

**PROUDHON - MARX - PICASSO**

DU MÊME AUTEUR :

*De Monet à Picasso* (Munich, 1913).

*Idée et forme* (Munich, 1921).

*Le temple dorique* (Augsbourg, 1929).

*Groupe scolaire à Villejuif* (Paris, 1933, Architecture  
d'aujourd'hui).

EN PRÉPARATION :

*Vers un art marxiste.*

*Le Corbusier.* Etude sociologique sur l'architecture  
moderne.

---

**PROUDHON  
= MARX =  
PICASSO**

*Trois études sur la  
sociologie de l'art*

*par* **MAX RAPHAEL**

**27, Quai de la Tournelle — Paris**

---

**ÉDITIONS EXCELSIOR**

Tous droits de traduction, reproduction et adaptation  
réservés pour tous pays.

*Copyright by Editions Excelsior 1933.*

# LA SOCIOLOGIE DE L'ART CHEZ PROUDHON

---

Je hais les idées mal suivies ; je ne comprends que ce qui est clairement exprimé par la parole, formulé par la logique, et fixé par l'écriture.

(PROUDHON).

Quiconque arrive à Paris imbu de critique marxiste s'étonnera de constater l'influence qu'exercent encore les idées de Proudhon sur les politiciens, les intellectuels et même les artistes « communistes ». Mais, à la première réflexion, on découvre qu'il n'y a là rien de surprenant, car la plupart des artistes viennent de la petite bourgeoisie, et leur communisme leur sert davantage à étayer leur sentiment qu'à armer leur activité pratique. Ce sont, en réalité, des proudhoniens, bien qu'ils n'aient jamais lu les œuvres de Proudhon, ou peut-être parce qu'ils ne les ont jamais lues.

Plus on visite d'ateliers, plus on réfléchit aux raisons de la vanité de toutes les discussions, mieux on se rend compte que la grande, que l'admirable tradition de la peinture française a élevé une barricade en apparence infranchissable. Sous la pression des idées régnantes, sous la pression des abstractions que le capitalisme, puis le capitalisme de monopole ont partout créées, les artistes sont devenus incapables de discerner les éléments qui contiennent encore des germes féconds, et plus

incapables encore de les développer. Au lieu de s'efforcer, tout au moins dans leur travail, de rapprocher le plus possible la tradition de la théorie du marxisme, ils se précipitent par l'imagination dans le communisme, et, en pratique, font, les uns, des « abstractions concrètes », les autres, du « surréalisme révolutionnaire ». Les premiers représentent, en un tableau bien ordonné, les vœux du petit bourgeois, les seconds, sa fuite dans l'arrière-monde, cependant qu'autour d'eux s'écroule le capitalisme de monopole. Ils sont restés utopistes. Seuls, les procédés de « réalisation » ont changé. Il y a cent ans, on se rassurait par des formules qui devaient permettre la « réconciliation » entre bourgeoisie et prolétariat. Aujourd'hui, on se console au moyen d'une comptabilité en partie double. Nous savons quel lien étroit unissait l'utopie de jadis à la comptabilité. Mais, autrefois, on était « moral », c'est-à-dire que l'on voulait voir figurer au débit et au crédit des totaux identiques. Aujourd'hui ce sont, non pas des chiffres, mais des contenus différents qui figurent dans l'une et l'autre colonne, et l'on ne veut ni ne peut voir que leur « réconciliation » imaginaire ne peut donner que zéro, zéro pour l'art et zéro pour la vie (1).

On peut s'attaquer à cette situation par deux moyens : ou bien directement, en démasquant les véritables bases sociologiques, soit de l'abstraction « communiste », soit de la « révolution » surréaliste ; ou bien indirectement, en combattant « l'es-

(1) Il va de soi que cette contradiction interne devait tôt ou tard mener à un conflit avec le parti communiste, d'autant plus que ce dernier n'a pas à sa disposition les principes théoriques concrets qui permettraient de révéler aux artistes, dans leur propre domaine, le caractère discordant et fantaisiste de cette comptabilité en partie double.

prit utopique » sous sa forme ancienne, pour montrer ensuite que, sous un aspect différent, la chose est restée la même. Je discuterai d'abord l'œuvre de Proudhon intitulée « Du principe de l'art et de sa destination sociale », espérant pouvoir, sur ce terrain neutre, procéder à la mise au point des principes indispensable en vue d'une explication immédiate. Ce détour est d'autant plus intéressant qu'il montre le peu d'importance de la soi-disant sûreté de l'instinct (c'est-à-dire du simple sentiment que l'on éprouve d'être d'accord avec les faits), en présence de notre dépendance à l'égard de la situation des classes, dépendance le plus souvent inconsciente et, partant, d'autant plus dure et plus inévitable.

Proudhon a discerné, avec un instinct sociologique et philosophique remarquable, toutes les circonstances qui font de l'idéologie artistique un stupéfiant. Pour lui, le mensonge commence à la première enveloppe extérieure : on veut dissimuler la véritable signification de l'art au moyen d'expositions patronnées par l'Etat, de prix, d'inaugurations solennelles, qui ne sont, en fait, qu'une « foire d'artistes, mettant leurs produits en vente, et attendant avec anxiété les chalands ». C'est là un mensonge dont les impôts payés par les autres font les frais, de même que des dépenses destinées à l'armée ou aux chemins vicinaux, « ce qui établit une analogie de plus entre les industriels et les artistes » (chap. I). On croit trouver là une explication du fait que, dans l'âge capitaliste, l'art est une marchandise comme les autres, produite par des hommes devenus eux-mêmes marchandises, résultat de leur dépendance à l'égard de la classe dirigeante, de la nécessité qu'il y a à utiliser les artistes comme « endormeurs ». Mais la phrase suivante vient nous détromper : « Personne ne peut justifier cet article du budget par une définition intelligen-

ble de l'art et de sa fonction, soit dans les familles, soit dans la cité, et dans le pouvoir. » (chap. I). On dirait, à l'entendre, que tout ce qui manque au capitalisme, c'est l'intelligence chez les gouvernants, et qu'on pourrait remédier à ce défaut par de la clarté intellectuelle, comme si la classe dirigeante allait volontairement abandonner la tartuferie et la subtilité de ses instruments de puissance, et la laisser démasquer à cause d'une quelconque « définition intelligible ».

Le second mensonge, pour Proudhon, c'est le principe de « l'art pour l'art », auquel il reconnaît pour ultime racine spirituelle l'autonomie du jugement déterminée par Kant, ce qui témoigne de son instinct philosophique. Mais il n'a pu discerner et expliquer aussi clairement que ce principe devait nécessairement être la théorie artistique de la bourgeoisie. C'est pourquoi, d'une part, il s'est égaré dans des lamentations si violentes sur la déchéance du temps présent, qu'on ne voit plus du tout d'où pourront venir les forces saines nécessaires à la rénovation sociale à laquelle il aspire ; et, d'autre part, il s'est contenté, pour réfuter ce principe, de subordonner la « faculté esthétique » à la raison théorique et pratique (science et conscience), comme si ce principe n'était qu'une notion abstraite de l'imagination et non un fait de la vie réelle et concrète, présent à nos yeux sous mille formes.

Il en résulte que la solution reste dans les limites de l'idéalisme subjectif, idéalisme que l'on colore d'une légère nuance d'empirisme. La tentative faite pour détrôner le principe combattu se réduit à en modifier la position à l'intérieur de ses propres limites.

La formule de Proudhon lui-même : « justice pour justice », est exactement analogue à : « l'art pour l'art ». Chacun devrait aujourd'hui s'en rendre parfaitement compte et voir en même temps

que le fait de procéder, à l'intérieur d'un système doctrinal déjà fort douteux en soi, à une modification si abstraite et si superficielle ne peut rien détruire, ni rien créer non plus.

Proudhon a donné une troisième preuve de sa sûreté d'instinct en combattant, avec un grand pathétisme intellectuel, le prétendu caractère indéfinissable que la sentimentalité et la mystique prêtent à l'art. Mais il ne comprenait pas qu'après l'effondrement de plus en plus complet de la religion, l'art était devenu l'idéologie dans laquelle le bourgeois trouvait le plus sûr refuge et le plus sûr moyen de satisfaire à son besoin d'échapper au monde des faits. Et il ne comprenait pas non plus pourquoi. Aussi, dans tout son livre, Proudhon ne dit pas un mot du génie qui, avant lui et en même temps que lui, avait le plus contribué à discréditer cette fonction de l'art : je veux dire de Daumier ; et c'est pourquoi sa théorie se montre impuissante à accomplir l'une ou l'autre des tâches dont elle proclame la nécessité : destruction de l'art bourgeois, et création de l'art prolétarien.

Dans les trois cas, nous avons la même situation sous les yeux : un instinct d'apparence impartial se trouve, lors de la réalisation, repoussé sur le terrain idéaliste et brisé par les faits. Si Proudhon se montre parfois d'une clairvoyance surprenante dans la constatation des phénomènes, ses explications de ces phénomènes restent toujours très insuffisantes parce que, enfermé dans l'étroitesse de vues de sa classe, il n'a pas su reconnaître les forces qui les déterminent. Au moment où la forme spirituelle de Proudhon vole en éclats au contact des réalités, il croit constater la plus haute manifestation de la conscience et de la vérité. Il y a là une ironie si poignante, le spectacle d'une conscience planant à la dérive au-dessus des faits est si puissamment tragi-comique, qu'il devrait inciter

tout artiste et tout intellectuel à étudier, jusqu'en ses racines les plus profondes, les conditions de son activité et à se mettre, consciemment, en harmonie avec elles.

## I

1. Proudhon part du postulat que tous les arts ont un principe unique, un but unique, et les mêmes règles. Le principe, pour lui, réside dans une certaine faculté de l'âme humaine. Il considère d'ailleurs l'âme comme un organisme complexe. Mais les diverses facultés gravitent autour d'un axe composé de deux éléments, car il est formé de « conscience » et de « science », de « justice » et de « vérité », ce qui correspond à la raison théorique et pratique de Kant. Mais il y a une différence essentielle : ce que Kant appelait le jugement, Proudhon en fait le sentiment esthétique et, de plus, lui refuse toute indépendance systématique.

A l'encontre de l'erreur métaphysique qui consiste à considérer une « faculté de perception », que nous possédons tous « par privilège », comme une « faculté de création », le sentiment esthétique n'a aucune autonomie ; il n'a « qu'un rôle auxiliaire prédestiné à l'obéissance et dont l'essor doit, en dernière analyse, se régler sur le développement juridique et scientifique de l'espèce » (chap. II).

La preuve de cette obéissance, dont l'existence réfuterait naturellement aussi le principe de « l'art pour l'art », Proudhon la voit dans le fait que, dans la science et dans le droit, idée et idéal se confondent, alors qu'au contraire l'art reste lié à des objets déterminés, à des individus et à leurs actions « dont l'idée-propre, c'est-à-dire la forme,

figure ou image, nécessairement différente du type ou de la loi, est différente de l'idéal » (chap. XIV).

Ayant ainsi posé que la faculté esthétique n'est que secondaire, que l'artiste ne joue qu'un rôle auxiliaire « ayant pour but d'exciter en nous la sensibilité morale, les sentiments de dignité et de la délicatesse » (chap. III), Proudhon en tire trois conséquences :

1. Le progrès de l'art n'a pas en soi-même sa cause ; livré à lui-même, l'art est condamné à l'immobilité.

2. L'art ne repousse pas la science ni le droit ; il ne les attend pas non plus ; il peut, au contraire, les précéder. Le développement de l'art est beaucoup plus rapide, « il prend les devants, et souvent, jusque dans les sociétés avancées, c'est lui dont le culte mystique et vague supplée... la loi sévère, précise et impérative de la morale » (chap. II).

3. C'est précisément grâce à la subordination volontaire et consciente de l'art, non pas à l'absolu, mais à la raison et au droit, que subsiste *la fonction* systématique du jugement kantien, à savoir : de relier la conscience et la science au sentiment, sans que l'évolution historique puisse jamais menacer l'accomplissement de cette tâche. Proudhon voit dans la multiplicité de ces rapports un nouvel argument contre la théorie de « l'art pour l'art ». L'art possède un autre but que lui-même, « car tout se tient, tout s'enchaîne, tout est solidaire, tout a une fin dans l'humanité et dans la nature » (chap. XIV). « L'art pour l'art... n'est rien. » Elever l'art au rang de la plus haute pensée de l'âme, de la manifestation la plus sublime de l'humanité, c'est « ...le principe du péché, l'origine de toute servitude..., c'est le vice dans tout son raffinement, le mal dans sa quintessence. » (chap. IV). Tout progrès réside dans le rapprochement sans cesse

accru de ces trois éléments : beauté, science, et justice. « Réconcilier l'art avec le juste et l'utile », telle est, selon la propre conclusion de Proudhon (chap. XXIV), la grande idée de son livre.

Le sentiment esthétique, qui, dans l'ensemble de la conscience, n'appartient pas aux facultés essentiellement dominantes, mais aux facultés auxiliaires (comme la mémoire, l'amour, la politique, l'industrie, etc.), est donc pour Proudhon le principe de l'art. Ou, plus exactement, l'art contient, en principe, trois choses : la faculté esthétique ou sens poétique, le culte de soi, ou amour-propre, et la puissance d'imitation.

Mais cette dernière reste secondaire et n'est nullement indispensable, cependant que l'amour-propre n'est que l'application par l'homme à lui-même de la faculté esthétique, application qui donne d'ailleurs à l'art le ressort de son développement. Mais le principe essentiel, celui qui détermine la force de l'invention (au contraire du talent d'exécution), c'est l'esthétique. Qu'est-ce que cette esthétique ? Nous trouvons deux définitions : « J'appelle donc esthétique la faculté que l'homme a en propre d'apercevoir ou de découvrir le beau et le laid, l'agréable et le disgracieux, le sublime et le trivial en sa personne et dans les choses, et de se faire de cette perception un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté... », ou bien, « ...un certain sentiment, une vibration ou résonance de l'âme à l'aspect de certaines choses, ou plutôt de certaines apparences réputées par elle belles ou horribles, sublimes ou ignobles (= aisthesis), faculté de sentir donc (sous-entendez la beauté ou la laideur, le sublime ou le bas...), de saisir une pensée, un sentiment dans une forme, d'être joyeux ou triste sans cause réelle, à la simple vue d'une image, voilà quel est en nous le principe et la cause de l'art » (chap. II).

Ces définitions contiennent les éléments suivants :

1) La faculté esthétique est limitée à l'homme, ou au « sentiment » de l'homme considéré comme une faculté d'apercevoir, de saisir, de réagir.

2) Elle s'étend à toute l'échelle des sentiments, en particulier aux deux pôles.

3) Le plaisir désintéressé, la jouissance et le raffinement.

4) Le lien naturel, avec l'appréciation, l'attribution de valeur, lien se passant de toute explication.

5) L'affirmation que cette condition subjective n'est pas une pure « conception de l'esprit », que l'art correspond à une qualité positive des choses. C'est ainsi, par exemple, que les éléments constitutifs de la beauté sont « ordonnance, symétrie, harmonie des tons, des couleurs, des mouvements, la richesse, l'éclat, la pureté, toutes choses qui se peuvent mesurer au compas, calculer par chiffres, paraître ou disparaître par une simple addition ou soustraction de matière » (chap. II). Les conditions de la beauté d'un cheval se confondent avec sa force, sa rapidité, etc. On ne trouve nulle part de tentative d'analyse des bases objectives des autres sentiments esthétiques, par exemple du sublime.

6) A côté de cette réalité objective qui correspond au sentiment esthétique et à l'art, et qui les appuie objectivement sur la vérité, il existe une autre réalité objective qui lui est contradictoire, et qui y introduit un élément de mobilité et de relativité. Outre la diversité des facteurs et des intérêts personnels, notre sens esthétique et le monde de la beauté sont modifiés et limités par l'habitude, par l'éducation, par les idées acquises, par conséquent, par des facteurs sociologiques.

Quand il assigne sa place à l'art dans l'ensemble de la conscience, de même que quand il analyse le

sentiment esthétique, principe de l'art, Proudhon manifeste une tendance évidente à séparer les éléments absolus des éléments relatifs ; il découvre à ces deux éléments des sources doubles et très diverses. Pour les premiers, c'est le fait qu'*a priori*, ils sont systématiquement ordonnés dans l'esprit humain, et dans la nature donnée en dehors de la conscience. Pour les seconds, c'est l'individu et son milieu social déterminé.

On retrouve cette même tendance à la séparation, là où Proudhon essaie d'étudier plus profondément ce qui nous plaît dans les choses, ce qui nous émeut, ce qui nous inspire de la joie, de la tendresse, de la mélancolie, etc., là où il se demande ce qui transforme le sentiment esthétique en art, c'est-à-dire là où il traite du but de l'art (à l'encontre du principe). C'est, selon lui, l'idée et l'idéal.

Il suppose d'ailleurs, en même temps, que l'art et la nature sont à la fois réalistes et idéalistes, ou, en d'autres termes, que l'idée n'est pas transcendante, mais immanente à l'objet, ce qu'il considère comme prouvé par l'effet général de la photographie. Ce platonisme antiplatonicien, dans lequel l'idéal et le réel sont indissolublement enchevêtrés, ne laisse subsister que certains degrés de la clarté avec laquelle les objets expriment les idées qui leur sont inhérentes. Mais l'art « n'est rien que par l'idéal... Le plus grand artiste sera donc le plus grand idéalisateur : soutenir le contraire, serait renverser toutes les notions, mentir à notre nature, nier la beauté et ramener la civilisation à la sauvagerie » (chap. III).

Qu'est-ce donc que l'idéal chez Proudhon ? L'idéal, c'est ce qui est conforme à l'idée. Et l'idée est la notion typique que l'esprit se forme d'une chose, après avoir fait abstraction de sa matérialité, c'est l'objet considéré dans sa pureté

et dans son essence, partant dans sa perfection abstraite, c'est donc le contraire de tout ce qui est individuel, accidentel, c'est l'antithèse du réel. Et comme, d'une part, l'idée est une « pure conception » qui n'est jamais réelle et qui ne peut par conséquent être dépeinte, et que, d'autre part, ce sont « la vision et l'impression » de l'idéal qui font l'art, la question décisive se pose d'elle-même. « Quel est, dans l'art, l'emploi de cet idéal, de quelle manière peut-il être conçu, dans quelle mesure manifesté par l'artiste ? » La nature possède différents moyens de manifester la force de l'idéal dans les choses qui sont créées, selon les idées certes, mais en tant que réalisations individuelles et imparfaites. L'artiste les possède également. Avec « sa faculté augmentative ou diminutive, laudative ou dépréciative », il poursuit directement le travail de la nature, et ce dans un double sens : d'une part, en nous expliquant les idées de la création naturelle ; de l'autre, en tirant des idées de toutes les manifestations de la vie sociale, que la nature ignore en tant que telle, bien que le « mundus sociabilis » soit la continuation du « mundus naturalis ». D'ailleurs, l'art, tout comme la nature, à l'inverse de l'expression philosophique et scientifique de l'idée, qui doit être adéquate et précise, est, lui, « essentiellement concret, particulariste, déterminatif ». Pour l'artiste, il reste toujours une distance entre l'idée et l'idéal. L'idée est abstraite, typique, alors que l'idéal est « le revêtement plus ou moins agréable, magnifique ou expressif que l'imagination, que la poésie ou le sentiment lui donnent » (chap. III). Dans ce sens, l'art est « une représentation idéaliste de la nature et de nous-mêmes, en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce ».

La faculté esthétique étant toute subjective, Proudhon ne s'est pas contenté d'assigner à l'idéal la

tâche de lui donner une relation avec l'objet, relation qui reste obscure à la plupart des sentiments. Il l'a chargé de lui assurer une valeur d'ordre général. Mais il s'était révélé que l'art ne pouvait saisir le type pur, et qu'il devait, en principe, se borner à un rapprochement concret. C'était là ouvrir à la personnalité de l'artiste, et par conséquent tout d'abord à l'arbitraire, un terrain plus vaste que celui que Proudhon était disposé à lui laisser s'il voulait éviter que, vu le contenu qu'il assignait à l'art de l'avenir, tout restât accroché au subjectif. Proudhon croyait avoir trouvé un moyen de se défendre contre le principe de « *de gustibus non est disputandum* », en introduisant la force collective dans la création artistique. Cette introduction était déjà préparée et conditionnée par la subordination de l'art au droit et à la morale, en sorte qu'il y a là un essai pour établir une liaison très intime entre la théorie artistique et la sociologie. Proudhon combat sans relâche, la soi-disant liberté de l'artiste et de l'individu. L'art est, il est vrai, « l'expression propre et spécifique de la liberté » (chap. IV), mais seulement à l'intérieur des deux frontières de toute liberté : « le juste et le vrai ». « Le génie ne se montre pas isolé, il n'est pas un homme, c'est une légion..., il ne pense pas seul, dans un égoïsme solitaire, c'est une âme multiple, séparée et fortifiée pendant des siècles par la transmission héréditaire » (chap. VI). Delacroix définit l'idéal comme « une impression personnelle à l'artiste ». Proudhon, s'élevant contre cette définition, prétend que ce que nous demandons à l'artiste, ce ne sont pas ses impressions, mais les nôtres, celles du public, car il peint non pour lui, mais pour nous. On ne touche la raison du public qu'avec des idées et des idéaux qui sont déjà dans le public. C'est pourquoi le premier devoir du talent artistique est de pénétrer nos âmes et d'y

découvrir l'idéal. « D'où résulte que ce qui les fait admirer et applaudir, ce qui les rend célèbres, ne vient pas d'eux ; ils n'en sont que les fidèles et retentissants échos ; ce qui fait le miracle de la poésie et de l'art est la faculté idéaliste, non d'un individu, mais d'une collectivité » (chap. X).

Cette force collective, qui est la base de toute la sociologie proudhonienne, n'est déterminée qu'en fonction du « temps » historique, ou plutôt en fonction de l'idée, réactionnaire ou révolutionnaire, du progrès. Proudhon veut que la conscience artistique soit actuelle, qu'elle se conforme à la conscience de la force collective qui lui est contemporaine. « Lorsqu'il s'agit d'un mouvement public, institutionnel, commémoratif, l'art doit conserver avant tout le caractère de l'époque, être national, actuel, concret, exprimer les idées du temps et parler la langue du pays. » (chap. X). Il déteste la grande foire artistique de Paris, où l'on peut trouver des objets à *la manière de* tous les pays, de tous les temps, de toutes les religions, etc. Ses recherches historiques, dont je parlerai plus loin, ont pour but de circonscrire exactement la situation présente et les possibilités, les exigences et les espérances qui en découlent. La contrainte des réalités historiques, par exemple, la prédilection de la grosse majorité du peuple français pour Horace Vernet, a forcé Proudhon à reconnaître que, là où la force collective intervient, non point en tant qu'hypothèse idéaliste, mais en tant que réalité concrète, elle ne présente aucun autre indice de sa capacité et de son droit à juger que l'indice quantitatif de majorité. Proudhon n'a pas hésité, pour lui donner un fondement qualitatif, à dire que les artistes eux-mêmes désiraient le jugement de la multitude, bien que cette dernière soit incompétente en matière d'exécution, etc., et par conséquent, que « la nature nous a fait, quant à

l'idée et au sentiment, à peu près également artistes » (chap. I), ce qui expliquerait la rapidité de l'éducation artistique, et la certaine affinité qui existe entre des dons de goût innés et un entendement capable de réflexion. « Cette multitude a le droit de déclarer ce qu'elle rejette ou préfère, de signifier ses goûts, d'imposer sa volonté aux artistes, sans que personne, chef d'Etat ou expert, puisse parler pour elle et se porter son interprète..., elle peut dire, et nul ne saurait lui répliquer : je commande ; à vous, artistes, d'obéir. Car, si votre art repousse mon inspiration, s'il prétend s'imposer à ma fantaisie, au lieu de la suivre, s'il ose récuser mes jugements ; en un mot, s'il n'est pas fait de moi, je le méprise avec toutes ses merveilles ; je le nie. » (chap. I). Et cette négation ne reste pas théorique. Pour l'humanité révolutionnaire, qui commence sa propre création par la conscience, en tirant d'elle-même la justice et en lui faisant prendre corps, l'artiste « est un des principaux agents de cette création ; il la pressent, la devine, la devance ; il est d'autant plus créateur qu'il a mieux lu au fond de l'âme universelle, et qu'il l'a mieux révélée par ses œuvres » (chap. XXIV). Le droit de la guerre et de la révolution se fonde précisément sur ce fait que les œuvres d'art, autrefois « auxiliaires de la liberté et des mœurs », sont devenues l'instrument de la tyrannie et de la débauche, le signe de l'exploitation et de la misère, et ont mérité leur condamnation et leur déchéance. Proudhon a dit plus d'une fois que toute la littérature et l'art romantiques, monuments de la contre-révolution, devaient être livrés au feu.

Cette plénitude de puissance des masses, Proudhon la considérait comme suffisamment assurée du fait que tous les arts, qui n'ont au fond qu'un seul principe et qu'un petit nombre de règles faciles à découvrir, que chacun peut trouver en lui-

même (de même que les principes de la morale), servent au même but : « de nous porter à la vertu et de nous relever du vice, tantôt en châtiant, tantôt en encourageant notre amour-propre par de fidèles et expressives représentations de nous-mêmes » (chap. V). La mission de l'art ne consiste pas à « jeter un voile de consolation et de décence sur la face misérable du siècle », mais à nous développer physiquement et moralement, ou bien « de nous apprendre à mêler l'agréable à l'utile dans toutes les choses de notre existence, d'augmenter ainsi la commodité des objets, et, par là, d'ajouter à notre propre dignité » (chap. XXIII). Il en tire une conclusion très concrète et pour nous très intéressante, parce que cet indicatif commence, du moins dans la conscience de l'artiste, à se transformer en un impératif. « La première chose qu'il nous importe de soigner est l'habitation. La grande affaire est que le peuple soit bien logé : chose d'autant plus convenable qu'il est souverain et roi. Or, la demeure du citoyen, de l'homme moyen, n'a pas encore été trouvée. Nous n'avons pas le minimum de logement, non plus le minimum de salaire. Les architectes demandent des travaux, c'est-à-dire des palais..., des monuments ; leur art n'a pas abouti à nous loger ; au contraire, le luxe des bâtiments auquel ils nous poussent est devenu un auxiliaire de misère. Si l'art et l'édilité ne savent pas nous loger à bon marché, je me moque de l'architecture et de l'édilité. » (chap. XXIII).

Cette opposition entre ce qui est et ce qui doit être, entre l'arbitraire et la nécessité, nous la voyons aussi dans le dernier point de la théorie artistique pure, c'est-à-dire non-développée historiquement, de Proudhon : celui qui traite des moyens d'exécution par lesquels l'artiste transmet l'idéal de son sentiment esthétique aux autres, c'est-à-dire à ceux dont il l'a reçu, ou du moins dont il aurait

dû le recevoir. Ce sont des choses dont Proudhon parle peu, parce qu'il ne se sent pas compétent, et parce que l'« exécution » est le sujet habituel des discussions de l'ancienne critique, tandis qu'à un art nouveau appartient une critique nouvelle. Il considère d'ailleurs que le devoir essentiel de l'artiste est la « substitution de l'idéalisme de l'idée à l'idéalisme de la forme » (chap. XVI), ou, en d'autres termes, « avant de juger la chose de goût, il faut vider le débat sur l'idée » (chap. I).

Mais à l'occasion, il souligne certains rapports : « une révolution de l'art implique une révolution dans la manière et qu'à cet égard tout est à faire » (chap. XIII), ou bien, plus pathétiquement encore : « ce sont d'autres moyens à employer, d'autres formes à créer, d'autres agencements à imaginer » (chap. XII). Il laisse également entrevoir ce en quoi cette révolution des moyens lui paraît consister. Une œuvre d'art construite sur un seul moyen, que ce soit la ligne (classicisme), ou la couleur (romantisme), lui paraît absurde. Il exige l'« égalité » de toutes les parties, par conséquent aussi, celle de la couleur et de la ligne. Il indique également que, plus la variété des pensées s'accroîtra au fur et à mesure de l'évolution, plus les compositions devront être strictes et répondre à leurs propres nécessités.

Mais tout cela ne change presque rien au fait que Proudhon souligne très fortement à la fin de son livre : à savoir, que toute œuvre d'art se compose d'une idée et de sa représentation ; la première est rationnelle et soumise à la critique philosophique, donc, susceptible de démonstration ; la seconde, par contre, dépend du goût et des moyens de l'artiste, et ne peut être traitée avec la même assurance, car *de gustibus et coloribus non est disputandum*,

2. Proudhon ne s'est pas contenté d'apporter la preuve théorique, tirée de l'analyse de la nature de l'art, de sa proposition fondamentale : si l'art se

produit dans la société, ce n'est pas sans but. Il l'a également soumise à l'épreuve des faits historiques du passé et du présent, afin de montrer que l'art, en tant que « l'art pour l'art », devait nécessairement devenir « irrationnel, chimérique et immoral », et comment cela s'est produit.

Il est regrettable que Proudhon n'ait pas analysé sa philosophie de l'histoire dans ses fondements avec le même développement qu'il a donné à sa théorie de la nature de l'art. Il en a peut-être été empêché par un tissu d'intentions empiriques et par l'abondance des matériaux de l'histoire de l'art. Cependant, les éléments principaux sont assez accessibles : l'axe, c'est l'idée et le fait du progrès, qui comprend la décadence et la chute ; le principe, c'est la force collective, avec ses contreforts : science et conscience, justice et savoir ; et le but, c'est d'atteindre une nouvelle étape d'une régénération totale de la société et, partant, de l'art. Nous ne relèverons, dans la masse des faits, que ceux qui peuvent servir à développer et à expliquer ces éléments les plus importants.

Proudhon considère, d'une façon générale, le progrès comme la grande loi de la civilisation. Mais cela est plus particulièrement vrai de l'art : « ...Depuis que l'art est devenu une profession, une espèce d'industrie, une spécialité dans la société..., il a constamment tourné le dos à sa tradition. » (chap. I). Il semble découler tout naturellement de son analyse de la nature de l'art que Proudhon traite du progrès artistique en rapport avec la multiplicité des idéaux artistiques qui se succèdent dans l'histoire. Ces idéaux, ce sont pour lui ceux du bassin de la Méditerranée (Égypte, Grèce), et ceux de l'art chrétien du Nord, c'est-à-dire de la France et de la Hollande. L'idéal des Égyptiens, il l'appelle « typique et allégorique », celui des Grecs « idolâtrique », celui des chrétiens

« spiritualiste ». La Renaissance a tenté une « union de la beauté grecque à la spiritualité chrétienne », par une application volontaire « des règles du beau et de l'expression à des personnages humains, historiques ou hypothétiques ». Cette combinaison a atteint sa perfection chez les classiques et les romantiques français. Ces derniers, ce sont aussi pour Proudhon des irrationalistes qui, par des moyens différents, « en dehors de l'observation, de la croyance et de la morale », produisent leurs œuvres en vertu du même absurde principe de « l'art pour l'art ». Tous ces genres sont dogmatiques, au contraire de la Réforme de Rembrandt et de l'école hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, qui est conforme à la réforme de Luther, qui est « l'école humanitaire, rationnelle, progressive et définitive » (chap. VIII). Cet art humanisé, c'est-à-dire embourgeoisé, est de son côté un prélude localisé à l'art « critique et réaliste », qui commence avec Courbet, ou plutôt qui trouve alors en Courbet sa plus haute expression ; il n'est lui aussi, qu'un moment du développement historique, que la préparation d'une nouvelle phase qui unira la beauté morale à la beauté physique, afin de créer, en opposition à la « beauté divine », la « beauté humaine ».

Or, Proudhon affirme que l'« idéalisme idolâtrique » des Grecs représente un degré plus élevé que l'« idéalisme typique, allégorique » des Egyptiens, parce que le type presque uniforme ne suffit plus à exprimer les dieux de la Grèce, divers malgré leur perfection. Si donc, le progrès a consisté à trouver de nouveaux moyens de généralisation permettant de créer « une beauté multiple, toujours différente d'elle-même », Proudhon ajoute que l'idéal s'est élevé à un degré supérieur, « sans être pour cela plus vrai qu'on ne l'avait vu en Egypte », ou, pour s'exprimer plus brutalement, l'art grec est plus idéaliste que l'art égyptien, mais

« aux dépens de la notion proprement dite et conséquemment du vrai » (chap. V). A un degré au-dessus de cette beauté « surnaturelle et absolue », se trouve l'« idéalisme spiritualiste et ascétique », né d'un besoin de l'âme, de l'artiste gothique qui, puisqu'il veut, non pas la beauté du corps, mais celle de l'âme, représente un idéalisme plus raffiné. Ce progrès se trouve encore dépassé quand on revient, dans une certaine mesure, à la « vérité concrète positive », retour dont Proudhon nous cite en exemple Memling et Rubens. Après ces trois degrés, le progrès cesse de se dérouler en ligne droite, s'arrête. La Renaissance est non seulement en soi « un idéalisme ambigu », un « mélange de paganisme et de christianisme », mais encore elle a pour le développement ultérieur une double signification : elle signifie, d'une part, la chute dans une tolérance dépourvue de principes ; d'autre part, elle prépare la Révolution. Par contre, Proudhon considère comme un progrès sans réserves la Réforme réalisée par l'école hollandaise humaniste du XVII<sup>e</sup> siècle, qui met fin au « pêle-mêle de catholicisme et de mythologie », et élève au niveau d'un sujet de représentation la bourgeoisie, « la vie laïque, vulgaire et ses triviales occupations..., l'humanité industrielle, savante, positive : voilà le nouveau domaine de l'art et sur quoi devra s'exercer l'idéal » (chap. VIII). Et un art « qui, dans un fossoyeur, dans un chiffonnier, sait trouver un moyen esthétique et en faire surgir un idéal, est dix fois plus puissant que celui qui a besoin de têtes olympiennes » (chap. VIII). Proudhon s'identifie lui-même si profondément avec le progrès de cette réforme, avec l'idéalisme de cette école, qu'en présence de ses limitations historiques, il est saisi d'un doute : pourquoi son action s'est-elle si vite relâchée ? pourquoi a-t-elle été si peu comprise dans son propre pays ?

Pour la théorie proudhonienne du progrès, la grande Révolution Française représente plus qu'un fait historique isolé, elle représente un tournant fondamental et total : dès la fin du Moyen-Age, l' « esprit philosophique » avait remplacé la ferveur religieuse, et le sentiment de la dignité humaine « l'autorité surnaturelle ». La Révolution a, elle, entièrement transformé aussi les conditions de l'art. « Le droit de l'homme a été promulgué à la place des décrets de Trente et de Nicée..., c'est un Christ justicier, de la trempe de Danton et de Mirabeau, un Christ révolutionnaire » (chap. VII), qu'il nous faut, dit-il, plein d'emphase contre le Christ-Jupiter de Michel-Ange. Mais la Révolution n'a pas eu le temps de s'occuper d'esthétique et de fournir des idées aux peintres. « La Révolution s'exprimera, en attendant, comme elle pourra ; elle usera des moyens qui lui ont été ménagés : grecque, latine, classique, biblique même, c'est-à-dire empruntée dans la langue, dans son style et dans ses formes, partant, gauche, pédantesque et déclamatoire. Symptôme de mauvais augure pour le succès de la Révolution, de se voir, dès le berceau, enlacée dans les formules d'une esthétique artificielle et étrangère... » (chap. IX).

Lorsque les esprits se sont réveillés dans la Restauration et qu'a éclaté le conflit entre l'idéal classique et romantique, il s'est révélé qu'on ne pouvait le résoudre ni pratiquement ni théoriquement. Les romantiques, Delacroix lui-même, avec leur idéal d'un art national, personnel, vivant, ramenaient la Réforme à une simple transformation des procédés de représentation, « alors qu'il fallait la chercher surtout dans le fond des idées, dans la conscience du siècle, dans l'état de la société » (chap. X). « Singulière époque où les artistes, comme les poètes, font assaut de nullité intellectuelle, comme si, par ce moyen, ils étaient plus sûrs d'arriver aux grands

effets de l'art », en sorte qu'ils se sont tous réconciliés dans la même « irrationalité », dans la même « décadence ». Malgré tout, Proudhon n'admet pas que cette décadence repose sur une « diminution du sentiment dans la société », ou sur un « affaiblissement du génie esthétique ». L'art ne peut ni mourir ni reculer. L'artiste n'a qu'à adopter les conditions posées par la Révolution, c'est-à-dire rendre l'art plus rationnel, apprendre « à exprimer les intentions de l'époque actuelle », s'emparer des idées, « s'attacher à un idéal mobile et divergent », s'accommoder d'avoir cessé « de devancer la religion, la science, l'industrie, la justice », s'habituer à « marcher à leur suite », et alors, une nouvelle vie artistique commencera pour l'humanité.

Cela n'est pas une prophétie, cela commence à se vérifier chez les réalistes, qu'on devrait plutôt appeler véristes, et en particulier chez Courbet. Il faut définir toute l'école dite réaliste, non pas par son réalisme, mais par son idéalisme. Le réalisme n'est que sa base, tandis que son idéalisme consiste « à nous apprendre nous-mêmes, à nous amender jour par jour, non d'après des types conçus *à priori* et plus ou moins ingénieusement figurés, mais d'après les données qui fournissent incessamment l'expérience et l'observation philosophique » (chap. XII). C'est là du « haut idéalisme, de cet idéalisme qui, au lieu de s'ériger en religion, double sa puissance en se mettant au service de la philosophie et de la morale » (chap. XV). Cependant que le monde entier ne voit dans l'art de Courbet, qu'une totale absence d'idéalisme et une déchéance absolue, Proudhon, non content de constater un nouveau genre d'idéalisme, souligne le grand progrès que représente le réalisme dans l'histoire de l'art. Car, pour observer dans la forme de l'homme, son âme, il faut « plus de pénétration, d'étude, de génie, plus de science d'exécution » (chap. XXI) que chez Raphaël.

C'est avec cet idéalisme critique que le développement de l'art a atteint son degré le plus élevé, mais ce n'est pas l'ultime degré, car nous ne savons pas encore ce qu'est la « beauté humaine », qui ne pourra d'ailleurs être réalisée artistiquement que dans l'avenir, après une révolution morale intégrale. « Ce qu'il nous faut, c'est un art pour ainsi dire pratique, qui nous suive dans toutes nos fortunes, qui, s'appuyant à la fois sur le fait et sur l'idée, ne puisse plus être débordé tout-à-coup, et brisé par l'opinion, mais qui progresse comme la raison, comme l'humanité. A lui de nous montrer enfin, dans sa dignité, trop longtemps méconnue, l'homme, le citoyen, le savant, le producteur ; à lui de travailler désormais au perfectionnement physique et moral de l'espèce, non plus par d'obscurs hiéroglyphes, des figures érotiques ou d'inutiles spiritualités, mais par d'intelligentes et vives représentations de nous-mêmes ; à lui, dis-je, de nous avertir, de nous louer, de nous apprendre, de nous faire rougir, en nous présentant le miroir de notre conscience. Infini dans sa donnée, infini dans son développement, un tel art sera à l'abri de toute corruption spontanée. Il ne saurait déchoir ni périr. » (chap. VIII).

On voit que, pour Proudhon, en dépit de certains tournants critiques et de certains obstacles, le progrès de l'art se déroule en ligne droite et dans une seule direction, qu'il poursuit un but déterminé, qu'une fois atteint, il ne pourra dépasser, mais dans les frontières infinies duquel il sera à l'abri de toute déchéance. Mais ce ne sont pas là toutes les caractéristiques que Proudhon reconnaissait au progrès. Il soutenait une théorie que l'on pourrait appeler celle de la persistance des idéaux au cours du progrès. En confrontant l'idéal artistique supranational et éternel des classicistes avec l'idéal national et moderne des romantiques (chap. IX), Proudhon

considère déjà que les affirmations des deux partis s'entrecroisent « avec une apparence égale de certitude sans se détruire ». Il reste donc à résoudre une très intéressante question théorique. L'unité de l'humanité a beau créer une sorte de catholicité en matière de goût, d'art, de science et d'industrie, elle ne peut nier aucune des manifestations précédentes, en sorte que les idéaux varient sans cesse et qu'aucun idéalisme ne peut en subjuguier un autre. De même que, théoriquement, dans la raison esthétique, on distingue « des degrés et des espèces dans l'idéal », de même il faut, dans la véritable histoire de l'art, distinguer entre les époques et les civilisations. Et l'on découvre alors à ce conflit particulier la solution suivante, que l'originalité française s'est, il est vrai, d'abord manifestée au Moyen Age (ce que prétendent les romantiques), mais que l'assimilation des anciens depuis le xvi<sup>e</sup> siècle « doit avec le temps ajouter aussi à notre originalité, en sorte que nous pourrions nous vanter d'avoir eu deux révélations esthétiques, l'une au Moyen Age, l'autre pour ainsi dire humanitaire, qui doit se poursuivre indéfiniment ». C'est ainsi que la théorie du progrès et de la communauté humaine résout l'antagonisme des deux écoles ; il faut n'être ni classique, ni romantique, mais « combiner tous les éléments, toutes les données de l'art, toutes les conceptions de l'idéal supérieur à la tradition ». Plus loin (chap. XIX), il explique ce qu'il entend par « combiner ». A travers la chaîne des idéaux, l'art a progressé jusqu'au degré le plus élevé de l'idéalisme, de « l'art raisonneur » (harmonie entre nature et pensée), de « l'art d'observation » (qui recherche « dans l'expression des traits les pensées et les caractères »), de « l'art moralisateur et révolutionnaire » (critique des mœurs) ; mais l'art est aussi universel et éternel. Aucun des moments de la grande évolution de l'art ne saurait entièrement disparaître. « Notre civilisa-

tion est si compréhensive, si vaste, qu'elle admet toutes les œuvres. » Il n'est besoin de renoncer à aucun des souvenirs historiques, on pourrait, d'après des témoignages historiques, tout aussi bien reconstituer les portraits des grands hommes que s'efforcer de représenter le Christ, la Vierge et les martyrs. Mais il ne faudrait pas considérer ces « souvenirs » d'époques disparues comme des témoignages de l'art contemporain. Toutes ces peintures historiques sont « un genre secondaire », ce sont « des œuvres conjecturales ». Il ne faut pas les soumettre à la même critique que l'art véritable, construit sur la vérité et sur l'observation. Mais « toujours l'art produira des choses d'un idéalisme plus ou moins profond, selon les besoins qu'on en aura. Ainsi on devra refaire de la peinture typique ; on ne renoncera jamais à l'allégorie ni à la beauté ; on fera de la religion et de la fantaisie ; mais tout, en dernière analyse, devra s'expliquer, se compléter par la peinture critique ; tout devra pivoter sur ce genre suprême, l'art critique. » (chap. XIX).

Comme chez Proudhon, l'art est basé sur une faculté dépendante dans l'esprit humain, il est clair que cette théorie du progrès artistique est intimement liée, d'une part à l'évolution historique de la raison théorique et pratique, d'autre part à la réalisation des buts étrangers à l'art. Après avoir traité à fond de la question du progrès artistique, nous pouvons maintenant nous contenter d'indiquer les points principaux de ces rapports.

Dès l'analyse de l'art égyptien, Proudhon déclare que cet art est parallèle à la religion qu'il sert. La religion signifie là « la symbolique de la morale, la forme première du droit, la manifestation idéaliste de la conscience. L'homme, en pensant Dieu, se rêve lui-même » (chap. IV). Cette relation persiste quand bien même la forme des dieux passe du zoomorphisme à l'anthropomor-

phisme pour entrer dans le domaine purement spirituel jusqu'au christianisme du Moyen Age. Il reste aussi autre chose : que l'art sert à la glorification (et chez les Grecs aussi à la corruption) de la société, que ce soit la société des prêtres et des rois, celle des villes libres ou celle de la féodalité hiérarchique. Aussitôt que l'art crée, il reçoit une mission sociale et politique en plus de sa mission religieuse, et, en devenant un moyen de civilisation, il acquiert une force collective qui l'élève bien au delà du niveau individuel.

Dans la Renaissance, l'importance de ces facteurs fondamentaux se brise pour la première fois. L'« *ecclesia triumphans* » commence, par quiétisme ou par indifférence, à accorder la même valeur à des œuvres païennes ou mystiques, et, de plus, la « *puissance de collectivité* » fait défaut. C'est pour ces deux raisons que la Renaissance ne porte pas le « *cachet des grandes époques* ».

Le deuxième pas important vers la transformation des bases a été la Réforme luthérienne (en tant qu'elle a prédéterminé l'art de l'école hollandaise au XVII<sup>e</sup> siècle). Selon Proudhon, la Réforme signifie :

« 1° en religion, la liberté d'interprétation et de croyance, le culte en esprit et en vérité », c'est-à-dire la mort de tout art symbolique et surnaturel ;

« 2° en fait d'église, la négation du sacerdoce, de l'épiscopat, de la papauté » ;

« 3° en politique, l'égalité de tous devant la loi, l'abolition des castes, les mœurs citoyennes, la prééminence du principe fédératif sur le principe dynastique. » (chap. VIII).

Quant au pas décisif, il a été franchi par la grande Révolution Française, en ce qu'elle a détruit les autorités en tant que sources du bon et du vrai, et les a transportées, ces sources, dans notre propre conscience. Nous possédons la justice « de notre propre

fonds », et nous l'accomplissons pour elle-même (et non pas par obéissance envers Dieu ou par peur du châtement). Le droit est notre idéal suprême et « justice pour justice », notre plus haute maxime. Par là-même, tout ce qui est religieux est condamné à un évanouissement radical en tant que soutien d'une vie morale et vraie. Les véritables sources de soutien de l'homme sont « le travail et l'étude ». « Le droit de l'homme se fait juge et maître du droit canon. » Malgré tout, on a conservé dans les gouvernements et dans les mœurs l'idéalisme chrétien, on lui a assimilé l'idéalisme grec et enfin on a recouvert le tout de fantaisie romantique, en sorte qu'aujourd'hui, « dans notre monde moderne, l'idée et l'idéal, l'esprit et la forme, les principes et la lumière sont en complète disparate » (chap. XI). Le malheur commence dès la Révolution, peut-être même dès la mort de Mirabeau, car Proudhon considère toute la période qui va de l'ouverture des Etats-Généraux au 9 Thermidor comme une période de désordre, pendant laquelle tout le monde joue la comédie, avec le plus mauvais goût, la loquacité la moins naturelle et le plus parfait défaut d'inspiration. Le malheur continue dans toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, dans une furie d'irrationalisme, qui mène à la déchéance complète des mœurs et, en conséquence, à la séparation de la société d'avec l'art et de l'artiste d'avec la société. « L'artiste vit isolé, sa pensée est solitaire, il ne reçoit pas de secours ; aucune chaleur, aucune lumière ne lui vient du dehors ; il n'a ni foi ni principe ; il est livré à l'athéisme de ses sentiments et à l'anarchie de ses idées. Il ne sait par où saisir le public ; c'est une mêlée où personne ne se connaît et où chacun tire de son côté. Toute solidarité est brisée. Comment produiraient-ils des œuvres populaires, eux qui ne savent rien de l'âme du peuple ? Comment plairaient-ils aux gens instruits, eux dépourvus de fortes études

et traitant l'art en haine et dérision de la science ? ...entreprendre, sans foi, des tableaux religieux, sans principes, des sujets monarchiques, socialistes, républicains, ne se doutant pas que lorsque les convictions sont mortes, l'art est mort, et que pour le ranimer, il faut se refaire homme... » (chap. XXIV). Et de même du côté de la société : « La société met l'art hors de la vie réelle ; elle s'en fait un moyen de plaisir et d'amusement, un passe-temps, mais auquel elle ne tient pas ; c'est du superflu, du luxe, de la vanité, de la débauche, de l'illusion ; c'est tout ce que l'on voudra. Ce n'est plus une faculté ni une fonction, une forme de la vie, une partie intégrante et constituante de l'existence. » (chap. XXV).

Du moment que toutes les bases anciennes de l'art se sont ainsi, lentement mais totalement, transformées, « l'idéalisme antérieur étant dépourvu de sens », un renouvellement total de l'art s'impose, mais il n'est possible que sur la base d'une rénovation morale, ou plus exactement, sur la base d'un autre idéal, opposé à la religion, que Proudhon appelle la « vertu humaine » ou la « beauté humaine ». Cette beauté humaine n'existe pas encore, et l'expérience ne peut nous apprendre ce qu'elle est, « car si nous avons recueilli dans notre race de beaux exemples de vertu et d'héroïsme, nous n'avons pas vu l'homme tout à la fois vertueux, courageux, intelligent, savant, libre et heureux. Il faut la réunion de toutes ces conditions, qui font aujourd'hui comme autrefois l'objet de notre recherche, pour créer la beauté civile » (chap. XX). Nous sommes encore loin d'atteindre ce sommet. Il existe évidemment des vertus individuelles, mais la vertu humaine n'est pas encore suffisamment développée pour se manifester typiquement dans les visages. On ne peut aujourd'hui qu'attendre « que la société, en réformant son organisation économique et politique, ait

pu réformer ses mœurs ; qu'en réformant ses mœurs elle ait pu modifier et recréer les visages... Jusque-là nous ne pouvons que suivre l'œuvre de critique ; nous n'avons pas de béatifications à faire ; nous n'avons à prononcer que des condamnations... » (chap. XX). Car nous vivons aujourd'hui dans la barbarie, barbarie dont nous devons nous affranchir à tout prix, « tout en conservant notre gravité scientifique et notre positivisme industriel »... « Il faut que la terre devienne, par la culture, comme un immense jardin, et le travail, par son organisation, un vaste concert. » (chap. XXII). Selon Proudhon, on camoufle aujourd'hui le paupérisme des masses en attribuant à l'art une valeur exagérée. Là contre, les socialistes révolutionnaires s'adressent directement aux artistes, et Proudhon leur esquisse un programme de travail dont il prétend qu'il devra être attaqué 40 ou 45 ans après la dernière bataille sociale. « Notre idéal, c'est le droit et la vérité ! Si vous ne savez pas avec cela faire de l'art et du style, arrière ! nous n'avons pas besoin de vous. Si vous êtes au service des corrompus, des luxueux, des faïnésants, arrière ! nous ne voulons pas de vos arts.

