dans *A Reader*, Harmondsworth : Penguin 1984, p. 178-204.

réalise à quel point nombre de mes opinions et évaluations sont contrariantes. Par contrariantes, cependant, je veux seulement dire qu'elles ne vont pas dans le sens de la mode : je me trouve opposé au sentiment général de la plupart des institutions officielles ou semi-officielles »¹¹. À la fin des années 50, Berger a suffisamment confiance en son propre pouvoir pour dire que le monde de l'art londonien est « dominé par des gens qui ne connaissent absolument rien à l'art ».

Le ton acerbe de Berger est caractéristique d'une génération qui secoue l'establishment littéraire, pour peu de temps toutefois, au milieu des années 50. Cet establishment est constitué des héritiers du groupe de Bloomsbury et des survivants d'âge moyen de la *Auden generation* qui ont troqué Marx et le socialisme pour un existentialisme doux. En quelque sorte, comme le remarque Cyril Connolly en 1947, le « mouvement littéraire de gauche » s'est « épuisé »¹². Au milieu des années cinquante, ce qui est dans l'air du temps, c'est une « classe intellectuelle plus conforme que rebelle »¹³. Puis, on assiste à un changement, un changement d'attitude et de ton plus qu'un changement politique. Comme T.E.B. Howarth le remarque avec une touche de tristesse dans son étude sur les années 50, tout à coup, les critiques « prennent un ton mordant inédit » au milieu de la décennie¹⁴. Kenneth Tynan, défenseur de *Look Back In Anger* et *En attendant Godot*, est, parmi ces jeunes critiques iconoclastes, le plus perspicace, celui qui a laissé le meilleur souvenir. Berger et lui sont bons amis et, avec Penelope Gilliat, (critique de cinéma de *l'Observer*), ils forment un groupe de jeunes critiques qui dérangent, comme l'orthodoxie littéraire de Bloomsbury avait été bousculée par un mouvement de jeunes hommes en colère.

¹¹ *New Statesman*, 5 avril 1958.

¹² Cyril Connolly, *Horizon*, avril 1947. Cité dans Hewison, *In Anger*.

¹³ Robert Hewison, *In Anger*.

¹⁴ T.E.B. Howarth, *Prospect and Reality*, Collins, Londres, 1985, p. 232.

En particulier chez les jeunes, l'humeur au milieu des années 50 est à la désillusion, au cynisme, à l'idéalisme frustré et à la fatigue émotionnelle. La période est marquée, comme l'écrit Lindsay Anderson (un autre ami de Berger) en 1956, par « l'épuisement constant de la vitalité de ce que l'on pourrait appeler la gauche culturelle, sa dévotion grandissante à la mode, son aversion de plus en plus marquée pour la simplicité affective et l'engagement moral »¹⁵. Le désenchantement engendre un militantisme désabusé et impatient, et comme ce militantisme est ancré dans la perte de foi qui a suivi les promesses exubérantes de 1945, il ne peut trouver d'exutoire dans l'activité politique. Les jeunes hommes en colère (parfois ils ne sont pas spécialement jeunes, ni spécialement en colère et parfois même ce ne sont pas des hommes) constituent un phénomène contradictoire et temporaire. Au centre de leur groupe, Jimmy Porter, dont l'expression « les gens de notre génération » fournit encore l'épigraphe la plus employée dans toute discussion sur cette époque. En littérature, l'étiquette « jeune homme en colère » s'étend à des romanciers comme John Braine et se prolonge vers l'autre regroupement important des années 50, les poètes de ce que l'on appelle *the Movement*. [...].

En 1957, Tom Maschler publie *Declaration*, un recueil d'articles qui a acquis depuis un statut de manifeste en faveur des impulsions contradictoires et excessives des jeunes gens en colère. [...]

Il est significatif que l'on ne demande pas à Berger de participer à *Declaration*. L'iconoclastie des jeunes hommes en colère est émotive ; en dépit de sa sincérité, il lui manque le lest de la responsabilité. [...]

Historiquement, ce qui caractérise les jeunes hommes en colère, c'est moins la force de leurs convictions dans les années 50 que la quasi unanimité de leur mouvement vers la

¹⁵ Lindsay Anderson dans John Russel Taylor (sous la direction de), *Look Back In Anger*, p. 188.

droite dans les décennies qui ont suivi. En 1961, Osborne en est réduit à écrire une lettre de haine puérile à ses « compatriotes » :

Vous m'avez enseigné la haine pendant trente ans. Vous l'avez perfectionnée et en avez fait l'instrument émoussé et obsolète qu'elle est désormais. J'espère seulement qu'elle continuera à me faire avancer. Je pense que oui. Je pense qu'elle me soutiendra peut-être dans les tout derniers mois.

D'ici là, sois maudite, Angleterre. Aujourd'hui, tu pourris, et très bientôt tu disparaîtras. Ma haine te dépassera cependant, ne serait-ce que de quelques secondes. J'aimerais qu'elle soit éternelle¹⁶.

C'est là le dernier accès de radicalisme infantile avant l'installation de la réaction.

Dès 1957, dans un pamphlet intitulé « Le socialisme et les intellectuels », Kingsley Amis déplore « la flatulence du marxisme de salon » et « la capacité irrationnelle de s'enflammer pour des intérêts et des causes qui ne sont pas les siens ». Il conclut que l'intellectuel n'a rien « à offrir au mouvement travailliste ». Quelques mois plus tard, *Labour Monthly* publie un article qui souligne que la désillusion des années 50 n'est pas le produit d'espairs naïfs, mais d'espairs trahis. On y fustige Amis pour son étroitesse d'esprit et parce qu'il lui manque une vision du monde qui pourrait servir d'hypothèse de travail pour changer les choses. Cet article est de John Berger, Berger dont les dénonciations du monde de l'art et du démon des privilèges s'inscrivent exactement dans le schéma théorique et politique que les jeunes hommes en colère ont si manifestement méprisé. Sans ce schéma, le jeune homme en colère est en passe de devenir le conservateur de demain. Rétrospectivement, les jeunes hommes en colère laissent une impression d'étroussé d'esprit — peut-être n'aimaient-ils pas l'Angleterre mais leur regard ne se porta jamais au-delà.

