

« La crise culturelle et politique de nos jours n'est pas due au fait qu'il y a trop d'individualisme mais que ce que nous considérons comme individualisme est devenu une forme vide. »

Erich Fromm.

Deux ouvrages rattachent les théories de Fromm à la problématique centrale de l'École de Francfort : le déclin de l'individu libéral. Dans *Escape from Freedom* il analyse les origines de l'individualisme et les causes de son déclin ; dans *The Sane Society*, il ébauche une psychanalyse sociale conçue à la fois comme critique de la société contemporaine, considérée comme pathologique, et de l'individu qu'elle a engendré. A l'instar de Horkheimer et de Marcuse, il cherche à démontrer dans *Escape from Freedom* que l'apparition de l'individu bourgeois dans l'histoire annonce déjà sa fuite vers l'autorité irrationnelle, son abdication en tant qu'être autonome.

Comme Sir Isaiah Berlin dans son essai *Two Concepts of Liberty*, Fromm distingue deux concepts de liberté : la liberté formelle, négative, qui est une absence de contraintes (liberty from) et la liberté positive (liberty to) qui désigne la capacité de développer ses facultés, sa personnalité. Délivré des contraintes féodales, l'individu bourgeois jouit d'une liberté ambiguë : isolé et solitaire, faible au niveau économique et émotionnel, incapable de « pratiquer » sa liberté, il finit par éprouver celle-ci comme un fardeau et par rechercher l'autorité : « Le résultat de cette disproportion entre la liberté formelle de toute contrainte (freedom from) et le manque de possibilités pour la réalisation de la liberté et de l'individualité a mené en Europe à une fuite panique de la liberté vers de nouvelles contraintes, ou du moins vers une indifférence

complète » (1). Le caractère abstrait de la liberté, déjà remarqué par Marx, annonce le nouvel esclavage dans le domaine économique et idéologique. Horkheimer remarque à ce propos : « Le fait que la lutte contre la dépendance à l'égard de l'autorité a pu se transformer brusquement en une idolâtrie de l'autorité est inhérent aux origines de cette lutte. L'émancipation du pouvoir papal et le retour à la Parole ont en tout cas été effectués dans le protestantisme au nom de l'autorité » (2).

Parallèlement à Horkheimer, Fromm montre, dans *Escape from Freedom*, comment la nouvelle bourgeoisie des petits entrepreneurs et des artisans trouve un refuge dans les doctrines autoritaires du protestantisme. Cette « petite bourgeoisie » est menacée par les « grandes entreprises », comme celle des Fugger, ce qui rend compte des sentiments d'insécurité économique et d'angoisse existentielle qu'elle éprouve au milieu d'une société qui réalise la liberté formelle (liberty from), sans garantir à l'homme la sécurité et le bonheur. Son angoisse s'exprime dans les doctrines de Luther et Calvin, qui insistent sur l'insignifiance de l'individu isolé, ainsi que sur la nécessité d'une soumission inconditionnelle à l'autorité d'un Dieu tout puissant mais inscrutable : « Cet individu libre et isolé est écrasé par l'expérience de son insignifiance individuelle. La théologie de Luther est une expression de ce sentiment d'impuissance et de doute » (3).

En introduisant l'idée de la prédestination, la pensée calviniste ne fait qu'accentuer le sentiment d'insécurité. Il trouve son expression pathologique dans l'activité fré-

(1) Erich Fromm, *Escape from Freedom*, Discus/Avon, 1968.

(2) M. Horkheimer, *Traditionelle u. Kritische Theorie*, Fischer, 1970.

(3) E. Fromm, *op. cit.*, p. 99/100.





nétique que déploie le bourgeois calviniste dans le secteur économique, afin de se prouver à lui-même et aux autres que Dieu ne lui refuse pas sa grâce, qu'il n'est pas damné. Son Moi cesse d'être un but en soi et devient un moyen du profit économique ; il est sacrifié, surtout en tant que Moi physique, à un principe hétéronome. « A notre époque — écrit Fromm — cette tendance — (de subordonner sa vie à des buts hétéronomes) — a atteint un point culminant dans l'affirmation fasciste selon laquelle le but de la vie consiste à sacrifier celle-ci à des puissances « supérieures », au leader ou à la communauté raciale » (4). Avec Horkheimer et Marcuse, Fromm révèle le rapport qui subsiste entre l'ascétisme capitaliste (puritain) et l'abnégation du Moi (surtout des pulsions libidinales) qui culmine dans la soumission inconditionnelle à l'époque fasciste. Ainsi l'individu libre, issu de la société de marché, contient en germe sa propre négation.

Dans le fascisme, celle-ci prend la forme de ce que Fromm désigne par le terme de « rapport symbiotique » (symbiotic relationship) entre le « Führer », le démagogue sadique et la masse masochiste qu'il domine et maltraite. Le « caractère autoritaire » (authoritarian character) a deux aspects : un aspect sadique et un aspect masochiste. Le premier se manifeste en présence d'une puissance supérieure, le second en présence d'un être ou d'une collectivité d'êtres inférieurs. Représentant typique de la petite bourgeoisie ascétique, coincée entre le grand capital et le prolétariat, Hitler est présenté comme le caractère autoritaire par excellence : « L'autobiographie de Hitler est une bonne illustration du caractère autoritaire... L'amour sadique du pouvoir trouve son expression dans *Mein Kampf*... » Et : « L'essence du caractère autoritaire

(4) E. Fromm, *op. cit.*, p. 103.

a été décrite comme la présence simultanée de pulsions sadiques et masochistes. Le sadisme a été défini comme visant le pouvoir illimité sur une autre personne, auquel se mélange une destructivité plus ou moins prononcée ; le masochisme comme visant la dissolution de soi-même dans une puissance écrasante, pour participer à sa force et gloire » (5). Entre les mains du démagogue sadique, les masses malléables jouent un rôle passif, masochiste. A son tour le « Führer » adopte une attitude masochiste à l'égard de la fatalité (Vorsehung), dont il accepte passivement le mouvement inéluctable.

Dans son ouvrage *The Sane Society* qu'il considère lui-même comme une continuation de *Escape from Freedom* (6), Fromm examine l'intégration de l'individu dans la société dite de consommation et arrive à des conclusions qui ressemblent à celles des autres membres de l'Ecole de Francfort, de David Riesman dans son livre *The Lonely Crowd* et aux opinions qu'exprime Hermann Hesse dans ses écrits politiques et philosophiques à propos de l'autonomie individuelle (Eigensinn) qu'il oppose au conformisme (Herdensinn).

Le passage du capitalisme libéral du XIX<sup>e</sup> siècle au capitalisme monopoliste d'Etat du XX<sup>e</sup> siècle entraîne au niveau individuel des changements de caractère que Fromm décrit en se servant du concept « d'orientation » qui désigne un trait caractériel typique d'une époque historique. Les orientations du capitalisme libéral (de l'entrepreneur indépendant) cèdent devant les orientations de l'économie technocratique : « A la place de l'orientation d'exploitation et d'accumulation, nous trouvons l'orientation réceptive et celle régie par les lois du marché (marketing orientation). Au lieu de la compétition

(5) E. Fromm, *Escape from Freedom*, p. 246.

(6) Voir : *The Sane Society*, p. 5.



nous trouvons une tendance de plus en plus prononcée vers le travail en « équipes » ; au lieu d'une volonté d'augmenter incessamment le profit, le désir d'un revenu régulier et sûr ; au lieu de l'exploitation, une tendance à partager, à distribuer les richesses et à manipuler les autres — et soi-même ; au lieu d'une autorité rationnelle ou irrationnelle mais *personnelle* (overt authority), nous trouvons une autorité anonyme — l'autorité de l'opinion publique et du marché ; à l'endroit de la conscience individuelle, le besoin de s'adapter et d'être approuvé... » (7).