L'avenir est splendide devant nous.

Nous avons à construire 36.000 maisons communes, autant d'écoles, de salles de réunion, des ateliers, des manufactures, des fabriques, nos gymnases, nos gares, nos entrepôts, nos magasins, nos halles, nos bibliothèques.

Nous avons à créer 40.000 bibliothèques de 6.000 volumes chacune, — 240 millions de volumes, — des observatoires, des cabinets de physique, des laboratoires de chimie, des amphithéâtres d'anatomie, des musées, et des belvédères par milliers.

Nous avons à découvrir les modèles d'habitation du paysan et de l'ouvrier, de l'homme des villes et de l'homme des champs ; nos villes et nos villages à rebâtir ; et en première ligne, le Paris de M. Haussman.

Nous avons la France à transformer en un vaste jardin mêlé de bosquets, de bois taillis, de hautes futaies, de sources, de ruisseaux, de rochers, où chaque paysage concourt à l'harmonie générale.

Un jour, les merveilles prédites par Fourier seront réalisées.

« Les vrais monuments de la République, au rebours de l'Empire, seront dans la commodité, la salubrité et le bon marché des habitations. » (chap. XXV).

Résumons brièvement les points principaux de la théorie Proudhonienne.

1) Il n'existe pour tous les arts qu'*un seul* principe, qu'un petit nombre de règles communes, et qu'une mission sociale unique.

2) L'art a son principe dans la « faculté esthétique » de l'âme. Il est dépendant et subordonné à deux autres facultés : la conscience et la science ; ces trois facultés exercent l'une sur l'autre des actions réciproques dont le but est leur plus grand rapprochement possible.

3) La faculté esthétique de l'homme est, en tant que principe de l'art, orientée vers l'idée immanente aux choses, elle est réalisée dans un idéal, non pas dans un idéal personnel mais dans celui de la nature et de la société contemporaine (force collective).

4) Il y a deux choses dans l'œuvre d'art : la pensée et l'exécution. La première a une valeur générale, la seconde est arbitraire. C'est pourquoi l'idée passe avant la représentation (exécution).

5) L'art a une mission sociale (amélioration morale et physique) et il a déchu chaque fois qu'il a oublié cette mission.

6) Les modifications de l'idéal dans l'art obéissent au principe du progrès, qui comprend la conser-

vation des anciens idéaux en tant que « souvenirs ».

7) L'évolution vient d'atteindre une époque à laquelle une rénovation totale de l'art est nécessaire, et le sens principal de cette rénovation se définit par le terme de « beauté humaine ».

## II

Il est évident que les pensées de Proudhon représentent une esthétique du contenu social d'abord « fondée » idéalement, et ensuite « prouvée » historiquement. Il se demandait si peu si l'antagonisme des écoles classique, romantique, naturaliste n'était pas conditionné par des faits sociaux, et par conséquent historiquement nécessaire, que, d'avance, il faisait dépendre la solution du conflit d'un éclaircissement des principes. Et il lui est si peu venu à l'esprit que la question de principe de « l'art pour l'art » n'est pas une question abstraite, mais qu'elle est déterminée historiquement et sociologiquement, que, sans hésitation et sans raison, il a accordé la prééminence à la théorie d'un domaine (de l'art par exemple) sur son histoire. Le trait le plus général du fondement idéaliste réside en ceci que Proudhon procède de la simple possibilité d'une faculté à sa réalisation, sans indiquer sur quoi s'appuie ce processus lui-même ; il se contente d'énumérer ses éléments, sans déterminer plus précisément leur rapport interne. En même temps il postule sans le dire que principe et but final peuvent, doivent même, différer l'un de l'autre. A ma connaissance, c'est dans sa « Théorie de la Propriété » qu'il a pour la première fois clairement exprimé cette fiction méthodique. « La propriété, si on la saisit à l'origine, est un principe vicieux en soi et antisocial, mais destiné à deve-

nir, par ses généralisations mêmes et par le concours d'autres institutions, le pivot et le grand ressort de tout le système social. » L'état constitué sur le principe « de la séparation des pouvoirs », avait besoin d'un contrepoids qui l'empêche de devenir hostile à la liberté. Ce contrepoids ne peut résider ni dans l'« exploitation en commun du sol », ni dans une propriété déterminée, féodale, « puisque ce serait placer le contrepoids dans la puissance même qu'il s'agit de contre-balancer, ce qui est absurde », mais uniquement dans une propriété absolue, « qui... se pose dans le système social comme libérale, fédérative, décentralisatrice, républicaine, égalitaire, justicière ». Aucun de ces attributs ne se trouve dans le principe de la propriété ; ils lui parviennent dans la mesure où la propriété se généralise, généralisation pour laquelle il suffit « d'organiser autour de la propriété et pour son service un certain nombre d'institutions et de services ». La propriété c'est le vol, certes, en principe. Mais, sans se modifier dans son essence, elle peut s'humaniser, et, de crime qu'elle était, devenir quelque chose de sacré « un instrument de garantie, de liberté, de justice et de l'ordre... et cette transformation, que je cherchais sous le nom de synthèse, nous l'avons obtenue, sans aucune altération du principe, par un simple équilibre ». On voit bien que c'est par la même méthode qu'il finit par mener à une mission moralisatrice la faculté esthétique laquelle, en tant que principe de l'art, s'apparente à la « volupté » et à la « prostitution ». Nous allons en examiner les diverses étapes de ce processus et les rapports qui existent entre elles.

1. Le fondement métaphysique et théorique le plus profond des idées de Proudhon sur l'art, je les vois dans trois phrases situées à trois endroits différents de son œuvre : L'esprit n'est que la nature consciente d'elle-même (chap. II). Le mun-

dus sociabilis n'est que la « continuation » du mundus naturalis (chap. II). Art et nature sont en même temps réalistes et idéalistes (chap. III). Si l'on prend la première phrase, on doit se demander ce que Proudhon appelle Nature. C'est sans doute une chose dépourvue de conscience, puisque c'est la conscience qui constitue la différence entre la nature et l'esprit. Mais il faut pourtant qu'il y ait un élément commun, puisque l'art et la nature sont en même temps réalistes et idéalistes. Cet élément, quel est-il ? La réponse de Proudhon devrait être la suivante : l'élément commun, c'est que nature et art (esprit) créent tous deux concrètement d'après des idées. Mais, en ce cas, la nature crée aveuglément d'après des idées ? Ou bien alors c'est qu'il existe un support spirituel, qui possède une conscience d'ensemble des idées de la nature, donc un Dieu qui a créé les idées ? On ne trouve pas chez Proudhon cette ultime conséquence de toute théorie des idées. Au contraire, sa théorie de l'immanence l'exclut, ou bien ne laisse pour toute issue que le panthéisme. Proudhon va parfois jusqu'à faire accidentellement allusion aux « opera dei perfecta », mais on trouve chez lui, tout aussi accidentellement, la notion de « matérialité pure » (chap. III). Or, toutes deux sont absolument impossibles si l'on veut maintenir à bon droit que l'idéal est inséparable du réel. Mais s'il en est bien ainsi, la différence absolue entre Nature et Esprit ne peut résider dans la conscience. Proudhon ne semble d'ailleurs pas avoir eu l'intention de proclamer l'existence d'une telle différence absolue, car la seconde des phrases citées plus haut y contredirait. En effet, pour Proudhon, le « mundus sociabilis », c'est essentiellement l'âme et même l'action réciproque entre l'âme et la nature. Mais comment comprendre cette « continuation » si l'on prétend expressément que la nature ne sait rien de la vie

sociale ? Indépendamment du fait que, en donnant de la force collective une interprétation uniquement idéaliste, on va à l'encontre des faits, il reste encore une question à résoudre. Comment la « continuation » peut-elle encore tirer de la nature la conscience, puisque cette conscience n'a pas de racines dans la nature, et qu'elle ne peut d'autre part lui être apportée, ni naître d'une cause extérieure à elle. On ne pourra contester que les déclarations de Proudhon sur les rapports de la matière et de l'esprit sont discordantes et contradictoires. Est-ce parce qu'il a vu la dialectique de la chose elle-même ? En ce cas, il existerait une dialectique dont les contradictions peuvent être ramenées à l'unité indissoluble, par le processus de la « continuation », bien que les deux éléments du contraste n'aient pas à l'origine été contenus l'un dans l'autre. C'est là une conception qui n'a rien de commun avec la dialectique hégélienne.

C'est également ce qui résulte de la définition proudhonienne, de l'idéal, qui est une « conception pure », à l'antithèse du réel, qui est individuel et qu'on peut observer. Le terme d'antithèse ne masque qu'imparfaitement le fait que les contrastes en question sont beaucoup trop éloignés l'un de l'autre pour pouvoir constituer une unité dialectique, exercer l'un sur l'autre une action réciproque dans un ensemble. Si nous voyons chez Hegel la nature se réintroduire dans la conscience, cela ne peut se produire que parce que, auparavant, elle était devenue étrangère à l'esprit absolu, parce que, dans le Logos, l'être et la conscience n'étaient qu'une seule et même réalité. Ce n'est pas non plus de la dialectique marxiste, c'est-à-dire matérialiste. Car cette dernière est fondée sur l'action réciproque constante entre les contrastes matière et conscience dans l'unité d'une matière, douée de sensibilité et cette dialectique fait évoluer la matière

à des degrés toujours plus élevés de la conscience, jusque dans l'esprit humain. La théorie de Proudhon, loin de toute dialectique, est en fin de compte un évolutionnisme biologique qui veut échapper au mécanisme ainsi qu'au théisme, et qui n'ose en conséquence développer les éléments de contraste jusque dans leurs dernières conséquences (Dieu et matérialité pure) ; qui d'autre part répugne à déclarer que matière et esprit sont identiques. Mais elle est absolument hors d'état de concevoir les rapports de la matière avec l'esprit, en sorte que le mouvement dont on affirme l'existence s'explique par l'opposition des contrastes dans leur unité. Ce mélange nébuleux, où l'on souligne tantôt les contrastes, tantôt l'unité (mais jamais l'action réciproque dialectique des contrastes dans l'unité) représente une hypothèse métaphysique analogue à « force collective » et annonçant obscurément l'« évolution créatrice » de Bergson, hypothèse dans laquelle tous les contrastes constituent une unité mystique.

Je montrerai plus tard en détail les charges métaphysiques que Proudhon a assumées en prétendant que les idées sont immanentes aux choses. Auparavant, je voudrais examiner les arguments de sa thèse identique, dans laquelle il affirme que « art et nature sont en même temps idéalistes et réalistes ».

J'en vois deux : 1) la photographie, ou plus exactement le sentiment universel selon lequel la photographie la plus réaliste « n'est pas dépourvue de tout idéal, ni impuissante à éveiller en nous la moindre étincelle esthétique » (chap. III) ; 2) la beauté est partout, et nous avons des yeux et des oreilles pour la découvrir.

La première preuve veut se faire passer pour expérimentale, alors que son argument principal, à savoir celui du sentiment universel, n'est en aucune

façon appuyé sur l'expérience. En admettant même son exactitude, il ne prouve qu'une chose, que l'homme peut attacher des sentiments esthétiques à une photographie (à une photographie en tant que telle ou en tant que signe de la réalité photographiée). Mais il ne prouve aucunement que la photographie ni que les choses possèdent, en elles-mêmes, des sentiments esthétiques ou des idées qui en dégagent. De telles affirmations sont fort loin d'une démonstration expérimentale. C'est ce que montre abondamment le second argument, qui s'efforce d'expliquer la présence universelle de la beauté par une allusion aux « *opera dei perfecta* », argument qui est conséquent non pas dans le sens de l'idéalisme positiviste de Proudhon, mais dans le sens de l'idéalisme absolu, et qui montre avec quelle rapidité Proudhon se trouve obligé de remplacer brutalement l'un des idéalismes par l'autre aussitôt qu'il veut vérifier son hypothèse.

2. C'est dans cet esprit, esprit qui prétend être nature consciente, que Proudhon introduit l'art, en subordonnant le principe de l'art, la « faculté esthétique », aux autres facultés, à la science et à la conscience. Mais une telle faculté esthétique, simple, unique, constituant le principe de l'art, existe-t-elle vraiment, ou émane-t-elle simplement du système de Kant ? De même que Schopenhauer, mais pour d'autres raisons, nous repoussons ce dernier, parce qu'il efface le rapport dialectique des parties au tout et des parties entre elles. De même que Schiller, nous nions l'existence de cette faculté. C'est une création fictive basée sur une analyse défectueuse. Du point de vue subjectif, c'est l'homme tout entier qui est porteur de l'art, dans le jeu réciproque de toutes ses facultés, sous la direction de l'une d'entre elles, laquelle se manifeste tant dans la conception que dans la représentation, et est par conséquent en rapport intime avec

les moyens d'expression. L'objet qui dégage toutes les constellations possibles de l'esprit (et entre autres la constellation artistique) est toujours le même : c'est, en principe, l'ensemble du monde, tel que la production actuelle des aliments le rend accessible ; en fait, c'est la portion déterminée par le rôle social et les dispositions individuelles de l'artiste, du savant intéressé, etc. Cela signifie que toutes les idéologies ont le même sujet et ne se distinguent que par leurs procédés et par leur base psychologique ; que ce qui paraissait être une faculté simple, est l'ensemble de la conscience sous la direction d'une faculté ; que toute production spirituelle, dépend non pas d'une fraction idéaliste de l'homme, mais de l'homme tout entier, avec sa faculté de produire des aliments et des êtres humains, avec ses facultés corporelles et en particulier ses facultés sexuelles (ce qui d'ailleurs donne aux propositions de Proudhon : « L'esprit est la nature conscience », « L'art est la continuation de la nature », un fondement qui les rend raisonnables et réalisables).

Ce qui donne aux impressions des sens leur caractère dit esthétique, c'est d'une part leur totalité objective et subjective dans la mesure où elles embrassent les besoins de l'homme tout entier et par là se rapprochent de la totalité universelle nécessaire à la satisfaction de ses besoins, et d'autre part c'est le fait qu'en même temps et pour cette même raison le rapport besoin-satisfaction se transforme en un jeu, en sorte qu'on ne recherche plus la terminaison de l'acte et sa répétition, mais son infinité intérieure dans sa limitation concrète. La transformation de l'infinité externe en infinité interne, tel est le jeu esthétique ; il n'a rien de commun avec le plaisir désintéressé. Le plaisir s'est transporté de la satisfaction des besoins au jeu de la satisfaction, et par là aux règles,

aux lois qui président à ce jeu. Cependant que Proudhon est incapable d'établir un rapport entre l'aperception et l'invention de sa faculté esthétique, nous montrons que les sentiments esthétiques évoluent peu à peu pour sortir de la satisfaction des besoins, en ce que, réagissant sur eux, la base psychologique de l'Aisthesis (c'est-à-dire toutes les facultés humaines sous la direction des sens et enracinées dans le sens sexuel) passe à la totalité subjective et objective et au jeu avec la nécessité.

Cette interprétation de la faculté artistique exclut celle de Proudhon suivant laquelle elle serait une aperception et non une création ; car elle constitue une opposition dialectique entre les parties et le tout, et entre les parties en elles-mêmes, opposition qui se trouve constamment en mouvement créateur. Il faut d'ailleurs dire que pour Proudhon, « l'aperception » de la « faculté esthétique » ne consiste pas seulement en un acte plus ou moins passif ou actif de réception, et qu'il lui attribue en outre une « puissance d'invention ». Mais il ne dit rien de la façon dont il se représente le rapport de ces deux facultés, le passage de l'aperception à l'invention. Ce qu'il y a de sûr, c'est que, si vraiment l'aperception est absolument à l'opposé de la création, aucun rapport dialectique n'est possible à l'intérieur d'une même faculté entre deux fonctions si hétérogènes, si contradictoires.

Et comment se représenter qu'elles puissent, par leur voisinage, expliquer ce qui resterait absolument inexplicable au cas où la faculté esthétique, si toutefois elle existe, ne serait qu'une aperception : à savoir les différences entre le triste et le tragique entre le gai et le comique, etc. ? De notre point de vue, elles s'expliquent comme une impression sensorielle de la proportion ou de la disproportion entre les choses et les hommes, ou plus exactement comme l'aptitude ou l'inaptitude de

l'homme à satisfaire à ses besoins à l'égard des choses.

Mais Proudhon présentant que la diversité des dispositions ne suffit pas pour expliquer les gradations de tels sentiments, en appelle à la diversité des intérêts que le même objet éveille chez des hommes différents. Mais que sont les intérêts ? Sont-ce les degrés de force des besoins qui réclament satisfaction ? A cet endroit, Proudhon s'est trouvé à un pas de la vérité, mais c'était le pas décisif. On se rend compte de la difficulté qu'il y avait pour lui à franchir ce pas, avec toutes ses conséquences, à lire la façon dont il s'explique cette différence entre les intérêts : « Les habitudes de notre vie, notre éducation, les idées acquises, notre tempérament, modifient notre clairvoyance esthétique, et réduisent pour chacun de nous à d'étroites limites le monde de la beauté » (chap. II). La différence des intérêts est donc non pas la cause ni l'effet d'une évolution terrestre de la faculté esthétique, mais le péché originel qui l'a chassée, de la clarté jadis paradisiaque de la faculté esthétique. On voit avec quelle facilité toute analyse insuffisante des faits, toute impuissance spirituelle à dominer les choses conduit à la théologie. Une fois arrivé là, on rencontre naturellement aussi l'autre version : à savoir que l'angélique faculté esthétique se corrompt diaboliquement elle-même par l'exagération.

Mais ne nous occupons pas pour l'instant de la limite théologique de l'idéalisme proudhonien. Examinons plutôt les efforts énormes que Proudhon a faits dans la direction opposée pour s'affranchir de l'idéalisme transcendantal de Kant. Le fait que nous venons de signaler, à savoir que la faculté esthétique peut être altérée par des circonstances individuelles et sociologiques, montre combien Proudhon s'est éloigné de la théorie kantienne du juge-

ment. De même l'affirmation que la faculté esthétique peut être exaltée par la force collective. Il en résulte nettement que, dans deux directions, la faculté esthétique est dépendante des forces sociales. Mais on peut toujours reprocher à Proudhon de ne pas indiquer dans quelles conditions concrètes la tendance positive ou négative se manifeste. Et abstraction faite de ce que Proudhon s'efforce de soumettre son positivisme à la norme de l'idéal (nous examinerons ce point plus tard), il n'arrive pas à éliminer la plus grosse difficulté de principe de la théorie kantienne, c'est-à-dire à créer un fondement idéaliste à toute production spirituelle sans renoncer à l'élément objectif d'un monde dépendant de la conscience humaine. Chez Kant, on ne comprend pas comment les catégories de la raison peuvent « constituer » le matériel sensible, parce que le processus de transformation n'est pas analysé ; il reste une séparation dont le caractère arbitraire se manifeste d'autant plus fortement que Kant souligne la nécessité qui découle de l'apriorité des catégories. Proudhon repousse l'apriorisme et s'efforce d'introduire dans la faculté esthétique, et partant dans l'art, le plus possible d'éléments d'expérience. Les dieux que représentent les artistes ne sont, selon lui, que les images qui hantent les rêves des hommes ; mais l'art s'écarte d'eux aussi pour se reconstruire sur la base de l'expérience. Malgré tout, il n'arrive pas à faire toute la clarté sur la part subjective et objective dans les sentiments esthétiques. Il prétend d'une façon toute générale que l'art correspond à une qualité positive des choses, que la faculté de sentir n'est pas « une pure conception de l'esprit, mais elle a son objectivité propre, elle est une chose réelle ». Mais ce n'est que pour la beauté qu'il fournit une analyse concrète. Et cette analyse ne saurait convaincre ni un idéaliste ni un matérialiste (historico-dialectique). Le

premier, de son point de vue étroit, objectera que la boussole, etc., est une œuvre humaine, basée sur des réalités spirituelles (nombres, etc.) qui sont à leur tour des créations de la conscience ; et qu'il s'agit là de rapports qui, de la conscience humaine, ont été, sans jugement, reportés sur les choses. Si l'on veut, du point de vue idéaliste, réunir la conscience et la réalité plus que mécaniquement, il faut abandonner le demi-idéalisme, l'idéalisme positiviste pour une forme d'idéalisme absolu (celle de Hegel, de saint Thomas d'Aquin, etc.). Le matérialiste, lui, dira qu'il n'existe pas dans les objets une beauté abstraite, qu'il n'y a qu'une beauté concrète ; que l'on n'a pas le droit de transformer le « *fundamentum in re* » en un fait accompli, pas plus que le « *fundamentum in subjecto* » en une faculté constante ; que ces sur-réalisations (l'objective autant que la subjective) rendent impossible le processus dialectique vivant entre matière (monde extérieur) et esprit, duquel ne peut résulter qu'une beauté toujours concrète et déterminée. Pour l'idéaliste, Proudhon a trop abandonné, pour le matérialiste il a trop peu introduit, car toute la réalité sociale avec sa production matérielle d'aliments et d'êtres humains fait défaut. Il y a chez Proudhon deux choses tout à fait différentes l'une de l'autre : la faculté esthétique dans la conscience (qui ne comporte en soi rien d'objectif) et le monde en dehors de la conscience (qui ne comporte en soi rien de conscient), et il faut que ces deux choses manifestent à l'intérieur d'une seule et même méthode une unité supérieure : dans l'addition et dans la soustraction, dans une activité mécanique qui seule lui est restée. Le positivisme non dialectique de Proudhon n'a donc pas su expliquer le sentiment esthétique comme une unité composée d'éléments objectifs et subjectifs.

On voit déjà assez clairement à quel point le

« plaisir désintéressé » est profondément ancré dans la théorie de l'art chez Proudhon, bien qu'il se trouve en contradiction avec d'autres facteurs de cette théorie. Le premier artiste a été celui « qui, en dehors de ses attractions physiques et de ses besoins matériels, sut apercevoir dans la nature un objet agréable » (chap. II). Une telle allégation ne correspond pas aux faits. La formation des besoins vitaux, la lutte pour leur satisfaction, et le plaisir pris à leur satisfaction ont été la cause de l'art ; en d'autres termes la production sexuelle des êtres humains et la production matérielle des aliments. Cela ressort d'ailleurs, dès l'abord, du fait qu'étant données des forces et des circonstances de production différentes, par exemple chez des peuples de pasteurs et de chasseurs, les débuts de l'art ont été très différents (art abstrait et imitatif). Il y a là en outre une contradiction avec une affirmation de Proudhon selon laquelle la totalité de la vie constituerait l'objet de l'art. Et c'est précisément parce que cette dernière proposition est vraie, que la théorie du « plaisir désintéressé » oblige Proudhon à des déductions insoutenables. Le besoin éliminé est remplacé par l'amour-propre, que Proudhon considère comme la force qui fait se développer le germe de la faculté esthétique. Mais il est évident qu'à l'origine, toute élévation de soi n'est que la conséquence de l'absence du moyen de satisfaire un besoin ; c'est parce que l'on doit d'abord conquérir un homme ou une femme que l'on se pare. Ce n'est pas par amour-propre, mais par amour-besoin. L'amour-propre n'est qu'une conséquence sublimée, et dangereuse, car elle isole et conduit aux satisfactions tirées de soi-même. Ce n'est certes pas par hasard que Proudhon, faute de pénétrer la nature de ce rapport entre le besoin et l'amour-propre, a été mené par lui à faire en quelque sorte l'apothéose de la faculté esthétique chez

le « chef de clan ». « ...Il élève son toit sur des colonnes pareilles aux pins et aux chênes qui soutiennent la voûte sombre des forêts ; la table sur laquelle il prend son repas a des pieds de bélier ou de chèvre ; le vase qui contient sa boisson figure un oiseau dont le cou sert de goulot et le bec d'orifice. Sans cesse occupé à se relever à ses propres yeux et aux yeux des autres, il soigne sa démarche, son vêtement et son langage, scandant ses discours, faisant des comparaisons et des paraboles, inventant un refrain, un couplet, une complainte, formulant ses sentences et parlant par apophtegmes » (chap. II). C'est ainsi que l'on introduit après coup par le moyen d'un exemple tout ce que l'on avait tout d'abord nié en principe : l'élément social et politique, les forces de production, etc. Mais ce « chef de clan » qui crée, comme en se jouant, tous les genres, toutes les espèces et tous les objets d'art, opère comme un « deus ex machina » dont personne ne sait d'où il vient ni où il disparaîtra.

La série des contradictions ne s'épuise pas là : d'une « perception sans cause réelle », la faculté esthétique fait « un nouveau moyen de jouissance, un raffinement de volupté » (chap. II). Ce qui constate qu'un art fondé sur une faculté esthétique comprise à la façon positiviste provoque nécessairement chez le spectateur une esthétique de jouissance. Proudhon exprimait ce rapport intime en nommant la volupté la fille de l'idéal, « ...c'est la jouissance goûtée en artiste, idéalisée. L'idéal excite à la possession. Celui qui rêve la beauté veut l'avoir, dès qu'il en jouit, son idéalisme devient volupté. L'art, en tant qu'il a pour objet d'éveiller l'idéal, surtout celui de la forme, est donc une excitation au plaisir. Si la passion qu'il excite est l'amour, c'est un agent pornographique, le plus dangereux de tous » (chap. XVI). Proudhon n'a pas décrit le passage du plaisir désintéressé au plaisir intéressé. Et il ne pou-

vait pas le décrire, car, en raison de la différence générique qui sépare les sentiments esthétiques de la volupté, ce passage n'existe pas sur le terrain de l'art. La volupté n'est absolument que la joie prise à un jeu *limité*, pour la satisfaction d'un besoin, il n'est que le retardement du résultat, et la joie prise aux règles du jeu, qui comble cet intervalle, n'est là que pour accentuer le plaisir de la satisfaction ; ce n'est pas une joie prise à voir le jeu revêtir une forme animée d'une vie qui lui est propre. Les sentiments esthétiques, et à plus forte raison l'art, sont le jeu de la création elle-même, la volupté est un jeu contre la création, joué pour tromper la création sur elle-même.

Ce qui est significatif, c'est la rapidité avec laquelle le plaisir désintéressé devient subitement intéressé sans avoir jamais été lié avec lui précédemment, et c'est ainsi que Proudhon utilise le plaisir intéressé pour expliquer la corruption des Grecs par l'exagération de l'art, alors qu'il utilise, au contraire, le plaisir désintéressé pour y rattacher la mission morale de l'art et l'évolution de l'art de l'avenir. Or, une mission morale est incompatible avec un plaisir tant intéressé que désintéressé, parce que cette mission s'oppose d'une part à l'intérêt, et de l'autre au sensualisme. Il y a là une contradiction qui résulte de tout ce qui précède : du fait que l'on a vu le principe de l'art dans la faculté esthétique, que l'on a mal défini cette dernière et que l'on devait nécessairement la mal définir ; et ce pour des raisons sociologiques. La base effective de la production matérielle des aliments, on la repousse en tant que cause. Puis on l'introduit subrepticement dans un exemple, et enfin, comme nous verrons plus loin, on en fait un but. Un tel détour, c'est Proudhon tout entier. Il a commis l'erreur d'éliminer les besoins en tant que causes de la production matérielle et spirituelle. C'est pourquoi il a

dû attribuer un grand rôle à l'amour-propre et donner une destination à l'art. Cela peut s'expliquer par le caractère du XIX<sup>e</sup> siècle, dans lequel la vanité personnelle et la tendance à la moralisation sociale s'entrecroisent significativement. Toutes deux sont, au même titre, équivalentes au rapport abstrait qui relie le bourgeois à ses besoins corporels et spirituels.

3. Comme Proudhon, d'une part, fonde l'art sur un idéalisme positiviste, celui de la faculté esthétique, comme, d'autre part, il ne conteste pas à l'art une certaine nécessité intérieure (à l'encontre de la nécessité purement subjective de Kant), il se voit obligé d'indiquer les causes de cette objectivité. Il croit les trouver dans les idées, et en cela il fait preuve d'un certain instinct philosophique. Mais il surcharge sa philosophie de l'art de toutes les difficultés métaphysiques et théoriques inhérentes à la doctrine des idées, difficultés qui se multiplient du fait qu'il faut mettre le produit spécifiquement philosophique en harmonie avec les exigences propres à l'art. Pour Proudhon, les idées sont, d'une part, objectives, et, en tant que telles, immanentes aux choses (à l'inverse de la transcendance de Platon et à la simultanéité de la transcendance et de l'immanence chez saint Thomas d'Aquin) ; et, d'autre part, elles sont subjectives, c'est-à-dire qu'elles se forment dans l'esprit humain. La nature crée selon des idées, mais d'où viennent des idées naturelles, où est leur unité, pourquoi la nature crée-t-elle d'après des idées ? Il n'y a qu'une seule réponse, tant que, comme c'est le cas chez Proudhon, les idées objectives ont la prééminence sur les idées subjectives : Dieu, l'esprit absolu, etc. Mais, si l'on veut éviter un tel idéalisme absolu, il faut, ou bien renoncer à la force objectivante des idées, et aux idées elles-mêmes (Marx), ou bien renverser le rapport entre idées objectives et sub-

jectives au profit de l'apriorité de ces dernières (catégories kantienne). L'idéalisme positiviste de Proudhon ne fait ni l'un ni l'autre. Il conserve les fonctions qui ne peuvent résulter que d'un idéalisme objectif et absolu, les introduit dans une motivation qui présuppose l'idéalisme subjectif et absolu, bien qu'il ait repoussé les deux formes d'idéalisme absolu. Il croit exprimer une réalité en réunissant des détails venus de principes contradictoires en un nouveau concept de contradiction : l'idéalisme positiviste. Proudhon ne veut ni ne peut voir que, du moment que l'on observe l'attitude d'empirisme qu'il exige, il n'y a pas du tout d'idées, et en tout cas pas d'idées abstraites. Car, les « objets idéaux » de la mathématique n'ont rien de commun, ni avec les idées philosophiques, ni avec les concepts abstraits en lesquels Proudhon les déguise, et en lesquels il est bien forcé de les déguiser. Les « objets idéaux » de toute science sont concrets dans la mesure où ils sont conditionnés par des données très déterminées de leur domaine (espace, énergie, ou matière), et ils ne valent que tant qu'ils se laissent vérifier, en principe, par des objets très concrets. Dans toutes les sciences exactes, il s'agit, non pas d'un rapport entre substance et accident, tel que Proudhon l'emprunte à certaines philosophies (sans d'ailleurs emprunter en même temps leurs principes), mais d'un rapport entre des éléments constants et variables, qui donnent ensemble un processus soumis à des lois. Pour la science, « l'objet idéal » n'est par conséquent qu'une hypothèse de travail, qui lui permet de fixer mathématiquement les rapports existant entre des éléments constants et variables. Cela supprime la différence inventée par Proudhon, entre la science et l'art. De plus, cela montre avec quelle insuffisance Proudhon a défini l'essentiel : à savoir, la méthode, la loi des rapports entre idéalité et réa-

lité ; ou plus exactement, les conditions sociologiques déterminant ce rapport (non seulement sa forme, mais sa naissance même), l'action ininterrompue du constant sur le variable et réciproquement, constant et variable dont Proudhon suppose qu'ils sont séparés au moment même où il déclare qu'ils interviennent ensemble pour créer l'art, en opposition avec ce qui se passe pour la science. Le rapport du général à l'individuel dans l'art ne peut se définir ni rien qu'objectivement, ni rien que subjectivement, car, dans ces deux cas, des possibilités infinies demeurent. Mais, du moment que l'on voit dans l'action du monde et de l'homme l'un sur l'autre le facteur décisif, il faut tenir compte des deux, tant dans leurs conditions sociologiques historiques que dans leur rapprochement vers la totalité.

Il y a encore une autre raison qui rend impossible l'existence d'idées abstraites et d'un rapport abstrait entre idée et idéal. C'est que ces idées, empruntées à la philosophie (absolument et objectivement idéaliste), ou formées par suite d'une comparaison mal comprise avec les mathématiques, n'apportent aucun éclaircissement sur le rapport avec la faculté esthétique. Si les idées subjectives sont formées par l'esprit de l'homme, une question se pose aussitôt : qu'est-ce que cet esprit ? Est-ce l'ensemble de l'esprit humain, ou seulement sa partie « intellectuelle » ? Et, dans les deux cas, comment la « notion typique », formée par lui, peut-elle se trouver en rapport avec le principe spécial de l'art, avec la faculté esthétique ? Comment l'idée générale peut-elle en même temps être l'idée spécifiquement artistique ? Il n'est dit nulle part nettement que l'idée est développée par la faculté esthétique ; donc, d'après l'ensemble, ce qui paraît le plus probable, c'est qu'il existe des idées abstraites, identiques pour toutes les facultés, qui

ne sont pas dès le début conçues dans des réalisations spécifiques, mais n'y sont représentées qu'après coup. C'est ainsi que Proudhon dit (chap. III), qu'à la différence de l'industrie, qui doit obéir aux lois de la géométrie, l'artiste peut, « selon le but qu'il se propose d'atteindre et l'effet qu'il veut produire, s'écarter plus ou moins de son archétype ; c'est cet écart facultatif qui produit dans l'art la vérité et la vie ». On peut rencontrer la même difficulté dans les rapports entre l'« esthétique des choses » et le beau, le sublime. Toute chose possède sa propre idée de perfection, mais l'idée de beauté, de sublime, etc., ne peut être qu'unique. Donc, chaque chose, outre sa propre idée, participerait d'une foule d'autres idées, ou bien le beau devrait se caractériser par son degré de rapprochement à l'égard de l'idée, ce qui laisserait indéfinis et indéfinissables tous les autres sentiments esthétiques. Proudhon n'explique rien, parce que, s'il connaît la fonction qui doit avoir l'idée de la faculté esthétique, il ne connaît point le processus suivant lequel s'interpénètrent les idées abstraites et les idées esthétiques.

En termes généraux, les idées de Proudhon ne sont pas des idées artistiques, il y a un abîme qu'il n'arrive pas à franchir parce que l'« idée » de l'artiste n'est pas la même que celle du savant et du philosophe. Elle comporte au moins :

1) les matériaux spécifiques, à savoir leur unité spécifique, créée comme un moyen d'expression ;

2) la forme visible (le motif) ;

3) un rapport de l'artiste déterminé sociologiquement et individuellement à la totalité du monde développé historiquement qui l'entoure. Cette totalité de sa conception est l'un des éléments qui distinguent l'idée artistique de celle du savant, lequel doit isoler complètement afin d'arriver à son

objet idéal. Ce n'est qu'en rapport avec cette intégration qu'il pourrait exister pour l'artiste des « idées » d'objets isolés. Certes, cela le rapproche de la théorie des idées des philosophes, mais la différence réside en ceci que, pour l'artiste, il n'existe jamais d'idée seule, mais il y a toujours l'idée concrète, que ce soit celle du tableau tout entier ou celle de l'objet isolé. Cela vient du fait que les idées de l'artiste apparaissent, dès le début, dans le domaine des sens, et elles sont indissolublement liées à la matière.

C'est dans les idées abstraites de Proudhon que se révèle l'élément classiciste (et partant réactionnaire) de sa théorie de l'art. Si l'on objecte à cela que Proudhon a toujours combattu le classicisme en raison de son irrationalité, et que l'opposition entre idée et idéal l'exclut, il suffit, pour répondre à cette objection, d'analyser le lien qui unit l'une à l'autre. L'artiste possède une « faculté de redresser, corriger, embellir, agrandir les choses ; de les diminuer, amoindrir, déformer, d'en changer les proportions ; en un mot, de faire tout ce que fait la nature qui, tout en créant d'après les types ou idéaux qui sont en elle, ne donne cependant que des réalisations particulières, plus ou moins inexactes et imparfaites » (chap. III). Mais cela ne peut signifier qu'une chose : nous utilisons ces moyens afin de traiter l'objet terminé qui nous est donné dans la nature, de telle sorte qu'il en résulte, ou bien le plus haut rapprochement possible vers l'idée ou vers le concret, ou bien le rapport le plus clair possible entre l'idée et le concret ; en d'autres termes, nous opérons sur l'objet achevé afin d'atteindre une idée, ou sur l'idée achevée afin d'obtenir un objet : un résultat qui sera en tout cas une déformation de quelque chose de fini (selon Ingres ou Delacroix), et non pas un acte de création. Si l'on veut absoudre Proudhon

du reproche de classicisme, on le précipite dans le romantisme, parce que la troisième possibilité, que je vais indiquer tout à l'heure, n'est pas réalisée.

Proudhon combat en même temps le classicisme et le romantisme, ce qui prouve un grand jugement et représente un grand progrès ; mais il les combat en leur reprochant l'irrationalité de leurs pensées, alors que cette irrationalité, de leur côté, a ses racines dans l'opposition constante entre les données (matérielles ou spirituelles) et le processus de création artistique, dans le défaut d'une dialectique créatrice. Il ne s'agit pas de déformer des choses données, mais de les dématérialiser dans leurs composantes (par le moyen de la conscience réagissant sur la matière concrète) et, les tirant de cet état où s'entrecroisent le chaos et la nécessité, de les réaliser à nouveau d'après des lois qui sont en même temps relatives et absolues, c'est-à-dire subjectivement individuelles et objectivement nécessaires, sociologiquement déterminées par l'état concret de la lutte de classes, et dépassant cet état par leur valeur universelle.

Contrairement à cette méthode dialectique, la déformation de Proudhon a quelque chose de mécanique qui, exécutée par un individu isolé, peut à tout instant prendre la forme d'une irrationalité arbitraire, qu'elle se déguise en norme absolue ou en tempérament absolu. Là encore, Proudhon a fait le contraire de ce qu'il pense, parce qu'il ne pouvait aller du réel au possible avant d'avoir, dans sa théorie, tracé la route qui mène de la faculté (esthétique) à l'exécution, en passant par l'idéal, bref, parce qu'il représentait un idéalisme détaché du matérialisme—idéalisme, qu'il ne pouvait plus mener logiquement à l'absolu.

Proudhon fonde sur la théorie des idées une esthétique du contenu (idéaliste) qu'aucun rapport dialectique n'oppose à la forme. Il voit très bien

lui-même que cet idéalisme est « un fauteur de corruption », et c'est pourquoi il dit : « Précisément parce que l'art est une idéalisation, l'idée de l'artiste doit être d'une vérité d'autant plus scrupuleuse. » Nous nous contenterons de rappeler brièvement que ces scrupules de vérité trouvent leurs limites dans l'essence de l'art elle-même, dans la distance qui sépare l'idée de l'idéal. D'autres limites importantes découlent de certains exemples isolés, à savoir que la vérité historique et artistique s'identifie sans autre forme de procès. Mais Proudhon affirme ensuite lui-même (chap. X) la relativité des vérités historiques, ce qui en somme écarte de l'art toutes les matières historiques. Comme la société humaine n'existe que dans l'histoire, le principal domaine matériel de l'art devrait ou bien disparaître tout à fait, ou bien se réduire aux sentiments individuels, etc., dont l'idée vraie est sans doute à peine moins incertaine. Mais allons plus loin : après avoir analysé « La baigneuse » de Courbet, comme l'idéal de la bourgeoisie aux environs de 1850, il poursuit : « Cette femme peut devenir à votre gré tout autre chose... un bas bleu... une mère abbesse. Toutes ces variétés rentrent, quant à la forme, dans le même type ». Certes, l'abondance des cas isolés dans une idée peut être très justifiée. Mais à partir du moment où les interprétations sont si variées que le rapport qui existe entre elles cesse d'être concevable, le seul soutien d'une esthétique du contenu s'effondre : à savoir la vérité de l'idée. Ce sont là les conséquences, très contradictoires entre elles, d'une pure esthétique du contenu : d'une part, un rétrécissement exagéré par suite de l'élimination de tous les sujets à raison de leur relativité ; d'autre part, une relativisation des interprétations dans une incohérente diversité. Dans les deux cas, tout art devient impossible, et pour les mêmes raisons : parce que le processus

dialectique entre contenu et forme une fois éliminé, un rapport nécessaire entre le général et l'individuel ne peut plus s'établir. Cependant que les irrationalistes qu'il combat tuent l'idée au moyen de la forme, Proudhon lui-même tue la forme au moyen de l'idée. Dans les applications concrètes, il mène sa théorie à l'absurde, parce que, usant de moyens absolument insuffisants, elle sanctionne le rapport bourgeois entre collectivité et individualité tout en pensant l'éliminer.

4. Proudhon lui-même a dû ressentir très fortement, quoique inconsciemment, à quel point ses idées, en persistant dans l'abstrait et dans le subjectif, étaient peu capables d'objectiver la faculté esthétique, du moment que l'abîme séparant l'idée de l'idéal leur conférerait un élément tout à fait arbitraire. Ma critique se trouve justifiée du fait que Proudhon a cru devoir objectiver l'élément individuel de l'idée en y introduisant la « force collective ». Mais avant de répondre à la question de savoir si cette fonction est vraiment remplie, nous devons examiner de plus près cette « force collective ».

La proposition suivant laquelle la nature ne connaît rien de la vie sociale, examinée plus haut, exprime un dualisme (qui s'efface ensuite) qui est le résultat d'une conception purement idéaliste du social. Nous devons, là contre, renvoyer aux faits qui enseignent que le social a ses racines dans les besoins corporels, et que c'est en eux qu'il trouve son expression la plus forte ; et que d'une façon générale le social n'est pas une force collective abstraite existant indépendamment de l'individu isolé.

Si l'on veut objecter à ma première proposition que les besoins sans « conscience » ni « science » ne mèneraient qu'à la dissolution de tout groupement social, qu'à une lutte de tous contre tous, on

peut répondre que les besoins causent également l'aide réciproque, et que le côté négatif est toujours un élément de la chose elle-même. La dogmatisation de la lutte de tous contre tous est même déterminée par l'état social, c'est-à-dire par le capitalisme ; on pourrait répondre encore que la force collective à fondement purement idéaliste n'exclut pas la lutte véritable de tous contre tous, mais qu'elle ne fait que la voiler et l'éterniser en prétendant que les principes idéalistes ne se sont pas encore suffisamment affirmés contre les matérialistes, cependant que l'histoire montre qu'ils ne peuvent jamais s'isoler les uns des autres, tant que l'homme sera ce qu'il est.

Si l'on veut objecter à ma seconde proposition que l'efficacité de tout groupe social est plus grande que celle résultant de la somme des forces individuelles, il faut répondre que ce mode de calcul mathématique ne suffit pas pour atteindre la réalité ; que la réalité s'exprime bien plutôt par les règles du procédé combinatoire ; de plus, que l'effet agrandissant de la force collective ne doit pas toujours s'exercer dans le sens positif, et qu'il peut aussi s'exercer en sens négatif. Car la force collective existe non pas dans l'abstraction, mais dans les différences de classes, dans la lutte de classes. Et cette lutte peut devenir si âpre que les forces centrifuges de dissolution l'emportent sur les forces centripètes d'union. Il existe des différences de direction et d'intensité dans la production économique, dans les conditions sociales, dans la politique. Si l'art est lié avec elles par des relations non seulement proportionnelles mais aussi disproportionnelles, ces différences n'en favorisent pas moins le choix de types d'individus, etc., déterminés, qui finissent par rétablir la proportion (même négativement dans le sens d'une dissolution). Et enfin nous ne prenons pas conscience de l'abon-

dance des actions réciproques, dont un calcul exact permet de constater la progression très rapide, et ce n'est pas là la moindre cause de l'indépendance et de la supériorité que nous attribuons à la « force sociale ».

Proudhon n'a d'ailleurs pas essayé d'en faire prendre conscience. La preuve la plus claire en est qu'il n'établit aucune différenciation dans sa « force collective », ce qui doit nécessairement laisser dans le vague les rapports entre la société et l'art. Pour établir une sociologie de l'art, il faut avant tout mettre en relation avec les productions idéologiques tous les groupements sociaux découlant de la production matérielle (et avant tout la différenciation des classes). Si l'on rend l'établissement de cette relation impossible en subordonnant l'art à la science et à la conscience, il faudrait du moins prouver pourquoi ces dernières sont plus primaires que la dépendance de la science à l'égard des forces productives. Au lieu de rechercher le véritable caractère de l'action réciproque permanente des deux éléments, leur proportionnalité et leur disproportionnalité telles qu'elles se présentent au cours de l'histoire, Proudhon affirme une proposition idéaliste qui n'est nullement moins mécanique que celle d'un mécanisme matérialiste. D'ailleurs idéalisme et mécanisme s'accordent très bien ensemble, et l'on ne recouvre que très imparfaitement cet accord par des termes comme Dieu, Substance, etc. En effet, le Mécanisme réside non pas dans la qualité (spirituelle) de la force agissante, mais dans la qualité de l'acte qui établit la liaison. De cette manière, Proudhon s'avère incapable de donner, au sujet de l'art, une définition concrète de la seule différence qu'il reconnaisse, à savoir celle entre révolutionnaire et réactionnaire ; car il est impossible d'indiquer le point précis auquel l'idéologie dominante, proportionnée aux forces productives, leur devient soudain disproportionnée.

La seule arme dont dispose Proudhon dans sa lutte contre le classicisme et le romantisme, consiste à exiger de l'art un caractère de modernité. Or cet argument, loin d'être révolutionnaire, n'a, lorsqu'il est pris dans une acception aussi générale, aucune signification. (Les réactionnaires endurcis du romantisme ne se sont-ils pas considérés comme des modernes ?) Il n'existe pas de conscience historique du temps, ayant un caractère uniforme et abstrait. La seule chose qui existe, c'est la conscience historique de classe. Quelle est la classe objectivement révolutionnaire ? La réponse à cette question peut seule déterminer le degré de modernité des œuvres d'art. Comme l'art le plus réactionnaire se rencontre avec la conscience d'une partie de la société (non seulement de la classe dominante, mais aussi de la classe dominée), un tel art pourra toujours se considérer comme moderne s'il peut accéder au pouvoir, malgré l'opposition des parties encore plus réactionnaires de la société. La théorie confuse de Proudhon ne nous donne aucun moyen de discerner de telles illusions de conscience portant sur une soi-disant modernité (nous en avons eu des exemples répétés avec l'expressionnisme, le cubisme, le futurisme, le surréalisme). D'ailleurs Proudhon lui-même était incapable de discerner les plus profondes d'entre les racines très contemporaines du classicisme et du romantisme. C'est pourquoi il n'a pu que pousser des lamentations morales.

Vers la fin du livre, nous trouvons cette phrase, qui ressemble à la devise d'un programme qui n'aurait reçu aucune exécution : « Toute notre vie... appelle l'art et demande à être relevé par lui » (chap. XXII). C'est ainsi que la matière et ses lois dialectiques, négligées et méprisées, se vengent par la « nullité intellectuelle ».

Nous avons donc montré que la notion d'une force collective, idéaliste, abstraite, non analysée,

ne saurait apporter aucune contribution à une sociologie de l'art digne de ce nom (alors que le marxisme, lui, le peut, comme nous y avons fait allusion). Nous voulons maintenant montrer que la « force collective » réalisée, que la masse, ne saurait remplir les fonctions que Proudhon lui a assignées, et que c'est précisément pourquoi Proudhon doit se réfugier dans la mission morale de l'art.

Proudhon assigne à la masse pour fonction de transformer ses idéaux en objets, et de juger l'art. Ces deux fonctions sont intimement liées l'une à l'autre.

Les idéaux de la masse ne peuvent être l'objet de l'art, parce qu'il n'existe pas d'idéaux de masse uniformes. La masse, en tant que notion purement numérique, est divisée en deux : d'une part, la majorité de la petite bourgeoisie, de l'autre, la fraction du prolétariat consciente de sa classe. Cette dernière a une tâche historique à remplir, mais elle n'a pas d'idéaux à réaliser. Sans compter qu'à l'époque de Proudhon elle ne constituait pas une majorité numérique. La masse petite-bourgeoise a des idéaux, parce qu'elle ne se comprend pas elle-même, parce qu'elle n'a pas de conscience de classe ; en d'autres termes, ses idéaux expriment son évaison hors du monde, expriment le fait, qu'er imagination, elle franchit d'un bond tous les degrés intermédiaires concrets. Mais comme Proudhon entend par idéal la conscience de l'être positif, il ne peut considérer les idéaux de la masse petite-bourgeoise comme des objets de l'art. Il ne le peut pas non plus parce que, vu l'instabilité de la situation de classe de la petite bourgeoisie, ces idéaux sont naturellement et nécessairement irrationnels en soi, et que Proudhon professe ne rien détester tant que l'irrationnalité des pensées. Enfin, si c'est l'idéal qui constitue l'élément typique, il faut, comme Proudhon le reconnaît très justement, qu'il ait

atteint dans la masse un degré de réalisation déjà très avancé, et en ce cas l'art ne pourrait en rien contribuer à la lutte pour la transformation du monde. Dans ce sens, Proudhon est très conséquent lorsqu'il dit que ce n'est que 40 ou 45 ans après la dernière lutte livrée sur le terrain du droit et de la science que l'on pourra se consacrer à l'art. Seulement, cette proposition fait ressortir pratiquement le défaut de liaison des idéologies entre elles. De plus, on peut se demander si, sur la base établie par Proudhon, cette dernière lutte sera jamais livrée.