¹⁶ John Osborne, dans *Look Back In Anger*, John Russel Taylor (sous la direction de), p. 67-69.

Le point de vue de Berger, au contraire, a toujours été global. Il se rend en Union soviétique en 1953 et écrit sur sa visite, non sans enthousiasme, dans le *New Statesman*. « Jusqu'à ce que l'Union soviétique arrive à égalité dans le domaine du nucléaire » déclare Berger dans un récent entretien, « les États-Unis exerçaient un chantage sur ce plan... à cette époque-là, malgré tous les doutes possibles, je sentais qu'il fallait être *pour* l'Union soviétique »¹⁷. Dans son travail de critique d'art, Berger est tout à fait explicite sur ses allégeances politiques (« Je suis avec les communistes »), ce qui le met dans une position précaire au *New Statesman*. Dans l'introduction de *Permanent Red*, il dit avoir eu à lutter pour ses textes « ligne par ligne, adjectif par adjectif contre un ergotage éditorial constant ». Ce n'est qu'à la fin des années 50, quand il bénéficiera du soutien personnel de Kingsley Martin, qu'il sera plus libre.

Les allégeances politiques affichées de Berger donnent aussi des armes toutes prêtes à ceux qui le critiquent. Bryan Robertson, directeur de la Whitechapel Art Gallery se plaint en disant qu'il est « terrible de trouver dans les colonnes du *New Statesman* des opinions sur l'art moderne que l'on se serait attendu à voir publiées dans le cadre plus étroit du *Daily Worker* ». D'autres objections ne tardent pas à venir et, à la fin des années 50, quelques-unes des voix les plus importantes de l'establishment culturel avaient écrit au *New Statesman* pour se plaindre de son jeune critique d'art. Herbert Read déclare, « le bergerisme est une hérésie post-marxienne », tandis que Steven Spender remarque : « La critique de Berger est comme "une corne de brume dans la brume" ». (Berger lui répond pour le remercier du compliment – quoi de plus utile dans la brume qu'une corne de brume, se demande-t-il.) Dans le climat de la Guerre froide, ces critiques ne sont pas étonnantes, même si, comme Robert Hewison le fait remarquer « les stakhanovistes aux

¹⁷ « Ways of witnessing », *Marxism Today*, décembre 1984, p. 36.

yeux clairs et aux torses larges, représentés pratiquement dans un style académique dix-neuvième, ce n'était pas du tout ce que Berger défendait¹⁸ », puisque c'est cette vision stalinienne du réalisme socialiste que l'on associe immédiatement au réalisme social modifié que Berger défend contre ce qu'on définit commodément et parfois sommairement comme l'abstraction. Bien que Berger essaie toujours de formuler ses commentaires sur la peinture abstraite dans les termes d'une réponse sans préjugés à des exemples particuliers d'abstraction, les arguments qu'il utilise pour étayer cette réponse nous invitent toujours à choisir entre deux genres de peinture – l'un tourné vers la réalité, et l'autre en position de repli par rapport à elle. En 1954, Clement Greenberg argumente de façon convaincante contre précisément le genre de préjugés dont Berger semble être coupable :

Soutenir qu'un genre d'art doit forcément être supérieur ou inférieur à un autre, cela revient à juger avant d'expérimenter ; et toute l'histoire de l'art est là pour démontrer la futilité des lois de la préférence posée d'avance : c'est-à-dire l'impossibilité de prévoir le résultat de l'expérience esthétique¹⁹.

Mais l'argumentation de Greenberg est moins convaincante qu'il n'y paraît puisque la nature de l'expérience esthétique semble aller de soi.

Le débat fondamental dans lequel Berger est engagé au cours des années 50 revient encore et encore à la nature de l'expérience esthétique – à la légitimité ou l'illégitimité de certains types de réponses – et aux termes dans lesquels il est pertinent de considérer cette expérience. Cependant, c'est rendre ainsi le projet critique de Berger dans les années 50 plus abstrait qu'il ne l'a été dans les faits. Ce qu'il faut comprendre, c'est que ce problème, on peut le voir rétrospectivement, se trouve toujours en toile de fond de son

¹⁸ Robert Hewison, *In Anger*, p. 110.

¹⁹ Clement Greenberg, *Art and Culture*, Thames & Hudson, Londres 1973, p. 173. (Extrait d'un texte publié d'abord en 1954.)

examen actif et évolutif de l'art de son temps. Plus important encore, le travail de Berger doit être compris non seulement comme un débat à l'intérieur du monde de l'art, mais aussi à la lumière du contexte politique plus vaste par lequel le débat réalisme/abstraction est défini et où il prend de l'ampleur.

Le principal adversaire de Berger dans ces années-là, c'est Patrick Heron qui travaille aussi comme critique d'art au *New Statesman*. Leur première querelle publique a lieu au printemps 1953 [...]. Tout avait commencé par un aparté de Heron sur le fait que le « retour au réalisme » évoqué par Berger était pure fiction. Pour Heron, le réalisme est cet « effort, noble et discipliné d'enregistrer, avec une objectivité absolue, ce que l'œil voit » ; un tel réalisme, poursuit-il, est rare dans la vie contemporaine. Berger lui répond en arguant, dans la tradition de l'AIA, que le réalisme dépend « de la nature des conclusions que l'on tire sur le sujet » et non pas du style du dessin. Ce dont Heron parle, dit Berger, c'est du naturalisme. Quant au mouvement réaliste en cours de développement en Angleterre, il s'agit « de quelque chose de très prometteur plutôt que de quelque chose d'accompli ». Berger en profite également pour publier une déclaration publique de ses objectifs :

Si vous interprétez l'art seulement en termes d'art (ou en termes d'expérience purement visuelle), alors les différences de style entre, par exemple, Léger et Guttuso vous rendront aveugles à l'identité de leurs intentions. Si, d'autre part, vous essayez d'interpréter l'art en relation avec la vie en général, il devient évident que ces deux peintres appartiennent au nombre important d'artistes européens qui se battent, face à l'obscurité et au nihilisme de tant de travaux contemporains, pour produire un art constructif et rationnel qui peut commenter et exprimer, assez objectivement et avec un sens de la finalité humaine, la vie qu'ils observent autour d'eux²⁰.