Cette description de ce que T. W. Adorno appelle le monde administré (verwaltete Welt) correspond à celle que donne D. Riesmann, dans son ouvrage *The Lonely Crowd*, du passage de l'individu autonome (inner-directed character) à l'individu intégré (other-directed), gouverné par l'opinion des autres. Manipulé par ce que Fromm appelle « l'autorité anonyme », par la publicité et la dernière mode, cet individu confirme sa propre liquidation en disant : « I am as you desire me » (Fromm). Orienté vers la dernière mode dans laquelle Benjamin a déjà reconnu une création du marché, cet individu est privé de son caractère qualitatif, de ce qui le distingue des autres. Sa particularité, jadis engendrée par le marché libre, fossoyeur du féodalisme, devient la proie des mécanismes du marché monopoliste : c'est la dialectique de la particularité. Fromm présente le résultat de cette dialectique : «... La réalité concrète des hommes et des choses que nous pouvons mettre en rapport avec notre propre personne, est remplacée par des abstractions, par des fantômes représentant des quantités mais pas des qualités différentes » (8). Dans *Man for Himself*, il ajoute : « ... Leur individualité — (celle des hommes) —, ce qui

(7) E. Fromm, *The Sane Society*, p. 93/94.

(8) E. Fromm, *The Sane Society*, p. 106.

est particulier et unique en eux, est sans valeur et, en fin de compte, c'est un fardeau » (9).

Malgré tous les éléments qui rattachent la pensée de Fromm à la Théorie critique — et tous ces éléments peuvent être groupés autour du thème central qui est la dialectique de la particularité individuelle — elle se distingue radicalement de la négativité de la Théorie critique ; d'abord par le fait, déjà mentionné, qu'elle ignore la question centrale de toute dialectique contemporaine, qui est de savoir s'il existe un sujet collectif capable de transformer le système social actuel ; ensuite par ses tentatives pour traiter les problèmes sociaux au niveau psychologique et éthique, dans une perspective individualiste qui ignore la dynamique collective des intérêts de classe. Bien que Fromm analyse partout dans son œuvre des problèmes économiques et sociaux, il tend, surtout dans ses derniers écrits, comme *The Revolution of Hope*, à les envisager dans la perspective de l'Homme tout court.

C'est en partant de l'homme, comme entité biologique et psychologique, qu'il cherche à critiquer l'ordre établi et à proposer des alternatives positives. Une approche individuelle, particulière, est valable dans le contexte d'une critique *négative* dont le but central est, comme celui de la dialectique négative, de révéler le caractère négatif, inhumain de l'ordre existant (parfaitement intégré) et non pas d'examiner les possibilités de sa transformation imminente. Une telle transformation ne saurait être envisagée que du point de vue du sujet collectif (par exemple du point de vue de la Nouvelle classe ouvrière, comme le font Serge Mallet, André Gorz et Lucien Goldmann) et non pas dans la perspective biologicopsychologique de

(9) E. Fromm, *Man for Himself*, Fawcett, 1947.

« l'Homme » tout court, perspective qui mérite le nom de « psychanalyse humaniste » que Fromm lui donne (10).

Dans sa pensée se manifeste la faiblesse centrale de l'Ecole de Francfort, la *tendance* (présente dans certains écrits de Marcuse) à envisager des changements sociaux à la lumière des catégories individuelles, particulières. Adorno a partout évité cette faiblesse en insistant sur l'absence du sujet révolutionnaire et sur l'impossibilité (à l'heure actuelle) de tout changement.

« Les révisionnistes n'insistent pas, comme Freud, sur la valeur critique des besoins instinctuels qui doivent être « brisés » pour que l'être humain puisse fonctionner dans les relations interpersonnelles. »

Herbert Marcuse.

En « psychanalysant » la sociologie et en « sociologisant » la psychanalyse, Fromm supprime la dimension critique de chacune. De cette suppression naît un discours affirmatif, un mélange de psychologie et de morale. Le noyau de ce discours est la spéculation sur l'Homme, considéré sur les plans biologique, psychique, économique et social. Pourtant, l'Homme en tant que tel n'existe pas. Considérer la société contemporaine et future dans cette perspective, en demandant ce qu'il pourrait ou devrait faire, c'est masquer le fait qu'il existe des intérêts puissants, des intérêts *collectifs* capables de bloquer la réalisation des bonnes intentions humanistes. C'est également faire le jeu de ces intérêts, toujours prêts à encourager l'illusion que le bonheur intellectuel et sexuel est possible dans la réalité qu'ils manipulent.

Il est parfaitement légitime d'établir, comme le fait Fromm dans *Escape from Freedom*, des rapports entre l'évolution du capitalisme et les changements psychiques qui accompagnent cette évolution au niveau individuel. Il n'est pas légitime, en revanche, d'inverser le procédé, de construire une typologie psychologique de caractères (subdivisée, comme tout schéma affirmatif, en « bons » et en « mauvais » caractères) et proposer des changements sociaux orientés vers cette typologie. C'est pourtant la perspective adoptée par Fromm dans ses deux ouvrages *Man for Himself* et *The Heart of Man*. Sur le plan métho-

(10) Dans : *The Sane Society*, Ch. 3.



dologique elle est déjà annoncée dans *Escape from Freedom* : « Nombre de lecteurs soulèveront la question de savoir si des données, obtenues par l'observation d'individus, peuvent être appliquées à la compréhension psychologique de groupes. Notre réponse à cette question est une affirmation sans réserves. Tout groupe est composé d'individus et d'individus seulement et les mécanismes dont nous constatons l'existence dans un groupe ne peuvent donc être que des mécanismes existant dans des individus » (11).

Ce point de vue est erroné 1° — parce que le groupe social n'équivaut pas (comme l'ont montré Georg Simmel, Emile Durkheim en critiquant Spencer et plus récemment Lucien Goldmann) à la somme des individus qui le composent ; 2° — parce que la compréhension psychologique de groupes sociaux n'est possible que lorsqu'elle est intégrée dans le contexte plus vaste de la situation socio-économique du groupe. Cela dit, il est évident qu'en appliquant des « données obtenues par l'observation d'individus » à la dynamique des groupes, l'analyse théorique devient la proie de ce que la dialectique désigne par le mot *d'abstraction* : en abstrayant du contexte socio-économique et de la conscience collective (Durkheim) du groupe, en appliquant immédiatement (au sens dialectique) des critères individuels à l'analyse des phénomènes collectifs, les recherches de Fromm deviennent abstraites.

Au lieu d'examiner la société actuelle pour vérifier si elle contient une « culture subalterne » (Gramsci), une « contre-culture » (Goldmann), c'est-à-dire des valeurs collectives critiques, incompatibles avec l'ordre établi, Fromm se sert d'une psychanalyse révisée (morale) pour distinguer des traits caractériels négatifs et positifs et

(11) E. Fromm, *Escape from Freedom*, p. 158.

pour exhorter les individus à adopter des attitudes positives, « productives », et la « société » à effectuer des changements structurels pour rendre ces attitudes possibles ou plus faciles à adopter. Inutile de dire que de telles exhortations morales sont une caricature de la critique immanente telle que l'entendent les néo-marxistes et qu'elles trahissent la négativité sans compromis de la Théorie critique.