La « masse » ne peut pas davantage être juge, car seule l'avant-garde consciente possède un critérium de jugement. Proudhon prétend que l'artiste lui-même désire être jugé par la multitude. Dans cet argument, une seule chose est exacte : c'est que l'artiste introduit « autrui » dans son œuvre, que la fonction sociale de l'œuvre d'art (fonction positive ou négative pour ceux qui disent : « *odi profanum vulgus et arceo* ») constitue une partie intégrante du processus de son travail, et peut par conséquent le dépasser. Mais l'artiste ne veut pas que la société juge son œuvre ni en jouisse : s'il voulait qu'elle le juge, ce serait contredire, selon l'expression même de Proudhon, à la première règle du « sens commun », qui interdit de parler de ce qu'on ignore ; s'il voulait qu'elle jouisse de son œuvre, ce serait contredire à l'essence de l'art, qui vise non pas la jouissance mais la libération des forces créatrices. Admettre que l'artiste s'adresse à la multitude au moyen de son œuvre d'art en tant que telle, c'est déjà énoncer une fiction abstraite en contradiction complète avec les faits, fiction qui ne peut s'expliquer que par la situation sociale aux environs de 1850 ; en réalité, l'expression artistique n'a jamais été ainsi isolée de toutes les autres fonctions et institutions, qu'elles soient religieuses ou laïques. Et c'est là ce qui définit la fonction sociale de l'art ;

par son caractère créateur, l'art supprime l'inertie, l'improductivité, la sottise de la multitude, il active les propres forces créatrices de la multitude au point que cette dernière peut contribuer à l'accomplissement des tâches de la communauté ou de la société contemporaine, tâches qui lui sont assignées par l'avant-garde consciente de la classe au pouvoir ou en lutte pour s'en emparer. Si Proudhon avait voulu pénétrer l'échange de réactions très complexe qui s'effectue entre la société et l'art, il aurait dû donner une explication matérialiste de la « force collective » en liaison dialectique intime avec l'individualité. En fouillant ainsi les faits de la formation économique de la société, de la division en classes, de la hiérarchie de la conscience à l'intérieur de chaque classe, il aurait trouvé les éléments (éléments soumis à de nombreuses modifications par des éléments secondaires comme profession, éducation, etc...) qui lui auraient permis de développer ce thème avec profit. Au lieu de tout cela, il a prétendu que la nature, « quant à l'idée et au sentiment », nous a fait tous presque également artistes, que nous avons en nous les quelques règles simples qui président à l'art, en sorte que chacun n'a qu'à s'interroger lui-même « pour être en mesure, après une courte information, de mettre sur n'importe quelle œuvre d'art un jugement », etc., etc. Tout cela équivaut, par le moyen de fictions purement idéalistes, à anéantir toutes les oppositions dialectiques existant entre l'artiste et la masse, cela équivaut à dissimuler que son seul argument est quantitatif et non qualitatif. Parler de « l'immense majorité du public », c'est dissimuler que, ce droit à l'individualité que l'on conteste à l'artiste, on l'a brusquement transformé en une subjectivité de la masse, contre l'arbitraire de laquelle de nouvelles garanties sont nécessaires (car la simple quantité est d'autant moins une nécessité qu'elle est

exprimée par une classe instable en soi, indécise dans ses pensées, irrationnelle). On pourrait rattacher toute la critique portant sur la sociologie de l'art chez Proudhon à la phrase suivante : « L'art... est l'expression de la société, et s'il n'existe pour son perfectionnement, il existe pour sa ruine. » (chap. X). Au lieu de procéder à une analyse précise des termes « expression » et « société », et de donner par là un contenu concret à la notion de dépendance de l'art à l'égard de la société, Proudhon constate que l'art réagit sur la société, constate que cette réaction est positive ou négative (sans parler des racines que le sens de cette réaction possède dans la société), et en tire la conséquence suivante : la réaction ne doit être que positive. Il octroie une mission à l'art.

Le lien logique de la pensée de Proudhon est basé sur l'hypothèse que tous les arts n'ont qu'un principe unique, qu'ils n'ont qu'un petit nombre de règles, résidant en nous-mêmes, et qu'ils n'ont qu'un but unique. Et comme ce principe est pour lui une faculté psychique isolée, il est obligé de se protéger contre l'arbitraire de son positivisme par une théorie des idées. Comme il ne peut formuler cette dernière que sous la forme d'un rapport instable entre l'idée et l'idéal, il doit se protéger contre le caractère relatif de telles notions (qui n'ont d'ailleurs aucun rapport interne avec la faculté psychique), en proclamant qu'elles ont un rapport super-individuel, à savoir, la force collective. Mais, comme en partant de son point de vue abstrait et idéaliste, il est incapable d'objectiver concrètement cette force collective, il la transforme brusquement en un subjectivisme de la majorité. Ce subjectivisme est tout aussi incapable de garantir la nécessité des règles que l'individualité de l'artiste. Proudhon est, par conséquent, obligé de transformer les rapports sociaux entre la société et

l'art, rapports faits d'un échange d'actions fort complexes en une mission morale de l'art. Au lieu d'analyser les faits, il formule une exigence, et d'un indicatif, il fait un impératif. C'est partout la même chose : pour n'avoir pas suffisamment pris possession des faits par l'analyse, on se trouve mené à une hypothèse d'explication idéaliste. Si l'on pense honnêtement, les faits violents vous obligent à formuler un souhait, un impératif, qui, par l'imagination, met en équilibre des choses qui n'y sont pas en réalité.

A voir la façon dont se forme cette « mission », on se demande si elle correspond bien à la multiplicité et à la diversité historique des faits. La réaction concrète de l'art sur la société est très large : elle va d'une ivresse analogue à celle que procure l'opium, à la libération des forces morales en vue d'une activité créatrice, selon la situation de classe et le degré de conscience. Proudhon constate, d'une façon très générale, que « ç'a été le secret des sacerdoxes et des despotes de tromper le paupérisme des masses par le prestige des monuments » (chap. XXIII). Mais, au lieu d'expliquer pourquoi les artistes ne peuvent représenter que les idées de la classe dominante, il ne voit que le fait accompli. « Les artistes, le but de l'art une fois manqué, sont devenus les auxiliaires naturels du sacerdoce et du despotisme contre la liberté des peuples. » Comme s'il existait pour l'artiste une liberté absolue de choisir entre sa mission « vraie », c'est-à-dire morale, et sa fonction « réelle », c'est-à-dire sociologique. Si la possibilité d'un tel choix existait, il serait non seulement immoral, mais encore, selon la théorie de Proudhon, absurde que les artistes se décident contre la liberté du peuple, puisque la liberté est le caractère spécifique de l'art. Proudhon constate de plus, en particulier, qu'à son époque, l'art sert à la jouissance,

d'ailleurs à celle de l'équivoque, et qu'elle constitue, entre les mains des dominants, un moyen de puissance pour opprimer les dominés. Il en résulte immédiatement une contradiction particulière: puisque l'art est l'écho de la société, quelles sont les forces qui, dans cette société corrompue, vont pouvoir garantir la « révolution sociale » et la « mission » de l'art? Au lieu d'indiquer des causes, il moralise avec emphase. Et plus il moralise, plus il barre la route aux explications. Il lui faut alors constater également que l'art n'a point de part à la grande « entreprise de rénovation » qui doit triompher de la barbarie présente. La « mission » ne peut, par conséquent, commencer que 40 ou 45 ans après la rénovation.

En outre la faculté esthétique est apparentée à la volupté, et, par l'exagération, elle tend à se corrompre elle-même et à corrompre la société. Arrivera-t-on jamais à l'affranchir de cette destinée pour lui faire accomplir « une mission morale »? Le « principe » et la « fin » de la méthode sont là séparés par l'abîme d'une contradiction que l'on ne saurait franchir par une soi-disant « généralisation » ni de l'idéal, ni de la « force collective ». Nous l'avons d'ailleurs déjà montré en détail. Proudhon lui-même se voit forcé de la démontrer en tant que fait historique. Quel est donc le peintre que la « masse », que la « multitude », que l'« immense majorité » de son temps comprend le mieux? C'est Horace Vernet, peintre de soldats et de batailles. Ce serait donc Vernet le régénérateur? Vernet, qui, selon la propre citation de Proudhon, a caractérisé ses efforts « artistiques » dans les termes suivants: « Je n'ai ni idée ni système; je rends le plus exactement possible ce que je vois sans chercher midi à quatorze heures, et je me conforme aux événements; j'ai gagné à cela des millions et j'ai bien vécu. » Non, c'était

impossible ! Ce favori des foules n'était pas un régénérateur, ce n'était pas « l'artiste de génie, philosophe, qui doit nous relever de notre décadence, en unissant, par un pacte indissoluble la vérité morale et l'art. » Et comment Proudhon résout-il cette cruelle contradiction des faits ? D'abord, et avant tout, par une tirade : « Le succès prodigieux d'Horace Vernet accuse toute une époque, toute une nation. Horace Vernet représente *tout le monde*, il est compris, applaudi par tout le monde. Sommes-nous donc un peuple d'artistes, ou un peuple de grimaciers et de polissons ? » (chap. X). Et, ensuite, par un souhait qui devient un ordre lancé à l'avenir, l'ordre de créer un vrai « régénérateur », « l'homme prédestiné, enfin, à substituer aux écoles symboliques, idolâtriques, spiritualistes et fantaisistes du passé, écoles maintenant épuisées et jugées, l'école impérissable toujours jeune et toujours féconde, rationnelle et concrète, en tant qu'idéal de l'éducation de l'humanité ». On voit bien que c'est en accusant le présent (vu concrètement) qu'il forme son vœu pour l'avenir. Certes, Proudhon ne se contente pas d'un simple souhait, il est en possession d'une recette théorique pour réaliser cette situation, mais nous verrons plus loin que cette recette sociale, non seulement est pratiquement une utopie, mais encore qu'elle met Proudhon en contradiction avec lui-même. Il s'ensuit que la garantie contre le subjectivisme de « tout le monde » se réduit à zéro. Un point se trouve cependant éclairci : à savoir, que le vrai contenu de « tout le monde » et de « l'immense majorité » est une classe qui oscille entre la réalité et l'évasion hors de la réalité et qui une fois évadée, maudit la réalité, ou trace un tableau utopique de l'avenir : cette classe, c'est la petite bourgeoisie.

5. Nous avons vu jusqu'ici comment Proudhon

cherche, en objectivant sa faculté esthétique, à donner une base à la nécessité de l'art. Cette nécessité, il essaie en vain de l'ancrer dans le contenu social. En vain, parce qu'à chaque nouvelle étape apparaît un nouvel idéalisme, en sorte qu'il est impossible d'établir une liaison entre les possibilités de la faculté et la réalité de l'œuvre d'art. En vain, parce que le contenu le plus objectif ne pourrait supprimer la subjectivité de la faculté esthétique. C'est pourquoi il est obligé d'ériger entre la pensée et l'exécution, entre les idées et la représentation, un dualisme de principe, en donnant aux unes la prééminence sur les autres pour la raison que, contrairement au principe de « *de gustibus et coloribus non est disputandum* », on peut démontrer rationnellement les idées. Un tel dualisme est en contradiction avec la nature de l'art, qui consiste précisément en ceci que la réalisation matérielle correspond exactement aux contenus spirituels, parce que ces derniers, s'ils ne sont pas réalisés dans la matière, n'ont qu'une existence imaginaire, existence incontrôlable et, partant, à laquelle on ne peut attribuer un caractère de nécessité et une valeur générale. La fonction sociale de l'art est inébranlablement ancrée à la transmission de l'idée, sous forme de matière accessible aux sens. Mais ce dualisme est également en contradiction avec l'ensemble de la théorie proudhonienne. Car, si l'art est auxiliaire et subordonné à la science, et si c'est cette dernière qui contient les idées, cette dépendance et cette subordination ne constitueraient que des rapports purement abstraits et systématiques. Il leur manquerait toute force réelle pour obtenir une telle obéissance. Les choses vont si loin que la faculté esthétique peut se laisser entraîner à « exalter la dignité humaine par l'image du beau » (chap. III), c'est-à-dire d'agir comme si elle était autonome. Il

est vrai que ce faisant elle se détruit elle-même. Cela montre qu'elle est plus ou moins dépendante. Mais cela ne prouve pas l'efficacité, la force vivante effective du membre dirigeant. Cela introduirait aussi, dans la théorie de Proudhon, un élément purement formaliste, correspondant au classicisme.

Mais la pression des réalités a empêché Proudhon de maintenir le dualisme entre l'idée et l'exécution. D'ailleurs, ce qu'il considérait comme l'objet de l'art, ce n'était pas du tout l'idée, soi-disant démontrable, mais le rapprochement concret vers elle réalisé dans l'idéal, rapprochement dont on ne peut plus faire la preuve, parce qu'il contient un élément individuel et historico-sociologique. De plus, il se voit obligé de constater, à plusieurs reprises, l'existence d'une liaison intime entre l'idée et l'exécution. Si donc l'idée peut être nécessaire, l'exécution ne saurait être absolument arbitraire. Enfin, il ne peut éviter d'introduire dans l'exécution elle aussi un certain élément impératif, et, par conséquent, un élément de nécessité dans les moyens laissés au « goût ». Il va si loin dans cette direction qu'il finit par déclarer absurde tout ce qui ne correspond pas à cette nécessité. Mais le contenu de l'impératif : « égalité des moyens », reste contestable, car, tout en correspondant très bien aux propres théories sociales de Proudhon, cette égalité correspond très peu aux réalités historiques. Rembrandt, que Proudhon considère comme un si grand réformateur, n'a-t-il pas prouvé que l'on peut également obtenir une unité du moyen d'expression en subordonnant, par exemple, la couleur et la ligne à la lumière ? Et c'est cette unité du moyen d'expression seule qui compte, si l'on entend aussi par unité l'unité des contrastes, et même le simple voisinage. De plus, il me semble tout à fait impossible, du moins du point de vue sociologique, de considérer comme absurde tout ce qui ne corres-

pond pas à cet impératif. Car le morcellement et l'isolation des moyens (ligne ou couleur) indiquent précisément l'ordre économique individualiste sous lequel le classicisme et le romantisme sont nés.

Enfin, ce qui caractérise le mieux la partie de la théorie artistique de Proudhon consacrée à l'exécution, c'est ce qu'on n'y trouve pas : à savoir, le moindre mot sur les matériaux et la technique au moyen desquels l'artiste crée son œuvre. Il aurait été nécessaire d'en parler, non seulement pour exprimer le plus concrètement possible leur rapport avec la production matérielle de la société, mais encore parce que c'est par eux que commence le processus de création artistique. Toute importante modification des « idéaux » et de la « force collective » a pour conséquence une nouvelle technique artistique, et inversement, tout nouveau matériel, toute nouvelle technique mènent à une expression plus nette des idées sociales. Proudhon a assisté lui-même au développement de ce processus dans les lithographies de Daumier, sans le comprendre. Pour un idéaliste moralisateur, c'étaient sans doute là des détails accessoires, mais en réalité ce sont des faits d'une importance capitale. On s'en rend compte en voyant la façon dont Proudhon affirme abstraitement que l'idéal est exprimé par des « figures ». Toute figure est, par nature, susceptible d'interprétations multiples. Lorsque les figures n'ont plus aucun lien, ni entre elles, ni avec l'objet, dans le domaine des sens, c'est-à-dire à la surface de la matière, tout devient arbitraire et l'art devient un véritable opium, parce que chacun peut y introduire tous les rêves qu'il veut ; et ce qu'il peut y introduire le plus facilement, c'est le néant, l'identité absolue, etc. Et telle est la véritable mission de l'art à l'âge bourgeois. Proudhon la soutient en réalité, tout en lui assignant en théorie une autre tâche.

Nous avons donc sous les yeux, voisinant en une mosaïque multicolore, un dualisme entre pensée et exécution, une liaison entre les deux et une moralisation abstraite quant aux moyens. Proudhon a posé ce dualisme parce qu'il souhaitait expliquer la simultanéité de la nécessité et de l'arbitraire dans l'œuvre d'art. Or, ce dualisme ne correspond pas aux faits. Car, en analysant les faits, on découvre nécessairement une liaison intime entre pensée et moyens d'expression. Proudhon ne pouvait pas non plus reconnaître, dans la nature de cette liaison, l'unité dialectique (et matérialiste). C'est pourquoi il formule des exigences qui, de leur côté, ne suffisent pas aux faits, et dont la réalisation réduirait au minimum la production artistique.

Il va de soi qu'en réfutant les raisons que donne Proudhon de son esthétique de contenu, nous ne voulons pas reconnaître une théorie de la forme pure, un art abstrait, etc. Au contraire, en insistant expressément sur l'importance de l'élément « contenu », Proudhon aurait pu rendre un grand service à l'art moderne (de son temps et du nôtre) s'il avait su établir un rapport exact entre cet élément « contenu » et l'élément « forme ». Cependant que les possibilités bourgeoises se réduisent à instituer la priorité de la forme ou du contenu, ou bien à prétendre l'identité de la forme et du contenu, le marxisme affirme l'existence entre eux d'une relation dialectique. Le contenu concret, historique, déterminé par la situation présente de la lutte de classes, occupe la première place. Mais,

1) ce contenu, en tant qu'il est objectif, possède en soi une forme qui n'est pas la forme subjective de la conscience pure, mais bien celle de sa réalité historique.

2) toute réaction de l'esprit humain peut être pro-

portionnée ou disproportionnée à ces contenus, c'est-à-dire qu'on peut les exprimer dans l'ancien langage des formes, ou bien en tirer un nouveau langage adéquat.

3) la réaction de la conscience artistique sur la réalité historique peut être plus forte que l'action primitive.

En d'autres termes : contenu et forme ne sont pas des contrastes absolus, ils sont renfermés l'un dans l'autre ; les contenus objectifs ont aussi une forme, et les formes subjectives ont en même temps un contenu. Il s'ensuit que contenu et forme se trouvent dans un mouvement dialectique constant, échangent entre eux des réactions progressives, se perfectionnent de degré en degré. Et ce mouvement se fixe en une œuvre d'art qui représente l'unité en même temps relative et absolue des contrastes, unité réalisée sur le plus haut degré accessible dans un moment donné. Nous voulons dire que tout art a pour principe un contenu socialement déterminé, donc un contenu politique de parti. Cela est vrai même de l'art le plus abstrait, car l'abstraction n'est que le reflet de la structure de la société bourgeoise actuelle. Mais il y a une différence : l'artiste bourgeois ne prend pas conscience du caractère politique des contenus de son art, parce qu'ils apparaissent en suivant la tradition, l'évolution, et avec la majorité. Sa conscience s'en tient à la transformation des moyens d'expression. Au contraire, les contenus d'un art prolétarien ou simplement d'orientation prolétarienne doivent nécessairement venir à la conscience du public et de l'artiste, parce qu'ils naissent de la négation et de l'opposition, et c'est la conscience qui doit d'abord les découvrir, parce qu'ils repoussent pratiquement et théoriquement la base de l'ordre existant.

Comme la révolution marxiste pose d'abord le

problème du contenu, comme elle veut d'abord élaborer tous les contenus artistiques de toutes les étapes du développement prolétarien en même temps que ce développement lui-même, il en résulte une seconde différence: à savoir que, du côté du contenu, on demande beaucoup plus à la force spirituelle créatrice, et qu'une longue évolution est nécessaire jusqu'à ce que l'on puisse trouver à ces contenus des formes adéquates. Les premiers Chrétiens n'ont pas procédé autrement. Ils se sont d'abord servis sans aucune gêne des styles antiques, afin d'exprimer symboliquement leurs contenus pourtant dépourvus de tout paganisme; puis, en plus de quinze siècles, ils ont peu à peu développé la forme qui correspondait pleinement à leurs contenus décisifs, par exemple aux sacrements. C'est pourquoi il est tout à fait faux de reprocher à l'art prolétarien actuel d'être tendancieux. Car, il fait consciemment ce que les autres artistes font inconsciemment: servir une cause politique. D'autre part il faut distinguer: lorsque le contenu et la forme sont en disproportion parce que l'on a supprimé leur relation dialectique pour apporter la preuve d'une thèse, c'est une chose; lorsqu'ils ne peuvent se développer avec une pleine efficacité pour des raisons historiques, parce que la classe qui détermine les contenus n'est pas suffisamment développée, c'est une autre chose. Plus ce développement se réalisera, plus l'artiste pourra rapprocher l'un de l'autre forme et contenu. Ce processus de rapprochement n'est d'ailleurs autre chose que l'intensité de la réaction exercée par les forces créatrices de l'artiste, telles que les détermine la société, sur la matière sociale. Comme le marxisme, non seulement ne nie pas cette réaction, mais encore l'exige, la soi-disant tendance n'est que le premier degré d'évolution d'un monde qui n'a pas encore trouvé les moyens d'expression correspondant à ses contenus. Créer ces moyens

d'expression (en tant qu'une forme déterminée du matérialisme et de la dialectique), telle est la tâche de l'artiste. Ce n'est, historiquement parlant, que sa seconde tâche, mais c'est celle qui a pour lui, en tant qu'artiste, le plus d'importance. Il serait faux de croire qu'on pourrait l'accomplir avant la première et indépendamment d'elle. Il n'existe pas de méthode, de moyen, de langage de formes « in abstracto » et en soi, qui, valable une fois pour toutes, pourrait être appliqué à n'importe quel contenu. En faisant de semblables essais de laboratoire, on ne fait que dissimuler imparfaitement le point auquel on est enfoncé dans des préjugés bourgeois.

6. On ne pourra pas dire que les contradictions de Proudhon n'ont pas un fondement justifié, « in artibus », c'est-à-dire dans son sujet lui-même. Seulement, il les fait sortir de la sphère de la contradiction dialectique. Il voit très bien dans l'art ce qu'il ne voit pas dans d'autres domaines, comme la science et la morale : à savoir, la simultanéité de la valeur absolue et de la valeur relative. Mais cette unité pratique des contrastes, que l'on peut justement fonder sur la théorie de la connaissance du matérialisme dialectique, il la déchire au moyen de sa théorie, afin d'exiger, au nom de la moralité, un équilibre qui, représentant un art incorruptible, devra ensuite conserver une valeur éternelle. Il voit très bien l'hétéronomie de l'art. Mais, au lieu de donner du principe de « l'art pour l'art » une explication historique et sociologique tirée du caractère abstrait dans lequel le capitalisme a placé les hommes à l'égard de toutes les relations sociales, il pose d'une façon tout idéaliste la dépendance de l'art à l'égard de la science et de la conscience, ce qui mène à établir entre les idéologies un rapport compliqué mais insoutenable.

Nous avons déjà réfuté, précédemment, toutes

les preuves qu'il apporte du rôle auxiliaire de l'art. Nous n'avons naturellement pas voulu prétendre par là que l'art est autonome, mais simplement que sa dépendance éventuelle à l'égard de la science et de la conscience est d'ordre tout à fait secondaire auprès de sa dépendance à l'égard des forces productives matérielles, des rapports sociaux et de l'attitude devant la nature qu'ils déterminent. Parce qu'il n'a pas vu cela et que les faits l'exigent, il a dû, après avoir affirmé la dépendance de l'art, ajouter que l'art n'attend ni la science, ni la morale. Comment cela pouvait-il s'accorder avec son autre proposition suivant laquelle l'art n'a pas d'histoire propre ? C'est là une contradiction que Proudhon ne pouvait élucider, parce qu'il a aussi peu clairement déterminé la différence qui sépare science, en tant que philosophie, et science, en tant que science exacte, que celle qui sépare conscience, en tant que religion, et conscience, en tant que droit. L'art, en tant que domaine idéologique, possède aussi, secondairement et relativement, ses propres lois (ainsi que sa propre histoire), lois qui ont peut-être des rapports avec les lois de la philosophie et de la science, mais ne leur sont en aucune façon identiques. Il comporte la fonction qui consiste à penser en relations, selon les modes des sciences abstraites, ainsi que la fonction de la raison (spéculative), qui est à la base de la philosophie. Les deux facultés ont des tâches très différentes, qui se modifient au cours de l'histoire. La pensée abstraite s'empare du monde, en tant que, passant par-dessus les matériaux que lui fournissent les sens et l'action corporelle, elle revient aux choses qui se trouvent en dehors de la conscience et elle leur donne, selon des méthodes et des catégories déterminées, une forme spirituelle nouvelle. Elle a donc pour objet le secteur déjà dominé par d'autres fonctions, et, à l'intérieur de ce secteur, des domai-

nes chaque fois isolés. Par contre, la raison s'adresse à l'ensemble du secteur non-dominé, et s'efforce de l'expliquer, en partie par des considérations tirées du secteur dominé, en partie par des fictions et des hypothèses nouvelles. Il se produit, entre ces deux facteurs, un processus historique de transition par lequel la fiction devient une hypothèse utilisable et enfin un fait (par exemple, l'atome). Ou bien il arrive, au contraire, que le secteur dominé s'agrandit peu à peu, à tel point que la fiction de la raison ne peut plus être utilisée, parce que l'on en a reconnu la source (par exemple, Dieu). D'autre part, le fait même de ce processus incite à en rechercher les causes, c'est-à-dire à examiner les notions elles-mêmes, et à transformer les spéculations métaphysiques de la raison en théorie de la connaissance. Dans la mesure où l'art travaille comme la raison spéculative, il peut effectivement être en avance sur la science exacte. Mais, dans la mesure où la spéculation se dissout, cet effet ne se produit pas, et l'art devient analogue, soit à la théorie de la connaissance, soit aux sciences objectives (formalisme ou matérialisme). C'est donc dans cette mesure que l'on peut expliquer les diverses possibilités historiques. Mais on ne prétend pas prouver par là une dépendance à l'égard de la science et de la conscience (excepté pour la religion). La dépendance à l'égard de la science est secondaire (anatomie, lois des couleurs), et elle a, au fond, si peu à faire à l'art qu'on peut ne la considérer que comme un phénomène de transition et même de corruption.

Si nous nous sommes si longuement étendus sur l'éclaircissement de cette apparente contradiction, c'est parce que l'absence de cette différenciation exacte (qui se trouve d'ailleurs entre autres déjà chez Platon et chez Hegel), aide, d'une façon générale, à préciser la position historique de l'autodidacte Proudhon. De plus, elle éclaire vivement

l'assertion de Proudhon suivant laquelle, dans le présent ou dans un avenir rapproché, « il n'y a pas de différence entre la création artistique et la création industrielle », parce que dans les deux créations, l'inspiration est proportionnelle à l'observation. On constate là, une fois de plus, la dépendance unilatérale de l'« industrie » à l'égard de la science. Mais on fait, de plus, allusion à une production industrielle de l'art. C'est là une production que des artistes, petits-bourgeois entièrement déraillés, considèrent comme particulièrement actuelle. Mais, en réalité, elle n'exprime que le fait que la société bourgeoise ne domine pas et ne peut dominer le monde de la machine, auquel on jette, comme à un Moloch insatiable, ce qu'il arrache lui-même aux gens des mains : à savoir, l'art, en tant qu'expression spirituelle de la production matérielle. C'est ainsi qu'après avoir commencé par négliger les faits, on finit par s'en faire une idole à laquelle on vient apporter des sacrifices. Et c'est ce détour par la théologie que l'on appelle, de la sociologie idéaliste.

Résumons notre critique sur la première partie de la pensée de Proudhon, à savoir, sur sa théorie de la nature de l'art :

1) Il a, avec une grande sûreté d'instinct, constaté le caractère irrationnel du principe de « l'art pour l'art ». Pour en triompher, il a, en idéaliste, fondé l'hétéronomie de l'art sur la science et la conscience, ce qui le mène finalement à la contradiction qui consiste à poser l'égalité de l'art et de l'industrie.

2) Avec un instinct très sûr, il a constaté la présence du formalisme et de l'arbitraire individualiste dans le classicisme et le romantisme. Pour en triompher, il a donné un fondement idéaliste, formaliste et arbitraire à son esthétique de contenu,

en sorte que les contenus lui ont échappé des mains.

3) Avec un instinct très sûr, il a constaté le caractère à la fois normatif et accidentel de l'art. Mais ses explications psycho-sociologiques et positivistes, font nécessairement disparaître la nécessité, et laissent triompher le relativisme.

Dans les trois cas, il a perdu dans la théorie l'unité des contrastes qu'il avait observée, et l'a remplacée par une exigence d'équilibre, de durée éternelle, etc. qui ne peut dissimuler qu'imparfaitement la série des contradictions. Nous sommes loin de prétendre que c'est par un défaut de pensée logique que l'on passe d'une constatation exacte (dans certaines limites) à leur interprétation théorique inexacte. La question de savoir pour quelle cause il n'a pu pénétrer les forces réelles qui ont provoqué ces phénomènes ne s'en pose que plus impérieusement.

### III

1. Dès le début de la discussion critique, nous avons dit que c'était là une chose très importante et très grave que Proudhon ait fait partir sa théorie de l'art, non pas des faits de l'histoire et de l'histoire de l'art, mais d'une notion, d'une conception historiques. Et s'il veut ensuite prouver cette théorie par l'histoire, deux questions de principe se posent : les matériaux n'ont-ils pas été choisis avec partialité en faveur de sa théorie ? Ne lui a-t-il pas donné pour base une théorie de l'histoire qui facilite l'administration de la preuve, mais est en elle-même insoutenable, ce qui fait que la preuve n'est plus une preuve. Ces deux objections sont entièrement fondées. De plus, on constate que Proudhon n'a pas pu tenir compte d'une bonne partie des faits, et même

de faits décisifs ; à savoir de l'évolution de l'art bourgeois.

Nous avons montré que l'idéalisme de Proudhon était en dernière analyse un idéalisme actif, un peu dans le sens de celui d'Aristote, dans lequel faculté et force progressent pour devenir réalité et corps. Nous avons montré aussi que sa méthode a fixé l'analyse des étapes, mais a, par contre, éliminé le mouvement. De cette manière, il lui était naturellement impossible de prétendre à l'existence d'une correspondance *à priori* entre le développement logique et le développement historique, dans le sens de Hegel. Au contraire, pour conserver la méthode appliquée dans sa théorie de l'art, il a dû, d'une part moraliser et dogmatiser le fait de l'évolution historique, c'est-à-dire ne conserver que le progrès, et d'autre part il a dû fixer les étapes, c'est-à-dire créer des corps culturels fermés de telle sorte que jamais le passage de l'idéal de l'un à l'idéal de l'autre n'est analysé.

Cela avait mené Proudhon à de nombreuses difficultés. En présence de toutes les réactions, par exemple, il s'est trouvé uniquement moraliste. Il a rendu le support effectif du progrès si abstrait qu'il en est devenu insaisissable ; il ne pouvait plus formuler une loi du mouvement du progrès ; il a traité de la même façon deux évolutions très différentes : celle qui se produit à l'intérieur d'un corps culturel unique et celle qui se produit entre deux corps culturels différents. Sur de longs intervalles de temps, des Egyptiens jusqu'aux gothiques, il ne considère que la seconde de ces évolutions. De la Renaissance jusqu'au présent, ou à l'avenir, il ne considère que la première. Tout le choix des matériaux était donc préparé d'avance dans le sens de sa théorie. De plus il s'ôtait même les possibilités que possède une science historique comparée comme celle de Lamprecht : à savoir de constater des lois

et des répétitions rythmiques. Ce qu'il aurait pu gagner par son positivisme idéaliste : une observation empirique des faits, il le détruisait par là-même. Ce qui l'a empêché de pénétrer les faits, c'est sa conception idéaliste des sciences sociales, sa thèse suivant laquelle l'industrie, de même que l'art, dépend de la science et de la morale (religion). De plus, il n'a même pas tenu compte des résultats de sa propre théorie de l'art. Cette dernière avait conclu que la nature de l'art, à l'encontre de la science, consiste à se rapprocher de la réalisation d'une idée, réside dans la distance entre idée et idéal. Au lieu de mesurer le progrès de l'art à cette opposition, il fait de l'idéal, sans le distinguer de l'idée, l'objet de la représentation, et par là-même, enlève toute portée à son interprétation et supprime toute la précision qui pouvait rester à sa théorie du progrès. C'est ainsi par exemple qu'il parle du type racial de l'idéal égyptien, mais prétend néanmoins qu'il est concret, sans pouvoir indiquer plus clairement en quoi consiste ce caractère concret. S'il était arrivé à saisir *méthodiquement* le dualisme spécifiquement égyptien entre le général et l'individuel, cela lui aurait nécessairement inspiré une interprétation (fût-elle idéaliste) du double phénomène d'un « grand » art sacerdotal et dynastique, et d'un art populaire. Or, il a complètement négligé ce phénomène. Plus encore : il n'aurait plus pu écarter les questions de savoir comment l'idéal lui-même évolue, quelles sont ses possibilités de variation, et si elles se déroulent selon une loi déterminée ? Pourquoi, en face de l'immobilité apparente et de la longue durée de l'idéal égyptien, voit-on le développement et l'achèvement si rapide de l'art grec ? Bref, n'y a-t-il pas entre la structure essentielle de l'idéal et son évolution historique un lien, voire un lien nécessaire, parce que les deux sont la conséquence d'une seule

et même force productive matérielle ? Il aurait alors pu, par sa propre théorie, être porté à faire un pas de plus en direction du matérialisme.

Certes, il en serait nécessairement resté très éloigné. La meilleure preuve en est que Proudhon ne considère comme un problème de l'histoire en tant que science que la dépendance des idéologies, l'une à l'égard de l'autre, alors que Marx considère comme telle la dépendance de la production spirituelle à l'égard de la production matérielle. Chez Marx, cette dépendance s'exprime par le reflet de la conscience et l'illusion de la conscience, toutes deux déterminées par la situation des classes. Chez Proudhon, elle s'exprime par la notion de la liberté qui croît dans la mesure du rapprochement vers le juste et le vrai, c'est-à-dire vers le nécessaire, en sorte qu'au plus haut degré la liberté de l'artiste et la nécessité du système proudhonien coïncident. En effet l'art est « l'expression propre et spécifique de la liberté », malgré ou précisément à cause de sa dépendance.

Il existe, pour Proudhon, deux possibilités de s'écarter de cette unité : l'autocorruption qui résulte d'un relâchement des rapports (par exagération), et la corruption venue du dehors (deux choses dont résulte la force qui peut corrompre la société). Il s'ensuit une disproportion que Proudhon utilise pour expliquer la chute de la Grèce et la décadence des modernes ; cependant en général il semble trouver dans l'histoire une minorité de telles disproportions. Mais on ne voit pas par quoi la corruption est dégagée, ni pourquoi l'artiste retombe au dernier degré de la liberté. Cette corruption n'est en somme qu'un « deus ex machina » (une sorte de punition métaphysique encourue pour infraction à la loi de Proudhon), et elle ne peut remplir la fonction scientifique qui consiste à expliquer la différence et le lien entre les deux ordres : le dépendant et l'indépendant.

Il en est ainsi chez Proudhon de beaucoup de faits. Nous le verrons d'ailleurs par une analyse de la notion de progrès, puis de l'histoire de l'art bourgeois. Il constate les faits sans pouvoir les expliquer. Des corrections partielles n'y peuvent rien changer, car la raison véritable est qu'il n'a pas vu la relation exacte entre la production matérielle et la spirituelle. Il devait ne pas la voir, comme je le montrerai en détail en terminant. Si Proudhon avait délibérément voulu mettre en lumière la supériorité inouïe de la théorie historique de Marx, il n'aurait pas pu agir autrement qu'il l'a fait en voulant prouver la sienne. Elle ne représente évidemment qu'une preuve négative en faveur de Marx. Mais contre elle-même, elle constitue la contre-preuve la plus positive qui soit, ce qui montre qu'on ne peut pas rester à mi-chemin entre Hegel et Marx.

2. L'axe de la théorie historique de Proudhon est le « progrès ». C'est pourquoi une question se pose tout d'abord : a-t-il pu montrer pourquoi et dans quel sens les transformations historiques et en particulier celles de l'histoire de l'art, constituent des progrès, ou bien considère-t-il le progrès comme un principe métaphysique *à priori*, dénué de fondement ? Dès l'abord, il y a une série de faits qui inspirent des doutes au sujet de sa démonstration empirique : « le » progrès correspond trop bien à « la » faculté esthétique, à « la » force collective, c'est-à-dire à tous les sujets qui ont perdu leurs supports concrets, et qui ne sont au fond que des attributs. Et, en fait, Proudhon a laissé dans l'obscurité le support du progrès. L'hypothèse la plus vraisemblable serait de considérer que ce support, c'est la force collective, et d'admettre qu'il existe un progrès parce que la vie collective est au fond une force qui dégage des mouvements. Mais pourquoi ces mouvements ne sont-ils pas simple-

ment des transformations ? Pourquoi sont-ce des progrès ? De plus, toute théorie empirique du progrès trouve son soutien le plus ferme, non seulement dans une évolution aussi dépourvue de lacunes que possible, mais encore dans son point de départ. Il est peut-être relativement sans importance pour la méthode de Proudhon qu'il n'ait introduit dans son examen historique, ni l'Asie antérieure, ni l'Inde, ni la Chine (sans parler de l'art des peuples coloniaux, qu'il ne pouvait pas connaître) ; mais il n'est pas indifférent qu'il n'ait pas montré le genre d'idéalisme dans lequel l'art est né, et d'autant plus, qu'il semble admettre que l'art s'est institué dans la société humaine comme le résultat d'une espèce de division du travail, en tant que métier spécifique. Il aurait pu voir, ce dont nous avons parlé par ailleurs, que l'« idéalisme » primitif des peuples de pasteurs est tout autre que celui des peuples de chasseurs, si sa propre théorie de la « faculté esthétique », « en dehors de ses attractions physiques et de ses besoins matériels » (chap. II) ne l'avait empêché de faire de telles constatations.

Sa notion « du » progrès est à l'opposé d'une telle observation expérimentale. C'est une abstraction métaphysique, qui l'a empêché de faire entrer dans sa notion l'élément contraire, par exemple, la réaction en tant que partie intégrante de l'évolution. C'est pourquoi il ne peut expliquer la raison pour laquelle le mouvement entre réaction et évolution doit nécessairement mener à la révolution, et pourquoi la révolution est le saut dans lequel les contradictions entre réaction et évolution, qui sont en même temps des contradictions entre deux classes en lutte, seront résolues. Au lieu de cette diversité vivante d'une évolution qui se déroule rien moins qu'en ligne droite, il n'a que la notion parfaitement incolore d'une « réno-

vation » à l'intérieur d'un progrès s'écoulant en sens unique.

Proudhon prétend, en particulier, que l'histoire de l'art prouve que l'art a constamment tourné le dos à la tradition. Cela est faux, non seulement parce que le progrès ne consiste pas à tourner le dos à la tradition, mais à l'élever, par la négation, à une valeur nouvelle, mais encore parce que des peuples, comme les Egyptiens (selon la propre interprétation de Proudhon), se sont consciemment attachés à la tradition, et parce qu'il existe, dans l'histoire de l'art de presque tous les peuples, des périodes dont le sens a précisément été celui d'un retour conscient à la tradition.

Je ne veux pas là persister dans la spéculation métaphysique générale selon laquelle l'évolution historique une fois posée en tant que principe métaphysique, peut s'interpréter comme une décadence constante, comme un progrès constant et enfin comme le résultat combiné des deux avec autant de raison chaque fois. Je voudrais seulement m'en tenir à un fait concret : à savoir, que « *le* » progrès interdit à Proudhon d'interpréter l'art du début du XIX<sup>e</sup> siècle comme une réaction ; qu'il doit lui donner le qualificatif moral de « décadence », sans pour cela échapper à la difficulté suivante : comment une décadence aussi prolongée et aussi importante peut-elle exister sans contredire au « progrès » de l'art ? Voici les explications de Proudhon :

1) « L'illogisme, la contradiction, l'inconséquence, l'absurdité » de cet art a ses racines dans l'irrationalité de ses œuvres. Mais cette irrationalité ne peut être que la conséquence du fait que la science et la conscience n'exercent pas d'influence sur lui. L'art se serait-il même affranchi de cette influence qu'il aurait été corrompu dans ses propres principes. Si, par contre, la science elle-même, soit par faiblesse, soit par suite de modifications de sa

structure (hypothèse à laquelle Proudhon fait allusion), a relâché ses liens avec l'art, les principes de l'art ne seraient qu'indirectement corrompus, mais ils le seraient d'autant plus efficacement, parce que l'irrationalité aurait sa racine dans la source systématique de l'art.

2) La perte de « puissance de collectivité ». Comme c'est cette puissance qui produit l'œuvre d'art, et non le contraire, et comme (à ce que répète fréquemment Proudhon), l'art est l'écho de la situation sociale régnante, une diminution de la force collective ne peut pas ne pas avoir pour résultat une diminution de la force de création artistique. Proudhon essaie d'é luder la question en prétendant que l'idéal moderne, qui embrasse l'humanité, « ne se peut imposer sous une forme orthodoxe, par conséquent commune ». D'abord, la communauté n'est pas la conséquence de l'orthodoxie, mais au contraire, c'est l'orthodoxie qui est la conséquence d'une communauté en train de se fixer. Si une orthodoxie est impossible, c'est bien plutôt parce que la production matérielle a agrandi le secteur dominé du monde, à tel point que l'on discerne l'origine de la fiction Dieu, sur laquelle se fondaient toutes les anciennes communautés, et que Dieu a ainsi perdu la force nécessaire à la constitution d'une communauté. De plus, l'« humanité » n'est pas du tout l'idéal véritable, mais seulement l'idéal feint de l'époque, et c'est précisément pour quoi il n'existe pas de communauté. Enfin, il est impossible de ne pas voir, derrière ce masque d'« humanité », le véritable individualisme qui, en tant que structure de l'industrie dominante, provoque la dissolution de toute communauté. Cette dissolution rend l'homme étranger à lui-même, en fait une marchandise, et c'est là ce qui, avec la lutte de classes, empêche toute communauté. Si les artistes travaillent d'après des idéaux abstraits, c'est là

conséquence, et non la cause, du fait que la force collective moderne comporte des éléments abstraits qui les y obligent.

3) La faiblesse de ces arguments soi-disant expérimentaux, a obligé Proudhon à appeler à son aide un principe théorique général : « L'idéal et l'idée sont termes corrélatifs ; quand celle-ci est en mouvement, il est impossible que l'autre demeure inerte et que la faculté qui sert à l'exprimer s'amointrisse. » (chap. XI). Mais prendre le mouvement de l'idée comme principe d'une philosophie ou d'une métaphysique, c'est là faire une hypothèse, dont il faut attendre la vérification par les faits ; c'est, d'autre part, un cercle vicieux si l'on veut au contraire appuyer des faits inexplicables sur cette hypothèse. On accorde par là qu'il existe *à priori*, une sorte de force métaphysique ou biologique, et que le mouvement et le progrès sont *à priori* identiques. Le progrès est une « idée-force » métaphysique dans l'histoire, « idée-force » privée de dialectique, bien que pleine de contradictions et d'oppositions. C'est là une hypothèse qui ne prouve aucunement que l'irrationalité peut être véritable sans que la décadence de l'art qui s'exprime en elle, repose directement ou indirectement sur une « diminution du sentiment esthétique », ou sur un « affaiblissement du génie artistique ».

Mais ce n'est pas seulement dans l'art que Proudhon doit violenter les faits afin de justifier sa théorie du progrès ininterrompu, c'est aussi dans les facultés principales, par exemple lorsqu'il représente la morale et le droit comme le résultat d'un progrès historique partant de la religion. Cela ne serait possible que si ces trois choses avaient à remplir la même tâche spéciale dans le processus de la division du travail. Mais comme ce n'est pas le cas, bien au contraire, on ne peut

interpréter le fait que la morale s'est détachée de la religion comme si cette dernière n'avait été dès le début autre chose que « la symbolique de la morale, la forme première du droit, la manifestation idéaliste de la conscience ». (chap IV). Certes, la morale a été la servante de la religion, ou bien la religion a eu un rôle intermédiaire favorisé entre la base matérielle et l'idéologie. Mais ce qui compte, c'est de savoir pourquoi l'une était la servante et pourquoi l'autre était l'intermédiaire, et pourquoi ce lien s'est détaché. La réponse à cette question montre qu'on ne peut pas parler d'une évolution allant de la religion à la morale. La religion et la morale sont de *nature différente*.

Toute moralité a sa racine dans la responsabilité devant la propre conscience et devant la conscience de classe (de corporation, etc.). Cette responsabilité devant soi-même est limitée par l'insuffisance des forces productives, qui ne permettent pas de lutter contre la nature autrement qu'en classe. Elle est limitée également par la disproportion entre les rapports sociaux et les forces productives, disproportion d'où résulte que l'homme devient étranger à lui-même. C'est-à-dire que tant qu'il y a des classes, il y a dans toute responsabilité un élément de ressentiment, que ce soit celui du « maître » ou celui de l'« esclave », car ce n'est pas en tant qu'homme que l'on a la responsabilité. Toute moralité a été jusqu'à présent une morale de classe ; dans chaque corps populaire, plusieurs moralités ont toujours voisiné, reliées entr'elles par des rapports dignes d'attention. La morale de la classe dominante a été la morale dominante, mais non pas en tant que morale, mais en tant qu'obligation juridique, c'est-à-dire fondée sur la puissance qui rend l'homme étranger à lui-même, et lui donne en même temps l'isolement et la jouissance.

La morale de la classe dominée est en elle-même,

tout comme sa puissance, plus ou moins sans importance, mais elle est toujours la « mauvaise conscience incarnée » de la classe dirigeante. A cet égard il fallait prendre des sûretés de divers côtés. La classe dirigeante a eu besoin d'un moyen pour se débarrasser de la « mauvaise conscience » et y est parvenue, dans la mesure où elle a réussi à faire croire à la classe dominée que la morale de la classe dirigeante, morale déterminée par l'histoire, était la seule morale possible. Pour s'accommoder de son impuissance matérielle présente, la classe dominée s'est servie de l'illusion d'une puissance future, d'autant plus sûre qu'elle avait davantage existé dans le passé. Il en est résulté d'abord la religion, parce que la religion n'était rien d'autre que la représentation fantastique du secteur non dominé de la vie sociale avec ses contradictions. Dans cette mesure, la religion possède une base et une fonction exactement opposées à celles de la morale : c'est-à-dire, non la responsabilité, mais le refus de la responsabilité ; sa fonction, ce n'est pas de donner une forme à la réalité, mais de la projeter par l'illusion dans une autre dimension temporelle et spatiale. Il y a par conséquent véritablement une liaison entre la religion, la morale (et toutes les autres idéologies). D'autre part, il se produit également une évolution historique, non pas allant de la religion à la morale, mais consistant à séparer la morale de la religion en tant que son contraire, afin de surmonter en même temps la religion et la morale de classe. C'est dans ce sens, et dans ce sens seulement que Proudhon a raison de prétendre que l'élimination de la religion en tant qu'intermédiaire n'est pas un indice d'infériorité ni de décadence. Mais son explication est fort loin de l'explication marxiste. La meilleure preuve en est dans le fait qu'il considère l'évolution comme une simple modification du thème « du rêve mental

étroit des dieux à la contemplation infinie de nous-mêmes. » (chap. XXI), alors qu'elle dépasse aussi la contemplation pour aller jusqu'à l'action. Et dans cette mesure, la décadence si décriée par Proudhon représente, en tant que réaction, une étape et un moyen de l'évolution. Ce n'est qu'à condition de ne pas négliger ce caractère dialectique que l'on peut préciser que l'évolution générale avance, certes, mais pas en ligne droite.

Une théorie qui repose ainsi, à l'encontre des faits, sur la notion d'un progrès qui marche tout droit vers un but déterminé, ne laisse en conséquence aucune place à une révolution, car une révolution ne peut-être provoquée que par un obstacle concret et une victoire sur des forces jusqu'alors invincibles. Mais si le progrès possède à l'égard de toutes les tendances qui s'opposent à lui une prééminence métaphysique, ces tendances ne devraient pas exister. Et si elles existent, elles représentent le mal moral, et à ce titre ne peuvent être éliminées que par une rénovation morale, par une conversion, comme on dit dans la langue religieuse. Il s'en suit nécessairement que, chez Proudhon, le mot « révolutionnaire » ne peut avoir qu'un sens intérieur, pédagogique, moral et métaphysique, et non un sens actif, pratique et politique. C'est pourquoi il surestime, et à un très grand point, la réforme de Luther. Il se fait de la Réforme tant au point de vue économique et politique qu'au point de vue idéologique, une idée assez fautive. D'abord il ne tient pas du tout compte du fait que la Réforme a détruit ses propres résultats par l'église nationale, aussitôt que l'aristocratie agrarienne a été suffisamment bien assise. Il ne voit pas, par exemple, que le culte « en esprit et en vérité » a dévoilé brusquement un dualisme entre le monde et l'au-delà qui ne pouvait favoriser qu'indirectement la recherche exacte et la création artistique. Il ne

voit pas non plus que la négation du clergé a fait de chaque homme un prêtre (selon l'expression de Marx).

Cette idéalisation de la Réforme, contraire à tous les faits, contraste avec la position que Proudhon prend à l'égard de la Révolution, à cette exception près que, là aussi, il ne s'est pas occupé des faits, mais uniquement de son imagination. Pour son imagination, la Révolution finit à Mirabeau et à Danton. La suite, ce n'était que du désordre et du mauvais théâtre. En analysant les sculptures de David d'Angers au fronton du Panthéon, il s'écrie pathétiquement : plutôt l'ostracisme que la reconnaissance de la Patrie envers les grands hommes. Car, « dans la pensée de la Révolution et dans la perspective de la République, l'idée des grands hommes est un non-sens ». Mais le non-sens ne vient que de ce que Proudhon confond l'idéologie prétendue avec l'idéologie véritable et avec les faits, c'est-à-dire les soi-disant droits de l'homme avec les véritables droits du bourgeois. L'inscription exprimait, avec la prudence nécessaire, ce qu'il y avait à exprimer : à savoir que la Révolution avait combattu pour une catégorie toute particulière de grands hommes, pour ceux qui, dans la lutte entre les concurrences, avaient été victorieux, par n'importe quels moyens ; qu'entre la société bourgeoise qui existait en fait et « *la Patrie, la République, la Révolution* » qu'on idéalisait, qu'on théologisait, il n'existait qu'un rapport abstrait ; qu'une reconnaissance était nécessaire et que la reconnaissance nécessaire devait être prescrite comme une loi. Après 70 ans de confirmation par les plus dures réalités, Proudhon n'apercevait pas encore le rapport entre ces réalités et les proclamations primitives, et, au nom de ces dernières, il demandait pourquoi David d'Angers, un républicain, un démocrate, un robespierriste, n'avait pas refusé une tâche en contradiction

avec ses principes politiques. Comme la Révolution était pour Proudhon quelque chose d'idéal, d'abstrait, d'irréel, au fond une réforme d'idées que des actes de violence extérieure avaient fait échouer, il ne lui est pas venu à l'esprit de demander la valeur de vérité objective que possédait la morale hypocrite de « liberté, égalité, fraternité ». Ce qui prouve que la Révolution, étant un moyen concret de lutte entre puissances, n'a pas de place dans sa théorie historique, si ce n'est celle d'une sorte d'épouvantail destiné à faciliter l'adoption de ses recettes sociales.