C'est là l'affirmation concise d'une position anti-formaliste qui a été développée par la gauche dans les années qui précèdent. Dans le numéro suivant du magazine, Heron

²⁰ *New Statesman*, 14 mars 1953.

réplique, comme on pouvait le prévoir, que « l'art est autonome » et que la voie préconisée par Berger conduit inévitablement à une situation où « l'art et la propagande ne font qu'un ». La controverse est alimentée par la publication, dans le même numéro, de l'article de Berger le plus célèbre, une critique de *The Unknown Political Prisoner (Le prisonnier politique inconnu)*, un concours et une exposition organisés par l'Institute of Contemporary Arts (ICA). Ce que Berger condamne dans cette exposition est une première ébauche des arguments qu'il développera davantage dans son texte « Photographs of Agony » des années plus tard. Les raisons de l'échec de l'exposition, écrit-il, viennent de la conviction que l'art devrait généraliser, devrait se situer au-dessus des problèmes particuliers, urgents, quotidiens et être impartial par rapport à eux : étant donné que nous sommes impliqués dans les politiques pour lesquelles les gens sont en prison, étant donné que la situation désespérée des prisonniers politiques est définie par un contexte politique immédiat, toute tentative de traiter le sujet « d'un point de vue purement esthétique » le trahirait. L'œuvre gagnante de Reg Butler est, Berger en convient, un emblème convaincant de la défaite « mais le défaut fatal d'un emblème de la défaite, c'est que seul un spectateur peut le construire, jamais un protagoniste »²¹.

C'est le signal pour tout le monde de sauter dans l'arène et de dire son mot. La semaine suivante, le *New Statesman* publie une partie du courrier qu'il a reçu sur le sujet et « le meilleur des quatre colonnes », dit Berger non sans émotion (et sans avoir complètement raison), est consacré à des attaques personnelles contre lui. Bien sûr, les choses n'en restent pas là ; la semaine suivante, c'est le tour de Berger. Il écrit :

Toute ma vie je me suis intéressé passionnément à la peinture. En dehors de ma pratique de peintre, j'ai essayé de penser sur et pour

²¹ *New Statesman*, 21 mars 1953.

l'art. Mais j'ai essayé de penser au-delà du pinceau du peintre ; et, en conséquence, c'est en grande partie mon intérêt pour l'art qui m'a conduit à ce que sont mes convictions générales sur le plan politique et social. Ce n'est pas du tout moi qui traîne la politique dans l'art, c'est l'art qui m'a entraîné dans la politique²².

Une page complète est encore consacrée à d'autres lettres sur le sujet, mais la correspondance prend fin la semaine suivante (le 11 avril 1953) avec un manifeste de Heron. L'art, déclare-t-il, « est autonome au sens vital. L'art est découverte spirituelle. La propagande est une injection préméditée d'une dose de faits trafiqués. L'art est éternel : la propagande est hautement éphémère. »

De la querelle, personne ne sort vainqueur ; Berger et Heron ont tous deux attaqué la caricature de la position de la partie adverse et, comme le dit très justement Robert Hewison, aucun « n'a réussi à exprimer [son] point de vue dans les termes de l'autre »²³. Les sympathies des lecteurs de ce texte iront sans doute à Berger mais il faut convenir que bien de ses attaques de l'art abstrait étaient grossières et inefficaces. Dans la critique de *The Unknown Political prisoner*, Berger prétend que « des formes sans signification, ce n'est pas très loin des sons sans mots », négligeant d'ajouter que des sons sans mots, cela pourrait bien être de la musique et pas forcément une cacophonie aléatoire. Le problème, essentiellement, c'est que Berger oscille sans cesse entre l'emploi de l'expression « art abstrait » pour désigner exactement cela ou comme un raccourci pour désigner la peinture abstraite quand elle est mauvaise ou pauvre. Sa dénonciation de l'art abstrait dans son ensemble se déploie à partir d'un échantillon limité ; fondés sur des exemples de peinture abstraite mauvaise ou pauvre, ses commentaires se présentent comme la preuve de l'absence totale de valeur de l'art abstrait en soi. En même temps, le fait que ses commentaires concernent un type particulier ou un certain

²² *New Statesman*, 4 avril 1953.

²³ Robert Hewison, *In Anger*, p. 112.

niveau de peinture abstraite lui permet d'éviter l'accusation d'avoir des préjugés en termes de catégories. Du coup, quelques-uns de ses commentaires sont vagues et contradictoires. « Je ne suis pas anti-abstraction », écrit-il en 1952, « je tire un très vif plaisir de ces œuvres où il y a une véritable recherche derrière chaque décision de forme ou de couleur. Le problème étant que ce plaisir est incomplet ». Dans le même article, il se plaint de l'art abstrait qui interprète la réalité sans enquêter sur elle, qui est engagée dans « les sensations et les sentiments qui ne sont jamais « dans la terre »²⁴. Que veut-il dire par « dans la terre » ? Ce n'est pas clair, le sens de l'expression n'est pas littéral mais le choix des mots révèle à quel point Berger revient avec insistance sur le tangible, le réel dont on sent que la peinture abstraite se détourne, offrant en échange « un monde entièrement contemplatif », « un refuge pour les privilégiés ». Pour Berger, ce que la peinture abstraite omet interpelle de façon plus urgente que ce qui apparaît sur la toile. Ce qui manque à la peinture abstraite, c'est un contenu signifiant, un contenu qui, comme il l'a écrit dans un article sur Barbara Hepworth, ne peut provenir que « d'une expérience définie, spécifique, particulière ». Il n'est pas nécessaire de regarder bien loin dans les écrits de Berger lui-même pour constater à quel point cette ligne de raisonnement est intenable. Le contenu, Berger y insiste encore et encore, ce n'est pas affaire de sujet. Le contenu, c'est un sujet sur lequel on a travaillé, ce n'est pas ce que le sujet est mais c'est comment l'artiste le voit : « le contenu, c'est ce qu'un artiste découvre et ce qu'il souligne de son sujet »²⁵. À partir de ce moment-là, la porte est déjà largement ouverte à l'abstraction : l'artiste peut regarder quelque chose — quoi que ce soit — et ce qu'il y découvre peut fort bien être une perfection formelle. Comme le dit Léger, « Si j'isole un arbre dans le paysage, si j'approche cet arbre, je vois que son écorce a un dessin intéressant et une

²⁴ *New Statesman*, 20 décembre 1952.