Aux yeux de Fromm, une éthique sociale est implicite dans les théories psychanalytiques de Sigmund Freud qui tend à identifier *implicite*ment la santé sexuelle et le Bien : « La caractérologie de Freud implique donc que la vertu est le but naturel du développement de l'homme. Ce développement peut être bloqué par des circonstances spécifiques et dans la plupart des cas externes et ainsi aboutir à la formation d'un caractère névrosé. La croissance normale produira pourtant le caractère mûr, indépendant, productif, capable d'aimer et de travailler ; en dernière analyse, la santé et la vertu sont donc identiques aux yeux de Freud » (12). Parler de « croissance normale » après avoir constaté sans ambiguïté dans *The Sane Society* (Ch. 2) que la société moderne est pathologique et que le « normal » peut lui-même être « anormal », constitue au moins une incohérence au niveau théorique.

Ce qui frappe d'emblée, c'est le caractère positif, affirmatif du discours : la distinction entre le normal et l'anormal, entre le Bien et le Mal est idéologique : elle implique que le normal est possible au sein d'un monde que Fromm lui-même déclare pathologique. « Il n'y a pas de vraie vie dans *la vie fausse*. » (Adorno, *Minima Moralia*.) Et : « Ce qui serait différent, n'est pas encore. » (*Negative Dialektik*.) La distinction tracée par Fromm, entre ce qui

(12) E. Fromm, *Man for Himself*, p. 45.



est sain et partant « vertueux » et ce qui est malsain et partant moralement répréhensible, constitue la structure fondamentale, la structure bipolaire du discours affirmatif. Là où la dialectique négative refuse de se prononcer, suivant la loi fondamentale de l'art critique, selon laquelle « l'allusion a un effet plus fort que la présentation » (Robert Musil) et que « tout est écrit sur une page blanche » (André Breton), Fromm fait étalage de son humanisme dont les caractères « productifs » et « biophiles » regorgent de santé.

Après avoir ôté au concept de l'inceste la signification spécifiquement sexuelle que Freud lui donne, Fromm déduit de l'attitude incestueuse (incestuous ties) les principaux traits de ce qu'il appelle le « caractère non productif ». L'essence de ce caractère réside dans son incapacité de se détacher de la fixation infantile sur la Mère. Cette fixation est un obstacle à ce que Fromm désigne par le terme « d'individuation » : l'individu incestueux est a) autoritaire dans la mesure où il n'arrive pas à se délivrer de l'autorité maternelle (familiale) ; b) il est narcissique et réceptif (oral), tout comme l'enfant dépendant des soins maternels ; c) son caractère réceptif, passif, rend compte de son incapacité de *produire*, de créer, d'entrer en rapport avec d'autres êtres humains et d'aimer ; d) son impuissance à aimer, son « improductivité » trouve son complément dans une attitude destructrice qui cherche à dominer et à posséder ce qu'elle ne peut s'attacher par l'amour (le sadisme caractérise cette attitude) ; e) la destructivité du caractère incestueux, non productif, explique à son tour son amour de la mort : il est « nécrophile ». A la différence de Freud qui considère l'instinct de mort comme une constante de la nature humaine, Fromm voit dans celui-ci, tout comme Marcuse, dans *Eros et civilisation*, un trait pathologique et non pas un invariant biologique : « L'instinct de mort représente

la *psychopathologie* et non pas, comme dans l'opinion de Freud, un élément de la *biologie normale* » (13).

On saisit mieux l'essence du caractère non-productif en le présentant comme le caractère *régressif* dont la fixation incestueuse entrave la maturation, l'évolution vers l'indépendance et la liberté adultes sans lesquelles la capacité d'aimer et d'établir des rapports avec d'autres êtres ne saurait se développer. Bref, le caractère non productif est le caractère dépendant. Fromm en donne le portrait suivant : « Dans la mesure où l'individu n'a pas encore émergé du ventre de sa mère, où il ne s'est pas détaché de son sein, il n'est pas libre d'établir des rapports avec les autres ou de les aimer. Lui et sa mère (constituant une entité) sont les objets de son narcissisme » (14). Incapable de « produire » et « d'aimer », cet individu cherchera à détruire et à posséder à travers des relations sado-masochistes : « La capacité qu'a l'homme de se servir d'une façon productive de ses facultés est sa puissance ; l'incapacité est son impuissance... La où la puissance manque, le rapport de l'homme avec le monde est pervers en un désir de dominer, d'exercer du pouvoir sur les autres comme s'ils étaient des choses. La domination va de pair avec la mort, la puissance avec la vie » (15). Le caractère non productif est marqué par la sexualité orale ou anale, toutes les deux incompatibles avec la sexualité génitale, productive.

Après avoir dégagé les principaux traits du caractère non-productif, Fromm se sert d'eux pour rendre compte du comportement des collectivités sociales : « Cela apparaît très clairement là où le narcissisme personnel a été transformé en narcissisme de groupe. Là nous voyons

(13) E. Fromm, *The Heart of Man*, Harper & Row, 1964, p. 54.

(14) E. Fromm, *The Heart of Man*, p. 135.

(15) E. Fromm, *Man for Himself*, p. 95.



très clairement la fixation incestueuse s'allier au narcissisme. C'est cette alliance particulière qui explique la puissance et l'irrationalité de tout fanatisme national, racial, religieux et politique » (16). A en croire Fromm, l'attachement « incestueux », « narcissique », à la nation ou à une secte religieuse est analogue à l'attachement incestueux de l'enfant (ou du caractère non productif) à la Mère. Cette analogie souffre de l'abstraction évoquée plus haut, car il est clair que le radicalisme et partant le fanatisme qui peuvent pousser un groupe social à pratiquer la terreur, s'expliquent *d'abord* par la position précaire du groupe dans la société ou de la nation dans le contexte international. Ainsi la petite bourgeoisie fasciste se sentait menacée par les monopoles et le prolétariat, ce qui explique son fanatisme *collectif* et son idéologie, raciste et rétrograde, composée de valeurs supra-individuelles.

Il n'est pas légitime d'examiner les « caractères » des membres d'un groupe (petits bourgeois fascistes) et de décrire la collectivité en question à l'aide des catégories individuelles. On ne voit pas bien comment un « narcissisme personnel » peut se « transformer en narcissisme de groupe ». Appliquée à un groupe social, la notion de narcissisme, qui chez Freud désigne *l'investissement de la libido dans le Moi*, est dénuée de sens. Il est légitime, en revanche, d'expliquer, au niveau psychologique, quelle fonction une idéologie intolérante, fanatique, peut avoir pour un individu, membre d'un groupe radical et agressif. (Chez Fromm ces deux perspectives coexistent.)

C'est en appliquant sa caractérologie individualiste à la critique de la société, que Fromm développe son discours moraliste centré sur la notion d'un caractère positif, « productif ». Sans énumérer toutes les qualités de ce

(16) E. Fromm, *The Heart of Man*, p. 135.

caractère — déjà implicites dans la critique du caractère non productif — il suffit de dire qu'il est le but de toute thérapie moderne qui cherche à assurer le fonctionnement de l'individu dans le système tel qu'il est. Le caractère productif est celui de l'adulte « raisonnable », capable d'établir des rapports avec d'autres hommes, d'aimer et, avant toute chose, de produire, c'est-à-dire d'assurer la continuité du processus de production. Voici le portrait que Fromm donne de l'homme normal dans *The Art of Loving* : « Se lever à une heure régulière, consacrer pendant la journée une quantité de temps proportionnée aux activités comme la méditation, la lecture, la musique, la promenade ; ne pas se livrer, au moins pas au-delà d'un certain minimum, à des activités d'évasion sociale (histoires mystérieuses ou cinéma), ne pas trop manger et boire, sont quelques-unes des règles rudimentaires » (17). Le directeur de banque, l'officier et le père de famille seraient d'accord.