Mais la théorie du progrès la plus abstraite n'empêche pas que les faits historiques se déroulent dans un temps concret et réel, dans un temps à l'intérieur duquel existent passé, présent, futur, et entre eux une liaison complexe. Le passé ne va pas en droite ligne, en une seule fois, à l'avenir en passant par le présent, pour disparaître ensuite. Quels rôles jouent dans l'art futur d'une société moralement consolidée, les anciens idéaux, qui pour Proudhon étaient irrationnels dans le classicisme et le romantisme ? Sa théorie de la conservation des idéalismes répond que l'on pourrait les reproduire selon les besoins, qu'il conservent leur valeur en tant que souvenir, bref, que dans la totalité de la civilisation nouvelle tout peut rester comme auparavant, à condition que l'on en reconnaisse pour axe sa théorie et « l'art critique » qui l'accompagne et que l'on assigne à tout le reste une place de second rang. C'est la liaison la plus vague et la plus superficielle que l'on se puisse imaginer. Cependant que le marxisme fait du passé une partie intégrante, non seulement de l'évolution effective passée, mais encore de l'évolution idéologique de l'avenir, en demandant son remaniement dans le sens matérialiste, le passé reste chez Proudhon infructueux dans le sens positif, et il reste aussi une tentation tou-

jours dangereuse d'évasion hors du monde. Au fond, pour Proudhon, toute l'évolution se réduit à une consécration de tout ce qui existe, avec une transmutation de toutes les valeurs admises de son temps à son profit et à celui de ses amis, en d'autres termes, à un syncrétisme historique, qui ne se distingue de la réconciliation entre classiques et romantiques, si décriée par lui, que par des exigences (exigences purement « illusoires », naturellement). Car dans ces exigences, il n'est pas du tout question de faire entrer l'élément critique dans la réformation des anciens idéalismes. Les anciens besoins et leurs satisfactions subsistent à côté des nouveaux ; ces derniers ont simplement une priorité, dont les effets pratiques, dépassant l'arrangement systématique, ne sont pas du tout expliqués.

Mais ça, c'est l'avenir. Il faut d'abord s'occuper du présent : les tableaux religieux sont médiocres « parce qu'il n'y a plus de conscience religieuse, ni chez les artistes, ni chez la masse ». Les curieux demanderont où l'assainissement des anciens idéaux, et en particulier des idéaux religieux, trouvera ses racines dans l'avenir, si l'évolution s'est achevée par le passage de la religion à la morale et à la justice. On ne peut leur répondre que ceci : ou bien Proudhon, avec sa théorie largement développée sur la conservation des idéaux a simplement voulu exercer son ironie aux dépens du lecteur ; ou bien, sa revendication d'un art contemporain, d'une concordance entre les artistes et la « conscience de leur temps » est absolument vaine. Il doit l'être tant que l'on n'aura pas analysé sociologiquement « le » temps, « le » présent, Proudhon lui-même le prouve : les deux tiers de l'art de son époque, il ne peut les expliquer comme une expression de son temps ; il ne peut que les accuser, en prétendant rendre son époque et ses artistes conscients d'eux-mêmes. Moderne, contem-

porain, etc., ce ne sont là que des enveloppes absolument neutres, vides, en face desquelles les véritables problèmes restent entiers. Pourquoi l'art bourgeois doit-il évoluer entre le symbolisme et l'historisme, entre le classique et le romantique ? Sur quoi repose l'historisme dans les idéologies d'une époque dont la production matérielle ne construit que du nouveau ? Il fallait expliquer cette discordance.

Comme toujours, Proudhon flaire le problème : « Nous nous obstinons à demander du nouveau aux architectes : ils ne peuvent nous donner raisonnablement que de l'ancien. Après nous avoir fait du grec et du romain, ils nous ont fait du gothique et de la Renaissance. Maintenant que nous sommes blasés sur toutes ces imitations, ils nous donnent de l'oriental... Plus nous leur demanderons du nouveau, plus, pour nous satisfaire, ils tomberont dans l'irrationnel et dans l'absurde, dans le ridicule et dans le laid. » Et voici la solution : toute la contradiction prouve que « l'utile une fois réalisé, l'art, comme recherche d'expression, doit savoir s'arrêter, qu'autrement il dégénère en enfantillage... » Comme si l'élément décisif ne résidait pas précisément en ceci que l'utile, c'est-à-dire ce qu'exige la production matérielle, n'a pas été réalisé, que l'on s'est accroché à l'historisme parce que l'on ne pouvait pas réaliser l'utile. Et l'on pouvait donner entre autres comme raisons de ce fait : la production capitaliste, qui prive l'homme de son humanité, l'oblige à vivre étranger à lui-même, et vide entièrement son âme et son esprit par son rythme et son étendue ; le fait que tous les rapports sociaux ont un caractère individualiste, centrifuge et abstrait, qui se consume dans l'utilité et empêche la formation du surplus de forces de communauté qui seules peuvent être les supports de l'art ; la nouveauté des tâches matérielles, nouveauté privée

de tradition, qui s'étend jusqu'aux matériaux et aux techniques, lesquels ne se constituent que peu à peu en vue de buts nouveaux, etc.

Mais il ne suffit pas de constater le syncrétisme réel et la modernité exigée pour caractériser complètement la notion proudhonienne du progrès ; il faut y ajouter l'utopie qui représente le but et l'avenir du progrès. Il y a là deux tendances qui concourent : l'une vient de la théorie de l'art : c'est l'union toujours plus étroite de l'art, de la science et de la conscience ; l'autre vient de l'histoire : c'est la « beauté humaine » d'une humanité socialement rénovée, l'« école impérissable » de l'art.

En ce qui concerne la première, on doit demander si c'est la véritable évolution historique, ou simplement la théorie proudhonienne de l'histoire, qui trouve le progrès par une seule intégration, ou bien s'il ne se produit pas un échange constant de différenciation et d'intégration. Il en est ainsi, dans sa théorie, comme je le montrerai plus loin, et dans la réalité, où la faculté analytique, la différenciation, croît et décroît à côté de l'intégration et en relation intime avec elle, en sorte que tout progrès historique se montre dans l'unité toujours plus grande, plus complète de la diversité. Par conséquent, l'un des buts consiste à demander à l'histoire quelque chose qu'elle ne donne ni ne peut donner ; à former un souhait qui a le malheur d'être en contradiction avec les autres. Au premier abord, on pourrait croire que le rapprochement de plus en plus grand garantit l'incorruptibilité, mais ce rapprochement rend l'art, ou du moins toute une série d'idéaux, superflus aux yeux de Proudhon, car l'idéal s'idéalise lui-même, « au point que l'art semble hors d'emploi et l'artiste à sec » (chap. XI). Cela ne paraît d'abord qu'un changement des idées, mais il faut bien que cette nouvelle idée se réalise elle-même avant que l'art puisse la représenter. Et, comme le dit Proudhon

avec encore plus de poids : comme nous garantissons notre vertu, si nous avons l'intelligence, l'art ne peut pas contribuer directement à notre progrès : « La tendance est à nous passer de lui. » (chap. XII).

Cela est peut-être encore très loin, historiquement parlant, mais en principe, le rapprochement anéantit le dernier degré de tout art humain, à savoir la beauté humaine. Certes, auparavant, le « progrès » a lui-même succombé à « l'incorruptibilité ». Sans quoi, quel sens cela aurait-il de parler d'une incorruptibilité si l'on ne veut pas arrêter toute évolution historique ? Proudhon évite cette conséquence en prétendant que l'art nouveau est « infini dans sa donnée, infini dans son développement ». Mais n'y a-t-il pas là simplement une évolution vers la perfection, dans le cadre étroit d'un utopisme préfiguré, qu'il faut strictement différencier d'un progrès vers un idéal nouveau ? On réconcilie l'histoire et l'être social en fixant ce dernier et en l'éternisant sous forme de petite bourgeoisie. A cette fin, il faut qu'elle subisse un perfectionnement moral indéfini dans les limites de son état final, afin que sa réalité et sa valeur puissent un jour coïncider. Nous voyons ainsi le progrès, qui, durant toute sa course à travers l'histoire, n'a jamais voulu faire un pas en arrière, afin de ne rien abandonner de sa dignité de Dieu abstrait, mourir de la contradiction de ses buts, pour entrer dans l'éternité terrestre sous forme de petite bourgeoisie absolument parfaite.

Il n'est certes pas nécessaire d'indiquer que ces trois éléments : syncrétisme historique, modernité et utopie, précisément à cause de leurs contradictions irrésolubles, constituent pour Proudhon une trinité qui représente, pour ainsi dire de face, le véritable visage du progrès abstrait. Mais comme le progrès est du mouvement, on recherche les formes de ce mouvement, qu'on pourrait déterminer même à l'aide

d'une théorie idéaliste en en approfondissant sérieusement la base positiviste. Mais il n'y a pas là d'indication directe et sa méthode, qui traite de la même façon deux degrés de l'histoire, ne permet pas d'espérer des résultats importants et prégnants. Mais l'analyse des exemples historiques donne quand même quelque chose.

Proudhon a prétendu que l'idéal grec était plus élevé que l'égyptien, parce qu'il contenait une multiplicité de spécialisations, à l'inverse du type racial générique de l'Égypte, bien qu'il fût enclin au mensonge, et n'eût pas plus de vérité que l'égyptien ; l'idéal chrétien du gothique est à son tour un degré d'évolution plus élevé que le grec, parce qu'il aspire à la beauté de l'âme et non à celle du corps, et revient en même temps dans un certain sens, « à la vérité concrète et positive ». Tout cela ressemble au premier abord à une triade hégélienne. Mais ce n'en est pas une, et la faute en est avant tout à Proudhon lui-même. Car s'il avait considéré comme l'objet du progrès, non pas l'idéal seul, mais l'opposition entre idée et idéal, il aurait au moins pu montrer que chez les Égyptiens, le général et le concret reposaient l'un à côté de l'autre, sans aucun lien entre eux, alors que l'art grec s'explique précisément par ce fait qu'il recherche l'union entre *l'un* et *le multiple*, sous la forme de l'idée plastique. Et s'il avait interprété la forme grecque comme résultant d'une liaison entre le corps et l'âme, liaison déterminée en prenant le corps pour point de départ, il aurait également pu représenter le spiritualisme chrétien comme une unité formée et déterminée en prenant l'âme pour point de départ. Par conséquent : la dialectique du développement n'est qu'une vaine apparence, parce que l'on renonce d'avance à ce que les contrastes soient contenus l'un dans l'autre.

Pour pouvoir quand même construire cette dia-

lectique, Proudhon ne craint pas de se contredire soi-même ni de contredire les faits. Si l'idéal de l'art dépend de la science, comment un idéal moins vrai peut-il être plus haut qu'un idéal plus parfait dans la vérité ? Et inversement, comment une vérité qui contient moins de diversité, peut-elle être plus parfaite que celle qui est formée par le moyen d'un beaucoup plus grand nombre de catégories de la réalité ? Tout cela n'est concevable qu'à la seule condition que l'art égyptien ait davantage devancé la science que l'art grec, et ait par là atteint un degré plus élevé que celui de la science grecque. Ce sont là des choses qu'on ne saurait même pas prétendre, d'après l'interprétation de Proudhon, et encore moins d'après les faits.

Mais Proudhon se souciait peu de faits précis : l'ascétisme médiéval a, selon Proudhon, été plus concret que l'art grec, non pas dans les domaines spirituels, mais dans le domaine corporel. Preuve : Memling et Rubens. Il ne voit pas que la vérité concrète de Memling va déjà à l'encontre du spiritualisme ascétique spécifiquement médiéval, et que l'étape ultérieure de Rubens est inconcevable sans toute l'évolution bourgeoise de la Renaissance qui l'a précédée ; car Rubens représente l'intégration d'un paganisme bourgeois dans le Chrétien, une « physiologisation » du spirituel, qui permet de mesurer toute la distance qui le sépare du « spiritualisme ascétique » (qui d'ailleurs a souvent été fortement érotique).

Proudhon n'est pas capable de prendre au sérieux la loi dialectique du progrès historique, car d'une part il construit une série hégélienne allant des Egyptiens au Grec et au Moyen Age, mais d'autre part, il n'essaie même pas de saisir dialectiquement l'évolution qui s'est faite à l'intérieur du christianisme jusqu'à nos jours. Plus les faits se rapprochent de son temps, plus ils se lient intimement avec

sa propre situation, moins il voit la dialectique, plus il l'élimine au profit d'une évolution sur laquelle il porte un jugement moral positif ou négatif.

On pourrait, pour justifier Proudhon, circonscrire encore par d'autres notions la chaîne d'évolutions qu'il a décrite : Egyptiens, Grecs, Chrétiens. Il dit que les Grecs s'étaient affranchis du panthéisme organique qui ne permettait pas aux Egyptiens de faire une distinction suffisante entre animaux et êtres humains, et que, pour s'être observés eux-mêmes, ils sont venus à une religion purement anthropomorphique. Il y a là, à n'observer que la forme, un processus de différenciation qui sépare l'homme de la totalité de la nature, jusqu'alors indivise. Les chrétiens avaient poursuivi ce processus de différenciation dans l'unité de l'homme, avaient dégagé l'âme du corps, et étaient arrivés ainsi à une religion purement spirituelle. C'est là, dans la pure forme, poser en principe la différenciation du progrès historique (sans considérer tout d'abord si les faits permettent une telle interprétation). Pour la Renaissance, Proudhon doit admettre un mélange de deux ordres, donc une certaine intégration (bien qu'elle soit corrompue). De même, pour le classicisme, il doit admettre une intégration entre le présent et l'antiquité, pour finir par n'admettre que l'intégration des trois facultés de la conscience. Une étape aussi importante pour Proudhon que l'art hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle ou le réalisme de Courbet n'est due ni à une différenciation ni à une intégration. On ne peut, par conséquent, pas dire que Proudhon ait montré que la différenciation se transforme brusquement en intégration (pour ne rien dire des raisons de cette transformation).

De plus, une telle théorie, si elle était formulée en tant que théorie et non pas seulement appliquée confusément dans la pratique, se heurterait à la contradiction des réalités. Il suffit,

par exemple, de comparer le caractère érotique des corps grecs avec la complète asexualité des corps égyptiens, pour voir que dans l'art égyptien, c'est une force d'une toute autre objectivité qui maintient réunis le général et l'individuel, le corporel et le spirituel, et qu'elle les maintient réunis d'une façon toute différente (dualiste) que dans l'art grec, où cette force émane de l'esprit humain, quels que soient les prolongements qu'elle pousse dans la métaphysique. (Il y a là d'ailleurs une évolution qui ressemble un peu au passage de l'époque romane au gothique dans l'art chrétien).

Si l'on ajoute à cela que l'art égyptien a duré longtemps, contrairement à l'art grec, on doit se demander quel est le lien extérieur qui existe entre la nature d'un « idéal » et son histoire, et quelles sont les causes de cette liaison évidente ? Loin de pouvoir résoudre ces deux questions, Proudhon ne peut même pas les poser. Je voudrais indiquer brièvement dans quelle direction on pourrait trouver une solution. D'après l'ensemble des idéologies grecques, on peut constater que la tendance à l'individualisation, à la différenciation, à la diversité, était si prédominante et si insistante qu'il fallait choisir l'unité d'une façon très générale et très vaste : « L'Être », « le devenir », etc. Toute aspiration morale tendait à trouver l'unité de ces principes qui enveloppent tous les contrastes, à la trouver dans l'idée, dans la forme, qui avait une réalité nouvelle en dehors de celle des choses et de celle de l'imagination. On donnait ainsi une existence à la synthèse des contrastes, dans quelque éloignement que l'on repoussât cette existence. A la seule exception d'Héraclite, on ne pouvait pousser le processus à l'infini. Tout cela sortait des expériences d'un peuple commerçant, colonisateur, qui pouvait aussi peu éviter le lien avec la métropole que l'esclavage. C'est ainsi que l'on est arrivé à recueillir une abon-

dance des faits isolés, à errer, à chercher, mais aussi à tenir à des formes politiques et économiques éprouvées. Par contre, les paysans d'Égypte, comme tous les paysans, voyaient avant tout le typique, renforcé par le rythme naturel des crues du Nil, et tous les détails restaient sans lien avec cette généralité divine. En d'autres termes, le rapport du constant au variable, c'est-à-dire l'« idéal », dépend de la situation économique, qui détermine aussi le cours de l'histoire. Les différentes formes d'économie ont en elles-mêmes un rythme différent : celle d'un peuple commerçant est plus rapide que celle d'un peuple paysan. C'est pourquoi la première fleurit plus vite et déchoit plus vite aussi (ce qui explique également l'évolution hollandaise que nous examinerons plus loin). Cela réfute également l'affirmation de Proudhon, suivant laquelle l'art grec s'est condamné lui-même à l'impuissance, en oubliant ses sources : religion et justice. Abstraction faite de ce que l'art n'a pas de mémoire, la question décisive est précisément la suivante : pourquoi l'art grec devait-il oublier si vite ses soi-disant sources puisque, selon Proudhon, son idéal était « aussi immobile que le dogme » (chap. VI) ? La déchéance rapide de son idéal est parallèle au fait que les cités grecques, arrivées au terme de leur évolution, se sont détruites les unes les autres, au lieu de se renouveler par en bas, dans un processus historique. Les raisons sont les mêmes : économie basée sur l'esclavage, et colonisation.

En analysant les exemples de Proudhon, je n'ai pu en tirer que des formes de mouvement dialectiques en apparence, et que la différenciation et l'intégration. Leur emploi ne permet pas d'expliquer le cours de l'histoire jusqu'à présent, ni de répondre à des questions concrètes essentielles. Pourquoi, alors que toutes les cultures antiques ont déchu, la culture européenne serait-elle assurée de continuer à vivre ? Si la chute des premières est due à des tau-

tologies en partie insignifiantes (par exemple, l'art égyptien est resté florissant longtemps, ainsi que les institutions et la pensée collective qui l'inspiraient), on se demande si ce n'est pas que formuler un souhait, ou construire une utopie que de proclamer l'éternité de la seconde ? Ce doute est renforcé par le fait que la théorie proudhonienne échoue de la façon la plus éclatante à l'égard de l'objet même auquel elle est destinée : à savoir l'explication de l'art moderne.

3. Proudhon discerne très justement que cet art moderne commence avec la Renaissance, et que l'art hollandais du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que la peinture française du paysage du XIX<sup>e</sup> siècle (surtout Courbet), représentent ses étapes principales. Mais il ne comprend pas le mouvement de l'art chrétien dans son évolution du Roman au Gothique, puis au Baroque et au Rococo. Il ne voit en lui que le spiritualisme gothique, figé et fixé. C'est pourquoi il ne peut se rendre compte du lien qui existe entre ces deux séries, de leur action l'une sur l'autre et de leurs modifications réciproques. Pour une histoire de l'art immanente, c'est de là que sortent tous ses faux jugements et ses explications insuffisantes, toutes ses tirades morales de louanges et d'imprécations.

La source de l'erreur est plus profonde. On la remarque dès son interprétation de la Renaissance. On peut être d'accord avec Proudhon lorsqu'il se refuse à la considérer comme une simple « exhumation de l'antique » et voit aussi en elle un degré d'évolution du christianisme, une réaction contre le spiritualisme médiéval et une évolution du dogme catholique. Le principe de la continuité historique se montre fructueux, mais du rôle de l'antique, c'est-à-dire du fait que l'on ne peut plus l'assimiler de la même manière qu'au Moyen Age, on peut conclure à un saut. C'est pourquoi on ne doit pas caractériser la part de continuité

comme un passage de « l'église souffrante et militante » à « l'église triomphante ». La Renaissance est le corps abstrait et réaliste qui entoure une âme chrétienne. C'est pourquoi elle est « ambiguë » et non pas seulement parce que cela implique l'antithèse du chrétien et du grec, mais aussi dans la mesure où l'aspect « renaissance » de l'antique est en lui-même protéiforme et ambigu, idéaliste et abstrait, en même temps que réaliste et corporel. La première division s'explique par la désagrégation de la féodalité et la montée du pré-capitalisme. Les deux domaines commencent à se délimiter. La deuxième division réside dans la nature du capitalisme qui possède, l'un à côté de l'autre, inconciliés, un élément abstrait et un élément naturaliste. Pour caractériser la Renaissance, il suffit de dire que le facteur abstrait-idéaliste l'a emporté sur l'autre. D'autre part, tous les deux facteurs ont réagi sur la religion et sur l'Eglise et ont donné au christianisme quelque chose d'eux-mêmes : de terrestre, de mercantile, de commerçant (par exemple dans le commerce des indulgences). C'est ainsi que l'Eglise est arrivée à la jouissance terrestre au moment où une grande transformation économique opposait violemment l'une à l'autre deux classes : la haute noblesse et l'aristocratie des villes, d'une part, le prolétariat des villes et des champs de l'autre. (Guerre des paysans). Et cette fois, l'Eglise ne s'est trouvée ni du côté des nouveaux riches (protestantisme), ni du côté des vieux et nouveaux pauvres, mais dans la jouissance sensuelle, dans la joie de vivre, dans la vénalité, dans la corruption exercée par les nouveaux riches.

C'est la seconde scission qui est la plus importante pour l'évolution ultérieure et qui échappe entièrement à Proudhon. Mais il ne faut pas s'imaginer qu'au cours de l'histoire, le facteur abstrait diminue toujours et le facteur natura-

liste augmente toujours. D'abord, l'élément naturaliste s'introduit dans le spiritualiste, dans l'héritage du Moyen Age (Baroque, Rococo, Romantisme), puis l'abstrait se sépare de plus en plus du naturaliste et se crée sa propre perfection (David, Ingres, Picasso); plus loin, l'idéalisme abstrait devient sensualiste et rend possible un idéalisme naturaliste (peinture hollandaise au xvii<sup>e</sup> siècle, Corot, Impressionnisme), et enfin l'idéalisme naturaliste fait un premier pas vers le matérialisme (Courbet) et vers la dialectique (idéaliste) (Cézanne). L'évolution générale a une tendance unique, mais cette dernière ne se manifeste non pas en ligne droite, mais dans diverses réactions (auxquelles il n'est pas fait allusion ici, par exemple entre classicisme et romantisme).

Par contre, Proudhon recherche la ligne droite et, faisant abstraction de toute l'évolution dans les pays latins, de toute la Contre-Réforme et de l'énorme influence qu'elle a exercée sur l'art, il considère comme l'étape suivante l'art hollandais du xvii<sup>e</sup> siècle, qu'il croit étroitement dépendant de la Réforme, laquelle l'a précédé d'un siècle. Nous avons déjà dit que Proudhon se faisait une image absolument fautive des forces en mouvement dans la Réforme. Il les voyait sans doute du point de vue de la décentralisation et de la préparation aux droits de l'homme, un peu comme ces gens qui prétendent que les Français auraient pu se passer de 1789 s'ils étaient devenus Protestants en 1517. C'est du ressentiment, ce n'est pas de la science. Nous ne voulons ajouter qu'une chose : la Réforme a été la parallèle de la Renaissance dans un pays arriéré, c'est-à-dire peu développé dans la production urbaine et dans le commerce. Les véritables effets de la véritable Réforme sur l'art ont été les suivants : mise à part de l'architecture considérée jusqu'alors comme l'art principal, isolement des arts les uns

des autres, détachement relatif des sujets religieux, affaiblissement du rôle d'intermédiaire de la religion, qui se retire dans l'abstraction de la foi pure ; détachement de l'art de la communauté populaire, avènement d'un art de cour provincial, et formation d'un maniérisme en partie expressionniste, en partie formaliste, constituant le style de la nouvelle classe dirigeante ; avènement de la notion d'art autonome (Durer) ; bref, même dans les pays de la Réforme, le précapitalisme n'est pas favorable à l'art, les « grands » hommes restent isolés et n'arrivent nulle part aux sommets atteints par les anonymes des chantiers de construction. Proudhon a parfaitement raison quand il dit qu'on surestime la Renaissance, et qu'il n'y trouve pas « le cachet des grandes époques » et la « puissance de collectivité ». Mais cela est encore bien plus vrai de la Réforme, de la vraie Réforme : Proudhon, lui, parle d'une réforme imaginaire.

C'est une erreur capitale que d'expliquer la peinture hollandaise du xvii<sup>e</sup> siècle et en particulier Rembrandt par la seule Réforme. La Réforme était alors déjà devenue l'instrument de puissance d'une société bourgeoise qui, par suite de son évolution économique et de son importance politique, avait développé des besoins spirituels qui dépassaient la Réforme. Certes, Rembrandt aurait été impossible sans la Réforme, mais il n'en est pas l'expression picturale. Il est faux de poser l'équation Rembrandt-Luther (on vient cependant de la réitérer) ; l'équation Rembrandt-Spinoza est bien plus exacte, parce qu'il y a dans les deux hommes le même panthéisme qu'ignore le dualisme protestant. Rembrandt représente la contre-réforme mystique du protestant contre le protestantisme. Certes, Rembrandt est le plus grand des artistes hollandais, mais cela ne préjuge en rien de sa position sociologique ; il faut séparer strictement les deux questions de valeur

artistique et de fonction sociologique. Si Rembrandt, d'après Proudhon, a triomphé de la difficulté qu'il y avait à idéaliser l'actuel, Rubens et quelques Espagnols ont triomphé de celle qui consistait à concrétiser le spirituel. Dans un *certain sens*, le catholicisme devenu charnel d'un Rubens est plus progressif que la bourgeoisie panenthéiste de Rembrandt, de même que parfois l'élément progressif de la Contre-Réforme va plus loin que l'élément réactionnaire de la bourgeoisie protestante. En tout cas, si l'on veut expliquer la peinture hollandaise du xvii<sup>e</sup> siècle, il faut faire appel à toutes les circonstances politiques et économiques.

La troisième erreur de Proudhon est moins dans les faits et dans leur interprétation que dans un principe. Il dit que l'idéal est d'autant plus élevé que l'objet est plus bas dans la vie. Je ne rappellerai pas que la proposition contraire a également été posée en principe. Je n'insisterai pas sur le fait que l'on élève là des groupement sociaux déterminés par l'histoire au rang de valeurs absolues. Je rappellerai seulement que les artistes égyptiens et médiévaux ont, eux aussi, exprimé artistiquement des travaux de toute nature, et des plus bas. La différence existe en ceci que l'idéal n'a pas été tiré du travail et de la situation du travailleur, mais que ces derniers ont été introduits dans un idéal, dont la source était ailleurs : dans une religion transcendante. Mais l'idéal hollandais lui aussi a été tiré non pas de la vie quotidienne hollandaise, mais des éléments atmosphériques, cosmiques, du paysage, qui ont été reportés ensuite moins sur le travail que sur la jouissance et le repos quotidiens. En d'autres termes, la religion transcendante a été remplacée par un idéalisme panenthéiste et la vie bourgeoise est devenue l'écran sur lequel cet idéalisme a été projeté. Quand Proudhon prétend qu'un tel sujet est

plus difficile à idéaliser que par exemple une madone chrétienne, cela montre seulement qu'il ne se rendait pas compte des oppositions qui existent entre les exigences de la religion chrétienne et celles de l'art ; que son besoin d'élévation absolue de la bourgeoisie, d'enracinement de son idéal positiviste lui rendait presque impossible la compréhension de la peinture hollandaise.

Proudhon avait lui-même pris conscience de la distance qui séparait ses idéalizations des faits, et c'est pourquoi il s'est demandé pourquoi l'école hollandaise s'est achevée si tôt et en des limites locales et étroites. Puis Proudhon supprime ce doute dans lequel sa propre manœuvre l'a précipité, d'une façon qui caractérise l'incapacité de sa théorie à expliquer les faits. Après s'être demandé avec beaucoup d'hésitation si le protestantisme en tant que « simple négation » ne pouvait pas avoir été la cause de la fin de l'art hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle, il constate que l'artiste n'a pas pu exprimer une conception si nouvelle, c'est-à-dire l'expliquer, à lui-même et aux autres intellectuels, par des mots dans toute sa portée, qu'il n'a pas pu suivre les événements, en sorte qu'il s'est trouvé « dépassé » par l'histoire. Dans les deux cas, c'est le contraire qui est vrai. Comme le panenthéisme des artistes était en opposition avec le protestantisme officiel, l'absence d'explication concevable était pour eux un avantage et non un inconvénient (Spinoza !). De plus, les artistes ne sont pas restés en arrière des événements ; ce sont les événements eux-mêmes qui se sont arrêtés. La Hollande, petit pays, avait, dans un temps relativement court, dépensé des forces considérables. Le petit bourgeois épuisé voulait jouir de la vie. Les Anglais enlevaient une grande partie du commerce. De plus, la guerre d'indépendance hollandaise n'avait été, dans l'empire des Habsbourg d'alors, qu'une affaire relativement localisée, dont certains

éléments particuliers avaient accru l'importance (situation côtière, marine, découverte de l'Amérique, etc.). La Contre-Réforme d'une part, le puritanisme de la Réforme de l'autre, étaient, idéologiquement, des forces bien trop puissantes pour que la conception artistique hollandaise pût se maintenir en partant d'une base si étroite. De plus, l'élément naturaliste et panenthéiste se heurtait en partie au caractère abstrait du capitalisme en développement, lequel devait d'abord passer par des phases classiques avant de pouvoir maîtriser cet élément.

Là où Proudhon rencontre ce classicisme (en tant qu'art de la Révolution, en tant que contrepartie du Romantisme), il ne peut l'interpréter sociologiquement comme un signe de l'époque. Il ne peut que le repousser (de même qu'il repousse le romantisme), en l'accusant d'irrationalité. Encore une fois, c'est parce qu'il ne comprend pas la Révolution Française, c'est parce qu'il est incapable de distinguer entre l'idéologie qu'elle a proclamée et sa réalité politique et économique ; et c'est aussi parce qu'il ne pénètre pas suffisamment la structure de l'ordre social capitaliste, le rapport abstrait qui existe entre la « société bourgeoise », matérielle, et toutes les institutions de son Etat. Proudhon croit devoir constater une seule grande contradiction : les droits de l'homme contre la répétition de l'antique dans l'art. Que l'illusion des droits de l'homme ne pouvait s'exprimer dans l'art que par l'illusion d'un art de l'humanité (c'est-à-dire par le moyen de l'antique) ; que le masque antique était par conséquent le plus approprié, parce qu'il correspondait au caractère abstrait et formel du capitalisme et signifiait en même temps une opposition à la ligne chrétienne et féodale qui va du gothique au baroque et au rococo, ces vérités élémentaires du marxisme étaient inaccessibles à Proudhon. Il était fasciné par la différence entre

idéalisme transcendant et transcendantal, et ne pouvait voir que ce dernier (même sous sa forme kantienne) était déjà une réaction contre Hume et les « lumières ». Et plus il exagérait l'importance de l'évolution à l'intérieur de l'idéalisme, moins il voyait le lien entre les deux idéologies : philosophie et art. C'est ainsi qu'il a déraciné idéologiquement et sociologiquement le classicisme. Il ne pouvait plus que voir en lui une décadence résultant d'une « irrationalité ». Explication conséquente dans la mesure où l'art dépend de la science, mais insuffisante et contradictoire, puisqu'il voulait que l'art ne fût quand même que l'écho de la société. Or, la « décadence » de la société ne s'explique pas, ou ne s'explique que très imparfaitement, par le fait qu'après avoir proclamé les droits de l'homme, on a conservé dans les gouvernements et dans les mœurs les formes d'autrefois.

Proudhon avait une position analogue à l'égard du Romantisme, qui, selon lui, était arrivé par d'autres voies et par d'autres moyens à la même irrationalité. Certes, Proudhon a raison de rapprocher les deux écoles l'une de l'autre. Mais cette constatation risque tout de même d'effacer des différences importantes, parce qu'il lui manque le contraste effectif, celui du naturalisme. Si le Romantisme, à l'encontre du classicisme international, veut un art national, il convient de rappeler que le Moyen-Age ignorait la notion de Nation, que cette notion n'a été formée que par des besoins du présent, et ensuite projetée rétroactivement dans l'histoire. Le capitalisme de concurrence a eu besoin de garantir idéologiquement l'égoïsme des groupes limités au profit desquels il attelait toutes les forces d'un Etat. Dans cette mesure, le Romantisme avait raison de se réclamer du présent et de la vie. Mais il ne voyait pas que sa fonction dans le présent était réactionnaire (ce qui s'est pourtant expri-

mé par le fait qu'il s'est également réclamé du Moyen-Age). Le bourgeois capitaliste s'est d'abord mis sous le couvert de l'humanité, puis sous celui de la nation. Dans les deux cas, on voit qu'il existait un abîme entre les intérêts matériels de la société et leur expression dans l'Etat. La succession historique est importante, parce que le nationalisme romantique suppose la désillusion de l'« humanité ». Mais les Romantiques ont mis l'individu au premier plan et en même temps recherché à leur tempérament une expression qui devait nécessairement dépasser toutes les limites de l'individu. C'est là le noyau de la nouvelle illusion. Cette contradiction entre individualisme et nationalisme les a poussés à chercher leurs sujets dans le passé. Il faut par conséquent maintenir que le Classicisme et le Romantisme incarnent deux degrés dans la chaîne des illusions que le capitalisme forge pour la société bourgeoise. La seule unité des deux écoles réside en ce qu'elles sont toutes deux des masques.

C'est une seule et même discordance entre les forces productives et les formes sociales qui provoque l'évolution de l'une à l'autre ; l'histoire est le seul élément dans lequel elles se suivent. Proudhon considère qu'il y a là une seule et même irrationalité, avec des moyens différents, et envisage comme solution la combinaison de tous les éléments. Derrière cette apparence dialectique, il n'y a que du syncrétisme historique, parce que, selon Proudhon lui-même, les contrastes n'ont point d'unité, parce qu'ils ne sont pas contenus l'un dans l'autre, et parce qu'il manque à ce camouflage idéologique l'antithèse effective (ou plutôt la thèse) : à savoir l'idéalisme naturaliste. Il fallait montrer à quel point le Classicisme et le Romantisme étaient enracinés dans la production matérielle de l'époque, dans ses rapports sociaux et leurs idéologies politi-

ques. Il fallait montrer pourquoi l'évolution de l'art bourgeois, autrefois comme aujourd'hui, doit osciller suivant un rythme déterminé entre ces formes différentes d'idéalisme que sont le classicisme, le Romantisme et le Naturalisme. Incapable d'accomplir cette tâche, Proudhon reproche à l'art d'être décadent et à la Nation d'avoir manqué à sa mission, qui est, d'abord, depuis 1789, « de résumer les traditions de tous les âges, puis de reprendre et creuser la pensée hollandaise ». Mais tout cela, non seulement « la » Nation l'avait déjà fait, mais même elle avait produit un Daumier, qui s'était le plus vigoureusement défendu contre toute abstraction, qui avait démoli ce côté (abstrait) de l'art bourgeois, et y avait introduit cet élément caricatural qui devait nécessairement rester une de ses parties intégrantes. C'est ce même Daumier qui, du point de vue sociologique, constitue l'axe de toute l'évolution artistique du XIX<sup>e</sup> siècle et dont Proudhon ne dit pas un mot. « La » Nation, dépassant le syncrétisme qu'il exigeait d'elle, avait aussi produit Courbet. Et en ce qui concerne Courbet, ce qui est important, ce n'est pas le point auquel il reprend et creuse la tradition hollandaise, mais la mesure dans laquelle, en matérialiste dogmatique, il la dépasse.

Cela suffit pour montrer que Proudhon se trompe en expliquant Courbet comme un artiste « critique », si l'on entend par critique l'idéalisme transcendantal de Kant ou même l'idéalisme positiviste. Cette erreur ne s'exprime pas seulement par le fait que Proudhon n'interprète Courbet qu'au point de vue du contenu, et ne peut par conséquent tenir compte de l'importance sociologique de tous les facteurs qui résident dans la façon de traiter le matériel, dans la composition, dans le rapport entre forme et contenu. Elle s'exprime déjà dans le fait qu'il repousse la dénomination de « réalisme » donnée par Courbet lui-même, et veut la remplacer par

« vérité », ce qu'il justifie par les arguments suivants : le terme de « réel » ne se rapporte qu'à la matière, et le terme de « vrai » aux lois qui la régissent ; la matière en soi n'a aucun sens, elle ne vaut que par l'esprit qui vit en elle ; le vrai seul est, selon Proudhon, l'objet et le but de l'art ; il ne faut pas sacrifier l'esprit à la matière ; il faut juger Courbet, non sur son réalisme, mais sur son idéalisme, qui est « décentralisé, universel et humain », antidogmatique, critique et rationnel. Cela montre une fois de plus combien peu le rapport entre esprit et matière était, pour Proudhon, une unité dialectique. Sans quoi, il n'aurait pu, ni séparer la matière réelle des lois qui la régissent, ni parler d'un sacrifice de l'esprit sur l'autel de la matière.

Pour Courbet, il ne s'agissait pas de la notion incolore de « vérité » (quel est le système, tant dogmatique que critique, qui n'y a pas fait appel ?) ; mais de la matérialité du réel. Il voulait que la matière de la couleur se manifestât dans la matière des choses. Certes, cela ne nous apprend pas si, pour Courbet lui-même, l'esprit et la matière constituaient une unité dialectique ou une sorte d'harmonie préétablie. Il n'est donc pas impossible qu'il y ait chez Courbet une sorte d'idéalisme. Dans la mesure où ce dernier est romantique dans certaines œuvres, il est important, non pour l'évolution historique objective, mais seulement pour la division de la personnalité. L'idéalisme qui lui est propre n'est pas un idéalisme critique dans le sens de Kant, car Courbet vient bien trop de la matérialité des choses et de l'espace pour qu'il en soit ainsi.

Courbet n'est même pas, au fond, critique quant à la société, bien qu'il veuille l'être à l'occasion. Sa critique sociale n'existe pas, comme chez Daumier, en tant qu'élément de style, dans le tableau, mais dans le rapport entre le tableau (ou l'ar-

tiste) et le spectateur de l'époque. Elle n'a pas de profondes racines humaines ; elle ne permet pas non plus l'abondance d'interprétations propres au comique. De nos jours, si l'on voulait rendre cette critique compréhensible, il faudrait l'écrire sous nombre de ses tableaux. De plus, en tant que critique social, Courbet aurait dû reconnaître les limites que lui imposaient sa technique, celle de la peinture à l'huile et du tableau de chevalet, qui sont impropres à de tels desseins. Pour lui-même, il ne voulait plus de la peinture à l'huile en tant que « peinture autonome ». Mais, repousser la peinture à l'huile, comme l'ont fait en partie avant lui Daumier et après lui Degas (artiste relativement modéré, mais conséquent avec lui-même), il ne le pouvait pas, à cause de son enracinement traditionnel, de ses origines paysannes et de ses dons de peintre. Ses pressentiments allaient plus loin que ses possibilités d'affranchissement. Ces pressentiments, c'était la ville qui les lui avait donnés. Mais lui-même restait un paysan ; sa force intellectuelle était assez puissante pour voir ces limites que lui imposaient son sang, mais pas assez pour en triompher. Cela explique non seulement certains traits de son caractère (fanfaronnade, vanité, etc...), le romantisme occasionnel de certaines de ses œuvres, mais aussi, et avant tout, le genre de son idéalisme : sa croyance à une harmonie entre les choses préétablie par la nature, croyance qui s'exprime dans sa manière de composer, et rend son matérialisme dogmatique.

La signification historique que Proudhon donne à Courbet n'est pas moins erronée. Selon Proudhon, Courbet, en subordonnant l'art à la raison pure et au droit, aux principes fondamentaux de la civilisation, l'a rendu « incapable de se pervertir par l'abus de l'idéal et de devenir lui-même instrument et fauteur de corruption ». Après avoir montré ailleurs les raisons générales pour lesquelles

un art incorruptible est impossible, en d'autres termes, pourquoi le « mal », le négatif, ne peut être éliminé de l'évolution historique qu'au prix de la vie elle-même; après avoir montré qu'il n'existe pas d'intégrité, de perfection absolue, et que, dans la mesure où elle peut exister, il faut lutter pour la recréer chaque jour, je puis me contenter d'indiquer l'évolution de l'art depuis la mort de Proudhon, évolution au cours de laquelle les faits ont contredit ses souhaits, car nous avons vu, non seulement l'idéalisme sensualiste des impressionnistes (qui constituait même en partie un héritage de Courbet), mais aussi les constructions ornementales de Seurat, le Néo-Romantisme des expressionnistes, le Néo-Classicisme de Picasso, etc. Toutes ces étapes prouvent la même chose, à savoir que Proudhon, partant de ses désirs théoriques, ne pouvait guère approcher l'histoire véritable.

Après avoir, non pas compris l'art bourgeois selon ses racines, mais après l'avoir accusé ou glorifié d'un point de vue subjectif; après n'avoir pas circonscrit son présent dans ses limites véritables, mais après l'avoir dogmatisé, il ne reste naturellement plus qu'à en écrire l'apothéose dans l'avenir. Que cette glorification et cette éternisation n'est qu'un pur mirage, on peut le voir d'après la condition exigée par Proudhon : « Car si nous avons recueilli dans notre race de beaux exemples de vertu et d'héroïsme, nous n'avons pas encore vu l'homme tout à la fois vertueux, courageux, intelligent, savant, libre et heureux. Il faut la réunion de toutes ces conditions... pour créer la beauté civile. » 40 ou 45 ans après la naissance de cet homme parfait, qui n'est naturellement plus un homme, l'art pourra le représenter, l'art qui, comme je l'ai déjà montré, sera devenu superflu. Ne suffit-il pas de dire que cette utopie n'est que de la religion pervertie, ou plus précisément : une religion dont on n'a plus voulu

comme cause du monde, mais qui revient comme but de la société humaine ? Ce qui expliquerait également, au point de vue psychologique, pourquoi Proudhon a dû écarter tout le progrès, afin de laisser une place aux formes anciennes de la superstition sous leur aspect le plus menteur : celui de « souvenirs ».

Il est évident que ce caractère utopique, étant présent dans toute la théorie, ne s'exprime pas seulement dans le contenu et dans la durée du but final, mais aussi dans l'ambiguïté, dans l'indécision de chaque notion par laquelle Proudhon le caractérise. Quand il dit, par exemple, que le dernier art est un « art pratique », c'est-à-dire un art qui suit toutes les impulsions humaines de la vie quotidienne, la question décisive qui se pose est celle de savoir à quel point il suit non seulement les impulsions morales, mais aussi les activités véritables, pratiques, c'est-à-dire la production matérielle. Cette question, la théorie de Proudhon y répond *a priori* par la négative. Ou bien, lorsqu'il dit que l'art s'appuie sur « le fait et l'idée », il est décidé d'avance que les idées sont des conceptions données, et non pas le résultat des réactions de l'esprit humain. En d'autres termes, cet art « civil » laisse la matière vide de sens. Si l'on analyse les contenus de cette utopie, on y trouve le paysan qui décentralise parce qu'il ne peut s'accommoder du développement industriel de la ville et de son fourmillement humain. Ce n'est pas comme si l'hypertrophie des villes et la séparation entre ville et champs devait être considérée comme le dernier mot. Mais si précisément l'art doit de plus en plus s'adapter à la réalité, il est impossible, en se plaçant au point de vue de la paysannerie arrêtée avant cette évolution, de lui dresser un programme dont l'exécution devrait être entamée 40 ou 45 ans après l'achèvement de la « rénovation ». Ce n'est pas seulement de l'utopie, c'est de l'utopie réactionnaire, même si des parties isolées du pro-

gramme se sont montrées justes. Et ces parties, ce sont précisément celles qui avaient déjà à l'époque une base réelle : la misère du logement des masses dans la ville.

Dans tout cet examen historique, on voit un fait se répéter constamment : Proudhon, sans aucune considération pour l'ensemble et l'unité de son système, se laisse entraîner par des faits isolés à des interprétations qui sont en contradiction, en partie, avec d'autres interprétations isolées, en partie avec les principes de son système. Et inversement, il édifie un système qui ne repose pas sur l'ensemble de toutes les expériences.

#### IV

Dans la discussion qui précède, on s'est efforcé, autant que possible, de suivre le lien intérieur des pensées de Proudhon, et de les confronter avec les faits, une à une ou dans leur ensemble, avec le maximum d'impartialité. Si nous essayons maintenant de donner une interprétation sociologique du résultat total, et si nous nous plaçons au point de vue marxiste, nous pensons pouvoir nous appuyer en cela sur la théorie même de Proudhon, dans la mesure où elle se montre incapable d'accomplir les tâches qu'elle s'est assignées. Nous nous appuyons aussi sur les faits qui prouvent historiquement que les problèmes qui se posaient en même temps à Proudhon et à Marx ont été mieux résolus par ce dernier. Nous ne renonçons pas, ce faisant, à poursuivre notre contrôle par les déclarations de Proudhon lui-même.

Il relie sa théorie à la « Philosophie positive » de Comte, à la « Métaphysique positive » de Vacherot et à la peinture de Courbet. Nous ne voulons pas rechercher si ce lien est juste. Nous voulons simple-

ment rappeler que ce positivisme nous a indiqué deux sources : Kant et Hegel. En rendant Kant psychologique et empirique (positiviste), Proudhon a augmenté la part du facteur subjectif individuel, sans pouvoir triompher des difficultés qu'il y a à obtenir l'objet en partant du sujet et sans éclaircir la relation de l'*a priori* avec l'*a posteriori*. Ce détour lui imposait une tâche nouvelle : celle d'arracher le résultat de l'activité spirituelle à la complète relativité ; nous avons montré pas à pas que toute tentative nouvelle devait laisser une lacune, parce qu'elle était entreprise avec des moyens purement idéalistes, en sorte qu'à la fin, nécessité et arbitraire se sont séparés ; l'une a été assignée à l'idée, l'autre à l'exécution, qui devaient de leur côté avoir entre elles un lien étroit mais obscur.

Ces contradictions, qui reparaissent dans les occasions et sous les formes les plus diverses, indiquent la seconde source. Après avoir examiné les cas isolés d'apparence dialectique, nous avons dû constater que les contradictions étaient aussi peu des antithèses que les réconciliations ne sont des synthèses dans le sens de Hegel. En effet, il manquait aux premières tout lien intérieur nécessaire à l'union, et les autres se perdaient dans des exigences morales et utopiques. Quoique Proudhon prétende que la vie se compose toujours de l'union des contrastes, c'étaient en pratique soit des contrastes sans unité, soit des unions réalisées après élimination du côté négatif du contraste, soit du simple syncrétisme historique.

Evidemment, ce n'est pas parce qu'il s'est ainsi écarté de Kant et de Hegel que nous critiquons Proudhon. Cet éloignement montre simplement de quoi il devait s'éloigner. La critique réside en ceci qu'il est resté, qu'il devait rester sur un degré qui ne lui laissait pour résoudre tous les problèmes que des contradictions irrésolubles, des exigences morales et des réconciliations artificielles. Proudhon, qui

a bravement combattu contre l'irrationalité de son temps, a combattu contre sa propre irrationalité, à laquelle il a succombé, non parce que « le » présent était irrationnel, mais parce qu'il appartenait à la classe la plus irrationnelle de l'époque. Cette irrationalité s'est exprimée le plus clairement dans l'abîme qui sépare la constatation instinctive des phénomènes et leur interprétation consciente, interprétation qui s'est toujours écartée des faits pour se transformer en un tableau de désirs. Elle s'exprime également sans la moindre équivoque possible dans le détail le plus significatif. Lorsque Proudhon indique comme moyen créateur de l'art et de la nature la « faculté de redresser, corriger, embellir, agrandir les choses ; de les diminuer, amoindrir, déformer... » (chap. III), cela renferme une transformation presque exclusivement mécanique ou arbitraire d'un monde accepté dans sa donnée. Sa notion de révolution se réduit par là, tout à l'opposé du marxisme, à la modification arbitraire du donné en vertu de conceptions *a priori*.

Toutes les contradictions inconciliables et toutes les conciliations artificielles de la théorie artistique de Proudhon sont conditionnées sociologiquement. La racine sociologique en est la situation économique et politique de la petite bourgeoisie. Cette affirmation est appuyée par les déclarations politiques et sociales que l'on trouve dans son œuvre posthume. Il y dit, en parlant du droit de guerre et de révolution des socialistes, que toutes les œuvres des romantiques doivent être détruites. « Cherchons donc la vérité et la justice dans l'art aussi bien que dans la politique, acceptons la loi de l'idéal et du capital, mais en la subordonnant au droit du travail, et nous ne verrons plus ni iconoclastes ni vandales » (chap V)..., ni révolutionnaires, devrait-on ajouter. Voici donc une recette contre la révolution : la réconciliation de l'idéal et du

capital. L'idéal... venu d'où ? Avec quoi ne pourrait-on pas concilier un idéal abstrait ? Nous l'avons vu : avec toute l'histoire, y compris la religion éliminée par le progrès et renaissant comme souvenir. Alors, pourquoi pas avec le capital ? pas simplement avec le capital, mais avec le capital subordonné au droit du travail. Malheureusement, Proudhon se contredit ici lui-même. Car, dans le chapitre IV, il explique que le problème du capitalisme ne peut être résolu que par le problème du « mouvement perpétuel », c'est-à-dire qu'il est insoluble. Il y dit même plus loin que les machines privent l'homme de travail. Mais qu'est-ce que le droit au travail, s'il n'y a pas de travail ? Ou bien existait-il pour l'imagination de Proudhon un capitalisme sans machines ? Non, il n'y a qu'une possibilité : les machines sans le capitalisme. Mais, pour cela, il ne suffit pas de recettes ni d'utopies, pour cela, il faut la révolution. Non pas une révolution qui se déguise en rénovation, mais une révolution qui révolutionne les véritables conditions historiques. Lorsque Proudhon prétend par contre que le droit au travail annonce la fin du capitalisme et la souveraineté du producteur, cela ne signifie qu'une chose : que lorsque le droit au travail aura déployé toute l'abstraction de son « exigence idéale », la souveraineté du producteur sera la fin de la production.