²⁵ John Berger, *Permanent Red*.

forme plastique ; que ses branches ont une violence dynamique qui vaut la peine d'être observée ; que ses feuilles sont décoratives »²⁶.

De plus, puisque, pour Berger, le contenu – celui que l'on découvre dans le sujet – est un élément essentiel, la peinture peut être le sujet de la peinture : ce qui est important, c'est l'intensité avec laquelle on l'a travaillé, ce que l'artiste découvre dans son médium. Le sens, en d'autres termes, peut être exprimé et compris en termes formels – un argument, comme le remarque Michael Armstrong, dont Berger reconnaît la validité quand il parle de peintres comme Piero ou Poussin qui sont loin des urgences polémiques du présent²⁷. Comme Berger fait dire plus tard à Lavin dans *Un peintre de notre temps* : « toute qualité formelle a son équivalent émotionnel », en d'autres termes, elle a un contenu émotif – et c'est vraiment la qualité du contenu émotif qui intéresse Berger. Il réagit avec enthousiasme à Matisse dont « les rouges, les noirs, les ors, les bleus flottent au-dessus de la toile avec la force et pourtant la plasticité parfaite de l'eau au-dessus du barrage, les formes emportées par leur courant » parce que les couleurs de Matisse expriment « le sentiment proche du religieux » qu'il a pour « la vie sensuelle »²⁸. Berger a beaucoup de mal à souligner que ces « couleurs pures » ne sont pas abstraites (notons la manière dont il établit un lien entre la couleur pure et le monde concret en utilisant la comparaison de l'eau au-dessus du barrage) parce qu'elles servent l'expression. (Mais c'est un leurre : comment les couleurs peuvent-elles être tantôt abstraites et tantôt non ? Les immenses toiles vides de Rothko ne sont-elles pas à la fois abstraites et expressives ?) De la même façon, dans le cas d'artistes non abstraits comme Henri Moore et Francis Bacon, les objections de Berger sont

²⁶ Fernand Leger, cité dans Michael Armstrong, « Permanent Red », *New Left Review*, n° 8, p. 11.

²⁷ Michael Armstrong, *ibid.*

²⁸ *Permanent Red*, p. 132-133.

essentiellement des réactions au contenu émotif de leur travail. Moore est « le parfait opposé d'un travail qui s'élève » ; le pape de Bacon « ne crie pas à cause de l'état de sa conscience ou de l'état du monde, mais, comme une marionnette, parce qu'il a été placé dans la cage de verre de Bacon ». (Cette opinion préfigure une objection qu'il fera plus tard en disant que chez Bacon, « on suppose que le pire est déjà arrivé ».) Un art dominé par le désespoir de l'artiste, proteste Berger, devient solipsiste et donc dérisoire puisqu'il est « aveugle au fait que le monde en son entier est en train de changer sous l'impulsion de la vigueur de millions de gens qui sont déterminés à profiter des avantages et des droits d'une civilisation technique et humaniste »²⁹. Le désespoir de l'artiste est une négation de l'histoire, une préoccupation réactionnaire soumise au résultat plus qu'au processus.

Pour Berger, l'équivalent sur le plan émotionnel d'une bonne part de la peinture abstraite, ce serait une sorte de débauche hystérique, un barbouillage sauvage allant dans toutes les directions à la fois – une pratique sanctifiée par les expressionnistes abstraits ou les artistes de l'*action painting*³⁰ et qui contraste pour le pire avec ce que fait Mondrian qui « dans les années 40 a mené en pionnier l'art abstrait à sa limite ». Depuis Mondrian, la seule façon de faire avancer l'art abstrait, écrit Berger, c'est d'y introduire « un émotivité arbitraire qu'il (Mondrian) aurait détesté avec toute la ferveur possible »³¹.

²⁹ *Permanent Red*, p. 74.

³⁰ Nous avons décidé ici de maintenir l'expression en anglais mais la traduction française la plus courante est « peinture gestuelle ». On désigne ainsi une attitude artistique qui privilégie l'acte physique de peindre, souvent la rapidité d'exécution, l'engagement physique du peintre, la gestualité, éliminant toute suggestion figurative. « Ce qui devait passer sur la toile n'était pas une image, mais un fait, une action. »

³¹ *New Statesman*, 13 août 1955.

Mondrian, selon Berger, est parvenu à sa « raideur » et son « ressort » sans équivalents en se détruisant lui-même aux neuf dixièmes pour « charger le dixième restant d'une vitalité exceptionnelle ». Berger revient souvent sur ces idées de discipline, de contrôle et d'organisation à un moment où l'*action painting* (l'expression est utilisée pour la première fois par Harold Rosenberg en 1952) offre une libération sans entraves de ces qualités au profit de l'irruption spontanée dont la logique arbitraire serait (ou non) reconnue plus tard. Par opposition à l'enchantement de Léger devant l'« architecture de la mécanique » et de la discipline de la vitalité chez Mondrian, Berger considère les expressionnistes abstraits comme les représentants d'une culture en train de se désintégrer dans la futilité et le désespoir. En 1949, Cyril Connolly avait prédit qu'« à partir de maintenant on jugera l'artiste seulement à partir de la résonance de sa solitude ou de la qualité de son désespoir »³². Pour Berger, « l'expressionnisme abstrait, l'*action painting*, appelez cela comme vous le voudrez..., sont le reflet le plus strict du désespoir ultime et passif du laissez faire ; la justification subjective du résultat de ce qui est arrivé presque par accident »³³. Plus tôt la même année, il écrit que le travail des artistes de l'*action painting* « par leur création et leur appel, sont l'expression pleine et entière du désespoir suicidaire de ceux qui sont complètement piégés par leur propre subjectivité de la mort ». En 1958, il voit « cette sorte de non-art » comme reflétant « inconsciemment et passivement une réalité : la réalité des peurs, du cynisme, de l'aliénation humaine qui accompagne l'agonie de l'impérialisme ».