Fromm, si perspicace en critiquant l'autorité, en révélant à quel point la valeur d'échange dégrade les hommes et les choses, n'a certainement pas l'intention de contribuer à l'intégration de l'individu. Le passage cité plus haut montre cependant que toute critique, qui ne pose pas la question du sujet révolutionnaire, de sa présence ou de son absence, doit, en adoptant un point de vue individualiste, faire des concessions à l'esprit positif. Une fois qu'elle a consenti à faire la première concession, elle est perdue, confisquée par l'idéologie.

Le caractère « idéologique » du discours affirmatif saute aux yeux lorsqu'on examine le style et le vocabulaire de Fromm qui propose une « humanisation de la société technologique » : « A part cela, la planification

(17) E. Fromm, *The Art of Loving*, Bantam, 1963, p. 93.

dans le domaine économique doit être étendue à la totalité du système ; en plus, le système Homme doit être intégré dans la totalité du système social » (18). L'intention est sans doute bonne, mais le discours est radicalement faux, une négation de la particularité que le système liquide. Il est faux lorsque Fromm s'enthousiasme pour la « personnalité » — comme si Adorno n'avait rien écrit sur la personnalité comme idéologie, comme mensonge : « Persönlichkeit als Lebenslüge », « Ideologie von Persönlichkeit ». (Minima Moralia). Il est faux lorsque Fromm explique dans *The Dogma of Christ* : « Il — (l'homme) — doit abandonner l'orientation matérialiste et atteindre un niveau où les valeurs spirituelles — amour, vérité, et justice — deviennent vraiment son but suprême » (19). Ces « valeurs » se vendent trop bien dans les journaux illustrés pour être critiques. En se réclamant d'elles de façon positive, au lieu de montrer leur absence dans le système actuel où elles sont vendues à bon marché, on élimine la distance qui sépare la pensée des journaux illustrés. *The Art of Loving* et « Love Story » tendent à devenir complémentaires dans le cadre de l'industrie culturelle.

Marcuse a raison lorsqu'il écrit à propos de Fromm : « Fromm fait ressusciter toutes les valeurs de l'éthique idéaliste consacrées par le temps, comme si personne n'avait jamais démontré ses traits conformistes et répressifs. Il parle de la réalisation productive de la personnalité, de l'intérêt, de la responsabilité et du respect envers le prochain, de l'amour productif et du bonheur — comme si l'homme pouvait vraiment pratiquer tout cela et rester sain et plein de « bien-être » dans une société que Fromm décrit lui-même comme étant marquée par l'aliénation totale, dominée par les relations réifiées du « mar-

(18) E. Fromm, *The Revolution of Hope*, Bantam, 1968, p. 102.

(19) E. Fromm, *The Dogma of Christ*, Fawcett, 1955, p. 101.

ché » (20) ». A l'inverse de Fromm, Marcuse et Adorno insistent sur l'impossibilité du bonheur, surtout du bonheur sexuel, dans le cadre du système social existant.

Au centre de leur critique, se trouve l'éthique psychanalytique de Fromm et des autres « révisionnistes » comme K. Horney, H. S. Sullivan, qui cherchent à déssexualiser certains concepts freudiens comme le refoulement, le narcissisme, le sadisme, l'inceste et le complexe d'Œdipe. En révisant la théorie freudienne du refoulement, Fromm remarque : « Dans la doctrine de Freud la notion de refoulement a trait surtout aux pulsions *sexuelles*. Dans notre cadre conceptuel elle a trait aux passions irrationnelles réprimées, au sentiment réprimé de solitude et de futilité et à l'aspiration à l'amour et à la productivité qui est également refoulée » (21). Généralisé et « socialisé » de cette façon, le concept de refoulement est dénué de sens. Il ne désigne plus l'antinomie entre le social et le sexuel sur laquelle insiste Freud. Appliqués dans des contextes non sexuels, dans lesquels « narcissisme » et « rapports incestueux » peuvent désigner des attitudes adoptées par des individus envers des groupes et « sadisme » le désir général d'exercer un pouvoir illimité sur autrui, ces concepts freudiens perdent leur spécificité : leur contenu libidinal est dilué. L'attachement incestueux est privé de sa dimension sexuelle lorsque Fromm écrit : « ... Freud ignorait complètement ... l'attachement primaire de l'enfant (garçon ou fille) à la mère, la nature de l'amour maternel, la peur de la mère » (22). Le désir sexuel de la mère que ressent le *filis* se mue en un vague sentiment de dépendance, d'amour et de protection. Parallèlement, l'idée de la rivalité sexuelle entre père et

(20) H. Marcuse, *Eros and Civilization*, Abacus, 1972, p. 178.

(21) *The Sane Society*, p. 240.

(22) E. Fromm, *The Crisis of Psychoanalysis*, Fawcett, 1970, p. 54.





fiis est remplacée par une peur générale (ressentie par le fils et la fille) devant une mère toute puissante.

Rejetant l'idée de Fromm, selon laquelle Freud, bourgeois radical et matérialiste, aurait trop insisté sur les aspects physiques, asociaux du comportement humain, Adorno et Marcuse constatent que la position freudienne, suivant laquelle il y a *incompatibilité* entre les aspirations libidinales de l'homme, son bonheur sexuel et le processus de l'intégration sociale, est infiniment plus critique que les tentatives de Fromm pour réconcilier la libido et la société, en neutralisant, en « socialisant » la première : « La grandeur de Freud — écrit Adorno dans son essai *Die revidierte Psychoanalyse* — réside, comme celle de tous les grands penseurs bourgeois radicaux, dans le fait qu'il laisse subsister, sans les dissoudre, de telles contradictions et qu'il dédaigne de donner l'impression d'une harmonie là où la réalité elle-même est déchirée » (23). C'est dans le refus de l'illusion affirmative que la psychanalyse freudienne et la Théorie critique sont solidaires. L'art narcissique est plus véridique dans son malheur que l'idéologie de la productivité, approuvée par les monopoles et par le parti unique.

#### BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES DE ERICH FROMM :

##### I. — *Ouvrages traduits en français :*

- 1) Société aliénée et société saine, Courrier du livre, 1971.
- 2) La crise de la psychanalyse, essais sur Marx et Freud, Anthropos, 1971.
- 3) L'Art d'aimer, L'Epi, 1969.

(23) T. W. Adorno, *Sociologica II*, Europäische Verlagsanstalt, 1962, p. 111.

- 4) Espoir et révolution, Stock, 1970.
- 5) La Peur de la liberté, Buchet-Chastel, 1963.
- 6) Psychanalyse et religion, L'Epi, 1968.
- 7) L'Homme pour lui-même, E. S. F., 1968.

##### II. —

- 1) May Man prevail? — An Inquiry into the Facts and Fictions of Foreign Policy, Doubleday, 1961.
- 2) You Shall be as Gods, A Radical Interpretation of the Old Testament and its Tradition, Fawcett, 1946.
- 3) The Dogma of Christ and other Essays on Religion, Psychology, and Culture, Fawcett, 1955.
- 4) The Heart of Man, Harper and Row, 1964.
- 5) The Life and Work of Sigmund Freud, New York, 1963.
- 6) Marx's Concept of Man, New York, 1961.