De même que son oscillation idéologique entre contradictions et conciliations, le jeu de Proudhon entre le mot révolution et la recette « droit du travail » est l'expression de la petite-bourgeoisie, qui se trouve entre les deux classes en lutte et conscientes d'elles-mêmes et qui ne peut prendre une décision. C'est plus particulièrement l'expression idéologique du petit paysan français des environs de 1850, des paysans rebelles, antibonapartistes, républicains, par conséquent des plus progressifs d'en-

tre eux. Mais avec le développement de l'industrie, le temps n'était déjà plus auquel les paysans auraient encore pu prendre une révolution au sérieux et la mener à bonne fin dans toutes ses conséquences. Ce n'est qu'avec et à la suite du prolétariat industriel qu'une révolution était encore possible. Ou bien, pour s'exprimer idéologiquement, dès 1863, et à plus forte raison aujourd'hui, il était impossible de rester à mi-chemin entre l'idéalisme hégélien et le matérialisme marxiste. L'idéalisme positiviste : c'est là un mode de réaction.

On objectera que l'on ne saurait tirer de telles déductions d'un livre consacré à l'art. Mais elles confirment celles que l'on peut tirer des autres ouvrages de Proudhon. Pour rendre justice à ses doctrines, il faut commencer par constater qu'il a discerné la nature de la religion et en particulier du catholicisme ; qu'il connaît le caractère réactionnaire de la démocratie constitutionnelle ; qu'il recherche la source de tous les maux, non dans la politique mais dans les intérêts matériels ; qu'il prend conscience du caractère de lutte de classes de son époque ; qu'il lui vient à l'occasion cette pensée matérialiste : « l'idée abstraite est sortie de l'analyse forcée du travail » ; et qu'il sait que la révolution est inévitable. Mais malgré tout, son but, est la réconciliation des classes : « Toute la question est de trouver un principe d'harmonie, de pondération, d'équilibre ». Cela s'explique non seulement par une évolution extérieure, mais par son système lui-même, dont les contradictions internes rendaient dès le début une telle « évolution » inévitable. Il nie le christianisme et introduit une « contemplation transcendante » avec tous ses dérivés jusqu'à la « religion du travail ». Il dit que la femme est dans l'état de nature une prostituée et se livre à une fantaisie lyrique sur cette création poétique. Il donne pour origine concrète à la famille le contrat de ma-

riage, à l'état, les groupes, et prétend que les individus et les forces sociales absolument distinctes peuvent subsister les uns à côté des autres avec la même valeur. Il dit que la propriété est en principe un vol, et que dans sa « fin » elle est sacrée. Il est pour l'égalité devant la loi, mais croit pouvoir conclure de la diminution du nombre des votants que les 10 millions d'électeurs qui auraient pu voter en vertu du suffrage universel « se sont montrés, depuis 1848, en intelligence et en caractère, inférieurs aux 300.000 censitaires de la monarchie de Juillet ». Il rend au bourgeois les plus grands honneurs, tout en admettant qu'il s'est déjà fait le complice de la réaction. Il voit qu'il ne manque plus au travailleur que l'organisation pour arriver à la « capacité politique », et lui reproche néanmoins un « chaotisme intellectuel », pour pouvoir de nouveau adresser un appel pathétique au bourgeois : « Sauvez le peuple, sauvez vous-mêmes, comme faisaient vos pères, par la Révolution », comme si une telle révolution, qui devrait sauver en même temps la bourgeoisie et le prolétariat, n'était pas la plus réactionnaire des utopies. Et si elle ne l'était pas, s'il l'avait vraiment voulue avec toutes ses conséquences, alors à quoi bon « l'idée équilibre » avec « la banque du peuple », avec le « crédit gratuit », avec l'« échange direct », etc., qui n'ont aucun sens *dans* le capitalisme, et qui sans capitalisme sont superflus. Il est du nombre des libéraux qui ne croient plus que l'égoïsme soit raisonnable, qui ne peuvent plus supporter moralement ses contradictions, et qui, pour ce motif, justifient fantastiquement une raison du « service pour service » dans laquelle toutes les contradictions sont supprimées. De là, il doit de toute nécessité conclure contre la révolution et contre son seul support véritable, le communisme. « C'est quand nous aurons acquis la pleine intelligence de cette loi

(des échanges directs) que les révolutions pourront s'opérer pacifiquement. » « La révolution se passait sans blesser ni alarmer personne » (sur la base de la « banque du peuple »). « Réconciliation, je vous le dis, c'est Révolution », etc., etc. Et contre le communisme : « Aussi, dans le mémoire où je démontrais, par  $A$  plus  $B$ , cette étourdissante proportion (la propriété c'est le vol), avais-je soin de protester contre toute conclusion communiste. » Ou bien : « Qui dit mutualité suppose (dans l'imagination naturellement !) partage de la terre, division des propriétés, indépendance du travail, séparation des industries, spécialité des fonctions..., réduction au minimum des frais généraux, suppression du parasitisme et de la misère. Qui dit communauté, en revanche, hiérarchie, indivision, dit centralisation, suppose multiplicité des ressorts, complication des machines, subordination des volontés..., accroissement indéfini des frais généraux, par conséquent création du parasitisme et progrès de la misère. »

Ce bref examen prouve la liaison intime de toutes les pensées de Proudhon dans leurs contradictions, elle prouve aussi que la critique d'ensemble de Marx est encore aujourd'hui pleinement justifiée :

« J'ai indiqué entre autres combien peu il a pénétré dans le secret de la dialectique scientifique; comment, d'autre part, il fait preuve des illusions de la philosophie spéculative, en ce que, au lieu de concevoir les catégories économiques comme des expressions théoriques de conditions de production historiques, correspondantes à un degré d'évolution déterminé de la production matérielle, il les pourrit, ces catégories économiques, pour en faire des idées préexistantes, éternelles, et comment, par ce détour, il revient de nouveau au point de vue de l'économie bourgeoise...

« Tout rapport économique a un bon et un mau-

vais côté. » C'est là le seul point sur lequel M. Proudhon ne se contredit pas lui-même. Le bon côté, il le voit mis en avant par les économistes. Le mauvais côté, il le voit accusé par les socialistes. Il emprunte aux économistes la nécessité des rapports éternels ; aux socialistes, l'illusion de ne voir dans la misère que la misère (au lieu d'y voir le côté révolutionnaire, destructeur, qui renversera l'ancienne société). Il est d'accord avec les deux, et essaie en même temps de s'appuyer sur l'autorité de la science. La science se réduit pour lui au domaine minuscule d'une formule scientifique ; il est à la chasse des formules. C'est pourquoi M. Proudhon se flatte d'avoir donné la critique de l'économie politique et du communisme..., il est très au-dessous de ces deux choses. Il est au-dessous des économistes parce que, comme un philosophe qui a à sa disposition une formule magique, il croit pouvoir se dispenser de pénétrer dans les détails purement économiques ; il est au-dessous des socialistes, parce qu'il n'a ni suffisamment de courage, ni suffisamment de jugement pour se hausser (ne fût-ce que spéculativement) au-dessus de l'horizon bourgeois... Il veut planer au-dessus de la bourgeoisie et du prolétariat comme homme de science, et il reste le petit-bourgeois constamment ballotté entre le capital et le travail, entre l'économie politique et le communisme. »

« En ce qui concerne les écrits politiques et philosophiques de Proudhon, on y retrouve partout le même caractère contradictoire et ambigu que dans ses œuvres économiques. De plus, elles n'ont qu'une valeur locale limitée à la France... »

« De nature, Proudhon était enclin à la dialectique. Mais comme il n'a jamais compris la dialectique vraiment scientifique, il n'a pu arriver qu'à la sophistique. En fait, cela s'accorde avec son point de vue petit-bourgeois. Le petit-bourgeois...

se compose de : « d'une part » et « d'autre part ». Il en est ainsi dans ses intérêts économiques, et partant dans sa politique, dans ses opinions religieuses, philosophiques et artistiques. Il en est ainsi dans sa morale, ainsi dans *everything*. Il est la contradiction vivante. S'il est en même temps, comme Proudhon, un homme d'esprit, il apprendra bientôt à jouer avec ses propres contradictions et à en faire, selon les circonstances, des paradoxes frappants, bruyants, parfois scandaleux, parfois brillants. Charlatanisme et conformisme politique sont inséparables d'un tel point de vue. Il ne reste plus qu'un seul mobile, la vanité du sujet... »

---



# LA THÉORIE MARXISTE DE L'ART

---

.....la méthode matérialiste devient le contraire de ce qu'elle est lorsque, au lieu de la prendre pour guide dans l'étude de l'histoire, on s'en sert comme d'un « patron » suivant lequel on découpe à sa guise les faits historiques.....

(ENGELS, *Lettre à Paul Ernst*).

L'une des tâches principales des philosophies idéalistes consiste à faire ressortir les caractéristiques spécifiques des domaines de l'esprit et de la culture (en supposant des faits et des formes comme étant donnés *à priori*). Ce n'est pas ainsi que le matérialisme historique et dialectique pose les problèmes. Les créateurs même de la théorie ont considéré qu'il y avait une espèce de maladie infantile à traiter les idéologies en bloc. « Déduire les conceptions politiques, juridiques, et autres conceptions idéologiques, ainsi que les actions qui en découlent, des réalités économiques fondamentales, c'est à cela que nous avons d'abord donné, et dû donner, le plus d'importance. Ce faisant nous avons négligé le côté formel au profit du côté substantiel, à savoir, la manière selon laquelle ces conceptions se forment. » (Engels, *Lettre à Mehring*).

Cette position unilatérale du problème fut encore renforcée dans le cas spécial de l'art. Aucun des fondateurs de la théorie n'avait, à l'origine, une disposition innée pour le monde des formes, et aucune considération politique immédiate ne les obligeait à pénétrer plus avant dans ce domaine. De plus ceux qui voulaient traiter ce problème d'une façon empirique n'avaient à leur disposition aucune science exacte pour les y aider. Car, l'esthétique était inutilisable à cause de son mélange de déductions métaphysiques et de constatations empiriques déterminées, non pas par l'enchaînement des faits, mais bien par les exigences de la méthode déductive ; l'histoire de l'art, par contre, dans la mesure où il en existait une, se rapportait davantage à une multitude d'indices extérieurs qu'au phénomène de l'art lui-même.

Dès lors, il existait des disproportions irritantes. Aux sciences naturelles, reposant sur des bases en apparence solides et soumises, dans une large mesure, à la loi de la division du travail, s'opposait l'état embryonnaire d'une science morale qui, aujourd'hui encore, ne sait pas distinguer strictement entre une émotion subjective et une méthode scientifique. A une production matérielle sociale, dont les lois inhérentes étaient soumises à un développement foudroyant, précisément grâce aux sciences naturelles, s'opposait une production spirituelle artistique reposant sur l'activité individuelle et représentant, en grande partie, une évasion hors des réalités contemporaines. Dans ces conditions, l'abîme entre la production économique et la production intellectuelle était déjà devenu si profond, que l'économie suivait de façon presque autonome, c'est-à-dire en échappant le plus possible aux répercussions des idéologies, ses propres lois qui la menaient dans la sphère de la puissance. L'art, par contre, développait d'une façon presque auto-

nome (c'est-à-dire en restant détaché outre mesure des conditions matérielles) les problèmes substantiels et formels de son histoire et de sa théorie, au moyen d'une spiritualité abstraite. De plus, dans la conscience des Européens, la spécialisation des arts et des sciences avait progressé suivant le même rythme accéléré que l'accumulation d'œuvres d'art provenant de toutes les régions des cinq parties du globe et de toutes les époques de l'histoire de l'art.

Construire une sociologie de l'art était pour une telle époque, et est encore aujourd'hui, une entreprise très compliquée, parce qu'elle nécessite au préalable la pénétration et la maîtrise des matériaux de l'histoire mondiale de l'art, ainsi que la réunion de maintes sciences spéciales (économie, sociologie, politique, psychologie, théorie de la connaissance, histoire des religions, philosophie, etc.). Cette situation d'origine n'a permis au matérialisme dialectique que de se livrer à des considérations sporadiques et fragmentaires quant aux problèmes spécifiques de l'art. A ma connaissance, la déclaration la plus importante de Marx à ce sujet se trouve dans les dernières pages de la « Préface à une critique de l'économie politique » (1857). Son analyse détaillée démontrera que le matérialisme dialectique, à condition de s'en servir correctement, offre tous les moyens de surmonter les premiers obstacles, dûs aux faits sociaux ou individuels, et de progresser vers une théorie et une sociologie de l'art. Cette méthode permet aussi d'écarter les conséquences, presque inévitables, de la situation d'origine, à savoir que l'art et la méthode pseudo-scientifique qui s'y rapporte, servent de refuge métaphysique à la bourgeoisie réactionnaire et deviennent d'autre part, pour tout marxisme mal assuré, et partant dogmatique, une névrose d'angoisse.

## I

Naturellement, dans le passage indiqué ci-dessus, Marx procède aussi de la conception fondamentale du matérialisme dialectique et historique, selon laquelle les faits économiques représentent l'ultime (mais non l'unique) fondement de toutes les idéologies, donc également de l'art.

A ce sujet, il convient d'ajouter immédiatement et énergiquement que la fécondité de cette assertion ne réside pas dans son universalité. Elle ne se révèle que si l'on fait une analyse spécifique. « Pour étudier attentivement l'interdépendance entre la production intellectuelle et la production matérielle, il est avant tout nécessaire de comprendre celle-ci, non comme une catégorie générale, mais sous un aspect historique déterminé. C'est ainsi, par exemple, qu'au mode de production du capitalisme correspond une autre forme de production spirituelle qu'au mode de production matérielle du Moyen-Age. Si l'on ne comprend pas la production matérielle elle-même sous sa forme spécifiquement historique, il sera impossible de déterminer les caractéristiques de la production intellectuelle qui y correspond, ainsi que leurs réactions l'une sur l'autre. Sinon, on en restera aux fadaïses... » (Marx, *Théories sur la plus-value*).

Mais l'intérêt particulier du passage que nous allons analyser consiste justement en ce que Marx constate, dans trois problèmes, l'insuffisance de l'interprétation unilatérale de cette interdépendance, et qu'il nous démontre que celle-ci n'est nullement aussi simple qu'on pourrait être enclin à le croire de prime abord. Il s'agit du rôle d'intermédiaire que joue le Mythe lors du passage de la base économique à l'idéologie de l'art ; de la disproportion entre le développement économique et le développement idéologique ; et enfin du « charme éternel »

et du caractère normatif d'un art déterminé dont les bases économiques ont été dépassées depuis longtemps déjà. Si l'on voulait, en acceptant la thèse fondamentale du matérialisme historique, faire une déduction *à priori* (ce qui serait naturellement une *contradictio in adjecto* inadmissible), les suppositions les plus simples seraient les suivantes : l'art procède directement des bases de la production économique ; les échelons du développement de la production matérielle et de la production intellectuelle se trouvent toujours au même niveau ; les idéologies naissent et meurent avec les conditions économiques qui les déterminent. Mais les faits mêmes de l'histoire s'opposent à de telles déductions « économiques à outrance ». Et Marx était résolu à se conformer strictement aux faits et aux résultats de leur analyse, étant profondément convaincu que c'était là la seule méthode permettant de dévoiler toute la richesse du matérialisme dialectique.

Avant d'aborder en détail ces trois problèmes, il convient d'examiner leur lien méthodique commun : l'intermédiaire existant entre la base économique et l'idéologie artistique. Il est déterminé par deux faits : par une série d'éléments intermédiaires et par « une action réciproque de tous les éléments, basée sur la nécessité économique, laquelle, en dernier lieu, l'emporte toujours » (Engels).

La première de ces catégories ne fait qu'affirmer l'existence de plusieurs éléments intermédiaires. « De la forme déterminée de la production matérielle découle, primo, une certaine structure organique de la Société, secundo, un certain rapport de l'homme avec la Nature. » (Marx, *Théories sur la plus-value*). Ces éléments déterminent alors l'Etat, les formes politiques de la lutte de classes, les formes juridiques et enfin les conceptions intellectuelles, c'est-à-dire les réflexes que provoquent ces combats

réels dans le cerveau des participants : théories politiques, juridiques, philosophiques, conceptions religieuses, etc.

La seconde de ces catégories intermédiaires affirme les rapports dialectiques entre tous ces éléments selon les règles générales suivantes :

a) A chaque époque, la production concrète et la reproduction de la vie finissent toujours par l'emporter, étant donné leur caractère de réalité et de nécessité ; mais ceci ne se produit pas « comme effet automatique de la situation économique ; les hommes eux-mêmes font l'histoire, mais dans un milieu donné qui en est la condition préalable, et sur la base des faits réels préexistants » (Engels). [Et l'on ne pourrait « sans pédanterie » et « sans se rendre ridicule » (Engels) expliquer chaque fait idéologique par des raisons économiques]. Cependant, « Les réflexes économiques, politiques et autres présentent la même particularité que les réflexes dans l'œil humain : ils passent par une lentille collectrice et se reproduisent, par conséquent, à l'envers, c'est-à-dire la tête en bas. Seulement il n'existe pas de système nerveux qui pourrait, dans notre esprit, les remettre sur pieds. » (Engels, *Lettre à Conrad Schmidt*, 1890). C'est pourquoi l'évolution économique dans l'Etat ne se présente pas sous forme d'une lutte des classes, mais comme une lutte pour des principes politiques ; et même, dans le domaine du droit, les juristes s'imaginent opérer avec des notions aprioriques, tandis qu'en réalité, il ne s'agit que de réflexes économiques. « L'idéologie est un processus qui, sans doute, est accompli par le soi-disant penseur en pleine conscience, mais cette conscience se trompe. Les vraies forces motrices lui restent inconnues ; sans cela, il ne s'agirait plus d'un processus idéologique. Il s' imagine donc des mobiles faux ou apparents. Comme il s'agit d'un processus de la pensée, il en déduit l'essence

et la forme de la pensée pure, soit de ses propres pensées, soit de celles de ses prédécesseurs. Il n'utilise que des objets spirituels qu'il accepte, sans contrôle, comme étant produits par le raisonnement, et qu'il n'examine nullement sous le rapport d'un processus plus éloigné, indépendant de la pensée ; et cela est très naturel, car toute action lui étant présentée par l'intermédiaire de la pensée, elle lui paraît aussi, en dernier ressort, fondée sur la pensée. » (Engels, *Lettre à Mehring*, 1893). Bref, l'influence de la production matérielle sur l'esprit producteur d'idéologies est transformée en un « à-priori » du domaine spécifique de la connaissance (principe de l'« apriorisation » spécifique des conditions).

b) Mais les domaines idéologiques créés par la division du travail, par exemple, le droit, la politique, et encore plus « la religion et la philosophie qui planent encore plus haut dans l'air » (Engels) possèdent eux-aussi leurs propres lois procédant de l'essence même de ces domaines. De nouvelles phases de mouvement se produisent ainsi, et il devient possible « que des pays économiquement arriérés soient à même de jouer du premier violon en philosophie » (Engels). « Plus le domaine que nous sommes en train d'examiner s'éloignera de l'économie et se rapprochera de l'idéologie pure et abstraite, plus nous trouverons qu'il présente des éléments accidentels dans son évolution, et plus sa courbe sera tracée en zig-zag. Mais si l'on trace une ligne représentant la moyenne des variations de cette courbe, on remarque qu'elle se rapproche d'autant plus de la parallèle à l'axe du développement économique, que la période considérée sera plus longue et le domaine traité plus étendu. » (Engels, *Lettre à Hans Starckenburg*, 1894). Cela est possible parce que l'économie ne produit rien d'elle-même directement. Elle ne fait que détermi-

ner, « dans les limites des conditions prescrites par chaque domaine » (Engels), la manière dont se transforment et évoluent les pensées préexistantes. Elle ne la détermine, d'ailleurs, presque toujours, qu'indirectement, « car ce sont les réflexes politiques, juridiques et moraux qui exercent une influence directe prépondérante sur la philosophie » (Engels). Chaque domaine est enclin à être systématisé, dogmatisé. Par exemple : « Dès qu'une nouvelle division du travail rendra nécessaire l'existence de juristes professionnels, un nouveau domaine autonome s'ouvrira qui, bien que dépendant d'une façon générale de la production matérielle et du commerce, n'en possèdera pas moins une faculté de réaction spéciale sur ces domaines. Dans l'Etat moderne, le Droit doit, non seulement correspondre à la situation économique générale, mais également exprimer une continuité intrinsèque qu'aucune contradiction interne n'oblige à se démentir. Pour arriver à cette fin, il reflète de moins en moins fidèlement ces faits économiques. Et cela est d'autant plus vrai qu'il est rare qu'un code exprime crûment, sans atténuation ni altération, la domination d'une classe, car cela même contredirait déjà à la « notion du droit »... L'« évolution du droit » consiste donc, en majeure partie, à chercher d'abord à écarter les contradictions que provoque la traduction directe des conditions économiques en principes juridiques et à créer un système harmonieux du Droit. Ensuite, l'influence et la pression de l'évolution économique rompront continuellement ce système et le pousseront à des contradictions nouvelles. » (Engels, Lettre à Conrad Schmidt). En un mot, c'est là le principe de la relative indépendance d'essence et de mouvement de tout domaine idéologique.

c) Chaque domaine idéologique agit, malgré son autonomie relative, sur tous les autres domaines, et

réagit enfin sur sa propre cause, la base économique. « C'est une action *réciproque de deux forces inégales* ; d'une part, du mouvement économique, d'autre part, de la puissance politique, qui aspire à un maximum d'indépendance et qui, une fois instituée, est douée elle aussi d'un mouvement propre. » (Engels à Conrad Schmidt).

« L'évolution politique, juridique, religieuse, littéraire, artistique, etc., est basée sur l'évolution économique. Mais toutes ces évolutions réagissent aussi l'une sur l'autre, ainsi que sur la base économique. Il n'est pas exact que la situation économique soit la cause, soit seule active, et que tous les autres phénomènes ne soient qu'un effet passif. Il s'agit, au contraire, d'une action réciproque basée sur la nécessité économique qui finit toujours par l'emporter. » (Engels à Starkenburg). Bien que les idéologies n'aient pas d'évolution historique indépendante, elles ont cependant une efficacité historique. Celle-ci peut être de trois espèces : « Elle peut procéder dans le même sens (que le développement économique)..., elle peut s'y opposer, et dans ce cas, elle sera, de nos jours, dans tout grand peuple, vouée, à la longue, à la destruction, ou bien elle pourra interdire certaines directions à l'évolution économique et lui en prescrire d'autres. » (Engels à Conrad Schmidt). Voilà le principe de l'action réciproque et rétroactive, principe par lequel « la conception ordinaire de la cause et de l'effet, en tant que pôles strictement opposés » (Engels à Mehring) est définitivement abolie.

Puisque les deux catégories intermédiaires valent pour la totalité des domaines, elles valent aussi, cela va sans dire, pour l'art, pour la création et la théorie artistiques. La première tâche fondamentale d'une théorie marxiste de l'art est donc de montrer nettement les manifestations concrètes des lois les plus générales du matérialisme dialectique dans le domaine en question.

Le problème le plus essentiel qui se pose est le suivant : sous quelle forme concrète et limitée la réalité et la conscience s'opposent-elles l'une à l'autre pour s'entrepénétrer dialectiquement, afin de constituer le domaine de l'art, distinct des autres idéologies ? Cette limitation peut-elle résulter de la division du travail, et quelle est la forme sous laquelle une telle division du travail s'est, pour la première fois, manifestée dans l'histoire ? Ensuite, et en particulier pour la deuxième catégorie intermédiaire : quels sont les soi-disant principes de l'art, des différentes espèces de l'art, qui, faussement admis *à priori*, reflètent « à l'envers » les conditions économiques ? De quelle façon s'accomplit, dans une époque déterminée, la « systématisation harmonieuse » de l'œuvre d'art, ou la dogmatisation de l'idéologie artistique et sa dissolution sous la pression de nouvelles conditions économiques ? De quelle manière les idéologies s'enchaînent-elles, et, plus spécialement, de quelle manière la création artistique agit-elle sur les autres idéologies, et réagit-elle enfin sur sa propre base économique ? Pour certaines de ces questions, on ne pourra qu'ébaucher des réponses très fragmentaires et très approximatives.

Toute création artistique consiste à traduire n'importe quelles réalités substantielles ou formelles en certaines matières de représentation. Celles-ci subissent des transformations dues aux causes les plus diverses. Mais pour les beaux-arts, la sculpture et la peinture, par exemple, il y a des éléments relativement constants : la lumière, la ligne, la couleur et le modelage qu'il faut unir ou opposer par une méthode déterminée, afin que naisse une forme artistique. Quoique le mode concret de cette union ou de cette opposition dépende toujours, soit de la base économique, soit du développement artistique antérieur, soit des autres idéologies, la forme en elle-

même est considérée comme un *à priori* et comme un postulat esthétique, toutes les fois qu'il s'agit de représenter n'importe quel sujet. Chacune de ces traductions étant la suite d'un travail conscient, éloigne les réalités concrètes, les transforme en « apparences ». Ce terme peut désigner, soit une diminution de la corporéité, soit une élévation des qualités essentielles, soit une réalité propre non susceptible de comparaison, donc, une réalité de troisième espèce, synthèse des faits objectifs et de l'esprit humain. Ici également, le mode de l'« apparence » est toujours relatif et soumis à des conditions préalables ; mais qu'une telle action de distancement vers l'« apparence » se produise effectivement, c'est ce que l'on admet comme un postulat *à priori*, qui met tout « à l'envers » au moment où il se considère comme étant absolu.

Une telle « à-priorisation » des conditions est le début du « renversement », dont la « systématisation harmonieuse » marque la fin. Toutes les grandes œuvres d'art présentent une certaine unité de structure, laquelle peut être, soit fermée (par exemple, chez Cézanne), soit ouverte (chez les impressionnistes comme Monet et Degas), soit quasi-organique (Cézanne), schématique (Hodler), décorative (Gauguin), ou constructive (Seurat). Or, tous ces aspects d'unité structurale se rencontrent simultanément au même degré de développement d'un même système économique, et, une fois choisie, cette unité réagit, non seulement sur la création de la forme, mais également sur la liaison des formes, donc, sur la « composition ». Inversement, cette composition, une fois créée sur la base des conditions sociologiques, a tendance à vouloir parfaire une unité de structure déterminée ou à vouloir en dissoudre une autre. Il faut, par conséquent, conclure qu'elle constitue un principe de sélection auquel on pouvait attribuer une nécessité à priori dès le

moment où on néglige ce fait que l'absence de contradiction interne et la perfection ont, elles aussi, des racines sociologiques.

Ces indications montrent que, pour résoudre les problèmes fondamentaux que pose (ou que ne pose pas encore) une théorie marxiste de l'art, il faut répondre à la question suivante : quels rapports y a-t-il entre l'indépendance relative de la création artistique (et d'une théorie scientifique de l'art l'interprétant) et les conditions économiques (et une sociologie de l'art élucidant ces conditions) ? Le problème scientifique d'une théorie de l'art n'est que l'expression la plus abstraite du rapport existant entre la dépendance et l'autonomie relatives de l'art (ce qu'Engels a déjà constaté). Mais tout essai dans cette direction rencontre des difficultés dues à l'insuffisance d'analyse, voire à l'insuffisante volonté d'analyse, ce qui nous montre la jeunesse de la méthode scientifique exacte (en opposition à la vieillesse des spéculations philosophiques). Car, si tout profane possède une image, même confuse, de la différence entre sensations naturelles et sciences naturelles, ce sont précisément aujourd'hui les érudits qui repoussent une méthode traitant l'art d'une façon exacte et abstraite. Ceci sous le prétexte que l'art est tantôt plus concret, étant le produit de la connaissance humaine, tantôt plus irrationnel, étant le produit du « logos » humain, tantôt plus complexe, étant le produit de l'individu, que les objets de la nature soumis à la méthode mathématique. Cependant, pour saisir la partie des faits qui concerne l'indépendance relative de l'art, ce qui est avant tout nécessaire, c'est une science de l'art qui, tout en ne pouvant, au début, être soumise aux mêmes rigueurs de déduction que les sciences exactes, utilise néanmoins leur méthode. Pour le marxiste, il va de soi qu'une telle science de l'art aura des liens étroits et multiples avec l'histoire de l'art et

la sociologie de l'art, comme nous allons l'examiner en détail.

Une science de l'art reposant sur des bases empiriques peut constater dans toute œuvre d'art trois parties fondamentales : la création de la forme par ses éléments ultimes ; la liaison entre les formes par certaines lois de composition selon chaque unité de structure ; la réalisation des formes abstraites en une multitude d'apparences concrètes (tout ce processus se déroule selon les catégories de l'élément, du rapport, de la totalité et de la concrétisation valables pour la constitution de la science empirique). La science pure de l'art se livre à une comparaison méthodique des œuvres d'art, c'est-à-dire qu'elle abstrait de la comparaison des œuvres d'art que toutes les époques et tous les peuples nous ont léguées, les éléments, rapports, totalités et domaines de concrétisation les plus généraux ; elle constitue l'œuvre d'art idéale et ses aspects les plus typiques. Mais afin de pouvoir accomplir cet acte méthodique, cette distinction heuristique (distinction qui n'est fondée que relativement et qui perd toute valeur lorsqu'on la pose absolument), on admettra l'existence d'une sociologie de l'art, et l'on supposera même connus les contenus matériels d'une sociologie générale. Car on ne pourrait sans cela acquérir tous les critères nécessaires à cette distinction. De plus, les lois constructives de la forme dans toute œuvre d'art, ainsi que les lois de liaison entre les différentes espèces de l'art, sont en même temps des lois de rapports et d'association ; elles constituent donc en elles-mêmes une sociologie formelle et immanente de l'œuvre d'art, sociologie qui ne reçoit sa pleine signification que si on la considère dans ses rapports avec une sociologie matérielle et transcendante de l'œuvre d'art. Ce n'est que cette dernière qui peut offrir les conditions nécessaires à l'existence de la première, de même que la plupart

des conditions nécessaires à la manifestation concrète de la forme, à l'apparence spécifique de la réalisation, etc.

Plus on met de conséquence à pousser l'essai d'une science décrivant les généralités abstraites de l'art, plus il apparaîtra clairement que cet essai ne traite pas à fond des faits en question. Car il laisse de côté les problèmes posés, dans l'histoire de l'art et de la critique de l'art, par les variations auxquelles sont soumises, au cours des temps, la création artistique ainsi que l'attribution de valeurs (cette dernière se donnant une apparence absolument autonome).

Quant à l'histoire de l'art, elle comporte des problèmes de coupe transversale et longitudinale comme toute autre science historique. Elle s'occupe, elle aussi, de comparer les œuvres d'art entre elles, mais cette comparaison se rapporte, non plus aux éléments et aux structures constants, mais aux influences, aux dépendances, aux variations et aux changements de la forme, c'est-à-dire aux conditions temporaires et réciproques. Dans ses abstractions, elle va des œuvres d'art concrètes aux lois générales du développement. Mais ce qui varie selon des lois, ce n'est pas l'art en tant que faculté de création artistique, mais bien les moyens techniques de la production, les rapports spirituels existant entre l'homme et le monde, les principes formels correspondant à ces nouveaux rapports, le fait que l'on préfère ou que l'on repousse certains types humains, etc., c'est-à-dire tout ce qu'on a l'habitude de nommer la volonté de l'artiste (en opposition à son pouvoir) et le style (en opposition à l'art). De sorte que l'histoire de l'art perd son véritable sujet : l'art, que la science de l'art mettait en avant, comme sujet idéal, d'une façon pure et abstraite. Le seul lien qu'elle conserve avec ce sujet c'est le fait que ses lois abstraites ne peuvent

être tirées que de lui et ne se rapportent qu'à lui. En d'autres termes : l'histoire « immanente » de l'art, en tant que science des lois qui régissent le développement de la « volonté de l'artiste » et des « styles », n'est qu'une hypothèse auxiliaire. Mais elle ne peut accomplir méthodiquement cette tâche idéale que si une sociologie de l'art lui a révélé les conditions qui ont altéré un tel rythme pur et abstrait de l'esprit historique et qui sont destinées à être éliminées par elle. Une comparaison purement immanente des différentes époques de l'histoire de l'art, ne suffira pas pour trouver cette loi idéale de la variation, et encore moins pour l'expliquer. Pour atteindre ce dernier but, la sociologie de l'art franchit les limites des lois prétendument immanentes du développement de l'idéologie spéciale. Elle ne se contente plus de comparer les lois de développement des différentes idéologies quant à leur accord et leur disproportion. Elle cherche, à chacune d'elles et au lien qui les unit, un fondement transcendant dans une science générale de la société ou plus exactement dans sa production et sa reproduction matérielles.

La critique de l'art semble avoir deux tâches à accomplir. L'une se rapporte à la valeur qu'attribue une époque déterminée à la totalité du matériel artistique du passé, afin de donner un caractère normatif à une partie de cette totalité en se laissant guider par son absorption et par sa reproduction. De telles fixations de normes sont des erreurs de conscience d'une époque sur elle-même, attendu qu'on transporte également dans l'absolu le facteur relatif de son temps. C'est ce que démontre l'histoire de l'art par le seul fait que ces prédilections varient ; et plus encore une sociologie de l'art faisant apparaître les causes économiques et sociales qui ont présidé chaque fois à l'acte de sélection.

D'une manière très similaire s'effectue la sélection que la société fait dans la masse de la production artistique de son propre temps. Mais ici, il apparaît déjà plus nettement que deux motifs, relativement indépendants l'un de l'autre, s'entrecroisent : l'intérêt des classes et la question du niveau. Dans le premier cas, il est établi selon Marx que les idées dominantes sont celles de la classe dominante. Les cas limites, dans lesquels la classe dominante est déjà tellement pourrie en son essence qu'elle a le besoin pervers d'être excitée par les idées de la classe qui s'apprête à la démolir, en préparant ainsi matériellement l'avènement de la classe adverse, représentent eux aussi des problèmes purement sociologiques. De même les constatations suivantes : le niveau auquel la classe dominante satisfait ses intérêts idéologiques ; la masse d'art factice qu'on fait passer pour art véritable afin de contenter les « masses », la rigueur ou l'indulgence avec lesquelles les limites entre dilettantisme, art factice, répétitions d'école, etc., et la véritable production artistique sont tracées (idéalement et matériellement), tout cela et tout ce qui s'y rapporte sont des questions sociales qui permettent des réponses sociologiques, mais ceci seulement à condition qu'une science de la critique artistique ait au préalable répondu à la question suivante qui lui est spécifiquement essentielle et qui ne peut plus être résolue complètement par la sociologie : quels sont les critères qui permettent de distinguer entre œuvres d'art factice et œuvres d'art véritable, et dans le domaine de l'art lui-même entre les différents degrés de valeur ?

Ce sont, par exemple : unité dans la variété, expression formelle donnée à l'idée immatérielle, logique de la composition, etc., doivent, et être trouvés de façon empirique, et être fondés en théorie. Car tous ces critères n'affirment rien d'autre que

l'existence, dans chaque œuvre spirituelle (et naturellement aussi dans la science de la critique de l'art), d'un élément relatif et absolu ; que le fait que ces éléments varient réciproquement d'une œuvre à l'autre ; que cette variabilité permet une sorte de hiérarchie entre les degrés que révèle l'expérience, hiérarchie qui se déplaçant sur une voie infinie, se rapproche du but : à savoir la correspondance complète de la forme et du contenu et de ce qui est, *dans chaque époque*, concret et abstrait, relatif et absolu. De sorte que l'élément sociologique est également inséré, comme partie intégrante, dans le problème le plus spécifique de la critique de l'art, si l'on veut le résoudre scientifiquement. (Dans la dernière partie de cette étude nous reviendrons sur cette question).

Science de l'art, histoire de l'art et critique de l'art, — si différentes qu'elles soient comme sciences de l'essence, de l'évolution et de la valeur, — ont ceci de commun (en opposition à toute sociologie empirique de l'art) qu'elles isolent leur sujet jusqu'à un état de pureté abstraite et qu'elles cherchent leur fondement en soi d'une façon immanente. La sociologie de l'art, par contre, est fondée sur une base matérielle extérieure à l'art, par laquelle on peut expliquer la particularité concrète de chaque œuvre, les actions réciproques entre toutes les idéologies et la réaction de l'art sur cette base. Les relations mutuelles de ces deux groupes de sciences expriment le rapport existant entre l'autonomie relative du domaine idéologique de l'art et sa dépendance à l'égard des faits fondamentaux de la vie sociale. A l'enchaînement dialectique de la production matérielle et intellectuelle correspond la relation réciproque des deux groupes de sciences. La dialectique matérialiste a pour caractère essentiel, non seulement de concevoir tous les faits de la vie sociale selon une méthode

unique, mais encore de laisser au caractère spécifique de chaque domaine son autonomie relative, attendu qu'en analysant ce caractère sous toutes ses faces, on ne peut obtenir que les lois les plus générales de la dialectique matérialiste. Mais cette universalité indispensable ne nous est garantie qu'à condition que la totalité des sciences *relativement* autonomes soit ancrée dans la sociologie de l'art.

L'analyse précédente de la deuxième catégorie intermédiaire entre la base économique et la superstructure idéologique devait élucider un peu la méthodologie d'une sociologie matérialiste et dialectique de l'art. La première catégorie, c'est-à-dire la « succession des degrés intermédiaires », donne la possibilité, non pas de déduire *à priori* et systématiquement tous les problèmes, mais de bien les ordonner en tant qu'on les a découverts au cours d'une recherche empirique. Nous citerons, ci-dessous, quelques-uns de ces problèmes, en tenant compte des actions réciproques, sans que, toutefois, cette énumération prétende à être complète.

Si la production matérielle est le premier chaînon de la série, il importera, à côté de la constitution générale (féodalité, capitalisme) de reconnaître la structure de son étape particulière (capitalisme primitif, impérialisme) : de déterminer si elle est statique, critique, dynamique, selon que les rapports entre les classes, leurs luttes, sont latents ou actuels. Pendant les époques critiques, par exemple, les rapports entre l'art des masses et l'art de la classe dominante, le point de vue social qu'adopteront les artistes, la situation matérielle des artistes, tout cela sera complètement différent. En d'autres termes : il s'agit ici de distinctions communes à toutes les espèces de productions matérielles, et que l'on obtient par des analyses comparatives. — Il faut considérer de plus que la production matérielle de chaque époque crée des matières spéciales, favo-

rables ou défavorables aux espèces artistiques préexistantes ; détruisant les anciennes et en réclamant d'autres. Mais la production matérielle contient aussi certaines formes d'organisation, qui exigent un certain ordre entre les arts, comme par exemple leur union dans une œuvre d'art intégrale ou l'absence concrète de rapports entre eux, c'est-à-dire leur jonction, uniquement abstraite, dans une théorie de l'art. — En outre, aux modes de la production et de la consommation matérielles correspond un procédé de détermination de la production spirituelle. A la féodalité correspond le chantier de construction et le caractère généralement accessible de l'art. Au capitalisme correspond la création individuelle dans les ateliers privés, dont les produits se vendront sur un marché libre où règnent les intérêts spéculatifs et la soif de sensations. Lui correspondent également : le commerce et la propriété privée des objets d'art, le système des musées, c'est-à-dire la stricte séparation entre morgues privées et publiques renfermant des œuvres d'art embaumées, ainsi que la liaison confuse et imprécise entre idéalisme et affaires.

Le chaînon suivant est formé par les rapports sociaux. L'art pourra d'abord en reproduire les réalités matérielles : les différentes classes, leur travail, leurs combats l'une contre l'autre. Une sociologie de l'art aura à constater de façon statistique, quelles étaient les classes et quels étaient les rapports réciproques des classes qui furent à même de se procurer une expression artistique ; de quelle façon les artistes les ont conçus et comment ils étaient véritablement. Mais la structure formelle de la Société n'est nullement simple. Un ensemble économique et politique est constitué par des formes très variées. Et ceci peut se refléter dans la variété d'une sociologie immanente et formelle des œuvres d'art ; ces œuvres pourront même contenir

plus que ce que leur époque leur offre concrètement, dans la mesure où elles reproduisent matériellement et formellement des collectivisations humaines appartenant au passé, ou imaginaires. La comparaison de l'essence et du nombre des formes sociales représentées dans l'art avec celles de la réalité, la fréquence de leur concordance ou de leur discordance nous offre une mesure permettant de juger la relation entre l'affirmation du monde réel et l'évasion hors de ce monde, entre la raison sociale et l'utopie sociale.

Le troisième chaînon intermédiaire est d'une portée toute spéciale pour une sociologie marxiste de l'art : il s'agit des sentiments relatifs à la nature, tels qu'ils s'expriment dans les paysages, les sujets de genre de la vie quotidienne, les nus humains, créés par les arts plastiques. C'est spécialement ce dernier sujet, qui revêt une signification importante dès qu'il s'agit, par l'assemblage d'un corps masculin et d'un corps féminin, de spécifier les sentiments vers la nature, jusqu'aux sentiments qui se rapportent à la sexualité. C'est par le combat entre les corps que commence la lutte entre la réalité et l'esprit ; et de son développement dépend le degré et l'espèce de la domination exercée sur la nature, c'est-à-dire le mythe qui sert d'expression fantastique au secteur non-dominé de la vie. Que l'on compare la série de représentations d'Adam et Eve chez Hans Baldung Grien (ce peintre qui a représenté Luther avec une auréole de saint), avec l'évolution de Luther, depuis ses débuts révolutionnaires jusqu'à sa lutte contre Thomas Münzer et jusqu'à l'institution de l'Eglise nationale protestante. On sera surpris de constater là une liaison étroite, non seulement entre les sentiments sexuels et le style, — car on pourra constater une sexualité très spécifique dans la formation du maniérisme, — mais aussi entre l'évolution des sentiments sexuels et celle de la mythologie.

Nous atteignons déjà ainsi le degré de l'action réciproque des idéologies. Si l'on veut éviter de piétiner dans le domaine infertile de questions et de réponses d'ordre général, il sera nécessaire de procéder à une spécification des types qui s'étende sur les différentes idéologies, par exemple, la distinction entre types sceptiques, mystiques, dogmatiques, expressifs, normatifs, etc. Il est évident qu'un peintre expressif, par exemple, est soumis à d'autres conditions, et cela d'une façon différente, qu'un peintre normatif et qu'il réagit différemment et à d'autres objets. En particulier, des types relativement simples se comporteront, lors de ces actions réciproques, tout autrement que des types complexes. Ces faits d'apparence purement psychologique prennent cependant aussitôt une importance sociologique, car les divers types idéologiques sont également liés, d'une façon entièrement différente à la base économique (et les degrés suivants), tant quant à leur dépendance que quant à leur réaction sur elle. Si l'on se contente de ranger un artiste quelconque dans une idéologie ou dans une classe, on tombe dans une stérilité mécanique. Au point de vue sociologique, l'intérêt et l'explication réelle ne commencent qu'avec la constatation du type d'artiste correspondant à la classification précitée. Ce n'est que la spécification la plus précise des problèmes qui dévoile toute la richesse des réponses qu'une sociologie marxiste de l'art est à même de donner (1).

(1) Si l'on constate que les princes des Pays de l'Allemagne protestante, ainsi que le protestantisme comme idéologie de la classe dominante, ont favorisé les artistes dont l'expressionnisme étroit et exagéré aboutissait au maniérisme (tandis que l'on n'a fait appel qu'occasionnellement à la collaboration de Dürer, artiste complexe et normatif) ; et que, par contre, longtemps auparavant, des princes municipaux italiens s'étaient attaché un Léo-

Dans ce groupe de l'action réciproque des idéologies, trouvera sa place, comme problème spécial, l'effet qu'exerce un degré antérieur d'une même idéologie (par exemple, de l'art), sur les degrés ultérieurs, notamment le problème de la Renaissance, sur lequel nous nous étendrons dans la partie IV de cette étude. Les sujets « régénérés » et la manière dont s'effectue leur pénétration dans la production spirituelle, le nombre de renaissances dans une époque économique, par exemple, leur abondance au XIX<sup>e</sup> siècle, tout cela constitue un problème important de la sociologie.

Il y aura lieu ici d'attirer de nouveau l'attention du lecteur sur les problèmes d'autonomie relative de l'art : d'abord, sur la sociologie formelle, immanente à l'œuvre d'art elle-même, qui s'exprime par la façon dont les différentes formes sont conjointes dans l'unité déterminée de structure, par la collectivisation des choses et des êtres humains dans l'œuvre d'art, par les rapports créés entre les diverses espèces de l'art ; il convient, ensuite, de mentionner encore une fois l'ordre hiérarchique des valeurs, établi entre les œuvres des artistes d'une même époque, la classification en chefs de file, en artistes de seconde zone dérivant des premiers, en trainards impersonnels, etc. Car les fonctions socio-

nard de Vinci, ne voit-on pas là, dès l'abord, le caractère sporadique des rapports qu'entretenaient avec l'art les protestants et les princes de l'Allemagne du Nord ? Or, la papauté dédaignait précisément ce Léonard de Vinci, artiste sceptique et mystique, normatif et complexe, pour s'en tenir à Michel-Ange, artiste monomane, dont le développement allait de l'objet et de la norme à l'expression subjective et religieuse, ou à Raphaël, faiseur de « beau ». Cela ne suffit-il pas à révéler le caractère spécieux du geste libéral et épicurien du Médicis, la vraie proportion des forces entre la personne du pape et l'institution de l'Eglise, ainsi que la tendance réactionnaire du catholicisme ?

logiques du génie, des différents degrés de talents, jusqu'aux natures des bas-fonds, proches de l'imitation pure, du dilettantisme et de l'art factice, sont entièrement distinctes, tant en ce qui concerne l'influence déterminante de la base économique, qu'en ce qui concerne la réaction de l'idéologie. (Comparons, par exemple, Dürer à Hans Baldung Grien, Cézane à Gauguin, etc.). Tous ces problèmes ne devront jamais être considérés isolément, mais bien dans la liaison la plus étroite avec l'évolution historique de l'artiste lui-même, et avec la sociologie universelle qui dépasse l'art.

En considérant enfin le problème de la rétroactivité de l'art, nous constaterons que celle-ci se rapporte, entre autres, aux sentiments relatifs à la nature, aux rapports sociaux et à la base économique. Ce que nous appelons le goût dans la production ou le groupement d'objets, de marchandises, de machines, etc., est co-déterminé par la production artistique tout autant que la délicatesse et la différenciation des mœurs et coutumes, des rapports intimes sociaux, etc. Un problème particulièrement intéressant pour le marxisme est celui des arts décoratifs, c'est-à-dire de la création des objets qui nous servent à contenter nos besoins les plus naturels : manger, boire, se vêtir, se loger, etc. La faculté créatrice artistique commence-t-elle avec eux, c'est-à-dire avec les nécessités les plus pressantes de la vie matérielle, ou est-ce une réaction provenant de l'art qui leur donne leur forme ? Les arts décoratifs sont-ils le premier ou le dernier échelon, ou l'ordre de leur succession se modifie-t-il ? Que signifient l'un et l'autre dans les rapports entre la base économique et l'art ? Le problème est bien plus général qu'il ne le semble. L'art s'est-il d'abord emparé de l'habitation humaine, donc en général de l'objet destiné à contenter les besoins matériels, ou bien de la maison de Dieu, ou des maisons ser-

vant à la collectivité ? L'histoire paraît fournir une réponse assez nette : tout ce que nous appelons de nos jours « arts décoratifs » est résultat d'une différenciation très tardive, et la faculté créatrice s'est emparée bien plutôt de ce qui était en rapport avec la collectivité que de ce qui ne servait qu'à des particuliers ou à des groupes restreints.

En résumant les éléments rassemblés dans cette esquisse des problèmes, nous pourrions distinguer entre problèmes généraux et spéciaux, immanents et transcendants, formels et matériels. Cette opposition ne signifie ni que les uns doivent être éliminés, ni que l'on ait à rechercher une réconciliation sur une base éclectique ; elle ne fait que confirmer, une fois de plus, qu'à la dialectique immanente des faits ne pourra convenir, dans le domaine spirituel, qu'une méthode dialectique. Que ce soit la dialectique idéaliste ou matérialiste, cette question ne pourra être tranchée que par une analyse du processus général de la connaissance. Une telle décision n'est nullement indifférente pour l'exercice d'une science spéciale, car c'est elle qui placera tous les problèmes isolés sous un angle déterminé. Mais, inversement, la science spéciale sera, elle aussi, une expérience ayant trait à la justesse de la décision prise. Celle qui permettra de résoudre, de la façon la plus conséquente et la plus conforme aux faits réels, et avec le minimum de contradictions, le maximum de problèmes, sera non seulement la plus utile, mais aussi la plus exacte et la plus vraie.