Tout se passe comme si la véhémence des attaques de Berger contre l'*action painting* conduit finalement à modérer son premier rejet en bloc. En rejetant l'importance accordée au

³² Cyril Connolly, *Horizon*, janvier 1950. Cité dans Robert Hewison, *In Anger*, p. 5.

³³ *New Statesman*, 29 septembre 1956, p. 372.

geste de la peinture et en soulignant que *l'action painting* représente un processus plus vaste de désintégration et d'abandon nihiliste, dont l'exemple le plus frappant est la bombe atomique, Berger finit par lui attribuer une signification qu'il élabore pour la refuser. En d'autres termes, *l'action painting* est sans signification pour l'art mais sa façon d'être sans signification est significative. C'est là sa position dans l'article sur Jackson Pollock dans *Permanent Red*. La conclusion de cet article donne un jugement sur le travail de Pollock mais représente aussi la résolution dialectique des propres arguments de Berger :

Si un artiste de talent n'est pas capable de voir ou de penser au-delà de la décadence de la culture à laquelle il appartient, si la situation est aussi extrême que la nôtre, son talent ne fera que révéler négativement mais de façon exceptionnellement éclatante la nature et le degré de cette décadence. Son talent révélera, en d'autres termes, à quel point il a lui-même été gâché³⁴.

La campagne en faveur de la peinture réaliste du début des années 50, affirme Robert Hewison, « est essentiellement le travail d'un seul homme, John Berger, dont les idées politiques survalorisent les aspects idéologiques du réalisme et vraisemblablement ont quelque peu desservi le mouvement »³⁵. Cette seconde affirmation peut faire réfléchir ; la première est inexacte. En fait, entre 1952 et 1956, dans des articles et des expositions, artistes et critiques sont mêlés à un débat sur la nature, les buts et la valeur d'un nombre croissant d'œuvres réalistes qui sont produites en peinture³⁶. L'arrivée de Berger au premier plan de la critique n'aurait pu être possible sans l'importance des problèmes posés par le débat dans lequel il est engagé et sans l'intérêt que ces problèmes suscitent largement.

³⁴ John Berger, *Permanent Red*, p. 70.

³⁵ Robert Hewison, *In Anger*, p. 109.

³⁶ Deborah Cherry et Juliet Steyn, « The Moment of Realism 1952-6 » *Artscribe* n° 35, juin 1982, p. 44-49. Toute ma reconnaissance à Susannah Harborne qui m'a fait remarquer ce texte.

« En 1952 », écrit David Sylvester un an plus tard, « le monde de l'art à Londres fait montre d'une véritable obsession pour le problème controversé de savoir si un retour au réalisme en peinture est souhaitable ou possible »³⁷. L'exposition de Berger intitulée *Looking Forward (En espérant)* à Whitechapel en septembre n'est qu'une des trois expositions réalistes importantes de cette année-là (les autres sont *Five Young French Realists* à la Arcade Gallery et *Recent Trends in Realist Painting* organisée par Robert Melville, Peter Watson et Sylvester lui-même). L'exposition organisée par Berger a un objectif particulier :

Cet objectif est de montrer le travail de peintres qui tirent leur inspiration d'une étude relativement objective du monde réel : qui regardent inévitablement leur sujet avec leur propre personnalité mais qui sont plus préoccupés par la réalité de ce sujet que par la « réalité » de leurs sentiments à son endroit³⁸.

Les jeunes réalistes dans l'exposition, affirme Berger, attendent avec impatience le temps où les artistes seront de nouveau capables de communiquer au-delà d'une élite artistique. Deux des peintres de l'exposition deviennent vite importants, Jack Smith et Derrick Greaves. John Bratby, qui ne participe pas à l'exposition de Berger mais que celui-ci défend, expose lui aussi en solo à la Beaux Arts Gallery dans Bruton Street. En 1956, les trois peintres sont sélectionnés pour représenter la Grande-Bretagne à la Biennale de Venise ; les réalistes, selon les termes de Basil Taylor du *Spectator* « reçoivent leur certificat d'approbation officielle »³⁹. La campagne en faveur de la peinture réaliste n'est donc pas le travail d'un seul homme. Ce que d'autres commentateurs ont du mal à partager avec Berger, c'est sa tentative de définir le réalisme en termes politiques. Pour ce qui est de Sylvester, Berger a écrit « des articles de gauche profondément doctrinaires » dans le *New Statesman*. Certains artistes

³⁷ David Sylvester, « Realism old and new ». Cité par Cherry et Steyn, p. 46.

³⁸ Catalogue de *Looking Forward*. Cité par Cherry et Steyn, p. 47.

³⁹ Basil Taylor, *Spectator*, 5 octobre 1955. Cité par Cherry et Steyn, p. 46.

réalistes eux-mêmes ne sont pas très heureux qu'on récupère leur travail à des fins politiques⁴⁰. Jack Smith, un des artistes que Berger défend, publie une lettre dans le *Listener* en 1955 pour se dissocier du réalisme social.