##### III. — *Essais sur Erich Fromm :*

- 1) H. Marcuse, A Reply to Erich Fromm, Dissent, III, I, 1956.
  - 2) T. W. Adorno, Die revidierte Psychoanalyse, Sociologica II (Reden und Vorträge), Europäische Verlagsanstalt, Francfort, 1962.
- (Voir également : H. Marcuse, Eros et civilisation, Minuit, 1963, le dernier chapitre).



## AURA

La carte postale qui représente un coucher de soleil sur la ville peut être très belle. Et pourtant, je ne l'achète pas. Expliquer ce refus de l'acquérir, même à un prix modéré, en affirmant qu'elle est à la fois belle et laide ou bien qu'elle est détestable parce qu'elle sert les intérêts de l'industrie touristique, ne sert à rien. J'arrive peut-être à mieux comprendre mon attitude en me rappelant que le coucher de soleil réel ne suscite plus un enthousiasme sans réserve : il ressemble trop à la carte postale que je n'achète pas.

Devenu cliché commercialisé dans la photographie, les calendriers et le cinéma, le coucher de soleil — (ou plutôt /es couchers de soleil, puisqu'ils se vendent jour et nuit au Drugstore) — a perdu quelque chose qui jadis le rendait désirable. Ce quelque chose n'est pas sa beauté de fait optique : le soleil est le même ; le paysage est peut-être le même, s'il n'a pas été transformé en parking. Le coucher de soleil a été détérioré sans s'enlaidir : il a perdu son « Aura ». Il n'est plus le moment unique dans ma vie mais le cliché universel que tout le monde consomme involontairement.

A une époque où les trusts, maîtres de l'industrie culturelle, confisquent le soleil pour le vendre aux touristes qui manquent le crépuscule au bord du lac parce qu'ils passent la journée à acheter des cartes postales à l'hôtel, l'artiste renonce à ce qui n'est plus à lui. Au soleil il préfère un cercle rond, tracé maladroitement à l'encre de Chine sur une page blanche. — A la question

indignée de l'homme maltraité par la publicité : « C'est du soleil, cela ? » il répond : « C'est le désir du soleil. » Son renoncement n'est pas volontaire : ce n'est pas Picasso qui a fait « Guernica » mais l'officier curieux de connaître le nom de l'auteur. De la vie humaine il ne reste que le désir ; ce désir survit dans les allusions de l'art.

## I

Qu'est-ce que l'Aura ? « Nous définissons celle-ci comme l'apparition unique d'une distance, pour proche qu'elle soit. Suivre des yeux, un après-midi d'été, en prenant du repos, une chaîne de montagnes ou une branche qui jette son ombre sur celui qui se repose, c'est respirer l'Aura de ces montagnes, de cette branche. » Dans cette définition de l'Aura que donne Walter Benjamin dans son essai *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit), deux éléments sautent aux yeux : la *singularité* (l'unicité) et la *distance*.

L'Aura de la montagne ou de la branche contemplée par l'individu solitaire qui se repose au milieu de la nature sert, dans l'essai de Benjamin, à illustrer le phénomène historique et esthétique de l'œuvre d'art « auratique ». Celle-ci est unique, liée à un endroit particulier, comme la statue antique représentant Vénus. Sa singularité s'explique par le fait qu'elle a une fonction *culturelle*, qu'elle fait partie d'une tradition : « La singularité de l'œuvre d'art est identique à son enracinement dans le contexte de la tradition » (1). Tant qu'elle est un objet du culte,

(1) W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, 1963, p. 19.

l'œuvre d'art partage avec un coucher de soleil ou avec un autre événement naturel, la singularité dans l'espace et dans le temps. Rien ne saurait lui être substitué.

La singularité de l'œuvre, son hic et nunc, rend compte de la *distance* qui la sépare du spectateur : la statue de Vénus ou de Niké est inséparable de l'endroit sacré. L'attitude du pèlerin est, dans ce contexte, l'attitude envers un objet esthétique qui est en même temps le centre du culte. Benjamin croit que tant qu'elle est liée au culte, l'œuvre d'art est autonome. L'atmosphère sacrée qu'elle répand est un produit de cette autonomie : « A l'époque de sa reproductibilité technique qui sépara l'art de son fondement culturel, s'éteignit pour toujours l'apparence de son autonomie » (2). L'Aura est cette apparence ; l'atmosphère qui entoure la création esthétique autonome.

Dans la pensée de Benjamin, la notion d'autonomie de l'œuvre d'art est inextricablement liée à l'autonomie de l'individu libéral, de l'entrepreneur indépendant. Dans la famille bourgeoise de l'ère libérale, l'objet esthétique, que ce fût un tableau ou un livre, était associé à la tradition familiale et en ce sens il avait une valeur « culturelle » (Kultwert). La lecture en famille était un événement traditionnel comparable au culte antique. Comme la cité antique la famille avait ses cérémonies, ses rites particuliers. Benjamin, collectionneur de livres et propriétaire de nombreux originaux, met l'accent sur la singularité des objets d'art, sur leur *valeur d'usage*, à une époque où la valeur d'échange menace d'engloutir les valeurs qualitatives esthétiques et éthiques : « La valeur unique de l'œuvre d'art *authentique* est fondée sur le rite, dans lequel celle-ci avait sa valeur d'usage originelle » (3).

Avec l'individu libéral, devenu la proie de l'organisation

(2) *Op. cit.*, p. 25.

(3) W. Benjamin, *Das Kunstwerk...*, p. 20.



monopoliste, l'œuvre d'art autonome, caractérisée par sa singularité dans un contexte traditionnel particulier, par sa distance à l'égard de tout ce qui est étranger à ce contexte, tend à disparaître. Succédant à l'économie libérale, qui respectait encore la sphère privée de l'individu et de la famille, le capitalisme des monopoles subordonne toutes les sphères sociales aux critères déterminés par la valeur d'échange. La valeur d'usage est sacrifiée à celle-ci. Les lois du marché et de la consommation de masse influent sur la production artistique qui ne vise plus les besoins particuliers de tel seigneur féodal (comme à l'époque d'un Chrétien de Troyes) ou de l'individu cultivé, mais de la majorité des consommateurs potentiels, de la masse indifférenciée.

Dans cette situation, Benjamin constate la destruction de l'Aura, de la singularité et de la distance, caractéristiques de l'art traditionnel. (Benjamin tend à identifier singularité et Aura : « ... sa singularité, en d'autres termes : son Aura. » *Das Kunstwerk...*, p. 19.) Sa reproduction technique dans la photographie, dans le film, dans le livre de poche, étroitement associée au progrès économique (à l'extension du marché de l'art) rend l'objet esthétique accessible à la consommation de masse. L'Aura devient la proie de la communication de masse qui a pour effet de réduire la distance et de dépasser la singularité (die Einzigkeit) de l'objet esthétique : « ... Le désir de rapprocher les choses sur le plan humain suscite autant de passions parmi les masses contemporaines que leur penchant pour dépasser le caractère unique de chaque phénomène en passant à sa reproduction » (4). La reproduction technique dégage l'objet d'art du contexte de la tradition, du culte ; et sa valeur culturelle (der Kultwert), sa valeur d'usage se trouve remplacée par sa valeur d'expo-

(4) W. Benjamin, *Das Kunstwerk...*, p. 18.

sition (der Ausstellungswert). Celle-ci est un aspect de la valeur d'échange.