## II

Entrons maintenant dans le premier problème spécial que Marx soulève dans le passage en question pour démontrer les rapports dialectiques entre la base économique et l'idéologie : celui du rôle

intermédiaire du mythe pour l'art. « Chaque mythologie vainct, domine et exprime les forces de la nature dans l'imagination et par l'imagination ; elle disparaîtra donc dès que cette domination sera devenue effective. L'art grec est déterminé par la mythologie grecque, c'est-à-dire par la nature et la forme sociale, toutes deux déjà transformées, d'une façon inconsciemment artistique, par l'imagination du peuple. Telles sont leur sujet. Ce n'est pas n'importe quelle mythologie, et non plus n'importe quelle transformation inconsciemment artistique de la nature. (Tous les objets existants, donc (aussi) la société, s'y trouvent compris). La mythologie égyptienne n'aurait jamais pu être la base ou la mère nourricière d'un art grec. Mais en tous cas (il fallait) *une* mythologie. Donc, en aucun cas, une évolution sociale (n'aurait pu former la base de l'art grec) qui exclut tous rapports mythologiques envers la nature, ainsi que tous rapports mythologisants envers elle, qui exige donc de l'artiste une fantaisie indépendante de la mythologie. »

Marx professe une opinion qui *paraît* concorder avec l'esthétique bourgeoise et réactionnaire du classicisme, du romantisme et des allégoristes du genre de Wagner, Böcklin et Gauguin. Voici les différences qui l'en séparent :

a) Pour Marx, seule une mythologie autochtone pouvait être l'intermédiaire de l'art, c'est-à-dire une mythologie provenant du même sol, du même peuple, du même fond culturel, du même ordre économique, tandis qu'on croyait, au XIX<sup>e</sup> et même au XX<sup>e</sup> siècle, que n'importe quelle mythologie, même la plus hétérogène, aurait pu la former.

b) Pour Marx la mythologie était un produit du peuple, tandis que pour les artistes et esthéticiens du XIX<sup>e</sup> siècle, l'attrait consistait précisément dans la transformation personnelle de son contenu, de

sorte que finalement la notion absurde d'une mythologie privée a pu connaître un succès triomphal.

c) Les artistes bourgeois et réactionnaires cherchèrent forcément dans la mythologie — car ils fuyaient les réalités de leur temps et de leur monde — ce qu'il y avait de métaphysique et d'idéaliste, de symbolique, pour y dissimuler ce que le processus de création avait d'inachevé. Marx, par contre, insiste sur le caractère *collectif* du produit mythologique, sur le début inconscient d'une création qu'il incombait à l'artiste d'achever.

d) Pour Marx la mythologie est un chaînon intermédiaire historiquement déterminé, qui disparaît avec la domination sur la nature, de sorte qu'un art non mythologique est absolument possible, et même déjà nécessaire aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, tandis que les autres professent un principe esthétique ; selon eux, les relations entre mythologie et art sont tellement étroites et indissolubles qu'ils préfèrent ramasser n'importe où une mythologie quelconque et la ranimer artificiellement, qu'y renoncer. Il est caractéristique que les artistes et esthéticiens bourgeois ont commencé à mettre en évidence (et à reconstituer artificiellement) la dépendance et la liaison de l'art et de la mythologie, juste au moment où la primitivité de ces rapports devait nécessairement se rompre. Que l'on pense au poème de Schiller : *Les Dieux de la Grèce*. Goethe a probablement été le seul à voir et à dénoncer le danger d'une restauration artificielle (Edition commémorative, volume XXXIV, page 348), bien qu'il se soit servi, lui-même, de toutes sortes de mythologies. Le marxiste, par contre, classera l'histoire de l'art depuis 1789 en un groupe d'orientation mythologique et un autre groupe d'orientation non-mythologique, et il mettra à nu, en observant leur action réciproque, la dialectique immanente entre idéalisme (emprunté) et matérialisme (approximatif).

Cette acceptation, déterminée et limitée par l'histoire de la mythologie considérée comme l'intermédiaire entre la base économique et l'art, révèle une série d'autres problèmes que Marx ne songea nullement à poser et encore moins à résoudre, mais dont l'étude est importante pour l'achèvement de la théorie marxiste de l'art. Nous ne nous étendrons que sur deux d'entre eux :

1) Les rapports entre la mythologie et l'art sont-ils les mêmes chez les différents peuples et à des époques différentes, c'est-à-dire sous des mythologies différentes ?

2) En dehors de l'action de la mythologie sur l'art, y a-t-il aussi une réaction de l'art sur la mythologie ?

Il va sans dire que ces problèmes ne pourront être résolus que d'une façon empirique et historique, c'est-à-dire à l'aide d'une histoire universelle de l'art. Les résultats obtenus sont expliqués ici, en partie, par des considérations purement théoriques, formées après coup.

ad 1. — En premier lieu, les mythologies se transforment au cours de leur histoire : elles ont leur début, leur fin, leurs crises. Mais en même temps — et cela est important pour une théorie marxiste de l'art — la méthode intermédiaire subira elle aussi des changements. Le rôle d'intermédiaire ne peut pas être immobile, il doit lui aussi avoir son histoire. Prenons par exemple la sainte communion de la religion chrétienne. L'institution de ce sacrement est liée, dans le texte des Evangiles, à des contenus variés : à la consécration du festin de la Pâque Juive, à l'annonce de la trahison, et à la relation mystique entre le pain et le vin, et le corps et le sang du Christ (la communion proprement dite). Les différentes époques ont mis en évidence ou négligé les différents côtés de ce contenu (jusqu'au renverse-

ment total de ce que la Bible voulait dire ; Riemenschneider par exemple a fait de Judas le personnage principal et a ainsi donné à son autel de Rothenburg le sens d'une négation de la communion). Mais les époques ont aussi représenté la communion selon des méthodes différentes, par exemple de façon symbolique aux premiers temps du christianisme ; comme une réalité idéale dans les premiers temps du Moyen-Age (manuscrit de Reichenau vers l'an 1000) ; comme un idéalisme abstrait (Léonard de Vinci) ou comme une scène naturaliste de genre (Nuremberg vers 1500) pendant la Renaissance ; ou comme une transition mystique du plastique et du corporel à un pur phénomène de lumière dans le Baroque italien (Tintoretto). Il va sans dire qu'au cours d'une telle évolution historique du contenu et de la forme la fonction d'intermédiaire a reposé sur d'autres bases sociologiques. Une expression symbolique ne peut s'adresser qu'à un cercle assez restreint d'initiés s'isolant du monde extérieur ; l'action d'intermédiaire est un saut partant de ce qu'on voit et allant vers la substance cachée et mystérieuse. Le réalisme idéal du Moyen-Age s'adresse à la communauté chrétienne tout entière, non dans sa matérialité terrestre, mais dans son idéalité théologique ; il élève la sensibilité subjective au delà de la communauté objective, jusqu'à l'état métaphysique du mythe (transformation à laquelle l'activité de l'homme participe, toujours en croissant, au cours des siècles). La Renaissance amène un changement de direction vers l'humain et le terrestre, et par là, une division en une aristocratie du génie et un plébésisme de la masse. Le mythe devient la tragédie du génie et la comédie du « peuple », c'est-à-dire le rôle d'intermédiaire est lié, tantôt à la conscience abstraite de l'individu, tantôt à la corporéité sensitive des classes les plus basses, sans que le naturalisme et l'idéalisme

trouvent une unité. Tintoretto, par contre, fait accomplir l'acte par la connaissance à la fois subjective et objective, par le Logos universel de l'individu, en sorte que l'accomplissement unique et historique réalisé par le Christ s'y enfonce tout aussi bien que l'être objectif du mythe. Cela correspond à l'une des multiples expressions de l'absolutisme. Au XIX<sup>e</sup> siècle (comme par exemple chez Gebhardt) toutes les formes du développement historique du mythe et de l'art religieux ont trouvé leur fin — le rôle d'intermédiaire ne servait uniquement qu'à la réaction — ce qui indique que les sources d'un art mythologique étaient épuisées.

L'étude historique nous montrera que l'art grec dépend de la mythologie grecque, l'art égyptien de la mythologie égyptienne, l'art chrétien de la mythologie chrétienne, mais que, par exemple, la fonction d'intermédiaire de la mythologie grecque n'est pas semblable à celle de la mythologie chrétienne.

La mythologie grecque possédait, entre autres, les caractéristiques suivantes :

a) elle est — comme Marx le fait parfaitement ressortir — un produit de la fantaisie du peuple, ou, en d'autres termes : il n'existait pas en Grèce une caste de prêtres qui, comme en Egypte, produisait les mythologies. Dans le christianisme, ces deux tendances : développement naturel et populaire et organisation des prêtres cherchent à s'unir.

b) la production mythologique demeure dans des limites humaines ; l'homme est la mesure de toutes les conceptions religieuses. Contrairement au christianisme, le Grec ne connaît pas de mythe vraiment transcendant ; le monde des Dieux est un monde humain rehaussé. Ce n'est qu'à la limite extrême que l'« ἀνάγκη » apparaît comme principe originel, non accessible à la clarté plastique et qui rend relatif le monde des Dieux, en le rapprochant ainsi à nou-

veau de l'homme. Dans le christianisme, par contre, nous avons d'une part le mythe de la Trinité, dont l'essentiel est incompatible avec toute fantaisie humaine, de telle sorte qu'on ne peut en parler que par analogie, d'autre part, nous avons la multitude des Saints, le culte de la Vierge, etc..., dont la structure diffère absolument de celle du dogme de la Trinité. L'essentiel de la religion ne consiste pas dans les efforts prodigués par l'homme, mais bien dans l'acte de la grâce venu de Dieu. C'est précisément cette notion de la grâce, qui se trouve au centre de la religion chrétienne qui manque complètement à la mythologie grecque. Il s'ensuit que la mythologie grecque, même comme monde spirituel, est un concept du concret, du perceptible. Son contenu, tout idéal qu'il soit, a toujours trait aux sens, il correspond à la fantaisie artistique. L'action d'intermédiaire du mythe est donc d'abord, et surtout, une action favorisant directement l'art. La mythologie chrétienne, par contre, est dans son essence sans rapport avec les sens, non soumise à la perception ; elle n'est qu'un pur signe d'une réalité qui n'est pas prise pour elle-même, mais bien pour ce qui est au delà d'elle, et pour ce que l'on ne peut ni concevoir ni exprimer *directement*.

C'est pourquoi la mythologie chrétienne met nettement en question l'art lui-même ; elle cherche à le briser en ce qu'il a de plus spécifique et de plus essentiel. La fonction d'intermédiaire de la mythologie chrétienne constitue donc un obstacle. En termes tranchants : il existe entre mythologie grecque et art grec, une amitié naturelle, entre mythologie chrétienne et art chrétien, une inimitié naturelle. L'art grec existe à cause de sa mythologie, l'art chrétien *malgré* sa mythologie.

Cette exposition ne serait qu'unilatérale, si nous ne faisons pas remarquer dans quelle mesure la mythologie grecque possédait elle aussi des facteurs

susceptibles de gêner l'artiste grec, et, inversement, la mythologie chrétienne des facteurs profitables à l'artiste chrétien. Ce n'est qu'alors que nous pourrions comprendre une série de faits très hétérogènes de l'histoire de l'art.

Que dans la mythologie grecque, — et précisément à cause de la plasticité de ses conceptions, — il a dû se trouver des facteurs entravant la production artistique, c'est ce que l'on pourrait expliquer comme suit : le mythe est, d'une façon toute générale, une rédemption spirituelle créée par la société et transférée au delà des limites de la société. Celle-ci exige de l'artiste qu'il reproduise concrètement le mythe, qu'il donne une forme corporelle à sa conception, qu'il le rende présent indépendamment de tout être individuel, qu'il lui donne une réalité objective, c'est-à-dire qu'il transforme la fonction intérieure de création du mythe (donc, de la croyance), en fonction extérieure d'idolâtrie. Pour l'artiste, le mythe est en premier lieu une matière « importante », comprise par tous, et, en cette qualité, parachevée. Or, c'est précisément l'artiste qui ne peut en faire usage comme d'une matière parachevée, mais uniquement en liaison avec la source naturelle et humaine d'où a jailli le mythe, ou, en d'autres termes : l'artiste ne désire pas prêter à l'idolâtrie l'aide que la société exige de lui ; il ne veut pas augmenter, mais abolir l'aliénation objectivée de ce qu'il y a d'essentiellement humain ; il veut indiquer aux hommes, par son acte de figuration, la voie qui demeure ouverte pour transformer le mythe objectivé en une rédemption créée par eux-mêmes. Plus la mythologie est circonscrite et plastique, et plus grande est la part, spécifiquement artistique, dans la création même du mythe, plus le mythe provoque catégoriquement une simple imitation et non pas une création individuelle. Cette opposition ne s'est pas

seulement manifestée dans la mythologie grecque elle-même (dans le contraste entre une mythologie olympique et apollinienne et une mythologie orphique et dionysiaque), mais également dans les rapports des grands artistes eux-mêmes avec la mythologie. Nous ne visons pas seulement la multitude de phénomènes d'impuissance, d'indécence, etc., que Platon mettait sur le compte, non de la fantaisie populaire, mais de la fantaisie artistique ; c'est pourquoi il a réduit l'art au rôle de reproduction d'une pure apparence (art qui est demeuré normatif pendant 2.000 ans, en Orient et en Occident !), et l'a aussi banni de son Etat, y compris Homère, le « précepteur de la Grèce ». Mais nous sommes d'avis que le sujet principal des grandes œuvres d'art de la Grèce, de l'Odyssée et de l'Orestie (et même de l'Illiade, à la condition qu'elle ait été composée selon une conception unique), consiste dans les erreurs et la purification des hommes, ceci dans le sens que les hommes se créent eux-mêmes leur rédemption en abolissant un désordre social (dont ils ne sont pas directement responsables), et en établissant une justice sociale que les Dieux n'ont pas réussi à atteindre, — donc, nous estimons que ce sujet principal de l'art s'est formé en opposition consciente avec la mythologie.

Et inversement, la mythologie chrétienne contenait des facteurs favorables à la production artistique. L'artiste était forcé, parce que les conceptions religieuses étaient inaccessibles aux sens, de pousser le plus loin possible les limites de l'expression artistique, afin de pouvoir rendre accessible aux sens même ce qui était spirituel au plus haut degré. Ceci n'explique pas seulement, d'une façon générale, la grande richesse et la multitude des aspects de l'art chrétien, mais également quelques faits tout spéciaux, comme par exemple la loi principale de l'évolution de l'art chrétien lui-

même, de son iconographie, ainsi que de ses moyens d'expression (comme nous l'avons fait entendre ci-dessus dans l'exemple tiré de la communion) ; on en vient peu à peu à concevoir la spiritualité la plus sublime comme un événement sensible et on l'exprime, non par des objets ou des rapports entre les objets, mais par l'immatériel et par le processus de l'immatériel (la lumière). Il y a là, de plus, une explication de certaines stylisations toutes schématiques (qui se manifestent, par exemple, dans le Crucifix de Brunswick), et derrière lesquelles se cache une sensation essentiellement individuelle, que recouvre ce schématisme linéaire, tandis que l'art grec ne connaît pas cette disproportion, et n'a donc jamais été poussé à inventer un tel schématisme de stylisation qui, de nos jours encore, joue un grand rôle (Hodler) dans l'Europe chrétienne. Et c'est là, enfin, une explication de la renaissance toujours renouvelée de l'art grec, un sujet sur lequel nous nous étendrons encore plus loin.

Ayant ainsi démontré que la fonction d'intermédiaire de la mythologie a été toute différente pour la Grèce païenne et pour l'Europe chrétienne, il reste encore à examiner la question suivante : une mythologie préfère-t-elle une espèce déterminée d'art, comme, par exemple, la mythologie grecque la sculpture et la mythologie chrétienne la peinture ? En outre, il nous faudra constater l'importance que possède le côté culturel des mythologies pour l'architecture, c'est-à-dire pour ses tracés de plans, sa formation d'élévation et de coupe transversale, et enfin pour l'unité de la structure de l'œuvre d'art. De par l'essence même de la mythologie grecque, non seulement la partie intérieure du temple jouait un rôle tout différent de celui de l'Eglise chrétienne, — ce qui, naturellement, s'explique pour maintes autres raisons, — mais aussi l'extérieur du

temple grec était en soi une construction circonscrite qu'on ne pouvait élargir. Il existait en soi une réalité autonome, au delà de toutes fonctions religieuses, de sorte qu'un changement dans les nécessités du culte ne pouvait le modifier. Au contraire, de par l'essence même de la religion chrétienne, on pouvait élargir l'Eglise chrétienne dans toutes les directions et la modifier dans les styles les plus variés, car elle ne possédait pas d'autonomie en tant que réalité esthétique, elle n'était que la nef sur laquelle la communauté pouvait aspirer à la rédemption, qu'un symbole du monde surnaturel, qu'un moyen pour atteindre le but suprême. C'est ici que nous pouvons constater, — quel que soit le genre de la fonction d'intermédiaire de la mythologie — qu'une fantaisie similaire opère dans l'art et dans la mythologie, et que c'est sur cette similitude que repose la fonction d'intermédiaire. Ou, en d'autres termes : que l'assimilation d'une ou de plusieurs mythologies non-autochtones et non-crées par les mêmes conditions, ne peut pas apporter une aide essentielle à la production artistique, mais qu'elle est plutôt un signe de décadence ou de réaction, dont les causes doivent être recherchées, pour la mythologie et l'art, au delà de leurs limites, c'est-à-dire dans les bases économiques et sociales.

ad 2. — A l'intérieur du matérialisme historique, il est impossible de parler d'un rôle d'intermédiaire joué par la mythologie entre la base économique et l'idéologie de l'art, sans discuter en même temps la question de la réaction de l'art sur la mythologie, question qui repose sur l'action réciproque de la dialectique (ce faisant, nous n'avons certes nullement l'intention de considérer cette action réciproque comme étant isolée de son fondement matériel).

La science bourgeoise a souligné souvent, et certainement à raison, que c'est l'épopée homérique

qui a la première centralisé la multitude des mythes locaux en une mythologie ayant cours dans la Grèce entière. Ce résultat fut obtenu en excluant quelques mythes locaux et en en refondant d'autres ; bref, il se produisit une sélection et une transformation dans lesquelles l'importance constitutive résidait, non dans les nécessités des mythes, mais dans celles de l'art.

L'art imprima son sceau sur la mythologie, il transforma sa gravité, qui était d'origine très terrestre, très anxieuse, très angoissante, en une lutte pour la libération de l'homme, en un jeu allègre et même en frivolité. L'art chrétien (et égyptien) ne put avoir une importance constructive pour l'essentiel des mythes, tout au contraire. En donnant une forme concrète au mythe, il lui ôta peu à peu une partie de son importance culturelle et de son effet magique, et il fut donc forcé de lui enlever sans cesse de nouveaux domaines, ou d'accepter des matières nouvelles venues de la mythologie elle-même. Donc, tandis que l'art grec réagissait sur la mythologie grecque dans le sens d'une simplification des sujets et d'une conception plastique (dans le sens d'une assimilation de la mythologie à l'art), l'art chrétien agissait dans le sens d'une destruction des figurations déjà créées et dans le sens d'une amplification de la matière mythologique, de sorte que chaque époque avait, soit sa propre mythologie, soit sa propre iconographie de l'ancienne mythologie.

L'art chrétien renforçait l'historicisme d'une partie de la mythologie chrétienne ; l'art grec, par contre, dégagait la mythologie grecque de ses origines historiques. Nous trouvons donc dans l'histoire de l'esprit chrétien une répétition, sous une forme plus spirituelle, de ce que nous constatons chez les peuples primitifs. Certes, on ne brisait pas les images saintes, dont les forces magiques étaient épu-

sées, mais on les remplaçait par une autre iconographie. L'histoire connaît bien aussi quelques cas isolés où l'art a développé des conceptions qui ne furent que plus tard sanctionnées officiellement par l'Eglise ; mais, dans ces cas, il est probable que l'art n'a rien inventé et n'a fait que reprendre des conceptions populaires qui étaient, en partie, d'origine païenne.

Or, cette réaction totalement différente de l'art sur la mythologie a contribué à déterminer (donc non pas comme cause dernière) la durée de cette relation réciproque. Car l'assimilation de la mythologie à l'art ne pouvait être qu'un processus de durée limitée. Les limites étaient d'autant plus étroites que l'art (comme, par exemple, en Grèce) avait joué plus efficacement vis-à-vis de la mythologie le rôle d'un principe sélecteur. Plus l'art s'était borné au contenu apollinien de cette mythologie, plus ses facultés de donner une forme aux tendances orphiques et dionysiaques étaient amoindries. Inversement, l'art chrétien provoquait directement la formation de nouveaux mythes ou la transformation de mythes anciens, de sorte que ces processus ne se trouvent limités que par les bases matérielles elles-mêmes de cette religion.

Mais ici, un rapport dialectique se manifeste à nouveau et d'une façon très nette. Dans la mesure où l'art grec contribuait à abrégier la validité de la mythologie grecque dans la Grèce antique, il lui a procuré une influence dépassant ses limites historiques et nationales. Nous aurons, plus tard, à examiner la question suivante : en quoi résidait le « charme éternel » et la « norme » de l'art grec ? Qu'il suffise ici de constater que le « charme éternel » de la mythologie grecque dépend en grande partie de la réaction de l'art sur la mythologie (ceci naturellement à côté de maintes autres raisons) ; mais que, par contre, la mythologie chrétienne (pas plus que

les mythologies égyptienne, hindoue, etc.), n'aura pas ce charme, précisément par suite du caractère particulier de la réaction de l'art sur elle. Ceci est d'autant plus singulier que les Grecs avaient toujours conscience du caractère national de leur mythologie, tandis que les chrétiens n'ont jamais cessé de prétendre, pour leur mythologie, à une valeur indépendante de l'espace et du temps.

L'art grec n'a pu s'assimiler une mythologie étrangère, même dans les cas où celle-ci jouait déjà un rôle important dans la vie du peuple. Ceci est en corrélation avec la diversité de la réaction de l'art sur la mythologie. Les temples, qui, sans doute, avaient servi au culte de Demeter ou de Dionysos, ne diffèrent pas essentiellement (mais seulement par des facteurs secondaires, purement accidentels) des autres temples. L'art chrétien, par contre, put s'approprier une mythologie qui lui était complètement étrangère, aussi étrangère que lui était la mythologie grecque ; il put passer de l'une à l'autre, les représenter l'une à côté de l'autre. Toutes les fois que la mythologie chrétienne a subi des secousses, dues à des causes provenant de la base matérielle, l'art chrétien a pu se tourner vers la mythologie grecque, pour revenir, ensuite, par ce détour, à la mythologie chrétienne qui, entre temps, avait été soumise à une transformation et à une amplification théologiques. C'est ainsi que la mythologie grecque exerçait une action qui, pour le moment, paraissait révolutionnaire, tandis que son effet était, à la longue, réactionnaire ; car elle a contribué, indirectement, à conserver la mythologie chrétienne. Dans ce sens, la religion chrétienne vit encore de nos jours grâce à l'aide apporté par l'art grec, ou, en d'autres termes : elle doit en partie sa vie à l'erreur dans laquelle se trouvaient les idéologies en question quant au caractère de cette renaissance.

Il va sans dire que cette fonction de réaction possède elle aussi son histoire, et il y a naturellement aussi une différence entre la réaction des différents arts sur la mythologie, le culte, etc... Des examens spéciaux s'imposent dans cette direction.

### III

Le deuxième problème, posé par Marx, traite des « rapports inégaux entre le développement de la production matérielle... et de la production artistique ». Marx fait les constatations suivantes :

1) « En ce qui concerne l'art, on sait que certaines époques d'épanouissement ne correspondaient nullement au développement général de la société, donc à celui de la base matérielle, de l'ossature de son organisation, pour ainsi dire. Par exemple les Grecs en comparaison avec les Modernes ou aussi Shakespeare. Il est reconnu, en ce qui concerne certaines espèces de l'art, par exemple l'épopée, qu'elles ne pourront jamais être créées dans leur forme classique et d'effet universel, dès que la production artistique proprement dite commence à se manifester ; c'est-à-dire que, à l'intérieur du domaine de l'art lui-même, certaines expressions importantes de l'art ne sont possibles qu'à un degré peu développé de l'évolution artistique. Si cela est vrai des rapports entre les différentes espèces de l'art, dans le domaine de l'art lui-même, il sera déjà moins surprenant que ce soit le cas pour les rapports entre la totalité du domaine de l'art et le développement général de la société. »

2) Certaines circonstances économiques favorisent ou entravent certains modes de production spirituelle, par exemple la production capitaliste est l'ennemie de l'art et de la poésie. « Sans quoi

l'on arriverait à la présomption des Français au XVIII<sup>e</sup> siècle, si bien persiflée par Lessing. Parce que nous sommes plus avancés dans la mécanique, etc..., que les anciens, pourquoi ne pourrions-nous pas faire aussi une épopée ? Et la Henriade vaut l'Illiade ! » (*Théorie sur la plus-value*, I).

ad 1. — Marx, afin de comprendre cette disproportion comme un problème du « développement concret », compare « une certaine époque d'épanouissement de l'art » avec le « développement général de la société » d'une autre époque, en se basant sur l'analogie d'une disproportion entre « la forme classique de l'épopée grecque et le degré peu développé de l'évolution artistique » ; ce faisant, il implique, indirectement et tacitement, une constatation relative aux rapports de développement entre l'idéologie d'une époque déterminée et la base matérielle de cette même époque. Ceux-ci pourront donc aussi être disproportionnels, si ceux-là le sont. Mais comment le matérialisme dialectique peut-il déclarer, sans abandonner la dépendance primaire, qu'une époque déterminée peut avoir une idéologie très développée, tandis que les forces matérielles de la production de cette époque ne sont que fort peu développées ? En termes concrets : pourquoi l'art médiéval a-t-il produit, sous certains rapports (par exemple la cathédrale gothique de Chartres), des œuvres plus importantes que tout ce que l'époque capitaliste, avec son économie bien plus développée, a produit de son côté ?

On pourrait répondre par des considérations générales : abstraction faite de ce que nous risquons toujours de sous-estimer l'étendue réelle de l'économie de cette époque, c'est avant tout l'intensité de la lutte entre l'homme travaillant et la nature qui importe pour éclaircir les relations réciproques entre économie et art. Et cette intensité était bien plus forte pour l'homme qui se

servait, dans son travail, de ses propres mains et d'un outillage relativement limité, que pour l'homme produisant à l'aide de machines ; elle était plus grande pour celui qui se servait, pour son commerce, de moyens de transport relativement lents, que pour celui qui dispose de chemins de fer et d'avions. Si nous pouvions un jour arriver au point où la machine ne sera pas seulement à même de fabriquer des produits et de se procréer elle-même, mais aussi de régler son activité, et où elle pourra transporter ses produits jusqu'au lieu de leur consommation avec une vitesse excluant tout délai entre les besoins et leur satisfaction, alors l'intensité de la production matérielle ne présenterait plus aucun attrait pour la production spirituelle (dont les sources se trouveraient, dans ce cas, tout autre part). Par conséquent, la production spirituelle a subi la même décroissance d'intensité que la production matérielle.

En outre, si la nature agit sur nous et si nous sommes contraints de réagir sur elle pour satisfaire nos besoins vitaux, des besoins spirituels naîtront par suite de cette production des aliments. On arrivera ainsi à un point où l'homme pourra, pour le moment, se sentir satisfait quant à ses besoins matériels, mais non pas quant à ses besoins spirituels. Cette disproportion s'accroîtra au fur et à mesure que la conscience se séparera davantage des faits réels, au cours de l'évolution. C'est alors que l'homme et la société humaine projettent toute l'intensité de leurs forces productives sur la satisfaction de leurs besoins spirituels. Il en résulte la naissance d'une idéologie hypertrophiée par rapport à la base économique. En d'autres termes : on crée de grandes œuvres dans le domaine de l'art, de la philosophie, etc. Ce processus est naturellement limité ; il ne pourra subsister que jusqu'au moment où les besoins spirituels au-

ront été satisfaits, besoins qui sont également limités, car ils se sont formés sur une base matérielle restreinte par la nécessité. C'est ainsi que l'exclusivité et l'hypertrophie de l'idéologie mènent à sa décomposition. D'autre part, l'arrêt dans la production matérielle n'a naturellement été que relatif ; car, abstraction faite de la croissance naturelle de cette production, l'idéologie perfectionnée engendre de nouveaux besoins matériels. L'idéologie se décompose ainsi par ce processus matériel de développement (indépendamment de la conscience ou du contrôle de la conscience), et les besoins matériels accrus contraignent la société humaine à concentrer toute son énergie sur leur satisfaction. Une hypertrophie de la production matérielle s'établit maintenant peu à peu, ainsi qu'une réduction de l'idéologie, et, par cela même, une disproportion entre le niveau de la production matérielle et celui de la production spirituelle. Ceci n'exclut évidemment pas qu'il y ait des époques d'équilibre entre la production matérielle et spirituelle, au cours de cette alternance dialectique. C'est ici qu'il y aurait lieu de se livrer à des études historiques très concrètes et très étendues pour trouver les lois générales de l'enchaînement réciproque de la base matérielle et des idéologies, soit dans les époques de proportion, soit dans celles de disproportion, ainsi que des lois de succession entre ces deux différentes époques. Les résultats de ces études constitueront la confirmation expérimentale du raisonnement abstrait que nous venons de faire.

Ce problème existe à l'état latent dans le texte de Marx. Il est nécessaire et utile de le développer. La preuve en est dans le fait qu'il pose la question suivante : selon quelle échelle mesure-t-on la différence entre les niveaux du développement de la production matérielle et spirituelle ? Car la notion purement historique du progrès ne peut être utili-

sée pour ce cas de simultanéité. Cette constatation d'une liaison étroite entre le problème du « charme éternel » (c'est-à-dire de la valeur et de la norme) et le problème de la disproportion devient importante parce qu'elle attire notre attention sur la question de savoir quelle solution ce problème a trouvée dans l'autre thèse établie directement par Marx. Car l'assertion suivant laquelle les productions idéologique et matérielle de deux époques différentes sont en relation inverse l'une avec l'autre, ne découle pas simplement de ce que nous avons traité ci-dessus. Elle exige encore une analyse spéciale.

En comparant, par exemple, les moyens des productions artistique et économique, on constatera qu'à la longue, il n'existe pas de disproportion entre eux, mais que tous les deux se forment en relation réciproque. Ceci n'empêche naturellement pas que certaines techniques, et par conséquent aussi certaines espèces de l'art (et moyens d'expression) s'affaiblissent et se perdent même ; ainsi, par exemple, la technique de la peinture sur verre, qui était très développée au Moyen Age, a disparu pendant longtemps. Mais si, par exemple, la langue du romancier bourgeois est beaucoup plus différenciée et plus vaste que celle d'un poète épique du Moyen Age, cela n'implique nullement que la faculté de création du littérateur moderne soit plus grande ; de même que dans la vie économique, la multiplication et la différenciation des moyens de production n'ont nullement donné une forme plus ordonnée, plus raisonnable et plus équitable au processus de la production et de la consommation. Au contraire, ce n'est pas l'ordre qui s'est accru, mais bien l'anarchie. Et nous pourrions démontrer la même chose pour les arts plastiques. Tandis qu'au Moyen Age, l'architecture, la peinture et la sculpture formaient un tout ordonné, dont les différentes parties se conditionnaient réci-

proquement sous la direction de l'architecture, cette unité n'existe plus de nos jours ; les parties se sont rendues indépendantes au point qu'elles ont effectivement perdu toute faculté fonctionnelle (par exemple la sculpture), ou qu'elles sont tombées dans un contraste complet avec l'essence même de l'art (par exemple l'art comme propriété privée).

En termes plus généraux : si l'on compare l'art d'une époque déterminée avec le développement général (se trouvant donc sur un degré supérieur) de la société ou de la vie économique, on compare le phénomène total de l'art avec un phénomène partiel de la vie économique, c'est-à-dire une totalité avec un élément, donc deux phénomènes d'une structure différente. Si l'on dissout, par contre, cette complexité, on obtiendra, en ce qui concerne les parties élémentaires, ce résultat que les moyens de la production spirituelle se développent proportionnellement à ceux de la production matérielle ; et de même la faculté d'organisation spirituelle proportionnellement à celle de l'organisation matérielle ; mais on constatera que, par contre, la faculté d'expression spirituelle ne se développe pas proportionnellement aux moyens de la production matérielle, de même que la faculté d'organisation matérielle ne se développe pas proportionnellement aux moyens de la production spirituelle ; de sorte que l'art, qui unit les moyens de la production spirituelle et la faculté d'organisation spirituelle (ainsi que beaucoup d'autres facteurs) ne progresse pas proportionnellement au développement des seuls moyens de la production matérielle, mais bien proportionnellement à la relation existant entre les moyens de la production et la faculté d'organisation matérielles.

Il en résulte que le recul que l'on peut constater en comparant l'art d'une époque antérieure avec l'économie d'une époque postérieure, est non pas absolu,

mais dialectique, c'est-à-dire nécessaire pour vaincre la disproportion entre les moyens de la production et la faculté d'organisation spirituelles, en analogie avec les faits correspondants de l'économie. La disproportion est l'expression de la dialectique de l'histoire.

Cette solution plus précise d'un problème posé plus concrètement nous dispense complètement de l'obligation de nous rapporter, en ce qui concerne notre démonstration, à la disproportion entre la « forme classique de certaines espèces de l'art (épopée) » et le « degré peu développé de l'évolution artistique ». Et, en effet, cette analogie non seulement ne prouve rien, mais même elle soulève une foule de nouveaux problèmes. En premier lieu, le problème de la poésie du peuple, qui est d'une importance extrême pour une théorie marxiste de l'art, parce qu'il implique la question de savoir comment les éléments collectifs et individuels s'interpénètrent réciproquement au cours de la production spirituelle, question qui a aussi son importance, par exemple pour l'architecture de certaines époques médiévales. Mais il suffira de démontrer ici que l'hypothèse de la poésie du peuple s'est formée, à l'intérieur de l'esthétique bourgeoise, par les suppositions suivantes : on ne connaissait pas suffisamment les faits économiques et culturels de l'époque homérique et préhomérique ; on imaginait donc un monde primitif et un manque de culture tels qu'ils n'ont pas existé ; on a supposé inconsciemment une proportion entre la production matérielle et spirituelle et on s'est défendu d'attribuer une œuvre éminente à un individu isolé, car les poètes contemporains étaient incapables, même aux suprêmes sommets de leur propre production artistique, d'atteindre à de tels résultats. (Goethe se contentait d'être un « homéride »). Il ne resta donc que le choix entre une décomposition en œuvres diverses, créées par une multitude d'auteurs diffé-

rents, se basant tous sur des sujets donnés, donc en œuvres disparates, réunies plus tard par un « rédacteur » pour former un tout cohérent (comme si la composition artistique n'était qu'une simple addition d'unités mathématiques !), et entre la théorie de la poésie populaire. Cette théorie, qui élimine le rôle de l'individu, professait que la société elle-même était créatrice de la production spirituelle. Donc, les érudits, perplexes devant le phénomène de l'épopée homérique, furent obligés de supprimer leur propre base sociale : l'individualisme de l'économie capitaliste. Entre temps, les philologues bourgeois ont écarté ces deux voies reconnues comme des hypothèses incorrectes.

Mais faisons abstraction de la théorie. Quant à la disproportion elle-même, les faits historiques ne nous permettent pas de constater, avec une certitude suffisante, si elle a réellement existé. Car nous ne sommes plus à même de nous représenter, de manière satisfaisante, les œuvres produites dans les autres espèces de l'art de cette époque. Mais la pensée d'une telle disproportion implique toujours l'hypothèse qu'un développement abstrait de l'art en général est possible, indépendamment du développement concret des différentes espèces de l'art. Il est tout à fait improbable que Marx y ait pensé sérieusement. Nous sommes donc obligés de supposer qu'une forme artistique peut être élevée à un niveau classique, au-dessus de la moyenne de toutes les autres productions artistiques, et cela soit par la faculté créatrice naturelle d'un individu génial, soit par les conditions économiques d'une époque déterminée, ou bien même par ces deux facteurs en action réciproque. L'assertion suivant laquelle une production économique déterminée favorise certaines idéologies y est exprimée, sous la forme la plus concrète, c'est-à-dire relative à des espèces déterminées de l'art, spécification qui est la condition préalable de tout épanouissement de la théorie marxiste.

ad 2. — La première tâche consisterait à constater les différenciations et intégrations dans lesquelles « l'Art », qui n'est à vrai dire qu'une chose abstraite, apparaît empiriquement et concrètement au cours de l'histoire de l'art. Les distinctions entre arts perceptibles par la vue (architecture, sculpture, peinture) et arts perceptibles par l'ouïe (musique pure, parole), entre arts épiques, dramatiques, lyriques, etc, et arts tragiques, comiques, grotesques, etc., dépendent des différents points de vue adoptés et permettent donc les liaisons les plus variées. Les épopées homériques n'étaient pas de simples épopées, de même que les drames grecs n'étaient pas de simples drames, mais c'étaient des tragédies ou des comédies, etc.

La deuxième tâche consisterait à motiver ces différenciations et leurs jonctions : quelle est, dans tout cela, la part de la division du travail dans le domaine de la production économique, et de même dans le domaine de la production spirituelle ? Jusqu'à quel point les formes, une fois créées, continuent-elles à produire un effet dû à leur essence propre et à leurs lois inhérentes ? Dans quelle mesure les formes déjà existantes sont-elles modifiées par le développement de la production économique et spirituelle ? Ou, en termes généraux : quelles sont, dans toute espèce artistique, les limites entre l'élément historique et l'élément autonome (« à priori ») ?

Une troisième tâche consisterait à adjoindre des espèces déterminées de la production matérielle (ou des étapes de leurs développements) à des espèces concrètes de l'art, et spécialement à examiner la question suivante : ces coordinations n'ont-elles qu'un seul sens, c'est-à-dire : concernent-elles seulement des espèces isolées de l'art, ou en concernent-elles plusieurs, et, dans ce cas, quelle en est la jonction concrète ?

Des problèmes posés d'une façon si incomplète

ne peuvent évidemment être résolus que par des analyses et des comparaisons empiriques détaillées, relatives aux domaines de l'histoire universelle de l'économie et de l'art. Nous devons nous borner ici à quelques remarques, qui ne serviront pour ainsi dire qu'à illustrer les difficultés de la solution. Marx paraît être enclin à faire dépendre une espèce déterminée de l'art (telle que l'épopée) de l'existence d'une espèce déterminée de l'économie. « Achille aurait-il été possible sous le règne de la poudre et du plomb ? Ou, en général, *l'Illiade* sous le règne de la presse et de la machine d'imprimerie ? La chanson et la muse ne doivent-elles pas forcément s'évanouir lorsqu'apparaît la barre de la presse ? Des conditions nécessaires à la poésie ne disparaissent-elles pas ainsi ? » Mais les faits de l'histoire s'opposent à une réponse simplement affirmative. N'avons-nous pas encore des épopées illustres, non seulement sous la féodalité médiévale, mais aussi sous le règne de la poudre et de l'imprimerie : Gargantua et Pantagruel, Don Quichotte ? Et nous avons même encore des tentatives (bien que restées fragmentaires) de vaincre le roman amorphe et de créer une épopée sur la base des données bourgeoises (« Les âmes mortes », de Gogol et « Bouvard et Pécuchet », de Flaubert).

Il serait encore plus difficile de démontrer qu'un ordre économique déterminé ne favorise qu'une seule espèce de l'art. Il est vrai que les Grecs n'ont pas eu de drames durant l'époque de leurs épopées homériques, et pas d'épopées durant l'époque de leurs drames. Et, de même, le moyen âge chrétien a bien connu, à côté de ses grandes épopées, un art lyrique, mais pas de tragédies. Toutefois, plus tard, le grand auteur épique Cervantès est presque un contemporain du poète dramatique Calderon. Ce n'est qu'en soumettant encore d'autres époques de l'histoire à notre examen que nous pourrions déter-

miner si des circonstances spécifiquement espagnoles ont produit ici une coïncidence ordinairement rare (Milton-Shakespeare), ou bien si une certaine homologie des degrés de développement d'espèces économiques totalement différentes (antiquité, moyen âge) a produit des résultats idéologiques similaires.

Il ne faut pas repousser entièrement l'hypothèse selon laquelle il est possible que des causes opposées aient produit des effets qui se ressemblent fort. Nous savons, par exemple, que le *xiv<sup>e</sup>* siècle était très défavorable au développement de l'architecture. On s'expliquait ce phénomène, soit par le grand nombre d'églises qui avaient été édifiées au cours des deux siècles précédents, soit par le retard dans le développement économique du *xiv<sup>e</sup>* siècle. Il existait, par contre, au *xix<sup>e</sup>* siècle, qui, lui, n'était pas non plus très favorable au développement de l'architecture, un large développement économique et une multitude de commandes ; mais l'ensemble de la tradition artistique, depuis la conception de l'espace jusqu'aux matériaux du bâtiment, ne leur correspondait pas.

Cependant, l'utilité de l'étude de l'adjonction du genre et du degré de la production aux formes de l'art ne se révélera complètement que lorsqu'on considérera celles-ci non plus dans leur isolement mais dans leurs relations réciproques et concrètes à l'intérieur d'une unité artistique. Une telle unité artistique, qui s'était formée de façon organique sur les bases de la société et de l'histoire, ce fut, par exemple, la cathédrale gothique (par opposition au drame musical de Wagner, création artificielle), car elle fixait, d'elle-même, la technique, le lieu, etc., convenant aussi aux autres arts plastiques, et elle offrait, en outre, une place appropriée aux arts du son et de la parole et même à la danse (car la messe était un genre particulier de danse culturelle). S'il est certain qu'il y a des épo-

ques d'œuvres d'art intégrales et des époques ne pouvant produire que des espèces artistiques artificiellement reliées entre elles ou isolées, il est tout aussi certain que les méthodes de liaison organique varient (gothique-baroque) et que seule une notion claire de ces méthodes peut donner une précision concrète à cette adjonction.

Or, ce sont les époques durant lesquelles la création artistique a été reliée par une mythologie autochtone aux bases économiques qui ont produit de telles œuvres d'art intégrales, tandis que d'autres époques, dans lesquelles aucune mythologie (ou aucune mythologie autochtone) n'a joué ce rôle d'intermédiaire, n'ont pu produire que des œuvres d'art isolées. Mais ce facteur mythologique renvoie, de son côté, à un facteur social. Cela est nettement démontré par la Renaissance. Dans cette époque, où se dissolvait l'œuvre d'art intégrale, s'est formée une mythologie, qui n'était pas conditionnée (ou du moins acceptée) par l'ensemble de la société, mais par un « clan » qui se distinguait et se séparait de sa propre classe d'une façon non organique. Et ce phénomène, à son tour, découlait de la naissance du capitalisme primitif. De sorte que l'œuvre d'art intégrale était le résultat de cultures collectives, tandis que la séparation des espèces artistiques (qui, en dernier ressort, ne purent trouver leur unité, au XIX<sup>e</sup> siècle, que dans la théorie abstraite de l'art ou dans les tentatives violentes du romantisme) était le résultat de cultures individuelles.

Une fois résolus tous ces problèmes de dépendance et d'adjonction, nous ne saurons qu'une chose : la raison pour laquelle les espèces de l'art alternent, pourquoi elles se transforment, soit isolément, soit ensemble. Mais ainsi nous n'aurons pas encore de réponse à l'autre question, à savoir : quand et dans quelles conditions les espèces diver-

ses de l'art se sont-elles formées ? Périissent-elles complètement, et, dans l'affirmative, pourquoi ? L'insuffisance des matériaux connus jusqu'à présent a peut-être déterminé ce manque de réponse. Car, si loin que nous retournions dans l'histoire, la naissance de l'art échappe immédiatement à toute explication purement historique, dès que nous distinguons des signes graphiques et des œuvres artistiques. Les œuvres d'art les plus anciennes que nous connaissions sont déjà une expression parfaite de la faculté créatrice de l'homme. Mais ceci ne nous autorise pas encore à considérer les différentes espèces de l'art comme un « à priori » de notre conscience, productrice d'œuvres artistiques, dans le sens d'une théorie idéaliste de l'art. Au contraire, les degrés du développement vers l'art et vers les différentes espèces de l'art sont extérieurs à lui, de même que les degrés du développement biologique qui va vers le corps humain sont avant lui. Mais c'est précisément pour ces raisons qu'il y a, dans les espèces de l'art — malgré tous les changements intervenus au cours de l'histoire — certains facteurs relativement constants conditionnant, par leur essence et leurs lois inhérentes, l'impression de « l'à priori » idéologique en question, qui de son côté reflète, à l'envers et de façon inconsciente, le monde extérieur dans la conscience humaine.

En tous cas, Marx a soulevé là une série de problèmes historiques et sociologiques, qu'il est indispensable de résoudre pour établir une sociologie de l'art du matérialisme dialectique.

#### IV

Le troisième problème spécial s'est posé à Marx, parce que sa théorie des conditions historiques et économiques, auxquelles étaient soumises, selon lui,

toutes les idéologies, a semblé entrer en conflit avec la valeur permanente de l'art grec. « Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée grecque sont subordonnés à certaines formes du développement historique. La difficulté est (de comprendre) que l'art et l'épopée grecs nous procurent encore aujourd'hui une jouissance artistique et qu'on les considère, sous certains rapports, comme une norme et comme un modèle qu'on ne saurait dépasser. » Dans cet exemple concret, le facteur relatif de l'historicisme et du matérialisme entre en collision avec le facteur absolu et général de la dialectique et de la logique, et c'est là que réside la grande importance de principe de ce problème. Cependant, la signification complète de la vérité, à la fois relative et absolue, donc de la valeur, pour la solution de ce problème, ne se révélera que lorsque nous échangerons sa conception spéciale contre sa conception la plus générale ; donc le « charme éternel » de l'art grec (tout court) contre une norme permanente valant pour quelques œuvres d'art dans la totalité de l'histoire.

Avant de traiter isolément ces deux questions, il conviendra d'indiquer, en quelques mots, les raisons pour lesquelles Marx ne s'est servi, pour éluder ce problème, d'aucun des moyens auxiliaires que l'histoire tenait à sa disposition. Il aurait pu, d'une façon générale, attribuer (comme l'a fait Kant) une valeur uniquement subjective à l'art, en opposition à la raison et à l'éthique ; en un mot, il aurait pu traiter l'art comme une simple question de goût. Mais, ce faisant, il aurait introduit une distinction apriorique des valeurs entre les différentes idéologies, ce qui, pour lui, était absolument inacceptable. Il aurait pu (comme les romantiques l'ont fait) attribuer une valeur relative à l'art grec par rapport à l'art chrétien, ou, comme Herder, par rapport à l'art mondial, en ne concevant l'art grec que

comme un phénomène historique entre beaucoup d'autres. L'influence qu'exerçaient sur lui son éducation classique, la tradition de la littérature classique allemande et Hegel, lui interdisait ce procédé.

Mais la théorie même de Hegel se heurtait à une difficulté qui devait provoquer la critique de Marx. Car si l'on identifie l'évolution de l'histoire et de la logique, il en résultera que l'art grec (comme la philosophie grecque) n'est qu'un facteur dans l'évolution des catégories du « Logos » universel, et ne peut donc prétendre à une place particulièrement éminente. Et en effet, Hegel fut obligé d'ajouter une hypothèse complémentaire, présentant certains dangers quant à la conception fondamentale de sa philosophie, hypothèse en relation avec sa division tripartite de l'histoire de l'art en symbolisme, classicisme et romantisme, et de plus avec sa définition du beau comme « apparence de l'idée » ou comme « idée dans la perception ». « La beauté apparente de la forme constitue aux yeux de Hegel un moyen terme — le moyen terme entre l'objet sensible et la notion abstraite, « entre empirisme dépourvu de raison et raison entièrement dépourvue d'empirisme ». Mais l'esprit, dans son évolution comme esprit universel, n'a rencontré qu'une fois la beauté dans ce « moyen terme » : chez les Grecs. Ils sont le peuple du milieu, du milieu entre la nature et l'esprit, entre l'inconscience et la réflexion, entre la nécessité et la liberté, entre la redoutable majesté de Dieu et l'humanité sacrifiée de Dieu, entre la substantialité orientale et la subjectivité moderne. C'est ainsi que ce seul peuple a réussi, à ce moment unique de l'histoire, à créer la forme parfaite : l'image plastique des dieux. « Il ne saurait rien y avoir de plus beau. » (Kuhn : « Archiv fuer Geschichte der Philosophie », tome XI, pages 90 et la suite : L'esthétique de Hegel comme système du classicisme).

ad 1. — Il va sans dire que Marx ne pouvait utiliser cette explication. Par quoi l'a-t-il remplacée ? « Un homme ne peut redevenir enfant sans devenir enfantin. Mais la naïveté de l'enfant ne le réjouit-elle pas, et ne doit-il pas lui-même, à un degré supérieur, tenter d'en reproduire la vérité ? Chaque époque ne voit-elle pas revivre, dans la nature de l'enfant, son propre caractère sous sa forme vraie et naturelle ? Pourquoi l'enfance sociale de l'humanité, là où elle a trouvé son plus bel épanouissement, n'exercerait-elle pas un charme éternel, puisqu'elle représente un degré qui ne reviendra plus jamais ? Il y a des enfants mal élevés et des enfants précoces. Nombre d'anciens peuples appartiennent à cette catégorie. Les Grecs furent des enfants normaux. Le charme de leur art n'est pas pour nous en contradiction avec le degré social peu développé, auquel cet art s'était formé. Ce charme, au contraire, en est le résultat ; il est inséparablement lié à la faible maturité des conditions sociales dans lesquelles cet art est né, les seules dans lesquelles il pouvait naître et qui ne reviendront jamais. »

Il est évident que cette explication ne correspond pas à l'essence du matérialisme historique ; et en effet, quelques années plus tard déjà, l'historien bourgeois Jakob Burckhardt résout le même problème de façon très similaire, en alléguant que les Grecs avaient été des adolescents éternels. En outre, on pourra douter que les Grecs aient vraiment représenté, sous la perspective de l'histoire universelle, l'enfance de la société humaine. Ils ont adopté et absorbé de très anciennes cultures, celles de l'Égypte et de l'Asie mineure. De la sculpture de leur époque pré-classique (statues des ruines persanes), se dégage un raffinement tel que les archéologues ont pu, à raison, parler d'un *roroco*. Mais les anciennes épopées, *l'Illiade* et *l'Odyssee*, manifestent déjà elles aussi des éléments d'une culture très vieille, très

avancée et très compliquée. Si l'on accentue le deuxième terme de l'explication, à savoir que l'art grec opère comme norme parce qu'il est l'expression d'enfants « normaux », on n'aura toujours rien dit sur cette question décisive : qu'est-ce qu'une expression normale ? C'est ici que l'aspect spécial du problème rejaillit sur son aspect général ; mais Marx n'en donne pas d'explication dans le passage précité.

La solution que Marx a tenté de donner à ce problème est insoutenable parce que trop générale. Posons concrètement le problème : Pourquoi l'art grec a-t-il pu revêtir à plusieurs reprises une signification normative pour des époques déterminées de l'art chrétien ? Nous ne voulons faire ressortir ici que ce qui nous paraît caractériser toutes les renaissances spontanées de l'antiquité ; en premier lieu, les raisons qui tiennent à l'essence même de l'art européen et aux degrés d'évolution y correspondant, ensuite les raisons qui tiennent l'essence même de l'art grec.