Depuis le début, Berger a du mal à faire la distinction entre réalisme et naturalisme, cette « façon superficielle et irréfléchie d'ouvrir grand les yeux sur les apparences »⁴¹. Il a aussi du mal à faire la distinction entre réalisme social et réalisme socialiste : le réalisme social existe là où « le contenu d'un travail réaliste a des implications sociales claires » et ces implications existent en dehors du fait que les artistes eux-mêmes aient des idées politiques ou sociales bien définies. Le réalisme socialiste, par ailleurs, dépend du fait que l'artiste est « conscient de façon militante des implications sociales de ce qu'il fait... son attitude sera alors plus active que passive et l'idée de lutte et d'accomplissement plus présente dans son travail ». Il poursuit en avertissant du danger d'employer l'art pour défendre un programme politique :

Demander, cependant que [les jeunes artistes du réalisme social] soient ainsi conscients serait prématuré, parce qu'un tel militantisme ne fait pas partie de leur expérience et que le militantisme théorique ne débouche que sur de la propagande artificielle. En tant que tel, le fait qu'ils ne trouvent une inspiration héroïque que chez ceux qui sont dépourvus de sécurité, montre la frustration d'esprit qui existe derrière l'apathie et le confort relatif de l'État providence. En acceptant cette inspiration, ces artistes sont des prophètes courageux⁴².

En faisant la distinction entre réalisme et naturalisme, Berger, au cours des années 50, puise beaucoup dans le vocabulaire et les idées de Georg Lukács. Les écrits de Lukács sur le réalisme s'attachent presque exclusivement au roman et Berger « traduit » ses idées sur la littérature pour les appliquer à l'art. Pour Lukács, le réalisme est la réalisation, à travers des personnages de fiction, des forces historiques

⁴⁰ David Sylvester, « Realism old and new ». Cité par Cherry et Steyn, p. 46.

⁴¹ *Permanent Red*, p. 198.

⁴² *New Statesman*, 30 juillet 1955.

réelles. Le personnage « typique » est celui dont les actions et la situation définissent et incarnent les forces socio-historiques dont il ou elle participe. Le naturalisme, d'autre part, représente le détail méticuleusement observé, vidé de toute signification historique. Le naturaliste décrit, le réaliste crée activement un tout historique complexe, son travail saisit « les forces historiques mondiales d'une époque qui mènent au changement ». Le réaliste atteint l'essence historique de la société ; le naturaliste se contente de la surface. Pour Lukács, le moment où le réalisme tombe dans le naturalisme (dans le roman), c'est 1848 – l'année des révolutions manquées – quand la phase progressiste de la bourgeoisie fait place à la consolidation opprimante de son pouvoir. C'est l'année cruciale qui sépare les œuvres réalistes de Tolstoï et de Balzac du naturalisme de Flaubert et de Zola. Lukács ne distingue pas seulement deux méthodes d'écriture – ou deux écrivains qui, individuellement, sont simplement meilleurs ou moins bons l'un que l'autre – mais une option historiquement déterminée : pour Lukács, après 1848 les conditions nécessaires à la production de grandes œuvres réalistes n'existent pas. En appelant à un retour au réalisme, alors, Berger espérait-il simplement un voyage transhistorique à travers le temps comme à travers les disciplines ? Terry Eagleton décrit la « désintégration » signalée par Lukács en ces termes :

Les artistes sont figés par le désespoir et l'angoisse, dérobés aux relations sociales comme à leur vraie personnalité ; l'histoire devient vaine ou cyclique, réduite à la simple durée... Si le naturalisme est une sorte d'objectivité abstraite, le formalisme est une subjectivité abstraite ; les deux diffèrent d'une forme d'art véritablement dialectique [le réalisme] qui établit une médiation entre le concret et le général, entre l'essence et l'existence, le type et l'individu⁴³.

Cela ressemble exactement au processus dans lequel Berger a le sentiment de vivre dans les années 50. En d'autres

⁴³ Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, Methuen, Londres 1976, p. 31.

termes, Berger défend un retour au réalisme à un moment historique qui ressemble de façon frappante à cet autre moment, plus d'un siècle auparavant, où les ambitions réalistes sont devenues impossibles à réaliser et se sont réduites, par nécessité, aux espérances rétrécies du formalisme et du naturalisme.

Lukács n'est, bien sûr, ni un guide infaillible pour le passé ni un prophète du futur. Les analyses et les espoirs de Berger ne sont contradictoires que dans la logique de Lukács et seulement si l'on accepte les postulats qui la fondent. Le point important est lui-même historique : vers la fin des années 50, il ne reste rien du mouvement réaliste en peinture que Berger a défendu pendant presque dix ans ; c'est l'expressionnisme abstrait américain qui a « gagné » sur le marché. En octobre 1959, dans un article stoïquement intitulé « Staying Socialist » (« Rester socialiste »), Berger concède que « nulle part en Europe de l'Ouest il n'est de bastion réaliste qui se maintienne »⁴⁴. L'article confirme ce qui a été négativement et implicitement évident dans la critique de Berger depuis des années. L'impatience par rapport aux travaux qu'il critique, un mépris de plus en plus explicite pour ceux qui organisent les expositions, le sentiment croissant que l'art de l'époque est contaminé par une désintégration plus générale, le nombre même de critiques hostiles qu'il écrit (dont les attaques contre Bratby et Smith qu'il avait d'abord défendus) indique que le retour salutaire au réalisme ne s'est pas produit. À l'évidence, quelque part, il s'est trompé. Comme Berger le réalise à cette époque, l'erreur se trouve dans le fait de ne pas avoir bien compris « le rôle social contemporain des arts visuels en Europe de l'Ouest » où d'autres moyens de communication – la télévision, le cinéma, le théâtre – ont pris de l'importance. En tant que moyens de communication directs, les arts visuels, en comparaison, sont « très inefficaces ». Les avancées

⁴⁴ *New Statesman*, 31 octobre 1959.

technologiques, l'affaiblissement de la conscience visuelle à travers ce qui ressemble à un bombardement d'images sensationnelles, « l'atmosphère confinée de laboratoire » dans laquelle les grands innovateurs visuels travaillent et la « totale dépendance économique de l'artiste par rapport à la bourgeoisie » vont de pair avec une base sociale des arts visuels qui a rétréci au point de ne plus pouvoir contenir l'envergure considérable dont les espoirs de Berger les avaient investis. Ce que Berger avait prédit pour la peinture est cependant en train de se produire dans d'autres champs de la communication ; en littérature, au théâtre et à la télévision [...].