Dans son essai sur la reproduction de l'œuvre d'art, Benjamin révèle avec perspicacité la médiation par la valeur d'échange, qui caractérise les rapports humains et les objets dans la société du capitalisme avancé. Cette médiation tend à annuler les différences qualitatives entre les individus et les choses ; elle met l'accent sur leur commun dénominateur, sur leur aspect quantitatif. «... La destruction de l'Aura (die Zertrümmerung der Aura) caractérise une perception dont le *sens de l'identique dans le monde* (der Sinn für das Gleichartige in der Welt) s'est tellement accru qu'elle va jusqu'à identifier ce qui est unique en le reproduisant » (5). Devenue objet d'échange, produite pour la consommation de masse, l'œuvre est privée de son autonomie esthétique, de son Aura : sa production est régie par des lois non-esthétiques, hétéronomes.

Malgré cette hétéronomie que Benjamin constate dans la production esthétique, il critique sévèrement toute tentative pour « sauver » l'Aura en cherchant à soustraire l'art aux influences de la société du marché. Au lieu de protéger son caractère auratique ce qui la rendrait anachronique, la production esthétique doit intégrer les lois du marché et de la consommation de masse. La démolition consciente de l'Aura devient une tâche critique de l'artiste. Parallèlement à l'œuvre, celui-ci perd son « auréole » : Il se prolétarise en devenant producteur, simple employé, dépendant de son éditeur. En écrivant consciemment pour le marché et pour le public de masse, Baudelaire adapte la forme, la structure de ses poèmes aux exigences de la société moderne. En intégrant le choc (das Chokerlebnis) qui caractérise la vie quotidienne dans

(5) *Op. cit.*, p. 19.



la société de masse, son texte détruit l'Aura par le choc : « Il a nommé le prix qu'il faut payer pour avoir la sensation de l'ère moderne : la destruction de l'Aura par le choc » (6). Benjamin ajoute que Baudelaire a dû payer très cher son accord avec la destruction de l'Aura, un accord avec les lois du marché et avec la consommation de masse.

Theodor Adorno en précise le prix : « La valeur d'exposition (Ausstellungswert), censée pouvoir remplacer la valeur culturelle (Kultwert) est une image du processus de l'échange. L'art qui s'attache à la valeur d'exposition abdique devant celui-ci » (7). Selon Adorno, Benjamin a raison en insistant sur les effets de la valeur d'échange et de la reproduction technique sur les objets d'art. Ignorer l'impossibilité de l'Aura culturelle, traditionnelle dans la société contemporaine, c'est devenir anachronique. Benjamin a tort pourtant, en plaidant en faveur de la démolition systématique de l'Aura. Une négation pure et simple de ce phénomène équivaut à une soumission de l'art aux lois du marché. L'art révolutionnaire, l'art fait pour les masses sous régime capitaliste est en même temps celui qui abdique devant la valeur d'échange. L'erreur de Benjamin a des origines précises.

En postulant une dichotomie entre l'œuvre auratique attachée au culte d'une part et l'œuvre de masse, démocratique et révolutionnaire, marquée par la valeur d'exposition de l'autre, Benjamin renonce à la représentation dialectique du processus historique qui mène à la destruction de l'Aura traditionnelle. Adorno parle de la « simple antithèse entre l'œuvre auratique et l'œuvre produite en masse » — et il remarque ailleurs : « Le fait que Benjamin

(6) W. Benjamin, *Illuminationen*, Suhrkamp, 1961, p. 240.

(7) T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Suhrkamp, Schriften 7, 1970, p. 73.

a supprimé, dans sa dichotomie entre l'œuvre auratique et l'œuvre technologique, le moment de l'unité pour insister sur la différence, est le point de départ de la critique dialectique de sa théorie » (8).

L'opposition radicale entre les deux « types » esthétiques ne tient pas compte du fait que, tant qu'elle était attachée au culte religieux, l'œuvre d'art n'était pas autonome, comme l'affirme Benjamin : elle n'existait même pas en tant que phénomène esthétique indépendant. Ce n'est que la société du marché, la société individualiste qui, en la sécularisant, dès le début de la Renaissance, l'a délivrée du service culturel ; elle est à l'origine de son autonomie et de son Aura, inséparables de l'autonomie de l'individu bourgeois. En sapant les fondements de l'autonomie individuelle, à l'heure actuelle, les mécanismes économiques de cette société s'apprentent à détruire ce qu'ils ont créé. Il ne s'agit donc pas de plaider d'une façon non dialectique en faveur ou contre l'Aura traditionnelle, d'un phénomène impossible à l'état actuel des choses. Il est bien plus important de savoir ce que *devient* l'Aura dans la société contemporaine, dans son système de la communication de masse. Comment l'œuvre d'art réagit-elle à l'invasion de la valeur d'échange ? Comment réagit-elle aux tentatives organisées pour la réduire à un objet de consommation ?

## II

L'Aura traditionnelle est un anachronisme ; partout où elle est artificiellement ressuscitée pour satisfaire la demande des consommateurs, elle est mauvaise, et pourtant : « Même là où les œuvres d'art se débarrassent de

(8) *Op. cit.*, p. 89 et p. 56.





l'élément atmosphérique, au cours d'une évolution qui commence avec Baudelaire, cet élément est dépassé et conservé (aufgehoben) en elles, dans la mesure où il a été nié et évité » (9). C'est en niant les aspects traditionnels de l'Aura que l'art la conserve en la dépassant vers autre chose. Dans une situation socio-historique où la singularité et la distance ne sont plus données par le nexus de la production et de la réception de l'objet esthétique, ces deux éléments essentiels de l'Aura (de l'autonomie de l'œuvre) se réfugient dans la structure esthétique elle-même. L'Aura est « intériorisée ». A l'époque de la publicité qui ne respecte ni la singularité, ni la distance, qui rend tous les objets et tous les êtres comparables et échangeables en les subordonnant à la valeur d'échange (dans le Drugstore les photographies de la Tour Eiffel et les reproductions de Rembrandt se vendent ensemble) l'art prend ses distances à l'égard de la réalité manipulée en changeant de *forme*.

Ce n'est que par un changement radical de sa structure que l'objet esthétique peut sauver — de façon critique, sans devenir la proie de l'anachronisme — son autonomie par rapport au marché, à l'universel échange. Ce changement consiste à intérioriser la singularité et la distance, jadis données dans le rapport entre le spectateur et le tableau, le lecteur et le texte : « La distance entre le domaine esthétique et les buts pratiques apparaît, au niveau esthétique intérieur, comme la distance entre les objets esthétiques et le sujet spectateur » (10). Dans une situation où les couchers de soleil reproduits par milliers, se vendent comme des petits pains, le soleil subit une déformation dans les arts figuratifs : un cercle vide ou une boule noire font allusion à ce qui pourrait être le

(9) T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, p. 408/409.

(10) T. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, p. 460.

soleil — ou bien tout simplement un cercle, une boule noire. Le texte opère des déformations analogues : les mots soleil, lune, lac, en tant que concepts communicables, se vendent trop bien ; ils ne sont dicibles que dans certains contextes inusités, « actualisés », diraient les formalistes russes.

Les poèmes auratiques de Lamartine, que Benjamin fait contraster avec les *Fleurs du mal*, partagent le sort du coucher du soleil : trop accessibles à la lecture qui recherche *le sens*, ils portent en eux le cliché, le commun dénominateur. Leur beauté universelle se tourne contre eux lorsqu'ils sont consommés en tant que biens culturels, « appréciés » en tant que « vers reçus », à la portée de tous.

Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire,  
Que les parfums légers de ton air embaumé,  
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,  
Tout dise : « Ils ont aimé ! » (Le Lac).