Les artistes chrétiens paraissent s'être servis de la mythologie grecque (donc du contenu de l'art grec) chaque fois que la culture totale (depuis l'économie jusqu'à la mythologie chrétienne) était entrée dans une crise. Ces crises sont causées par un élargissement des faits économiques et sociaux, qui décompose l'espace vital accoutumé. L'absorption d'objets inconnus devient donc nécessaire, c'est-à-dire qu'il faut lutter plus vigoureusement contre un monde corporel non encore maîtrisé. En conséquence, on accentue l'orientation vers le terrestre au lieu de celle qui mène vers le céleste ; il s'établit donc une idéologie de caractère réaliste. Et nous trouvons, de façon analogue, que presque toutes les renaissances de l'antiquité classique ont trouvé leur expression dans un style corporel et réaliste. La mythologie chrétienne, qui, de par son essence même, était dénuée de toute forme, excluait toute sensualité et surpassait toute perceptibilité, devait livrer encore

bien plus l'artiste à lui-même, au moment où celui-ci a dû faire face à un monde matériel inconnu, qu'on ne pouvait conquérir que par un combat acharné.

L'artiste avait donc besoin d'une aide plastique lui permettant de sauvegarder le caractère sensoriel et formel de l'art. Et cette aide, l'art grec, de par son essence propre, pouvait, mieux que tout autre, la lui prêter. Tous les autres arts que nous avons connus jusqu'à présent (exception faite peut-être pour une partie de l'art chinois), ont toujours exprimé une métaphysique exclusive ; ils sont dogmatiques, quelle que soit la limite à laquelle ils puissent pousser la représentation de leurs sujets. L'art grec est le seul qui soit anti-dogmatique dans un sens absolument radical, c'est-à-dire qu'il est dialectique. Chaque contenu qu'il exprime est immédiatement accompagné de son opposé, ou, en d'autres termes : en donnant une expression artistique au contenu d'un mythe déterminé, il (l'art grec) transforme ce contenu de manière à y introduire chaque fois un sujet opposé. L'image de la balance, dont les plateaux s'équilibrent, image que les Grecs ont si souvent tracée depuis l'Iliade, en passant par l'Orestie jusqu'au scepticisme de Pyrrhon, exprime de façon parabolique ce qui constitue l'essence de leur fantaisie, à savoir, d'équilibrer l'énonciation et la contradiction et de leur donner une unité dans la forme artistique ; en un mot, elle exprime la tendance dialectique de leur fantaisie. (Cette interprétation n'est pas très éloignée de celle de Hegel que nous venons de citer, avec la différence qu'on ne l'entend que comme facteur structurel et nullement comme facteur en rapport avec la « valeur »).

Grâce à ce caractère spécial de l'art grec, l'artiste chrétien est à même de faire abstraction du sujet donné, et de ne s'approprier que le but de la création artistique : de donner une expression fixe,

circonscrite et plastique à un contenu fluide et dénué de toute forme.

Nous pouvons donc constater de nouveau, et cette fois-ci du point de vue formel, que toutes les renaissances de l'antiquité semblent avoir un caractère sociologique ambigu, ainsi que nous l'avons déjà mentionné. La méthode ne pouvant être dégagée, d'une façon purement abstraite, de son sujet mythologique et du style de son expression, on acceptera simultanément l'un ou l'autre. L'artiste, alors, ne développe plus son style, conformément au monde objectif nouveau. Il lui octroie comme masque un style inadéquat. La lutte contre les faits se transforme en une évasion hors de la réalité. C'est ainsi que précisément ceux qui, les premiers, ont « fait de l'antique » à l'extrême, deviennent les créateurs de formes dont se servira la nouvelle époque chrétienne de l'art. Le chemin qu'a parcouru Michel-Ange du « Bacchus ivre » et du « David » jusqu'à sa capitulation devant le crucifix, a une signification caractéristique à cet égard.

Si le caractère normatif de l'art grec est donc un fait historique s'expliquant, en général, soit par l'essence de l'art chrétien et l'histoire économique des peuples chrétiens, soit par l'essence de l'art grec, nous devons, au delà de cette constatation, déterminer, par une analyse détaillée, quelles furent les conditions spéciales qui amenèrent chaque renaissance, et quels furent, par conséquent, les facteurs spéciaux de l'histoire de l'art grec que ces renaissances acceptèrent comme modèle. Car la totalité de l'art grec n'a jamais possédé un caractère normatif ; les renaissances, comme faits historiques, ont leur propre histoire, et il serait inexact d'affirmer que cette histoire représente une progression continue vers une meilleure compréhension de l'antiquité.

Le classicisme allemand (et français) vers 1800 a

eu certainement une compréhension beaucoup plus superficielle de l'art antique (de même qu'il en a compris des traits essentiellement différents) que la Renaissance italienne au tournant du xv<sup>e</sup> et du xvi<sup>e</sup> siècle ; et celle-ci est distancée de loin par ce que l'art gothique — quoique art chrétien — a pu tirer de l'art grec au xiii<sup>e</sup> siècle. Chaque acceptation « normative » de l'antiquité dépend de l'époque à laquelle elle s'est effectuée. Seule une analyse historique peut indiquer l'époque à laquelle la notion abstraite d'une « norme » unique et absolue de l'antiquité a pris naissance. Il est très probable que le xiii<sup>e</sup> siècle, qui a atteint à la compréhension la plus profonde et à l'assimilation la plus intense de l'art grec (par exemple dans la « Synagogue » au portail sud de la cathédrale de Strasbourg), n'a pas connu cette notion. Celle-ci ne fut créée que par la Renaissance, c'est-à-dire par le capitalisme primitif, et acceptée ensuite par le classicisme qui, de son côté, commença à lui assigner sa place parmi les enchaînements historiques. Marx n'a pas progressé sur cette voie dans la pleine mesure des possibilités du matérialisme historique. On n'y parviendra qu'en comparant les renaissances de l'antiquité en Europe, soit avec les renaissances d'arts différents (art byzantin, japonais, primitif), soit avec l'absorption de l'antiquité chez d'autres peuples, par exemple dans l'Inde. On obtiendra ainsi des lois empiriques et générales, se rapportant à la signification sociologique et au cours historique de ces renaissances.

ad 2. — Jusqu'à présent, nous n'avons traité que de la question suivante, purement historique : pourquoi l'art grec, dans sa totalité ou dans ce qu'il présentait de commun dans toutes ses époques, fut-il admis et considéré par l'idéologie comme « norme » et comme « charme éternel » ? Le thème ne sera plus le même dès que nous poserons le

problème d'une façon plus générale. D'un certain point de vue, le thème sera rétréci, en ce qu'il ne se référera plus qu'à un nombre restreint d'œuvres d'art grecques ; d'un autre côté, il sera élargi, attendu qu'il se référera à la totalité du domaine de l'art mondial (et à certaines œuvres de ce domaine). Cette nouvelle conception du problème est, de son côté, commandée par une foule de conditions : par le capitalisme impérialiste qui a facilité l'accès et augmenté la pénétrabilité des pays jusqu'alors peu connus ; par l'absorption de cultures qui n'étaient pas préconisées par la tradition et ne pouvaient être comprises par les sciences historiques, faute de matière ; par la conception historique et « relativisante » du passé chrétien lui-même. Bref, par l'élargissement de l'espace et du temps, privait de substance l'esprit européen qui ne pouvait plus maîtriser une telle étendue.

Mais la modification nécessaire de la méthode est bien plus importante que ce changement des faits. Pourquoi précisément ces œuvres déterminées (et non pas d'autres) entre toutes les époques et entre tous les peuples ont-elles reçu une valeur normative dépassant l'espace et l'époque limités de leur base matérielle (toujours différente) ? Pourquoi y a-t-il, en somme, un facteur « absolu » et, dans ce sens, une « valeur » (par analogie à la vérité) dans la création artistique, et en quoi ce facteur consiste-t-il ? Toutes ces questions ne constituent pas seulement un problème historique, mais également un problème de la théorie de l'art et de la connaissance créatrice.

Par les considérations suivantes, on pourra démontrer qu'il s'agit là d'un problème relevant du matérialisme dialectique et que ce dernier pourra donc résoudre. La théorie marxiste de la connaissance a établi une vérité à la fois absolue et relative. « Absolu » ne signifie pas seulement l'action d'un

fait répétée sur le processus historique, mais également le développement progressif vers un but se rapprochant toujours davantage de la réalité ; but qui, s'il pouvait jamais être atteint, équivaudrait à la congruence totale de la réalité et de la conscience. La dialectique matérialiste renferme donc, en ce qui concerne l'évolution totale de la pensée humaine dans l'histoire, des degrés d'un rapprochement vers une valeur finale « absolue ». Dans ces limites on pourrait parler d'une hiérarchie des valeurs. Mais on exigera de toute théorie de l'art impliquant une critique scientifique :

I. Que ce qu'on a affirmé au sujet de la vérité vaille aussi pour l'art ;

II. Que ce qu'on a dit au sujet de la totalité de l'évolution historique vaille aussi pour les actes individuels de création ;

III. Que le degré individuel le plus élevé d'une époque inférieure de l'évolution historique puisse surpasser les degrés individuels inférieurs d'une époque supérieure de l'évolution historique.

Quant au premier postulat, il ne présente pas d'obstacles au matérialisme dialectique, parce qu'il ne reconnaît pas aux différentes idéologies, des valeurs aprioriques de nature formelle ou matérielle. Toutes les idéologies sont soumises à la même méthode dialectique ; elles sont toutes des actes dialectiques, qui ne diffèrent que selon leurs objets, leurs moyens d'expression, leur base psychologique — donc d'une façon purement empirique — et non pas selon leur « valeur » systématique et apriorique (idéaliste).

Quant au deuxième postulat, on pourra invoquer pour sa réalisation des faits empiriquement définissables. On constatera d'abord que le processus de la création artistique, non seulement laisse apparaître une modification structurale lorsqu'on le

poursuit de la jeunesse à la vieillesse d'un artiste déterminé, mais qu'il subit encore une modification de nature absolument différente, au cours du travail (temporairement limité) sur un sujet déterminé : la forme perceptible s'approche de plus en plus du contenu substantiel, qui admet, malgré son caractère concret, une série cohérente de significations. La cause de cette modification de la « valeur » pendant l'exécution d'une œuvre artistique (de la première ébauche jusqu'à l'œuvre complètement terminée) réside en ce que la création artistique est un jeu dialectique entre les actions déterminantes de la réalité et les réactions de la conscience tendant à s'en libérer, de sorte que la connaissance de l'artiste, et ses facultés de la réaliser en formes artistiques, croissent ; bref, en ce que l'homme est un être relativement libre et que l'intensité de cette liberté grandit avec l'importance des conditions discernées et exprimées. Il en résulte que les œuvres diverses d'un même artiste et les œuvres de différents artistes se trouvent sur un autre niveau. L'exactitude de cette conclusion peut être démontrée empiriquement par la différence de la fonction sociologique exercée par des artistes dont les œuvres ont des valeurs très différentes. Elle se révèle, non pas tant par l'appartenance à des classes différentes, mais avant tout par la différence complète dans la dépendance des conditions économiques et dans la réaction sur celles-ci, dans l'action réciproque entre les différentes idéologies. C'est ainsi que Dürer, par exemple, embrasse dans son œuvre artistique un ensemble bien plus vaste de couches sociales ; qu'il est moins sujet aux oscillations particulières des forces de l'époque (se trouvant en état de crise) ; qu'il attire un nombre plus grand d'artistes vers soi et sous sa domination ; que son influence est plus durable et plus profonde, même au delà de son épo-

que, comme étant une partie vivante de l'art allemand, que par exemple celle de Cranach ou de Hans Baldung Grien.

De telles constatations empiriques trouvent alors leur fondement théorique dans la thèse de Lénine (qui constitue une transformation de la doctrine de Hegel) affirmant que les mêmes lois doivent se présenter dans l'acte individuel de la conscience et dans les faits de l'histoire totale.

Si l'étude empirique des faits démontre que, très souvent, les degrés subséquents ne sont pas des degrés supérieurs, cette démonstration n'affirme en principe rien d'autre que la constatation que, pour toute conception dialectique, le développement historique ne se déroule point en ligne droite.

Quant au troisième postulat, il trouve sa réalisation dans la disproportion qui, à ce degré, se présente non seulement sous la forme de rapports dialectiques entre la production économique et idéologique au cours de l'histoire, mais aussi sous la forme de rapports dialectiques entre les conditions économiques (relatives, historiques), et la réaction de la conscience sur la réalité. De ce dernier processus découle une liberté relative. Cette liberté ne peut reposer que sur des éléments qui ne sont pas soumis à chaque variation du milieu et à chaque développement de la production matérielle et qui, pour cette raison, donnent à la conscience une forme relativement constante à travers des époques et des espaces plus étendus.

Ce sont ces facteurs relativement constants qui font de notre conscience un tout relativement complexe. Le matérialisme dialectique reconnaît que la conscience humaine possède des facultés corporelles, sensorielles, abstraites et raisonnables. Chacune de ces facultés conçoit l'objet sous une perspective différente, l'isole ou l'enchaîne différemment, et chacune d'elles est à même de se rapprocher des faits à des

degrés différents. C'est pourquoi l'interpénétration plus complète des différentes facultés vers l'unité, l'étendue plus vaste de ce que l'on saisit du monde matériel, ainsi que le rapprochement plus intime vers ce monde, permettent la création d'œuvres élevées à un niveau tel que même des générations postérieures n'en héritent pas simplement comme d'un fait historique. Car ce n'est pas le niveau de la faculté créatrice qui peut être transmis historiquement, mais uniquement la somme du savoir, donc seulement la matière des connaissances, et non pas la « valeur » de l'acte créateur. Bien au contraire : plus grande est la masse de la matière connue, d'autant plus grande doit être la faculté créatrice exigée pour atteindre le niveau précédent, ou, en d'autres termes : entre le développement historique et la faculté créatrice, les rapports sont non pas proportionnels, mais disproportionnels, donc dialectiques.

Nous venons d'indiquer brièvement comment se résout le problème général du niveau artistique, de la « valeur », sur la base du matérialisme dialectique, toujours sous la condition qu'une vérité à la fois absolue et relative soit exactement fondée. Et nous avons même indiqué qu'une relation entre la part relative et la part absolue s'établit de telle manière qu'on pourra, d'une méthode empirique, parvenir à une « hiérarchie » des valeurs, limitée par le plus bas degré du relatif et le plus haut degré de « l'absolu », de sorte qu'inversement, la science de la critique artistique prouve l'exactitude du matérialisme historique et dialectique. On objectera qu'une pareille critique de l'art est basée sur un cercle vicieux, attendu que nous devrions déjà savoir ce qu'est l'« absolu » lorsque nous voulons séparer, dans un cas concret, la part absolue de la part relative, et que ceci ne serait possible que sur la base d'une doctrine objective des idées

ou de la réalité (dont le sommet serait nécessairement constitué par l'existence d'un être suprême. Cette objection est injustifiée, car l'analyse du processus de l'action réciproque entre réalité et conscience nous fournit tous les critères dont nous pourrions avoir besoin.

Résumant nos considérations sur la question la plus générale, nous parviendrons à ce résultat que la théorie marxiste de l'art ne pourra être ni une théorie pure du sujet, ni une théorie pure de la forme. Au contraire, il a été démontré comment un processus dialectique compliqué crée, pour les besoins et les intérêts matériels, l'expression artistique et transforme, en même temps, les sujets donnés par l'histoire en contenus artistiques. La dialectique matérialiste peut expliquer les étapes du processus créateur comme étant une action réciproque (entre la matière et l'esprit), se transportant graduellement à un niveau toujours plus élevé. De plus, cette méthode révèle aussi l'évolution historique de ces processus, dans la totalité des relations entre les différents domaines culturels et à travers la succession infinie des générations.

---



# PICASSO

---

*A Marcel Fleischmann.*

Les érudits bourgeois reconnaissent eux-mêmes que leur science n'est pas parvenue à créer une sociologie de l'art. Ortega y Gasset n'a-t-il pas dit de l'œuvre de Guyau : rien n'en existe hors le titre et tout est encore à élaborer ! A quoi attribuer cette impuissance ? Toute étude sociologique de l'art demeurera nécessairement superficielle et inconséquente tant qu'elle ne pourra comprendre une étude théorique de l'art, sinon en jeter les bases. Contrairement aux autres idéologies, la production artistique, de par son essence, dissèque dans une plus large mesure la simple donnée de l'univers. En retournant au processus même de sa genèse, elle édifie un nouvel être « idéal » obéissant à des lois et fait d'une matière déterminée qui lui est propre. Il s'en suit qu'une sociologie de l'art doit avant tout analyser les fondements et les limites des rapports sociaux « donnés », tâche que ne sauraient réaliser les érudits bourgeois aux préventions de classe. Dans l'essai précédent, nous avons montré que le marxisme, interprété correctement, c'est-à-dire d'une manière dialectique, peut résoudre ce problème.

Le marxisme fait table-rase de toutes les illusions de conscience, — conditionnées par leur classe, — des savants bourgeois, telles que l'individualisme absolu du génie, l'indépendance et l'autonomie abso-

lues de l'esprit, le caractère immanent de l'histoire de l'art. Il voit en ces illusions les préjugés d'une époque historique nettement déterminée. Il permet, en outre, d'analyser le contenu de chaque époque, les relations entre la production matérielle et la production spirituelle, ainsi que les limites des possibilités de création des formes. Pour établir scientifiquement les rapports existant entre les parties « transcendante » et « immanente » d'une sociologie de l'art, il est nécessaire d'analyser : d'une part, les rapports sociaux, d'autre part, les formes de l'œuvre d'art en ce que leur ensemble et leurs relations entre elles offrent un caractère sociologique. Une telle analyse n'est en outre possible que sur la base de la dialectique matérialiste.

Le théoricien marxiste se trouve devant une double tâche : il doit analyser les idéologies bourgeoises et favoriser l'épanouissement de la révolution culturelle du prolétariat. Ces deux exigences sont intimement liées, car « les travailleurs ont à libérer les éléments de la société nouvelle que la société bourgeoise agonisante porte déjà en ses flancs ». (Marx : *La Guerre civile en France*).

L'étude de l'art moderne en Europe occidentale n'offre pas d'exemple plus typique que l'œuvre de Picasso. Les grandes expositions de Paris et de Zurich (en 1932) ont démontré que les temps sont bien révolus où l'un des plus éminents historiens de l'art pouvait écrire que Picasso ne l'intéressait pas. Aujourd'hui, la bourgeoisie d'Amérique et de l'Europe occidentale reconnaît combien cet artiste symbolise sa classe et à quel point il reflète son état d'âme. Au dénigrement obtus succéda une totale admiration sans qu'à aucun moment on ait considéré les limites réelles de son art. (La conversion de M. Meier-Graefe en est l'exemple le plus frappant). Par contre, il est de la plus haute importance pour un marxiste de déterminer précisément

les rapports de l'œuvre d'art avec l'ensemble social historique et, partant, les limites des classes. Il s'agit, en ce qui concerne Picasso, de rechercher les conditions matérielles et idéologiques dont il a subi les influences et comment, en créant, il a réagi sur elles.

## I

Picasso est né en Espagne en 1881. Sa jeunesse se déroule durant les années où le capitalisme monopolisateur se substitue à celui de la libre concurrence. Le caractère général de cette transition et les conditions particulières dans lesquelles elle s'effectuera en Espagne agiront en partie inconsciemment, mais d'une façon décisive sur le peintre.

Il s'agit, tout d'abord, d'une ère de transformation, qui, ainsi que toutes les périodes critiques, aura une toute autre influence sur l'art et l'artiste que les époques calmes et constantes. Un tel moment où s'entrecroisent violemment un déclin et une éclosion, exerce sur la vitalité d'une époque une tension particulièrement puissante qui conduit l'artiste à exalter, « afficher et monumentaliser » ses réactions sur les conditions matérielles et idéologiques qui l'enveloppent. Le contraste entre la vie et la mort s'y affirme plus fortement que dans les périodes équilibrées ; il en est de même des autres contradictions qui s'accroissent et se polarisent. L'individu, déchiré par ces conflits, et appelé à trouver le moyen d'expression le plus puissant d'une telle époque, sera précisément celui qui pourra répondre à son besoin de normes par le mode le plus compréhensible, le mieux saisissable, c'est-à-dire, presque toujours par l'expression mathématique.

Ces trois faits caractéristiques, l'accroissement

de la vitalité, l'opposition polaire des contrastes et le besoin de compréhensibilité des normes, nous les trouvons également, par exemple, chez Dürer. Ces faits sont vraisemblablement particuliers à toutes les époques critiques.

Chez Picasso, ces caractéristiques expliquent la fréquence de certains sujets : les représentations de la mort — durant sa jeunesse — remplacées plus tard par des figurations du sommeil ; l'accumulation progressive d'énergie dans les objets représentés et dans les moyens d'expression (couleurs et lignes), et surtout — pendant sa période cubiste — la volonté de mesurer et d'exprimer simultanément les fonctions les plus différentes d'un objet, en tant que principe créateur par opposition à l'unité et aux lois naturelles des corps.

A quel déclin et à quelle éclosion Picasso a-t-il assisté dans sa jeunesse ? Quelle est, dans la production matérielle, la base concrète de son art ? La transition de la libre-concurrence au système des monopoles implique une transformation interne du mode capitaliste de production. La propriété privée capitaliste ainsi que la juridiction et la forme de l'Etat qui lui correspondent sont maintenues ; de même, la division de la société en deux classes antagonistes et le partage du monde en corps économiques autonomes qui se combattent politiquement à la manière d'Etats souverains et absolus. Cette transition marque une étape dans l'histoire de la société bourgeoise dont l'évolution rythmée s'effectue suivant un principe unique. Dès les débuts de sa domination politique, la bourgeoisie eut à mener une lutte sur deux fronts : détruire le vieil absolutisme féodal et maintenir en exploitation la nouvelle classe ouvrière, seule productrice de valeur. Mais, l'une ne pouvait être menée sans l'aide des travailleurs, et l'autre sans l'aide des seigneurs féodaux. De là, les oscillations périodiques que pré-

sente le cours de l'histoire de la bourgeoisie, entre les tendances révolutionnaires et réactionnaires, avec pour résultat sa suprématie sur l'ancien régime et son affaiblissement devant la nouvelle classe. Ce rythme, dans l'histoire de la production matérielle, de la société et de la politique, nous donne la clef de toute une série de faits dans l'histoire de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle :

a) L'existence d'une oscillation permanente entre deux tendances historiques mythologiques (l'une grecque ou romaine, l'autre médiévale-chrétienne) et un art proprement bourgeois qui se développe entre ces deux tendances en s'orientant vers le réel, de telle sorte que chez les artistes les plus avancés, nous voyons l'une à côté de l'autre les conceptions les plus hétérogènes ou bien celles-ci sont conciliées, mais d'une manière éclectique, non-dialectique.

b) La nécessité pour l'idéalisme bourgeois (prétendu areligieux et athée) d'évoluer dans son ensemble de la raison aux sens (Kant-Mach, David-Monet), car le sensualisme (idéaliste) est le plus éloigné de l'idéalisme absolu-transcendant et en même temps le plus rapproché du matérialisme réellement athée (bien qu'il faille encore un « bond » pour l'atteindre).

c) A l'apogée du développement de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle, le matérialisme apparaît seulement comme un dogme et la dialectique uniquement sous une forme idéaliste, de telle sorte que le problème de la synthèse dans l'art du matérialisme et de la dialectique, — réalisé par le marxisme, — a été transmis non-résolu au XX<sup>e</sup> siècle.

On ne doit pas considérer cette oscillation de la production matérielle et spirituelle de la bourgeoisie, entre deux extrêmes absolument polaires, comme un produit du hasard ou comme un phénomène

extérieur. Elle représente davantage la loi du développement de la bourgeoisie. La substitution du capitalisme monopolisateur à celui de la libre-concurrence, marque une étape de ce développement. Durant l'ère de la libre-concurrence, les marchandises circulaient librement sur un marché mondial ouvert. L'objet de ce système était d'introduire les anciens besoins dans des marchés nouveaux et de créer de nouveaux besoins dans les anciens marchés. Son orientation était donc nécessairement objective et matérielle. Mais il se heurtait, entre autres difficultés, à l'impossibilité de contrôler l'offre et la demande, à l'inévitable baisse des prix et des profits, bref, au manque d'équilibre existant entre une trop grande expansion matérielle et une forme d'organisation insuffisante. Cette contradiction devait nécessairement amener des crises et conduire à la formation organique du capitalisme monopolisateur. Dans ce dernier, la production et la répartition sont dominées par le capital financier, sous forme de trusts et de cartels nationaux et internationaux, etc..., avec un marché mondial entièrement conquis et partagé, c'est-à-dire se rétrécissant en fait de plus en plus. L'orientation de ce nouveau système est toute formelle : rationalisation des méthodes de travail, organisation des entreprises, régulation des rapports entre le capital bancaire et le capital industriel, répartition des zones d'influence, etc... Au caractère conquérant de la libre-concurrence se substitue une bureaucratie administrative à la direction des entreprises et un parasitisme croissant de la bourgeoisie des métropoles dominantes. Ce formalisme féodal et dictatorial est en lui-même miné par la contradiction existant entre la forme privée de l'appropriation capitaliste et la forme sociale d'organisation du monopole ; cette contradiction est encore accentuée par la division de la société en classes, en corps

économiques autonomes, en idéologies nationalistes, etc...

La situation particulière de l'Espagne dans cette évolution générale est caractérisée par son intégration plus lente et plus tardive (que les autres pays de l'Europe occidentale) dans le développement de la bourgeoisie capitaliste. L'existence dans ce pays d'une énorme propriété foncière, en partie non exploitée, d'une industrie faiblement développée, établissent une plus grande analogie avec la Russie tzariste qu'avec le reste de l'Europe occidentale. Cependant, ce qui différencie l'Espagne de la Russie est essentiel : contrairement à la Russie, riche en ressources naturelles, l'Espagne ne put opposer la même résistance matérielle à l'emprise financière de l'Etranger, d'où la plus grande dépendance du développement spirituel de l'Espagne vis-à-vis de l'Europe. En outre, la bourgeoisie libérale espagnole possédait une plus forte tradition et une plus grande indépendance que la bourgeoisie russe. Alors que la bourgeoisie européenne était déjà devenue une bourgeoisie « d'épiciers », l'Espagne lutait encore héroïquement contre la féodalité et l'Eglise. Nous devons ajouter que le prolétariat espagnol, — en grande partie anarchiste et syndicaliste, — n'était pas encore capable de mener une grande action commune, tel le prolétariat russe, organisé par des marxistes. Par conséquent, la bourgeoisie espagnole se sentait moins menacée que la bourgeoisie russe. Ainsi, durant la période de transition de la libre-concurrence au capital monopolisateur, la bourgeoisie espagnole, — la génération de 1890 — eut une production spirituelle propre, dont la tendance démocratique autoritaire réagit jusqu'à nos jours sur l'idéologie bourgeoise européenne de plus en plus réactionnaire. Picasso représente la deuxième génération de ce développement.

La phase de l'histoire de l'art trouvée par Picasso à Paris, peu après 1900, est ainsi déterminée par l'influence de conditions économiques et sociales déterminées qu'avait subie la production artistique de l'Europe occidentale.

L'ère de la libre-concurrence nous a montré le point le plus bas où l'art traditionnel ne soit jamais tombé. Dans l'architecture, on mélangea, d'une manière éclectique auparavant inimaginable, les différentes formes des styles passés qui servirent ainsi de façades pompeuses, n'ayant aucune relation avec les plans tracés, lesquels ne répondaient déjà pas aux besoins de l'époque. La conception du monumental était tombée à tel point que les commandes de peintures murales s'exécutaient à l'atelier, sur des toiles que l'on fixait ensuite aux murs. Les Académies ne se transmettaient plus que les recettes les plus falotes et il ne subsistait plus rien de toute la science traditionnelle. Néanmoins, ces eunuques se cramponnaient solidement, non seulement à leurs chaires académiques, mais encore à la direction des expositions.

Le renouvellement de l'art bourgeois proprement dit, la peinture de chevalet et la sculpture, s'effectua ainsi en dehors des cercles officiels et en opposition avec le public. Guys, Manet, Degas acquirent de nouveaux moyens d'expression de la vie sociale de la bourgeoisie contemporaine ; Monet et Renoir, du sentiment de la nature ; Rodin, du portrait. Leur art était sensuel et idéaliste ; chez Manet, — le plus grand de ce groupe, — l'idéalisme était sceptique.

Mais nous trouvons chez tous ces artistes les mêmes limites : leur joie pour les nouveaux sujets, l'individuel, le momentané, le mouvement ou le geste passager, dépasse leur force d'expression. Le scepticisme de Manet, la conception négative de Degas, l'individualisation du momentané chez les impressionnistes firent que le relativisme ne put s'imprégner des normes d'un grand art.

Nous assistons simultanément à l'apparition d'une nouvelle architecture utilisant de nouveaux matériaux (fer, béton, verre), pour servir à des fins économiques nouvelles (usines, halles, tour Eiffel, gares, etc...).

Le pas le plus décisif fait pour sortir de cet art proprement bourgeois, fut réalisé par Courbet avec son matérialisme (abstraction faite de la partie romantique de son œuvre). Cet ami de Proudhon — que ses manifestes politiques et la part qu'il prit à la Commune conduisirent en prison — se donna pour tâche de traiter ses couleurs de manière à reproduire la pleine matérialité de l'objet représenté (pierre, eau, etc...), l'interpénétration et le caractère commun de plusieurs matières différentes. Par son matérialisme, Courbet se sépare nettement de tous les impressionnistes (aussi près qu'ils puissent être de la nature avec leur formule de plein-air). Mais le matérialisme de Courbet est demeuré dogmatique. Son ambition était de donner l'impression que le monde est harmonieux *à priori*, et cela en dissimulant complètement ses moyens formels de composition qu'il poussa souvent très loin. Courbet fut, sans aucun doute, le représentant de la couche révolutionnaire de ces paysans parceliaires dont Marx a si brillamment analysé la situation dans son « 18 Brumaire ». Ses manifestes politiques et son art s'accordent parfaitement et il est absurde de dire à propos de Courbet qu'il fut génial en art et simpliste en politique, comme l'ont prétendu certains critiques bourgeois au dilettantisme arrogant.

La transition de la libre-concurrence au système des monopoles posa le problème de la synthèse du contenu et de la forme, des tendances individualistes et collectives. Dans certaines de ses œuvres qui pénètrent le plus dans l'avenir, Cézanne a résolu ce problème en suivant une méthode dialectique

(il est fait expressément abstraction des œuvres où prédomine une statique pure ou une dynamique pure), mais dans le cadre d'un réalisme idéal (un domaine autonome qui se placerait entre l'idéalisme et matérialisme). La dialectique de Cézanne ne peut être perçue que par une exacte analyse faite devant l'œuvre originale. Examinons, par exemple, le « Mont Saint-Victoire » (collection Courtauld). Au premier plan, une plaine (vert-ocre) légèrement montante, puis une bande de terre ondulée derrière laquelle se dresse une montagne (bleu), au-dessus, un ciel bleu voilé en partie par des branches (vert). Le premier plan s'étend en profondeur, suivant la diagonale, d'en bas à droite vers le haut à gauche. Cette direction principale va à l'encontre de la diagonale opposée. Ces deux orientations du mouvement sont tendues sur les lignes verticales et horizontales d'un plan parallèle à la surface du tableau. La statique de ce plan, situé dans l'axe de la profondeur du tableau, brise la dynamique des deux diagonales et les contraint, en outre, à engager une lutte entre elles. Cette double lutte causée par une force initiale se répète sur les diverses couches de la profondeur de l'espace peint et se déroule dans une certaine direction, selon une cause finale, c'est-à-dire d'après une nécessité logique, dans laquelle coïncident les deux catégories différentes : la causalité et la finalité. La diagonale principale qui pénètre en profondeur dans le tableau subit d'abord un retardement, puis poursuit son mouvement avec un temps et une durée modifiés, pour enfin se rapprocher successivement de l'horizontal. A la suite de cette double lutte, le premier plan rencontre la résistance offerte par la montagne, qui ne se dresse pas verticalement, mais est inclinée sur ce premier plan, de telle sorte qu'elle s'oppose au mouvement dirigé vers la profondeur. Cette montagne n'est pas une repro-

duction naturaliste du paysage, mais une forme artistique composée de contrastes et créée en relation avec les directions spatiales déjà peintes. L'accent n'est plus porté sur la même dimension (hauteur au lieu de profondeur), ni sur la même direction (vers la gauche au lieu de vers la droite); les couleurs sont complémentaires et, en ce qui concerne les formes géométriques, le plan est remplacé par des surfaces concaves et convexes. Ce renversement est produit, d'une part, par un bond brusque, et, d'autre part, est amené par l'intermédiaire, non seulement des objets, mais aussi des moyens d'expression. Ceux-ci sont, en effet, en relation intime, par exemple par l'élévation graduelle de l'avant-plan, par la succession des plans parallèles à la surface du tableau, et par les objets s'élevant au-dessus de la plaine. En ce qui concerne l'arrière-plan, nous voyons l'immatérialité du ciel opposée à la matérialité des objets, opposition renforcée par le contraste des formes géométriques: la surface de la terre est convexe et celle du ciel est concave. Ce contraste exprimé au moyen des couleurs et amené en bas par l'intermédiaire de l'immatérialité de l'atmosphère qui baigne les objets et en haut par la matérialité de l'arbre. Mais tandis que tout ce qui est matériel donne l'impression d'un mouvement et d'un développement autonomes, tels que toute future forme est conditionnée suffisamment et nécessairement par celles existant déjà et qu'elles tendent toutes simultanément vers le même but final, le ciel présente à certain égard quelque chose d'insatisfait. Dans la relation entre la terre et le ciel, le bond est trop grand, trop arbitraire. Le ciel reste statique, car Cézanne s'exprime, d'une part, d'une manière, trop naturaliste, d'autre part, d'une manière décorative. Nous touchons à une limite de la dialectique de Cézanne, fondée sur son réalisme idéaliste. La tache de couleur mode-

lée, — l'élément formel de ses tableaux, — montre une synthèse d'un besoin d'expression subjectif et de l'objectivité des corps. Cette synthèse s'est libérée de ses deux sources, et a acquis une réalité propre : une unité autonome de l'idéal et du matériel. Dès que l'on confère une existence absolue à cette autonomie relative, celle-ci détruit la dialectique. Cela explique les efforts inouïs de Cézanne (et toutes ses oscillations entre la statique et la dynamique pures).

Le matérialisme de Courbet et la dialectique de Cézanne sont les deux tendances que le xix<sup>e</sup> siècle a léguées au xx<sup>e</sup>. Leur réunion constitue la tâche historique à accomplir. Nous constaterons plus tard chez Picasso un manque complet, tant de matérialisme que de dialectique, ce qui délimite ainsi sa position au sein de la vie sociale moderne.

A l'époque du capitalisme monopolisateur, l'architecture vient au premier plan, mais sans véritablement avoir un rôle directeur, c'est-à-dire sans prescrire la place organique, la technique et le style à la peinture et à la plastique, sans donner la direction d'une œuvre d'art intégrale. Par contre, elle dévoilera la divergence existant entre l'architecture et les autres arts plastiques. C'est par là et par le style classique et calviniste de Le Corbusier que se manifeste la contradiction interne du capitalisme monopolisateur.

Dans la peinture apparaissent deux tendances différentes : chez Seurat, un formalisme et un constructivisme ornemental qui correspondent au formalisme du système des monopoles. Dans « Le Chahut », par exemple, un groupe de mannequins, — organisé à la manière d'une société anonyme — s'agite en mouvements uniformes et compassés ; l'existence achevée du groupe exclut toute action individuelle et par là ne possède aucun caractère collectif. Il s'agit plutôt d'une offre rationalisée de

marchandises répondant à une demande de luxure et de corruption sociale. Ce groupe est caractérisé par l'angle obtus formé par les jambes écartées et les courbes qui en relient artificiellement et artistiquement les côtés, ainsi que par les variations et les combinaisons de ces courbes déterminant non seulement les vêtements et les coiffures, mais encore les différents traits des visages (bouche, nez, yeux).

La deuxième tendance de la peinture moderne décèle une échappée du monde extérieur vers le monde intérieur ; elle substitue une intuition métaphysique au sensualisme impressionniste. Nous trouvons ainsi chez Matisse une contemplation quasi-orientale. Celle-ci s'exprime directement par les couleurs et les lignes ; elle compte avec leur signification symbolique ; elle compose les figures humaines non d'après leurs lois naturelles mais d'après des besoins d'expression subjectifs. Il y a entre le monde extérieur et le monde intérieur une opposition qui n'est autre que l'expression du caractère fuyant (réactionnaire) de l'intuitivisme expressionniste.

La forme fondamentale de l'art bourgeois, la peinture de chevalet, est menacée de deux côtés opposés : d'une part, par des intentions monumentales nullement fondées sur l'architecture moderne, mais basées sur une religion périmée ; d'autre part, par la désagrégation directe de l'esthétique particulière à la peinture de chevalet (unité de lieu, de temps et d'action). Cette décomposition, qui peut être inspirée par le film, le photo-montage, l'affiche, etc., ne mène qu'à une division de la surface, telle qu'elle était coutumière au début de la peinture de chevalet.

Telle est la production artistique, — conditionnée par la production matérielle, — que trouvera Picasso et dont il assumera la direction dans la peinture.

## II

La réaction artistique exercée par Picasso sur la situation qu'il a trouvée, présente deux périodes différentes : celle du sentiment (1901-1906), et celle de la création (1907 et années suivantes). Celles-ci se divisent naturellement en plusieurs étapes (et sous-étapes). La première comprend les phases dites « bleue » (1901-1905) et « rose » (1905-1906) ; la seconde, les étapes cubistes (1907-1914), abstraite et classique (1915-1925), surréaliste (1925 et années suivantes).

Dans la première période, le contenu et la conception spirituelle du sujet prédominent ; dans la seconde, les éléments qui créent les formes : modelage, composition et forme, méthode et réalisation. Il est à remarquer qu'il se sert là de certains concours extérieurs : art nègre, classicisme avec ses ascendants, peinture de vitraux du moyen-âge chrétien.

Le thème presque uniforme de la période sentimentale est pris en marge de la vie naturelle et sociale : aveugles, paralytiques, nains, crétins ; pauvres et mendiants ; arlequins et pierrots ; prostituées ; danseurs de corde, acrobates, diseuses, acteurs ; jongleurs et clowns. Il ne faut pas y voir une critique sociale ni une accusation contre l'ordre bourgeois. Picasso, de même que Rilke, considère la pauvreté comme une chose héroïque et l'élève à la hauteur d'un mythe de « grande splendeur intérieure ». Loin d'y voir un phénomène social que ceux qui en sont touchés doivent abolir, il en fait une vertu franciscaine qui annonce l'approche de Dieu. Cette dernière se convertit en sentimentalité parce que sa religiosité toute affective demeure en opposition avec la rigueur de la création ; elle exige de la compassion et de la miséricorde. Cette conception passive, mystique et religieuse de la

pauvreté, trouve son fondement dans l'amour chrétien du prochain et dans l'idéologie bourgeoise, dont le corrélatif indispensable exprime également le cynisme brutal, comme cela ressort le plus clairement de l'Encyclique sociale du Pape.

La liaison établie par Picasso entre ces sujets pris en marge de la société bourgeoise et la forme fondamentale de la vie sociale de la bourgeoisie, la famille, est tout à fait caractéristique. Un tableau tel que « la famille avec le singe » laisse percevoir une unité de groupe avant la particularisation des individus et un sentiment délicat atteignant presque la sainteté. Quel contraste avec le seul tableau de famille bourgeoise que Picasso ait peint d'après la réalité et non par l'inspiration. La « famille Soler » nous montre l'homme et la femme assis aux deux coins opposés et le groupe n'est formé que par une addition successive de personnages. Mais ce contraste est dû davantage à une conception religieuse qu'à une critique sociale. Il est remarquable que nous trouvions toujours et simultanément chez Picasso les deux formes de la sociabilité : la désagrégation du groupe en individus et le rassemblement des individus en groupe. Il s'exprime par là une certaine relativité ou bien égalité des principes opposés qui président à la formation des corps sociaux.

La conception mystique des sujets en marge de la société ressort de leur représentation dans les tableaux les plus réussis, par le fait que Picasso n'emploie chaque fois qu'une seule couleur : un mouvement clair-obscur s'étend de l'avant vers l'arrière et de l'arrière vers l'avant, tandis que la ligne revenant sur elle-même et se découvrant progressivement, dégage par ce mouvement oscillatoire mystique de devenir et de disparition, un être relativement indépendant. L'éclaircissement méthodique de ce processus mystique et de son rapport avec

l'existence du monde corporel, telle est l'unité spirituelle qui assure au développement multiforme de Picasso sa logique intérieure.

La comparaison entre la buveuse d'absinthe de Picasso (1902) et le tableau de Degas traitant le même sujet (Louvre), montre clairement ce que signifie, au point de vue sociologique, la « mystique du champ intérieur » de Picasso. L'impressionniste ne présente pas ses personnages devant le plan, mais dans l'espace. Dans le tableau de Degas, l'espace est creusé par la suite d'obliques (formées par les tables), circonscrivant un vide. Ce dernier est en contraste avec la matérialité des tables qui semblent être poussées dans l'espace. Degas entraîne le regard du spectateur dans un mouvement giratoire autour de l'espace vide, ce qui fait reculer les deux personnages dans le coin extrême du tableau. Là, ils s'effondrent en eux-mêmes, masse inerte dans la rotation de l'espace ; ils semblent des tas de cendres prêts à s'écrouler ; ils font l'effet d'épaves rejetées par le mouvement de l'espace et qui vont se décomposer, s'effriter ; ils ne possèdent aucune résistance humaine. Plus le regard pénètre dans ces personnages, et plus il les sent rongés, prêts à se réduire en poussière sans opposer aucune résistance, dans un désespoir mélancolique et une indifférence cynique. Degas peint le crépuscule des hommes qui doit nécessairement s'étendre sur la société bourgeoise moderne, parce que ses forces motrices sont essentiellement inhumaines et parce que le rythme de son développement rend impossible toute réaction humaine consciente, active et créatrice. Une telle attitude sociale critique d'un bourgeois vis-à-vis des propres bases de sa classe, n'a pas été prise par Picasso. L'homme menacé fuit le monde extérieur et se replie en lui-même, pour y chercher une protection contre les forces désagrégeantes de ce monde extérieur et sauver son âme de la catastrophe.

Durant cette première époque, la mystique de Picasso ne fait que naître ainsi que sa tendance vers un monde objectif statique. Un principe se dégagera bientôt du développement de cette mystique, celui de l'interpénétration des corps entre eux et de ces corps avec l'espace. D'où la division de l'unité physique de l'objet en plusieurs parties différenciées par l'espace ou la couleur. C'est pourquoi, du point de vue naturaliste, cette mystique apparaît audacieuse et révolutionnaire par sa richesse en combinaisons nouvelles, c'est-à-dire non déterminées par la nature. Mais l'opposition qu'elle établit entre les lois physiques et psychiques, son dualisme psycho-physique révèle un désir romantique de fuir hors du temps, dont le caractère réactionnaire n'est pas diminué du fait que sa passivité primitive s'unit à une activité créatrice.

### III

Le tournant le plus décisif qui se produisit dans l'évolution de Picasso eut lieu entre 1906 et 1907. Il passa de l'état d'artiste descriptif à celui d'artiste créateur. Jusqu'à quel point cette transformation est inhérente à l'essence de l'art, l'histoire nous l'a révélé par exemple chez Dürer (Adam et Eve, gravure de 1504), ou chez Rembrandt (l'évolution qui suivit la banqueroute et se rattacha à la Renaissance italienne et aux miniatures persanes). Mais s'il est certain que cette évolution de la faculté artistique est basée sur la substance et les lois propres du domaine relativement indépendant de l'art, il n'est pas moins sûr qu'elle renferme des modifications sociologiques. On peut montrer par des faits historiques concrets, par exemple, par la différence existant entre Dürer et Hans Baldung Grien ou bien entre le jeune et le vieux Dürer, qu'un artiste

descriptif est conditionné d'une manière différente par les rapports de production matériels et sociaux, et qu'il réagit autrement sur eux qu'un artiste vraiment créateur. Mais cette différence relative est rendue absolue par la conscience dès que la complète autonomie de l'art est proclamée, c'est-à-dire son indépendance totale et originelle, tant de la production matérielle que des formes d'organisation de la société. Il est de toute importance pour le marxiste de dissiper cette présomption, car elle constitue l'un des plus forts piliers de la philosophie idéaliste.

La naissance de cette illusion a été déterminée par les raisons suivantes :

1) La forme artistique est faite de matière (couleurs, marbre, etc...). En soi, la matière est — artistiquement — morte. La forme qui donne naissance à la vie artistique semble ne provenir que de l'esprit humain. On en déduit : l'esprit humain seul est la cause de la forme ; l'esprit humain est absolument libre et souverain ; la forme ne provient pas de cette matière, elle ne peut en général en provenir, mais seulement de l'esprit et cet esprit ne peut lui-même provenir que de l'esprit, ce qui est une pure spéculation.

2) A partir d'un moment déterminé de la création, la composition des formes ne souffre plus aucune intervention, ni de la part du monde des objets, ni du monde de l'esprit. Afin d'éviter toute contradiction, l'artiste doit à un certain moment déterminé renoncer aux objets auxquels il tenait profondément au début et qui lui semblaient importants et essentiels. Les formes constituent une unité et une nécessité systématiques. On en déduit qu'il existe des lois absolues, éternelles de la combinaison des formes, dont l'origine est purement spirituelle parce qu'elles ont une action déterminante sur les sujets et les objets.

3) L'œuvre achevée réagit fortement sur la vie, forme notre manière de voir la nature, de créer des objets pratiques, de commercer avec les hommes, etc... On conclut que ce qui est spirituel dans l'art l'est d'une façon absolue.

Toutes ces raisons ont ceci de commun qu'elles excluent les conditions matérielles du procès de production spirituelle. En commençant par l'activité de la conscience, on s'isole et on rend absolus les moments spirituels. Cette falsification de l'action réciproque des conditions matérielles et des réactions spirituelles atteint son plus haut point lorsque l'on peut ramener la nécessité artistique à la mesurabilité scientifique, mathématique. Bien que chez tous les grands artistes cette tentative se soit toujours révélée comme erronée (par exemple chez Dürer), l'erreur semble indéracinable, et cela pour des raisons sociologiques : pendant les périodes de crises et de transition, la pleine compréhensibilité des normes devient un besoin qui réapparaît continuellement. Picasso fut également sujet à ce besoin.

Que vaut l'affirmation de l'indépendance de l'art et dans quelle mesure la conscience est-elle trompée ? Le fait que les matériaux, la technique et même les genres d'art préférés dépendent de la production matérielle, l'histoire de l'art la plus immanente le prouve si manifestement qu'il est inutile d'insister davantage. En ce qui concerne la création et le style, l'histoire nous montre ce qui suit : certaines catégories générales, certaines lois, se réalisent dans les œuvres d'arts de tous les temps et de tous les peuples, ainsi symétrie et série, statique et dynamique, séparation, opposition et interpénétration des dimensions, etc..., seulement elles se réalisent sous des aspects différents. Cette diversité s'explique par celle des milieux naturels avec lesquels l'homme est appelé à lutter ; par les

rapports sociaux concrets au sein desquels cette lutte, c'est-à-dire la production matérielle, doit s'effectuer ; par le niveau atteint par l'art et sa liaison avec les autres idéologies. La réalisation de tout ce qui est commun aux différentes réalisations ne peut jamais se faire d'une façon immédiate. C'est pourquoi il ne s'agit pas d'une simple abstraction, mais de notre conscience formée biologiquement et historiquement, de sa nature relativement constante par rapport aux phénomènes variables de la vie sociale. Mais si l'on transforme cette constance relative en constance absolue, on commet une double erreur, car l'on oublie tant la genèse historique de la conscience en général que la nécessité de sa réalisation. La nécessité mathématique elle-même possède des bases dans l'organisation naturelle de notre corps et dans nos rapports pratiques, c'est-à-dire économiques avec le monde. Ce n'est que de cette façon que l'on peut expliquer les trois dimensions de l'espace euclidien et le développement de la géométrie euclidienne antérieurement à la géométrie non-euclidienne. Il résulte de tout ceci que l'indépendance originelle et complète de l'artiste vis-à-vis de son époque, c'est-à-dire de la production matérielle d'avec son organisation sociale, est une pure illusion (d'ailleurs, des savants bourgeois tels que Schrödinger commencent déjà à le comprendre ; cf. Schrödinger : « La science naturelle est-elle conditionnée par le milieu ? »).

En croyant pouvoir réaliser directement les catégories générales de la faculté artistique, l'artiste s'identifie à une époque historique déterminée qu'il prend comme norme absolue pour des raisons historiques dont il n'a lui-même pas conscience. Il s'égare ainsi dans une académie stérile et réactionnaire (Marées-Hildebrandt). Ce n'est pas l'indépendance primitive qui distingue les artistes descriptifs des artistes créateurs, mais la plus grande

faculté de se libérer des conditions objectives et de leurs réflexes purement subjectifs. Ainsi la réaction est d'autant plus grande que la soumission primitive à la nature et à la société était plus forte et non pas plus faible. Ce qui différencie les artistes descriptifs des artistes créateurs, ce n'est pas la souveraineté primitive mais l'intensité de l'action réciproque de la nature et de la société d'une part et de leur conscience artistique d'autre part.

#### IV

La période cubiste (1907-1914) offre plusieurs problèmes particuliers intéressants pour la sociologie marxiste de l'art à côté du problème général d'un art ayant ses lois propres : Au début (étape négroïde) l'influence de l'art nègre ; à la fin (étape des matériaux) l'apport de matériaux concrets sur les toiles. En outre se pose à propos de toutes les étapes la question suivante : pourquoi les lois abstraites de la peinture de Picasso ont-elles pris cette forme particulière de la délimitation en figures géométriques, de la discontinuité relative (et après coup de la fusion) des plans parallèles à la surface du tableau.

1) Nous ne pouvons douter qu'il n'y ait eu une évolution des impressionnistes à Picasso. Mais elle ne concerne en premier lieu que les moyens de représentation.