Après avoir réaffirmé ses convictions dans une analyse marxiste des arts plus générale, Berger continue à proposer quelques nouvelles réflexions sur le réalisme et c'est de là que vient la définition du réalisme que contient *Permanent Red*. Comme dans l'article sur Pollock, le passage de ce texte représente la résolution de difficultés et de contradictions qui ont été travaillées au cours des dix ans qui ont précédé. Le réalisme social et le réalisme socialiste sont rassemblés au bénéfice d'un humanisme socialiste qui attend le travail de Berger dans les années à venir :

Le réalisme ne peut être défini que dans une situation donnée. Ses méthodes et ses buts changent en permanence... Le réaliste doit regarder le monde moderne... et l'affronter. Ce qui veut dire qu'il doit répondre à la question — Qu'est-ce que l'homme ? Une question qui, comme Gramsci l'a fait remarquer, veut dire en réalité : qu'est-ce que l'homme peut devenir ? Jusqu'aux environs des années 1920, les artistes pouvaient répondre à cette question avec assez de confiance sans être nécessairement socialistes. Depuis lors, s'ils veulent arriver à une réponse satisfaisante, le socialisme leur est de plus en plus nécessaire⁴⁵.

Dans un texte du catalogue de l'exposition *The Forgotten Fifties*, Berger repense aux efforts que lui et d'autres ont fait pour essayer de faire advenir le renouveau réaliste : « Notre

⁴⁵ John Berger, *Permanent Red*, p. 208-209.

faiblesse s'explique par notre isolement à la fois géographique et idéologique. Nous étions trop seuls et, à long terme, nous n'avions pas assez confiance. Surtout, nous étions trop impatients.» Le géographique et l'idéologique sont étroitement reliés : l'enthousiasme de Berger pour l'art réaliste est alimenté par les mouvements réalistes puissants en France et (surtout) en Italie où l'on réserve un salon aux réalistes lors de la Biennale de Venise en 1950 – six ans avant que Bratby et d'autres n'y représentent la Grande-Bretagne. (Soit dit en passant, le premier livre de Berger, traduit à Dresde en 1953 puis à Moscou mais encore inédit en Grande-Bretagne, est une étude sur le grand peintre italien du réalisme social, Renato Guttuso.) En France et en Italie, où le développement du réalisme est inséparable de la lutte contre le fascisme, les mouvements réalistes émergent de la guerre avec des racines politiques profondes. Le mouvement réaliste en Grande-Bretagne – comme on peut le constater à travers l'histoire de l'AIA – émerge de la guerre sans quoi que ce soit de cet enthousiasme politique et inadéquatement soutenu par une idéologie qui aurait pu l'appuyer. Le réalisme, selon les termes de Morris et Radford, se développe quelques années dans l'Angleterre de l'après-guerre « comme le plus récent mouvement artistique coupé des problèmes sociaux ou politiques »⁴⁶.

Berger souffre aussi de l'histoire culturelle britannique. En Grande-Bretagne, il n'y a pas de « tradition » de modernisme marxiste comme il en existe une en Europe. Il est significatif à cet égard de citer le slogan de l'AIA : « Radicaux en politique, conservateurs en art ». La possibilité d'un radicalisme moderniste n'existe tout simplement pas ; l'ingrédient idéologique du modernisme anglais avait d'ores et déjà été défini par ceux qui, comme T. S. Eliot, pensaient que l'art moderne devait être difficile, insaisissable et élitiste. Dans les années 50, le réalisme représente le seul choix possible pour

⁴⁶ Lynda Morris et Robert Radford, *The Story of the AIA*, p. 90.

la gauche ; les efforts de Berger pour définir le réalisme de façon plus imaginative que ce que l'on avait fait jusque-là montre qu'il a conscience de la nécessité d'élargir les perspectives et de construire à partir de ce choix. Cette polarisation est le résultat de la Guerre froide : en défendant le réalisme contre l'expressionnisme abstrait, Berger est conscient intuitivement qu'il résiste à l'hégémonie culturelle des États-Unis. En cela, il n'est pas seul. Paul Hogart écrit en 1955 dans le *Marxist Quarterly* :

Nous savons que les effets économiques du réarmement sont fondamentalement responsables des économies drastiques qui ont été faites pour les dépenses dans le domaine de l'éducation et de la culture, dans les budgets des gouvernements travaillistes et conservateurs. Nous connaissons les effets que cela a eu sur les loyers, le prix de la nourriture, d'une place de cinéma ou de concert. Mais il faudrait aussi que l'on sache à quel point la pensée du réarmement et de la Guerre froide a affecté jusqu'à la nature même de l'art⁴⁷.

Il n'est devenu clair que récemment à quel point tout cela était juste. Après la guerre, l'influence économique, politique et culturelle des États-Unis s'est accrue considérablement. La propagande anti-soviétique permanente dans les années 50 est une tentative de consolider ce pouvoir et de résister, autant que faire se peut, à la puissance croissante de l'Union soviétique. « Nous ne devons pas nous tromper sur le problème auquel fait face le monde aujourd'hui – il s'agit de la tyrannie contre la liberté », déclare Truman en 1948 et pendant la période de son mandat (en dépit de l'antipathie personnelle de Truman vis-à-vis de l'art d'avant-garde), l'art devient une arme dans cette lutte. La bureaucratie culturelle soviétique impose à ses artistes la discipline stricte du réalisme socialiste (jdanovisme); l'expressionnisme abstrait, le mouvement qui se développe en Amérique, par ailleurs, se définit par des impulsions qui sont à l'exact opposé de la discipline rigide du réalisme soviétique. En Amérique, l'expressionnisme abstrait triomphe parce que ce qu'il

⁴⁷ Paul Hogart, cité par Cherry et Steyn, « The moment of Realism », p. 49.