Trop bien accueillies et comprises, à l'heure actuelle, ces métaphores sont trop imprégnées d'idéologie pour parler encore à l'imagination. Confisquées par « l'industrie culturelle » (Kulturindustrie, Adorno), elles se sont détériorées sans s'enlaidir.

La singularité d'un texte moderne est son caractère de signifiant, de non sens. Lorsque Adorno affirme, dans la *Aesthetische Theorie* que l'œuvre d'art est critique par sa forme, il rejoint l'idée de Roland Barthes selon laquelle un texte « scriptible » est « une galaxie de signifiants » et non pas « un système de signifiés » (*S./Z.*). C'est en tant que signifiant, en tant qu'*image acoustique* (Saussure) qu'il résiste au *sens*, au concept universel et échangeable. Dans la particularité du signifiant (du mot en tant qu'image acoustique), irréductible au concept signifié, réside le

caractère *unique* du texte. Il est une polémique ininterrompue contre le sens.

Sa singularité de signifiant le protège contre ce que Mallarmé appelle « l'universel reportage » du discours commercial. Chez Mallarmé le *mot* n'a de valeur qu'en tant que signifiant intraduisible, inéchangeable : « Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole... » (11). Le poète arrache le mot à la langue conceptuelle pour *l'aliéner* (Chklovski), pour lui rendre sa particularité d'image acoustique. Cette particularité n'a pas d'équivalent, elle ne saurait être identifiée à autre chose, traduite. Son autonomie est celle du texte qui, en résistant à la traduction selon le schéma conceptuel, résiste à l'universel échange de la société du marché. L'obscurité mallarméenne n'a rien à voir avec le caprice du « génie » ; elle est une lutte politique pour la liberté de l'imagination. Elle résulte de l'intériorisation, de la « réflexion » de l'Aura par la structure esthétique. Cette structure est une négation systématique du sens commercialisable.

En analysant l'œuvre du poète tchèque Mácha, deux membres du Cercle linguistique de Prague, Roman Jakobson et Jan Mukarovsky, insistent sur l'autonomie de la parole lyrique, irréductible au concept auquel elle est habituellement associée ou à l'objet qu'elle désigne. « Mais en quoi se manifeste le lyrique ? — demande R. Jakobson —. En ce que la parole est éprouvée comme parole et non pas comme un simple représentant de l'objet désigné ou comme une explosion émotionnelle » (12). Dans le poème *Máj* de Mácha, les mots

(11) S. Mallarmé, *Vers et prose*, p. 169.

(12) R. Jakobson, dans son essai : « Co je poezie ? » (Qu'est-ce que la poésie lyrique ?)

« *máj* » et « *láska* » sont considérés sous un angle phonétique, comme des images acoustiques dont l'interaction fait le caractère unique, intraduisible du poème : « Et les *mots* « *máj* » et « *láska* » et non pas les *concepts* qui leur correspondent, font naître, dès le début du poème, la consonance magique par le fait que leur voyelle caractéristique retourne sans cesse... » (13). Impossible de reproduire cette consonance en traduisant les mots « *máj* » et « *láska* » par mai et amour.

L'impossibilité de la traduction (toujours une concession à l'hétéronomie) témoigne de la singularité du mot et du texte : la divulgation du poème, sa consommation de masse peut fort bien transformer le « *Máj* » de Mácha en cliché. (Cela est déjà arrivé.) Mais au poème détérioré survivra la « consonance magique » dont les éléments polysémiques, les signifiants autonomes, restent uniques aux yeux de chaque lecteur. Dans la lutte du texte contre sa réduction au concept, au lieu commun universel, se fait jour la situation paradoxale de l'art, à la fois « autonome » et « fait social » (Adorno).

Parallèlement à l'intensification de l'exploitation commerciale par les monopoles, à l'invasion de toutes les sphères sociales par la valeur d'échange, s'accroît la polysémie du texte, son obscurité de signifiant polyvalent. Lorsque, dans un de ses sonnets, Mallarmé joint les deux mots « *défunte nue* », la polyvalence ne saurait plus s'expliquer par « la subjectivité de la lecture » ; elle est voulue et existe objectivement dans le texte. En l'appelant « virtualité », Mallarmé fait allusion au nombre infini de significations, de lectures auxquelles son vers peut servir de prétexte : « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule,

(13) J. Mukarovsky, *Cestami estetlky a poetlky, Ceskoslovensky Spisovatel*, 1971, p. 178.





le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité » (14). Le concept de virtualité désigne l'endroit du lecteur, du Sujet aux yeux duquel le vers est unique : en s'adressant aux sensations, aux désirs inconscients de l'individu, le texte signifiant se réapproprie la singularité qu'il a perdue en tant que marchandise, en tant qu'article de la consommation universelle. Objet du désir subjectif, le texte est rigoureusement particulier et ne saurait être ni comparé, ni échangé.

Loin d'être « élitaire », voire « réactionnaire », le vers mallarméen cherche à ressusciter le Sujet désirant, c'est-à-dire l'imagination et la liberté des hommes, à une époque où le capitalisme monopoliste (autour de 1900) commence à confisquer « chez qui pense, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer ». (Mallarmé à propos de Victor Hugo.) — En affirmant sa singularité, le texte peut, en suscitant le désir, devenir le refuge de la particularité du lecteur : « Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs. » (Marcel Proust, *Pastiches et mélanges*.) Ce n'est que la virtualité du texte, sa nature de signifiant polyvalent, qui peut en inspirant des désirs incompatibles avec la réalité organisée, lutter pour la particularité de l'individu dans une société où il est devenu échangeable.

Le *Nom* proustien est peut-être le meilleur exemple de la singularité du signifiant. En s'adressant à l'inconscient, à la particularité du lecteur, le *Nom*, incompatible avec le *mot*, le concept qui sans cesse le menace, cherche à renouer l'alliance entre l'autonomie du texte et celle de l'individu. Le *Nom* n'existe que pour le Sujet désirant :

(14) S. Mallarmé, *op. cit.*, p. 169.

« ... Le Nom, cette chose antérieure à la connaissance... » (15) est unique dans sa particularité de signifiant, inexplicable et intraduisible par le *mot*, le concept correspondant. La vraie réalité, celle de l'inconscient subjectif, « donne alors aux pays, aux églises de notre enfance, aux châteaux de nos rêves l'apparence de même *nature que les noms*, l'apparence faite d'imagination et de désir que nous ne retrouvons plus réveillés, ou alors au moment où, l'apercevant, nous nous endormons... » (16). La connaissance conceptuelle, universelle et échangeable, ne peut que dégrader les Noms de Balbec, de Coutances ou de Pont-Aven en leur ajoutant la ville réelle, celle de tout le monde.

Benjamin s'est déjà aperçu de la nature « auratique » des images, de la mémoire involontaire que font apparaître les Noms : lorsque Proust se plaint de l'exiguïté des images que lui fournit la mémoire volontaire (l'intellect) de Venise, il compare la collection de ces images à une collection de photographies. La mémoire volontaire, conceptuelle, est celle de la reproduction technique qui démolit l'Aura du moment passé ; la mémoire involontaire la fait ressusciter dans sa singularité temporelle et spatiale. Benjamin écrit : « Lorsqu'on aperçoit le caractère spécifique des images que fait surgir la mémoire involontaire, dans le fait qu'elles ont une Aura, alors la photographie contribue d'une façon décisive au phénomène de la déchéance de l'Aura » (17). Inséparable du Nom auratique, la mémoire involontaire est la mémoire du signifiant, de l'image acoustique.

En luttant contre le sens, contre la réduction au concept qui le rendrait échangeable, identique avec autre chose

(15) M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 327.

(16) M. Proust, *op. cit.*, p. 331.

(17) W. Benjamin, *Illuminationen*, Suhrkamp, 1961, p. 234.



(gleichartig, Benjamin), le texte prend ses *distances* à l'égard du discours qui « dessert l'universel reportage » (Mallarmé), à l'égard de ce que Marcel Proust appelle la *conversation*. En mettant la main sur toute chose, la conversation accomplit le nivellement des différences ; elle est la traduction permanente de tout en autre chose. Victor Hugo et Mallarmé, Rembrandt et les cartes postales, le salon de l'auto et *La Nouvelle Critique* — tout devient comparable. Rabaissé au niveau du commun dénominateur, tout est à la portée de tous dans « l'échange of ideas ». La conversation imite le marché. Elle aménage, rend consommable l'œuvre d'art, seule capable de délivrer le Sujet de l'universel reportage en lui donnant des désirs.

Dans sa résistance contre le discours niveleur, le discours idéologique par excellence, toujours prêt à citer Balzac, Rimbaud ou Goethe pour prouver qu'une eau minérale est bonne (déjà Goethe buvait...), qu'un programme politique est meilleur qu'un autre, le texte devient de plus en plus signifiant, de moins en moins signifié. Sa distance par rapport au lecteur, inséparable de sa singularité, est directement proportionnelle à la vigueur de la publicité abrutissante, à l'intensité de la propagande totalitaire du Parti. L'individu malmené par le système porte plainte contre l'obscurité de l'art « élitaire » qui, en échappant à la consommation de masse, échappe au consommateur de signifiés, « d'idées reçues ». Sa plainte est une preuve de son incapacité d'être libre : d'imaginer autre chose.

La distance du texte par rapport au lecteur est son refus d'affirmer, d'expliquer : « The poet never affirmeth » remarque Sir Philip Sidney. Et Proust, critique Balzac parce qu'il se montre trop bavard, parce qu'il redit ce qu'il devrait taire : « Ainsi, au lieu de se contenter d'inspirer le sentiment qu'il veut que nous éprouvions d'une chose, il la qualifie immédiatement : « Il eut une affreuse

expression. Il eut alors un regard sublime » (18) ». « Le style ne suggère pas, ne reflète pas : il explique » (19). A l'époque de la publicité, le texte se contente de faire des allusions ambiguës. A l'affirmation univoque caractéristique de la publicité et de la propagande, il préfère l'omission, la lacune. Robert Musil, le contemporain de Marcel Proust constate : « Un chemin qui mène au cœur de la littérature est la reconnaissance du fait que l'allusion produit un effet plus grand que l'affirmation » (20). André Breton va jusqu'à dire : « Tout est écrit sur une page blanche. » (*Point du jour.*) Par sa forme polyvalente, le texte devient inutile pour le discours commercial. Celui-ci ne connaît que l'affirmation univoque : « Have a Coke ! »

Pourtant, chaque texte est guetté, à tout moment, par l'intégration à « l'universel reportage ». Il faut augmenter la distance, la négativité. Robbe-Grillet insiste sur cette nécessité en polémiquant contre les métaphores usées par le marché comme : « Soleil impitoyable », « vallon blotti », « montagne majestueuse ». Le Nouveau roman renonce à la métaphore ; en même temps il renonce au rêve surréaliste qui est ineffable : il figure sur les affiches de la publicité. Cependant, il ne renonce pas à nous « donner des désirs » (Proust) : c'est en les frustrant qu'il les réveille. De la géométrie des plantations de la *Jalousie*, du jardin déserté du château dans lequel l'homme et la femme cherchent ce qui serait différent, sort le rêve que le texte a passé sous silence.

Par sa négativité, par son refus de se donner, le texte cherche à ressusciter le désir de l'Autre chose (das Andere, Horkheimer) que la société dite de consommation semble avoir intégré. En organisant la sexualité « libre »

(18) M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, p. 246.

(19) *Op. cit.*, p. 244.

(20) R. Musil, *Aus den Tagebüchern*, Suhrkamp, 1971, p.630.



que Marcuse caractérise fort bien en l'appelant « désu-  
blimation répressive » (21), elle tend à éliminer le désir  
érotique en satisfaisant immédiatement les besoins  
sexuels par un « ersatz » commercialisé. Elle étouffe ainsi  
l'Eros platonicien qui a toujours été désir d'une réalité  
meilleure. En refusant avant tout la satisfaction immédiate,  
l'art résiste au processus de la désu-  
blimation qui est complémentaire de la liquidation de la critique dans la  
société. En constatant avec Proust que « le désir fleurit,  
la possession flétrit toute chose... », il cherche, en aug-  
mentant son inaccessibilité, sa distance par rapport au  
lecteur et aux clichés idéologiques, à assurer « la péren-  
nité du désir » (Proust à Bibesco). C'est sa dimension  
critique. Car à l'heure actuelle, désir et liberté tendent à  
devenir des synonymes.

C'est dans ce contexte qu'apparaît un aspect impor-  
tant des théories esthétiques de Roland Barthes et de  
Theodor Adorno. En cherchant à dégager les textes (la  
musique dans le cas d'Adorno) de l'emprise idéologique,  
à mettre à jour leur nature de signifiants polysémiques,  
ils luttent contre la réduction de la dimension érotique  
(critique) du texte. « Je tente — écrit Barthes dans sa  
préface à *Sade, Fourier, Loyola* — de disperser ou d'élu-  
der le discours moral qu'on a tenu sur chacun d'eux ;  
ne travaillant, comme eux-mêmes l'ont fait, que sur des  
langages, je décolle le texte de sa notion de garantie :  
le socialisme, la foi, le mal. Par là même j'oblige... à  
déplacer (mais non à supprimer ; peut-être même à  
accentuer) la responsabilité sociale du texte » (22). L'œuvre  
d'art est critique par sa forme, par sa façon de dire la  
réalité. Dans ses essais sur Stefan George, Joseph von

Eichendorff et Friedrich Hölderlin, Adorno cherche à réta-  
blir la distance qui sépare les textes lyriques des idéo-  
logies qui, au cours des années, se sont emparées d'eux  
pour les soumettre à des buts hétéronomes.

Ce n'est qu'en redevenant signifiant autonome, grâce  
à la lecture critique, que le texte, dégagé de l'emprise  
idéologique et morale, peut de nouveau « donner des  
désirs », redevenir critique. La distance qui sépare le  
texte du lieu commun idéologique le rend désirable. En  
intérieurisant sur le plan structurel, l'essence de l'Aura qui  
est « l'apparition unique d'une distance », il fait ressusciter  
le désir qu'éprouvait l'individu libéral à l'égard de l'être  
aimé inaccessible : « Plus grand est le désir de l'union  
avec l'être aimé, plus grand est l'amour. Lorsque le tabou  
sexuel est enlevé, lorsque la barrière tombe qui est à  
l'origine du désir, l'amour perd son fondement. » (Max  
Horkheimer, *Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen*, p. 74.)

La critique adornienne ou barthienne qui insiste sur la  
distance entre l'art et les idéologies du marché, n'est pas  
un discours sur le texte. Elle se joint à celui-ci par ses  
efforts pour défendre sa singularité et sa distance, son  
Aura intérieure, au milieu d'une réalité hostile.

(21) Voir : H. Marcuse, *Eros et civilisation*.

(22) R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Seuil, « Tel Quel », 1971,  
p. 15.