produit « coïncide assez bien » avec l'idéologie du « nouveau libéralisme » qui domine la vie politique américaine après les élections présidentielles de 1948⁴⁸. Internationalement, l'art libre de l'expressionnisme abstrait est un véhicule très adapté pour faire la propagande d'une idéologie de l'expression libre par opposition aux pratiques artistiques restrictives de l'Union soviétique. Chaque fois que c'est possible, le Museum of Modern Art (MOMA) et le US Information Service défendent l'expressionnisme abstrait. De plus, comme le fait remarquer Peter Fuller :

La CIA est aussi active dans l'exagération du prétendu « triomphe » de l'expressionnisme abstrait : Thomas W. Braden, un ancien cadre du secrétariat du MOMA supervise les activités culturelles de la CIA au début des années 1950. Il admet que les membres éclairés de la bureaucratie savent parfaitement l'intérêt pour la propagande de rassembler des « opinions divergentes » dans « le cadre de l'accord sur les principes de la Guerre froide ». Braden et ses collègues, chaque fois que c'est possible, soutiennent l'avant-garde plutôt que les « réalistes »⁴⁹.

L'effet de ce développement culturel (avec la montée des prix sur le marché de l'art qui l'accompagne) est de faire passer le centre de la création artistique de l'Europe (et en particulier de Paris) à New York ; en Angleterre, selon la conclusion de Fuller, « une tradition artistique faible et indigente est en effet noyée ».

De façon plus générale, Berger est en faveur d'une réintégration de l'art à la société en tant que partie d'un projet politique plus vaste à un moment où les changements technologiques et sociaux font en sorte que l'art devient de plus en plus autodéterminé, de plus en plus fondé par une

⁴⁸ Serge Guilbaut, *How New York Stole Modern Art : Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago, 1983, p. 3.

⁴⁹ Peter Fuller, *Beyond the Crisis in Art*, Writers and Readers, Londres, 1980, p. 76. Voir également : Eva Cockcroft, « Abstract Expressionism : Weapon of the Cold War », *Artforum* 12, juin 1974, p. 39-41 ; Max Kozloff, « American Painting during the Cold War », *Artforum* 10, mai 1973, p. 44-45. Le livre de Serge Guilbaut, même s'il ne traite que de la période qui va jusqu'en 1951, est aussi très utile.

logique propre. Comme Harold Rosenberg ne cesse de le faire remarquer, le « vocabulaire pictural [presque] universel » des années 1960 a évolué à partir de la Deuxième Guerre mondiale. Au lieu de travailler à partir de l'intérieur d'une seule tradition héritée du passé, dit Rosenberg, les affiliations esthétiques commencent à être choisies « parmi des futurs possibles »⁵⁰. À l'époque de la reproduction de masse, tout un éventail d'options stylistiques sont disponibles en dehors des circonstances qui les ont fait exister. En choisissant un style artistique, un créateur, en quelque sorte, commence le futur plutôt qu'il ne continue le passé. Tout ce qui intéresse, c'est ce qui arrivera après. Cette évolution dans le champ de l'art est parallèle à une évolution du marché croissant des biens de consommation. Les deux tendances n'atteignent pas leur apogée avant les années 1960 mais, dès la fin de la décennie qui précède, Berger fait déjà l'expérience des premiers signes avant-coureurs des changements qui conduisent à un thème de plus en plus central dans son travail : la façon dont « ce-qui-est-en-train-d'arriver, ce-qui-va-être-obtenu vide ce-qui-est ». De façon significative, en 1956, une exposition de Pop Art intitulée *This is Tomorrow (Ceci est demain)* se tient à la Whitechapel Gallery. Le contraste entre les titres de cette exposition et de celle de Berger, *Looking Forward* quelques années auparavant est significative d'une transition plus importante « de la planification socialiste à la promesse de l'achat à crédit selon laquelle vous pouvez jouir du futur dès maintenant.⁵¹ »

Les années 1950, donc, ne représentent pas un moment de convergence historique suffisante ou assez « intense » pour amener le retour au réalisme que Berger espère. C'est aujourd'hui clair pour nous (comme Philip K. Dick l'a dit un jour « c'est là la fameuse nature de la sagesse acquise après-

⁵⁰ Harold Rosenberg, *Art on the Edge*, University of Chicago Press, Chicago, 1976, p. 135-139.

⁵¹ *The Forgotten Fifties*, catalogue.

coup : pour elle, tout est inévitable parce que tout est déjà arrivé ») alors que cela ne l'était pas pour Berger à l'époque : il est en train d'essayer de façonner l'histoire dans laquelle il se situe et, dans une large mesure, il y parvient. Ernest Fisher commente en 1959 :

Toute classe dirigeante qui se sent menacée cherche à cacher le contenu de sa domination de classe et à présenter sa lutte pour sauver une forme dépassée de société comme une lutte pour quelque chose « d'éternel », d'insaisissable, et de commun à toutes les valeurs. Donc, les défenseurs du monde bourgeois ne parlent pas aujourd'hui de son contenu capitaliste mais de sa forme démocratique, même si cette forme fait eau de toutes parts⁵².

Cette tendance à oublier le contenu, continue Fisher, « a conduit au phénomène du "formalisme" dans le champ de l'art ». La question du formalisme dans le domaine de l'art n'est donc pas confinée à des problèmes d'expression artistique mais, de façon plus politique, contribue à « insister sur la forme comme si c'était l'essentiel ».

Berger n'affirme pas seulement l'importance du contenu par rapport à la forme dans le champ de l'art, il fait aussi implicitement monter les enjeux de la discussion sur l'art dans un périodique populaire et politiquement influent. Les questions sur l'art, comme il choisit de les discuter, mènent automatiquement à des questions de société. Dans les années 1950, Berger joue un rôle fondamental : celui de transformer le débat public sur l'art et de le faire passer d'une discussion marginale sur la forme – d'un élément situé en dehors de la vie politique de la société – à quelque chose qui non seulement a un lien vital avec elle, mais constitue une part essentielle du contenu de cette société.

Traduction Véronique Dassas

⁵² Ernst Fisher, *The Necessity of Art*, Harmondsworth, Penguin, 1963, p. 139-141.