C'est en étudiant la nature que l'impressionniste a pu conquérir la lumière en vue de la représenter en couleurs. Il a analysé l'unité non encore différenciée d'un moment déterminé d'une saison ou d'une journée pour la décomposer en atomes comme les psychologues réduisirent la vie psychique en sensations. Mais tandis que ceux-ci reliaient les différents éléments d'une manière mécanique (par

association), l'unité artistique était rétablie moins par l'emploi complexe de tous les moyens de composition (qui étaient davantage réduits au minimum) que par le maintien d'un état d'âme correspondant à l'excitation sensorielle, c'est-à-dire d'une manière esthétique et souvent sentimentale.

Deux choses doivent être rigoureusement distinguées : le caractère individuel, monadiste de la conception de l'univers en général et le domaine sensoriel en lequel on l'a réduite pour la représenter d'une façon artistique. Cela permet de voir que l'expressionnisme a également maintenu le premier et n'a modifié que le second de ces deux points. Autrement dit : l'expressionniste n'a pas moins renoncé au total et au complexe que l'impressionniste. Leur différence ne réside qu'en ce que l'expressionniste ne part pas de l'excitation sensorielle momentanée produite par le monde extérieur pour en chercher un équivalent psychique, mais bien de l'excitation psychique du monde intérieur dont il recherche l'équivalent sensoriel. Tous deux restent dans un système de monades. On ne modifie rien en remplaçant des points de couleur par des taches, et en considérant comme fondamental pour la création artistique non les éléments mais la totalité de la surface du tableau. Il ne s'agit que d'une différence de moyens de représentation qui ne modifie en rien la manière profonde de concevoir l'univers. La différence est analogue à celle existant entre une psychologie des sensations et une psychologie de la structure ; dans les deux cas, ce qui est décisif, c'est qu'il s'agit de quelque chose d'individuel. Ici également, la différence ne réside que dans le contenu sur lequel l'attention était chaque fois attirée : l'excitation sensorielle et l'analyse ou bien l'excitation psychique et sa structure.

Picasso n'a apporté à ce sujet aucune modifica-

tion essentielle. Il donne pour ainsi dire la synthèse de ces deux conceptions partielles, mais sans abandonner leurs hypothèses. Le progrès consiste uniquement en ce que Picasso a créé des moyens d'expression plus profonds et plus essentiels pour la lutte des deux dimensions de la surface avec la troisième dimension de l'espace, c'est-à-dire pour une nouvelle façon de modeler. Il a de la sorte atteint l'individualisme organisé, la monade schématique — progrès qui correspond à la transition du capitalisme de la libre-concurrence à celui des monopoles. De même que les deux formes du capitalisme maintiennent la propriété privée comme base fondamentale de la production, Picasso conserve l'individualisme absolu à la base de la création artistique. De même que dans le capitalisme monopolisateur la divergence s'accroît entre la propriété privée et l'organisation économique dirigée et que s'aggravent les crises économiques et sociales, chez Picasso le dualisme existant entre sa base individualiste et ses moyens d'expression mathématiques et généraux accentuent ses crises psychiques. Ainsi s'explique la modification continuelle de son « style » dont les différentes formes gravitent toutes autour du même problème demeuré sans solution.

Les limites de principe de l'art bourgeois moderne se manifestent le plus clairement en ce qu'en dernière instance elles prennent racine dans la caricature dont nul ne saurait contester l'origine économique et sociale : pas moins dans l'impressionnisme d'un Degas que dans l'expressionnisme d'un Matisse ou le cubisme d'un Picasso. Daumier fut le premier qui inventa le style de la caricature et jusqu'à nos jours tout l'art bourgeois a gravité autour de lui, comme autour d'un axe. Ce qui caractérise essentiellement ce style, c'est que l'ensemble cesse de déterminer les parties ou bien d'être le résultat

d'une addition de parties homogènes, en un mot d'être quelque chose d'harmonieux. C'est au contraire la partie caricaturée, outrée, et la relation discordante entre les outrances positives et négatives qui déterminent l'ensemble et accentuent l'impossibilité d'un ensemble — qu'il s'agisse de l'ensemble d'une situation, d'un homme ou de leurs relations entre eux. C'est à tort que Ortega y Gasset a prétendu que l'homme était éliminé de l'art moderne. Dans un sens plus profond, l'homme a été éliminé de la vie sociale parce qu'il est devenu une marchandise. C'est pourquoi la caricature pouvait et devait devenir une partie intégrante du grand art. Elle seule lui a permis d'acquérir un nouveau style ou en d'autres termes : la caricature est devenue « nature sociale ». De cette manière détournée le « grand » art a pris l'homme comme sujet ; non comme être humain mais comme un être contradictoire, en contradiction avec lui-même et avec son entourage. Ce processus de décomposition allant de pair avec le développement de la machine, l'artiste moderne a pu dépasser Daumier en remplaçant l'organique (tant au point de vue psychique que physique) par des analogies avec le mécanisme, par un système de relations générales et abstraites.

L'individualisme absolu et la base caricaturale de son style conduisent tous deux nécessairement à un monde métaphysique, que nous l'appelions art « abstrait » ou surréalisme. Et comme ces mondes métaphysiques ne constituent plus aujourd'hui des nécessités vitales comme au Moyen-Age, ils se manifestent d'une manière inverse : non plus dans la création d'une architecture mais dans un ressentiment contre cette architecture qui commence à créer une nouvelle formation de l'espace basée sur les besoins de la vie moderne. Les débuts d'une telle architecture ont suffi pour provoquer un rire libérateur à propos de l'absurdité d'une peinture de

tableautins et réduire toutes ses soi-disant révolutions à un pur jeu de moyens d'expression. Devant l'exigence et le désir d'une œuvre d'art intégrale, la peinture retombe au dernier échelon de l'ordre concret des arts, quoique ou plutôt parce que l'architecture bourgeoise moderne ne peut elle-même apporter la solution du problème.

2) Sans l'introduction de la caricature qui a décomposé la tradition européenne, Picasso n'aurait pu se rapprocher de l'art nègre. Cela pré-suppose la politique coloniale du capitalisme ; un certain degré de décomposition de l'unité de l'esprit européen déterminé par cette expansion matérielle, tel que l'a également constaté l'idéaliste Valéry ; un certain degré enfin de la réaction spirituelle des peuples coloniaux sur les métropoles. La comparaison de Gauguin avec Picasso montre combien cette réaction s'est développée. Bien que Gauguin ait vécu parmi les peuplades primitives, couché avec leurs femmes, sympathisé avec leurs mœurs, contemplé leur art sur place et lutté contre la « mère-patrie », les femmes qu'il a peintes ressemblent davantage à des mondaines brunies de Paris qu'à des négresses. L'idéal de la beauté européenne, la grâce française, la conception réactionnaire d'un art décoratif formaient autant de murailles qui le séparaient de la réalité coloniale dans la mesure où elle demeurerait primitive. Quant à Picasso plus jeune d'une génération — il ne connaissait l'art nègre que par les musées et par quelques pièces qu'il avait achetées à des marins dans les ports du midi de la France. Mais il prit conscience de deux particularités essentielles : il existe (abstraction faite des lois naturelles du monde des corps et en opposition avec elles) une construction logique, nécessaire en soi-même, d'un tableau tirant ses formes directement de la vie du sens intérieur, des contenus du conscient et

du subconscient, du développement et de la logique propre de ce processus purement intuitif. L'axe de cette nécessité artistique est constituée par le modelage. Mais le modelage de Picasso ne se rattache pas à la tradition européenne des corps stéréométriques continus (cylindre, etc...) qui sont les formes fondamentales des membres du corps humain, mais au contraire à l'opposition discontinue des surfaces concaves et convexes (en opposition avec le naturalisme) de telle sorte que des surfaces concaves remplaceront les surfaces convexes de la nature (par exemple les joues).

Picasso admet donc certains éléments essentiels de la vie en général : le droit à un élan vital prenant sa source dans le sexe et le subconscient, atteignant la mystique — donc ni rationnel ni respectueux des lois naturelles des corps. Il admet d'autre part certains éléments essentiels de la création artistique formelle. Picasso n'est pas le seul artiste et l'art n'est pas la seule idéologie qui voient s'accomplir cette évolution. Il suffit de rappeler Lévy-Brühl et la discussion qui sévit au sein de l'école sociologique française à propos de savoir si la mentalité des nègres est ou n'est pas essentiellement différente de celle des Européens. Mais tous ces efforts considérables ne peuvent faire oublier que les artistes et les savants en sont venus à la culture nègre pour des mobiles exactement contraires à ceux qui y ont poussé les nègres eux-mêmes. Car les premiers fuyaient, en bondissant du rationnel dans l'irrationnel, tandis que les seconds abandonnaient leur angoisse pour progresser peu à peu dans la logique de leur mentalité irrationnelle.

Du point de vue sociologique, il s'agit tout d'abord d'une adoption spirituelle des faits culturels révélés par la politique coloniale ; mais, par suite, cela signifie également une fuite réactionnaire momentanée devant la nouvelle réalité euro-

péenne. Il est intéressant de noter que dans la même mesure où le monde extérieur s'étendait matériellement, de nouveaux moyens spirituels, hors de la tradition, devinrent nécessaires pour le dominer. Vers 1870, l'impressionnisme avait déjà appris des Japonais la valeur d'une surface (opposée à la perspective) et celle d'une « composition ouverte » ; il les incorpora à la tradition européenne. Ainsi pouvait-on exprimer le sentiment vital de la nouvelle bourgeoisie libérale à l'époque de transition du second Empire à la troisième République. Chez Picasso, l'assimilation concerna cette fois des matières non seulement plus exotiques, mais aussi plus essentielles, plus pénétrantes. L'intégration de l'art japonais était l'échappatoire du rationalisme artistique traditionnel vers une sensualité artistique plus proche de la nature. Par contre, l'incorporation de l'art négroïde s'oppose au rationnel et au sensoriel du contenu en faveur du métaphysique et de l'irrationnel, et crée en même temps une nouvelle rationalisation de la forme qui n'a rien d'euro-péen.

Cette double tendance a pour conséquence de faire engendrer du nouveau positif par le négatif existant. L'homme psychiquement vidé et sur-rationalisé découvre chez les indigènes de ses colonies tout un domaine irrationnel qui accélère encore sa fuite rapide et continue devant la Raison. Mais cela consolide également son humanité vis-à-vis de la machine et donne une activité à sa mystique jusque-là passive. Afin de mieux saisir ce que cela signifie dans les cadres de la philosophie bourgeoise, il suffit de comparer un portrait de Picasso par lui-même, de l'époque dite bleue, avec un autre peint peu de temps avant l'étape négroïde, au moment du tournant décisif de la période sentimentale à la période de création véritable : le bohème suranné qui laisse passivement le monde déferler sur lui est

devenu un ouvrier qui se jette sur le monde les bras nus. Le résultat positif de cette lutte active fut une élévation de la conscience théorique, d'une part, grâce à la claire distinction établie entre le principe du modelage et ses aspects, d'autre part, grâce à l'éclaircissement des rapports existant entre les lois physiques, psychiques et artistiques. C'est de cette façon que les canons grecs et chrétiens — de tout l'art européen — ont été détrônés d'une manière sans précédent. Cet élargissement de l'horizon de la pratique artistique réagit par la suite sur les théories artistiques, dans le sens de l'établissement d'une distinction précise entre la *théorie*, la *sociologie* et l'*histoire* de l'art, et plus particulièrement dans le sens d'un renversement des perspectives de l'histoire de l'art : on ne va plus du passé au présent, mais du présent dans le passé. Ce sont là des résultats positifs que le marxisme triomphant devra développer.

L'élévation de la conscience théorique chez l'artiste lui-même a conduit Picasso, au cours de son développement, à prendre comme sujet pictural certains problèmes théoriques et, de la sorte, à faire parfois de la théorie de l'art en peinture. Nous faisons allusion à ce tableau relativement petit, intitulé « Trois femmes sur la plage » (1923) (reproduit au n° 129 du catalogue de l'exposition parisienne). Là est représentée la signification des trois dimensions pour la composition intérieure du tableau (ce qui n'exclut aucunement une autre base plus naturaliste). D'où le reproche de principe que l'on fit à Picasso à ce sujet. Si l'on se souvient que durant tout le xix<sup>e</sup> siècle, la philosophie bourgeoise fut surtout une théorie de la connaissance, l'on ne pourra plus — du moins du point de vue bourgeois — reprocher à Picasso d'avoir peint de la théorie de l'art, mais seulement de l'avoir fait incomplètement. Il suffit de jeter un regard sur ce tableau pour remarquer que les trois dimensions des personnages ne concordent

pas avec les trois parties en lesquelles l'arrière-plan est partagé, c'est-à-dire que les personnages ne sont pas reliés avec l'espace suivant une méthode générale, par conséquent qu'il manque l'essentiel de la théorie : le facteur *intégrant*.

3) Le troisième problème concerne l'étape du cubisme des matériaux ; pour saisir ce problème en son entier, il est nécessaire d'éclaircir les étapes parcourues au sein de la période cubiste. Au cours de la première étape (négroïde), Picasso s'efforce de composer l'ensemble du tableau sur la base d'une conception subjective, dans ce sens que les corps y sont formés, indépendamment de leurs lois physiques, uniquement d'après la logique du sentiment et de l'œuvre picturale. La seconde, celle du cubisme des corps, voit s'affiner ce nouveau langage au contact des différents objets, par le fait que Picasso utilise leurs articulations et en combine les différents aspects (profil, face, etc...) selon une dynamique de l'espace qu'il pose *a priori*. C'est ainsi qu'il intégrera le principe négroïde au principe européen des corps, Au cours de la troisième (cubisme des champs), les éléments des formes sont de nouveau détachés des différents corps pour être reliés à l'espace, c'est-à-dire aux vibrations en profondeur oscillant autour du plan central parallèle à la surface du tableau. Dans cette étape, l'ensemble du tableau se développe d'après une conception déterminée, par une différenciation réitérée du nouveau langage des mouvements de l'espace. L'émotion dynamique du sentiment intérieur contre-balance la statique de la construction du tableau. C'est à ce moment que Picasso prend conscience des limites de son chemin : l'Idéalisme abstrait qui a représenté l'interpénétration mystique des corps et de l'espace par les relations existant entre les dimensions agissant les unes sur les autres, et par leurs directions opposées (haut-bas, devant-derrrière, droite-gauche), ne

peut retrouver la réalité concrète et matérielle. Picasso résout finalement ce problème par une sorte de quadrature du cercle : il emploie directement, à côté des relations les plus abstraites de l'espace, des matériaux non artistiques (papier collé, perles, copeaux, lettres copiées d'après un modèle, etc...). Picasso s'est trouvé là devant le problème le plus décisif de toute idéologie : idéalisme et matérialisme. Le paradoxe qui fait considérer l'idéalisme si abstraitement, le matérialisme tellement à la lettre, ne constitue pas une solution mais bien une confirmation de l'impuissance à trouver une solution du problème. L'exagération des deux pôles de l'opposition montre tout d'abord la personnalité déchirée de Picasso dépourvue de tout élément dialectique, et ensuite les limites générales de son idéalisme vis-à-vis du matérialisme. Ces deux faits sont intimement liés et ont une grande importance au point de vue sociologique.

La division intérieure de Picasso se manifeste déjà dans la période « bleue », en partie dans l'opposition rigoureuse des personnages limités (ou groupes) et du fond illimité ; par exemple dans la variation du degré de corporalité exprimée dans la réalisation du processus mystique et dans son élan vers l'être concret, objectif. Tantôt toute la corporalité se confond avec le plan et s'y perd, ce qui est un symbole de l'absolu métaphysique, tantôt ce sont les trois dimensions de l'espace et des corps qui happent le plan, ce qui symbolise le terrestre. Ce principe de la division en contrastes de même valeur devient précisément la force motrice du développement de Picasso. De 1915 à 1925, il emploiera simultanément deux moyens d'expression apparemment différents : le classique et l'abstrait ; cette époque, considérée en son ensemble, constitue la séparation la plus nette entre les tendances statiques et dynamiques. Il s'en suit, avant tout, qu'une expression formelle

différente est donnée aux diverses fonctions séparées. Ainsi l'unité naturelle du corps, qui fut encore maintenue durant la période sentimentale, est maintenant détruite en faveur de cette diversité des fonctions, dont on ne gardera d'ailleurs bientôt plus qu'un équilibre statique.

« La Baigneuse » (reproduite dans le catalogue de Zurich, n° 188), de 1929, en est l'exemple le plus marquant. La femme, assise sur la terre devant la mer et le ciel, entoure de ses bras le genou de sa jambe droite repliée ; elle se dresse au-dessus de l'horizon. Nous avons ici au moins trois fonctions l'une à côté de l'autre : la pression du corps sur le sol et la résistance qui en résulte, le repli sur soi-même et le redressement du buste au-dessus du sol. Afin de pouvoir développer simultanément ces trois fonctions avec le corps de la femme, Picasso a dû le décharner de telle sorte qu'il ne reste plus qu'une poupée articulée translucide. Cette idée audacieuse d'exprimer la vie la plus intense par le contraste d'un squelette est déjà le signe d'une division intérieure. De la même manière, Picasso avait auparavant fait contraster la richesse spirituelle et la pauvreté sociale, la tendresse des sentiments lesbiens avec une santé physique presque lourde, sans toutefois dissocier l'unité physique des corps. En détruisant cette unité (en décharnant le corps de la baigneuse), il obtient que le corps, réduit à une silhouette achevée, et le plan illimité s'opposent comme deux principes contraires, non seulement l'un devant l'autre, mais en transparaisant l'un à travers l'autre ; Picasso crée ainsi une liaison qui accentue les contrastes. Mais ce qui est encore plus important, c'est qu'une jambe exprime la pression du corps sur le sol qui oppose sa résistance, tandis que l'autre se replie suivant une courbe molle (en harmonie avec les bras) ; le dos détaché du buste exprime l'action de se lever et le cou allongé affirme l'idée de se dresser, etc...

L'insouciance, l'audace et la conséquence avec lesquelles Picasso dissocie l'unité naturelle du corps en ses diverses fonctions nous semblent déterminées par son origine espagnole. Picasso avait été beaucoup moins que tout autre artiste européen entraîné vers le relativisme bourgeois ; son pays lui révélait, grâce à l'esprit médiéval pas si loin dans le passé, toute la signification des principes, et les luttes sociales de son temps l'encouragèrent à montrer le contraste des principes inconciliables. Il établit de la sorte la relativité de ces principes, en raison, précisément, de leur diversité et de leur antinomie dans leur propre sphère, et non pas par suite de l'insuffisance de leur caractère abstrait vis-à-vis de la plénitude et des variations de la réalité concrète. S'il veut utiliser simultanément, et l'un à côté de l'autre, des principes de même valeur mais antinomiques, l'artiste n'a plus qu'une seule possibilité pour parvenir à une unité : l'harmonie statique des différentes parties du tableau. Cet équilibre, Picasso le réalise dans toute ses finesses durant son étape à la fois classique et abstraite (1915-1925). La division et cette manière d'en venir à bout se retrouve dans tous les domaines de la vie moderne. Il en va de même de l'opposition antagonique existant entre la propriété privée et le monopole et la manière dont une machine à faire des lois cherche à la surmonter par la dictature.

Bien qu'il ait toujours réussi, jusqu'alors, à laisser coexister toutes les oppositions qui l'avaient frappé, et cela grâce à l'harmonie formelle statique qu'il créât, Picasso dut finalement choisir entre l'idéalisme et le matérialisme. Cette dernière opposition prit une telle acuité que l'art sortit de ses cadres. Ce qui est remarquable pour Picasso, c'est que, tout en se limitant à l'idéalisme, il découvrit deux issues : 1° dans un idéalisme abstrait se concrétisant dans la couleur, non pas dans la couleur comme surface des

objets représentés, mais comme symbole d'états d'âme et comme expression des fonctions des choses. Et 2° dans un réalisme idéalisant, qui se sert du style antique et de ses descendants (Renaissance, Classicisme), en vue de développer une puissante corporalité à trois dimensions. Ainsi étaient exclus aussi bien le matérialisme que la dialectique. Cette voie suivie par l'art bourgeois était nécessaire, malgré le génie artistique de Picasso. Il serait absolument faux de considérer le phénomène de division intérieure comme quelque chose de personnel (et d'en conclure à une folie de Picasso, comme cela est arrivé). Ce phénomène, bien au contraire, stigmatise toute la situation de la bourgeoisie : son éloignement de la libre-pensée dont elle est née et son retour à une idéologie quasi-médiévale qu'elle combattit à son début. Les fantômes de morts non-vaincus ne se promènent pas moins dans le féodalisme du capitalisme monopolisateur que dans l'hellénisme et le christianisme de Picasso.

## VI

Une ironie profonde et significative a voulu que les théoriciens bourgeois de l'art, et en particulier les Allemands, reprochent à Picasso un manque de probité et l'accusent de « travailler pour épater les bourgeois » juste au moment où l'artiste, de la manière la plus sincère, tirait les conséquences de ses propres limites ; au moment où, renonçant à tout matérialisme et à toute dialectique, il se tourna pour la première fois vers la réaction dans les cadres de son monde bourgeois. Non seulement on ne reconnut pas les causes (énoncées ci-dessus) qui menèrent à ces deux issues apparemment opposées, mais aussi la parenté et l'unité de ces deux voies. Mais dès que l'on se pose la question de savoir quelles sont les causes sociologiques des diverses

renaissances de l'Antique dans l'histoire de l'art de l'Europe occidentale, il devient par là possible d'entrevoir la corrélation intime des deux aspects différents que présente l'œuvre de Picasso de 1915 à 1925.

Les véritables renaissances de l'Antique vont bien au delà de la Renaissance proprement dite (vers 1500 en Italie) dans l'ère médiévale. Les tendances municipales bourgeoises commencent à se développer dans le féodalisme. Avec l'élargissement du monde par le commerce, la demande de marchandises dépasse la production domestique du paysan ; il se produit un excédent de population ou une émigration des manants exploités par les seigneurs. Les villes qui se constituaient ainsi laissaient un certain jeu aux tendances démocratiques, bourgeoises (au sens moyenâgeux), car l'ordre hiérarchique de cette nouvelle classe n'était pas encore établi. L'inclinaison intime vers la démocratie antique résultait de l'opposition existant entre les citadins et l'aristocratie foncière. Cette bourgeoisie naissante était surtout formée d'hérétiques, de sectaires, de partisans de la Réforme, car le catholicisme des paysans professait une morale hostile au commerce de la ville, surtout au commerce de l'argent. La capacité idéologique de cette nouvelle classe se montra tout d'abord dans de simples modifications des vieilles philosophies ou bien dans leur négation ; dans le meilleur des cas elle se rattacha aux conceptions antiques. Mais dans le haut moyen-âge, l'Eglise catholique fut en mesure d'assimiler complètement ces apports : la philosophie d'Aristote comme l'art antique. Et c'est seulement lorsque le jeune capitalisme se fortifia au cours du xv<sup>e</sup> siècle en Italie, dans l'Allemagne du Sud, dans les Pays-Bas, et lorsque le Bourgeois se fut créé une nouvelle religion, la Réforme, pour apaiser ses scrupules moraux, que la renaissance de l'antique prit un caractère réa-

liste hostile au catholicisme et une signification de norme absolue, laquelle s'est maintenue jusqu'à Hegel et même Marx (voir la fin de l' « Introduction à une critique de l'économie politique »), malgré toutes les tentatives faites pour lui conférer un caractère relatif, historique.

Malgré cette étroite relation historique entre la naissance du capitalisme et les renaissances de l'Antique, particulièrement entre la renaissance italienne et le jeune capitalisme, il est surprenant que la société bourgeoise, lorsqu'elle fit sa révolution en 1789 en vue de la conquête du pouvoir politique, ait produit non pas un art bourgeois, mais un art classique. L'histoire de l'art de David (le peintre de la Révolution) est le symbole de l'histoire de l'art de tout le XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs années avant la Révolution, David fait déjà de la peinture « romaine », dont le contenu dissimule les allusions aux temps présents. Au début de la Révolution, il fait partie des hommes les plus sûrs de la vieille garde ; il votera pour l'exécution du roi ; il fera de la manière la plus classique un saisissant portrait de Marat assassiné qu'il signe : « A Marat, David. » Quelques années plus tard, David, cet idéologue révolutionnaire, est le peintre attitré de l'Empereur dont il fixera les hauts faits sur de nombreux tableaux. Il le fera d'une façon si pompeuse que Napoléon lui-même fut, dit-on, surpris et ravi d'une telle glorification. Après 1815, les Bourbons restaurés l'envoient en exil, et là, en Belgique, sa peinture prend un caractère naturaliste qui, même au XIX<sup>e</sup> siècle, est demeuré presque sans égal. L'élément proprement bourgeois conquiert sa liberté et son expression. Les causes d'une telle évolution du classicisme romain « révolutionnaire » à un naturalisme bourgeois moderne, en passant par une banale peinture de cour, se retrouvent dans le mélange de prétendus idéaux humains avec les réels

idéaux bourgeois, par lesquels fut et devait être caractérisée la Révolution de 1789. La classe bourgeoise n'a pu en effet se libérer politiquement et prendre le pouvoir détenu par le Féodalisme, que parce que son idéal pouvait donner l'apparence d'une liberté, d'une égalité et d'une fraternité totales. L'art servit également au début à masquer la réalité — et ce n'est que lorsque la Réaction eut complètement déchiré ce voile, que la réalité s'affirma elle-même : tout d'abord un art « humain », puis un art bourgeois. La vie bourgeoise qui, à ses débuts, prit dans la morale comme dans l'art une allure antique, révéla un caractère abstrait. Celui-ci s'extériorisa par le remplacement, dans la production matérielle, du corps humain — en tant que moyen de production immédiat, — par la machine dont l'homme devint un observateur et un régulateur ; ou bien par la suprématie du commerce non producteur et de la finance qui transforme ses propres moyens d'échange en figurations de plus en plus abstraites : de l'or au papier, du papier à la lettre de change, etc... ; puis dans les relations entre la société matérielle et l'Etat formel ; enfin dans les rapports entre la société et sa suprastructure — avec l'art, par exemple, qui au Moyen Age était le bien commun de la Chrétienté et qui devint l'objet d'un commerce absurde : une marchandise dont on croyait la « valeur » constante. C'est ce caractère abstrait de la bourgeoisie moderne qui aux premières heures de sa puissance politique contribua à conditionner la renaissance de l'Antique dans l'art.

A ces causes sociologiques des renaissances de l'antique viennent s'ajouter des causes idéologiques. En tant que mythologie ayant servi d'intermédiaire entre l'art et la production matérielle, le catholicisme fut en mesure, grâce à la dialectique impliquée dans son principe fondamental de l'« *analogia entis* » entre Dieu et le monde, d'accepter l'art

(parce qu'il admettait l'existence du monde avant de le considérer comme une simple étape vers le transcendant). Par contre, l'Eglise exigea de l'artiste que ses créations, comme toutes les autres, se soumissent au pur esprit absolu de Dieu et en deviennent les signes et le symbole. Par là même, l'art chrétien dut subir une tension extrême puisqu'il avait, en sa qualité d'art, besoin de concret, d'évident et de fini. Cette tension fut si forte que d'une part les possibilités artistiques s'épanouirent incomparablement tout en menaçant d'autre part l'existence de l'art d'une manière continuelle. Cet état permanent de danger interne se montre particulièrement dans les époques où, pour des raisons sociologiques, la religion elle-même traverse une crise. En ces moments, l'art pouvait vraiment se libérer d'une manière relativement rapide de cette contrainte. Mais par suite du caractère exclusivement spirituel des commandes faites dans le passé, il restait impuissant devant la réalité nouvelle et la lutte matérielle et sensorielle qu'elle provoquait. Privé par sa propre tradition des moyens d'expression adéquats à une telle tâche, l'artiste se réfugia dans l'art grec qui par son essence même était le plus apte à lui en offrir.

Ces deux ordres de causes — sociologiques et idéologiques — montrent donc tout d'abord pourquoi toute renaissance de l'antique prit un caractère révolutionnaire dans la conscience de ses promoteurs, alors que, historiquement et objectivement, elle était une issue réactionnaire ; pourquoi ces renaissances antiques préparent toujours — non seulement chez Michel-Ange, mais également aujourd'hui chez Strawinsky et chez Picasso — une nouvelle étape de l'art chrétien (réactionnaire). Ces causes montrent, en outre, pourquoi toute renaissance de l'antique, bien qu'elle soit liée au monde corporel (réaliste), marque en même temps une ten-

dance vers l'abstrait, c'est-à-dire représente un monde dualiste. C'est là un réalisme idéaliste dans lequel les deux tendances ne possèdent aucune unité méthodique profonde ; celle-ci n'est réalisée que par la volonté créatrice de l'artiste, par sa composition tendant à l'équilibre. Cet effort de l'artiste, exclusif et excessif, doit se transformer en son contraire. Mais cette coexistence nécessaire du corporel et de l'abstrait nous explique d'ailleurs pourquoi, à une époque du capitalisme le plus renforcé, son représentant, même le plus génial, a dû, le plus possible, séparer ces deux tendances et créer simultanément en suivant l'une et l'autre ; ce n'est que de cette façon qu'il dut représenter le plus purement et le plus puissamment la nature de la Bourgeoisie de nos jours.

Chez Picasso, ce dualisme n'est autre chose que le terme atteint par le développement des différenciations de la corporalité (auxquelles il s'exerce depuis le début) qui finissent par s'opposer aux extrêmes et qui doivent enfin paraître comme des styles différents. On comprend maintenant, sans plus, pourquoi les œuvres les plus abstraites surpassent tellement par leurs qualités artistiques le niveau des œuvres concrètes à tendance antique. L'abstraction provient du vide réel de la société moderne, de son auto-aliénation, de la transformation du monde réel en marchandise et en « ersatz ». Par contre, la corporéité (telle que les Grecs l'entendaient) naît d'une nostalgie romantique pour un monde corporel immédiat, non tiré de la mystique. Mais l'aide extérieure n'est pas suffisante pour que puissent se réaliser idéologiquement des nostalgies d'ordre social ; celles-ci ne peuvent même pas atteindre le niveau des créations auxquelles la vie sociale actuelle donne naissance d'une manière quasi-organique.

Le caractère particulier de la renaissance accom-

plie par Picasso ne réside pas seulement dans ce complètement d'un art abstrait. Il exclut le « beau » (qui au cours des renaissances passées a joué un si grand rôle, voire même le rôle décisif), en faveur d'une lourde et massive corporalité qui pour lui contraste avec les sentiments tendres et naissants. Il enlève à l'antique son caractère de norme absolue dont il fait une ressource relative non seulement parce qu'il la limite dans le temps par deux autres normes, mais avant tout parce qu'il utilise simultanément des périodes et des styles tout à fait différents de l'art grec selon le degré de corporalité qu'il veut atteindre. En effet, dès que la séparation entre l'art moderne abstrait et l'art corporel à tendance antique est accomplie, Picasso est tenté d'essayer les variations dans chaque domaine, c'est-à-dire dépouiller l'art à tendance antique de ce qu'il a d'abstrait et dans l'art abstrait pousser jusqu'au corporel au delà de la couleur. Mais ces deux opérations n'ont été possibles que parce que Picasso avait auparavant rejeté la dialectique grecque de telle sorte que sa renaissance méconnaît ce qui dans l'antiquité grecque est essentiel (voir à ce sujet mon livre sur « Le Temple Dorique »). En ce faisant, le côté réactionnaire contenu dans toute renaissance est encore accentué. Cette exclusion du beau, du caractère de norme et de la dialectique nous permet de croire que nous avons vécu là la dernière renaissance bourgeoise de l'antique. En ce qui concerne la question de savoir si une nouvelle renaissance de l'antique peut avoir une signification pour l'élaboration d'une culture prolétarienne, cela dépendra essentiellement de l'éclaircissement apporté à l'histoire de la méthode dialectique dans l'antiquité ; c'est là une tâche qui devrait avoir une signification actuelle et politique sur le front philosophique du marxisme.

Il nous suffit ici de remarquer combien courte est

l'étape au cours de laquelle Picasso a réussi à atteindre la synthèse de la tendance grecque et abstraite et combien d'autre part est grand l'écart existant entre le point culminant de la période cubiste et celui de la période suivante. Ces deux faits suffiraient à eux seuls à prouver la gravité des crises qui menacent l'artiste bourgeois, même le plus doué. Mais il faut encore ajouter que dans l'intervalle (puis de nouveau plus tard) certaines toiles de ce maître dans la technique de ses couleurs frisent le « pompier » à cause même de sa technique. Cette inégalité quasi-énorme dans les niveaux de la production constitue le pire complément des variations de style. Tandis que tel changement est conditionné par les bases sociologiques, il en est d'autres qu'on ne peut séparer d'une certaine faiblesse de caractère. En effet, bien que Picasso soit en vérité le représentant le plus parfait de la classe dominante de son temps, il lui manque l'*Ethos* de l'homme qui s'élève au-dessus du présent, vers l'avenir.

## VII

La dernière période (surréaliste) de Picasso n'offre un intérêt sociologique que dans la mesure où, par sa relation avec les vitraux gothiques et par l'achèvement méthodique de sa mystique du début, elle complète le classement de son œuvre dans la tradition chrétienne-européenne et dans la réaction. Lorsque Picasso commença à rompre la statique de ses tableaux en les rayant de lignes noires, on eut pu croire que cette rupture conduirait à un nouveau développement de l'art bourgeois. Mais déjà le caractère subjectif de cette écriture, la dissolution progressive de la surface jusqu'à l'infini, puis plus tard la concrétisation de ses sentiments cosmiques par la contemplation de la lune, le symbolisme accru des

couleurs, le retour des lignes à leur point de départ afin de former des objets consolidés, l'interpénétration croissante des objets, ainsi que la plus grande fréquence de segments de surfaces courbes qui se suivent à l'infini dans la profondeur du tableau, tous ces signes démontrent qu'il s'agit à nouveau de faire rentrer dans le processus mystique du devenir et du disparaître l'autonomie relativement forte des choses et de l'espace, la statique de leur existence, telles qu'elles existaient dans la période précédente. Ce n'est ainsi que superficiellement, par la seule apparence extérieure et non dans son essence, que Picasso a pu faire revivre sa nouvelle ressource. Ne possédant aucun sens dialectique, il ne put assimiler la dialectique médiévale, comme cela se produisit pour presque tous les idéologues bourgeois qui se sont rapprochés de l'idéologie du Moyen Age (par exemple Scheler ou Heidegger). On ne peut concilier leur individualisme et leur vitalisme (dans le sens négatif ou positif), avec le Thomisme. Cette divergence apparaît également chez Picasso dans ses recherches de « symboles » (voir dans le catalogue de Zurich, la fig. 155). Par le dualisme absolu de leur contenu et par l'effet magique qu'ils produisent, ces symboles ne pouvaient figurer dans les limites du catholicisme. Ce dernier est trop bien gardé par l'Eglise et son arme idéologique, le néothomisme, pour que l'on puisse espérer l'ébranler profondément par de telles renaissances romantiques. En attendant, l'importance spirituelle que prend l'Eglise grâce à ceux qui, par besoin spirituel, sympathisent avec elle, s'accroît et prédomine toujours. Car le long détour par lequel ceux-ci se rapprochent de l'Eglise ne saurait prouver d'une manière plus éclatante que l'idéologie bourgeoise-capitaliste n'est plus capable de féconder aucune production spirituelle.

La perversion de l'instinct historique de Picasso

atteindra son point culminant au cours de sa phase surréaliste. Jusque-là, il avait toujours été, du moins dans les limites de l'art, actif et révolutionnaire. Maintenant, c'est la contemplation purement réactionnaire qui vient au premier plan. Dieu est sa dernière base que l'on en soit ou non conscient ou que l'on voie, tel Freud, dans toute religion une illusion qui tend vers sa fin. Tant que l'athéisme n'est pas basé sur le matérialisme dialectique, on ne fait que substituer un mot à un autre. Certes, au Moyen Age, Dieu, ou plus exactement exprimé, l'opposition entre l'Homme et Dieu, était une condition préalable, voire même indispensable de la création artistique. Mais alors, Dieu était une réalité vitale, car il était la forme imaginative du domaine non maîtrisé par la vie naturelle et sociale, une production dont le caractère, en tant que création, se manifestait dans les réactions très concrètes sur l'ensemble de l'existence humaine. Cette cause a pu demeurer ignorée des théologues du Moyen Age, ils n'en avaient pas moins le droit de s'intituler « réalistes ». Mais aujourd'hui, Dieu n'est plus qu'un simple concept, une vague imitation idéaliste. En effet, la tension qui a mené à créer Dieu est aujourd'hui évidente, c'est la tension terrestre entre les hommes et les marchandises. C'est pourquoi Dieu ne signifie plus une certaine fertilisation, bien qu'imaginaire, du domaine non conquis de la vie. Il est davantage l'expression de la fuite du domaine conquis. Si, au Moyen Age, un saint Thomas d'Aquin pouvait encore passer pour révolutionnaire, à tel point qu'il fut plusieurs fois question de l'excommunier, les convertis de nos jours, malgré toutes les phrases sur l'« antimoderne-ultra-moderne », ne sont plus que de purs et parfaits réactionnaires. Ils ont l'avantage sur les surréalistes prétendus révolutionnaires de ne s'être pas arrêtés à mi-chemin et d'avoir pris conscience de la base traditionnelle

de leur conception du monde, sans se rendre compte, certes, des conditions préalables et des limites de cette base.

### VIII

Il est surprenant que Picasso n'ait chaque fois réussi à résoudre le problème de la création que par une aide étrangère. En cela aussi, il se situe dans le développement artistique du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire du capitalisme. Au cours de ce développement, revécurent tous les styles réalisés dans l'histoire de l'art européen : tantôt l'antique (grec-romain) et la renaissance, tantôt le chrétien du début du christianisme jusqu'au baroque, en passant par le roman et le gothique. L'une de ces directions, à prétention historique par le contenu et la forme, sert la corporalité, et par là, relativement plus ce qui est terrestre (c'est-à-dire l'idéalisme transcendantal), tandis que l'autre est tournée vers le spirituel et le céleste (c'est-à-dire l'idéalisme transcendant).

L'art bourgeois proprement dit se développe en partie au sein de ces tendances grecques et romantiques, et dans une plus large mesure entre elles ; il est décrié comme étant naturaliste (art empirique), pour les raisons sociologiques que nous avons déjà données. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les représentants de ces deux tendances historiques se considéraient comme ennemis. Cela provenait d'une illusion de leur conscience sur la véritable signification sociologique de leur orientation, car, en fait, il ne s'agissait que de deux variétés de la réaction. Leur pureté disparut peu à peu et avec elle leur hostilité réciproque. On rechercha dans l'histoire de l'art une forme réconciliatrice et on la découvrit dans l'art italien du XV<sup>e</sup> siècle (début de la Renaissance). C'est ainsi que s'effectua par l'éclectique Puvis de Chavanne la « conciliation » des prétendus contras-

tes. Le xx<sup>e</sup> siècle achèvera de rendre purement relatif le caractère de norme de chacune de ces tendances, car dès lors, ce ne sera plus chaque fois une seule époque qui « renaîtra », mais plusieurs en même temps. Celles-ci, en vérité, ne constitueront plus des normes, mais de simples auxiliaires que l'on abandonne dès qu'ils ont rempli leur tâche. C'est ainsi qu'elles coexistent toutes deux chez Picasso (et Stravinsky) ; ce n'est plus un simple éclectisme, mais une nouvelle forme de l'art bourgeois réactionnaire. Ce dernier est basé en partie sur la nouvelle ressource de l'art nègre.

La série : négroïde, antique, médiévale, exprime en premier lieu la crainte et l'aversion pour la tradition, puis le retour fugitif en elle. Il y a là, d'une part, une affirmation obstinée d'indépendance liée à la volonté d'aboutir à de nouveaux domaines cosmiques et subconscients, quant au contenu, et à de nouveaux aspects des vieux principes d'expression, en ce qui concerne la forme ; mais il y a, d'autre part, l'aveu de la faillite à laquelle a abouti le chemin dont l'indépendance, par rapport à la tradition du xix<sup>e</sup> siècle, n'était qu'apparente. Il ne s'agit pas, en tout ceci, d'une incapacité personnelle de Picasso, qui est de loin l'artiste le plus doué et le plus éminent des temps présents, mais du sort historique général de la bourgeoisie européenne, comme le prouve encore la chronologie des détails. C'est dans les tableaux où il s'était servi de matériaux extra-artistiques (cubisme des matières), que Picasso émit, vers 1914, le paradoxe auquel le conduisit le cubisme d'apparence révolutionnaire. A la fin de la guerre, il avait assimilé Ingres et le classicisme (un processus dont le début remonte longtemps avant la guerre) et était ainsi retourné à la tradition européenne. Le développement le plus évolutionniste (désigné à tort comme révolutionnaire), n'avait pas encore, il est vrai, cédé complètement devant le développe-

ment réactionnaire, mais il lui avait fait une place à côté de lui.

Il est d'ailleurs possible d'éclaircir plus profondément encore la cohérence de ces ressources étrangères. Nous devons, pour cela, ajouter quelques remarques sur la période sentimentale de Picasso. La mesure dans laquelle Picasso subit les influences qu'il transposera immédiatement dans ses œuvres n'a pas été plus grande que pour d'autres jeunes artistes. Ce furent en partie des influences provenant de son entourage espagnol (Greco) et de l'antique que lui avait légué son père, professeur de dessin en Espagne ; d'autres venaient du Paris de 1900, et surtout de Toulouse-Lautrec (que l'on ne peut d'ailleurs concevoir sans Degas). Ce qu'il en fit lui-même peu après a une certaine analogie qu'on ne saurait préciser davantage, avec la peinture pompéienne et chrétienne primitive, c'est-à-dire avec le style d'une antiquité imprégnée de christianisme, de même que sa mystique rappelle beaucoup Plotin. Cette unité de tendances opposées ne se dissocia pas directement en ses différentes parties composantes, mais en opposition avec toute tradition européenne, par l'intermédiaire de l'art nègre. L'assimilation des influences négroïdes par l'art européen s'est faite en introduisant : 1° durant la période cubiste des objets, le principe de la corporalité et, partant, la tendance grecque ; 2° durant la période cubiste des champs, le mysticisme de l'âme et, partant, le gothique. Ce n'est qu'après cette assimilation que l'unité se scinda en deux facteurs européens : le grec et le médiéval. L'étude approfondie des époques a démontré que ces deux facteurs ne s'opposaient pas d'une manière absolue. C'est ainsi que l'évolution faite jusqu'à ce jour par Picasso et dont l'unité, malgré toutes les variations, n'est pas contestable, apparaît logique ; mais cette logique est dialectique. Cela est d'autant plus remarquable

que nous avons abouti à cette conclusion que les différentes œuvres de Picasso ne contiennent rien de dialectique. C'est ainsi que la dialectique objective s'impose contre une autre logique subjective dès que nous considérons le procès d'ensemble historique. Elle s'affirme comme la plus générale aussi bien devant une logique mystique que devant une logique basée sur l'argument d'identité. L'analyse démontre, en outre, que la logique de chacun des actes de création particuliers peut être toute différente de celle du processus historique ; il en va de même, par exemple, entre la production matérielle et la production spirituelle, c'est là une disproportion que Marx et Engels ont particulièrement soulignée.

## IX

Si l'on envisage l'ensemble de l'œuvre de Picasso du point de vue sociologique, les résultats suivants apparaissent : 1) L'excessive multiplicité et la troublante abondance des aspects simultanément et successivement les plus variés, auxquels doit aboutir un artiste dont la personnalité est le symbole de la classe bourgeoise dominante, parce que lui-même et son temps vivent dans l'opposition la plus tendue de tous les contrastes. 2) Même un aussi grand talent ne peut non seulement se passer des moyens auxiliaires, mais finit par devenir un répertoire de l'histoire de l'art. Le grand artiste bourgeois n'est plus possible aujourd'hui que comme « génie éclectique ». 3) L'artiste qui a débuté d'une façon si radicale qu'on l'a généralement tenu pour révolutionnaire, est, après trente années de travail, si loin de pouvoir résoudre le problème laissé sans solution par l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire de créer un art basé sur la dialectique matérialiste qu'il aboutit tout au contraire à l'autre extrémité :

aux limites féodales de la bourgeoisie, par la forme moderne de la réaction.

Ces trois considérations nous présentent Picasso comme le symbole de la société bourgeoise contemporaine et c'est comme tel qu'avec une demi-douzaine de ses œuvres, il survivra certainement plusieurs dizaines d'années, peut-être même plusieurs siècles. Le caractère social de Picasso se manifeste également dans son action sur le public qui ne tarda pas à lui témoigner sa reconnaissance matérielle et spirituelle, bien que personne n'eût encore autant que lui mis les nerfs de ses contemporains à l'épreuve. Si l'on excepte l'Allemagne qui s'est refusée à le reconnaître pour des motifs absolument futiles (en quoi la bourgeoisie de ce pays a démontré qu'elle est aujourd'hui en retard de dizaines d'années sur l'histoire mondiale, non seulement en politique, mais aussi en idéologie), nous voyons s'opposer à l'indifférence des masses « cultivées », les prix extraordinairement élevés des marchands et des spéculateurs de tous les pays d'Europe et d'Amérique. A chaque phase de son évolution et même à chaque boutade de son imagination, Picasso rencontra un enthousiasme sans borne ; il fut imité d'une manière contagieuse comme aucun autre peintre ne le fut jamais. Ce désir d'imitation qui, dans la masse des artistes, prendra le pire caractère académique, ne révèle pas qu'un simple manque de consistance ou d'instinct historique, ni seulement que Picasso trouve chaque fois les formes par lesquelles s'affirme et se comprend la classe bourgeoise. Comme l'artiste « libre » dépend de la mode et des spéculations du marchand, nous voyons s'établir, entre l'artiste et le public, des relations qui ne ressemblent en rien à celles de la génération des impressionnistes. Pendant toute la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle, le public s'est montré hostile à l'art moderne. La

classe bourgeoise considéra ses propres idéologues comme des révolutionnaires et se refusa à les suivre idéalement et matériellement, il en fut ainsi durant des dizaines d'années. Les raisons d'une telle attitude ne se trouvent pas seulement, ni même principalement, dans la distance « voulue par la nature », entre le génie et la masse dépourvue d'esprit. Cette distance est au contraire déterminée, socialement et historiquement, d'une manière tout à fait concrète. Lorsque la faible couche sociale dominante des féodaux fut liquidée par la « bourgeoisie à tendance démocratique », une élite bourgeoise totalement ignare dans les questions artistiques se substitua au Mécène qui était, ou vraiment cultivé, ou bien contraint par la tradition et dont la position sociale lui permettait de se montrer relativement généreux vis-à-vis des artistes. Par sa formation, ses capacités particulières et ses succès dans d'autres domaines, la bourgeoisie considéra la compréhension de l'art et, partant, la critique de l'art, comme un « droit de l'homme », naturel, évident, inaliénable. Cette attitude fut ensuite adoptée par la masse des petits-bourgeois à demi-cultivés ; des théories de l'art mi-sentimentales, mi-métaphysiques la consacrèrent idéologiquement. Cette appropriation s'effectua au moment même où la religion chrétienne, c'est-à-dire la mythologie traditionnelle autochtone perdit sa puissance créatrice et, par là, sa fonction d'intermédiaire entre les productions matérielle et spirituelle. Encore trop faibles pour puiser directement dans la réalité historique, les idéologues finirent, à coups d'arguments métaphysiques, par chasser l'art hors du monde et par le placer au centre de l'univers (romantisme, Schopenhauer). Ils en firent ainsi ce que le monde de l'esprit sur le point de s'effondrer avait de plus constant, c'est-à-dire le refuge de la réaction spirituelle. Ce qui, dans l'art lui-même, se

manifesta par la stagnation des académies devenues toutes-puissantes. Et, de la sorte, tous les artistes qui se tournaient vers la vie concrète comme étant la source de leur création artistique, se virent entraînés malgré eux vers une perspective « révolutionnaire », tout en n'étant que les représentants de la classe sociale dirigeante de leur époque. Capitaines d'industrie ou administrateurs municipaux, directeurs de musée ou mandataires de l'Eglise, tous ces « chefs » vivent dans une dissension entre une forme économique moderne et un esprit réactionnaire, dissension qui les rend étrangers à eux-mêmes et, par là, aveugles devant l'art de leur époque. Rien ne démontre mieux combien le mot « révolutionnaire » est devenu une expression toute faite dans les choses de l'esprit que la constatation suivante : on n'a pas une seule fois essayé de distinguer comme tels tous ces révolutionnaires si différents les uns des autres. Cela n'était d'ailleurs pas possible parce qu'en dehors du marxisme, il n'existe aucune base, ni de commune mesure, de sorte que l'on dut finalement, comme dans le cas de Courbet, nier, en les esthétisant, tous les faits trop nettement indiqués par l'histoire. Mais, depuis 1918 environ, cette relation s'est considérablement modifiée. Il est bien certain que des causes purement économiques y ont contribué lorsque, dans l'effondrement de toutes les valeurs monétaires, l'art est devenu l'une des rares marchandises à « valeur constante », et, qu'en conséquence, la possession d'œuvres d'art devint une mesure de la position sociale. Mais pour qu'on en soit arrivé à considérer une production idéologique comme une marchandise à « valeur constante » et que celle-ci ait précisément été l'art plastique, il a certainement fallu d'autres raisons secondaires : des souvenirs ataviques de l'appui donné antérieurement par la religion dans toutes

les catastrophes de l'existence ; l'exemple des classes dirigeantes du passé ; en outre, l'existence des musées, la spéculation pratiquée sur l'art ancien déjà avant la guerre. Enfin, et dans une certaine mesure, la croyance sincère que ces artistes taxés d'être « révolutionnaires » seraient peut-être malgré tout capables de donner une réponse à la question de savoir quel sens pouvait avoir cet effondrement général et ce qui doit finalement demeurer constant. C'est ainsi que les relations entre l'artiste et le public devinrent — en principe — positives, grâce encore une fois au public lui-même. Mais ce dernier ne reçut aucune réponse. Que les artistes n'aient pu la donner, ce ne pouvait être de leur faute. Ils n'avaient jamais devancé leur temps en révolutionnaires, ils ne l'avaient même pas représenté dans sa totalité au moyen d'une œuvre d'art intégrale, mais seulement par fragments ; c'était là un destin sociologique auquel ils devaient tous, d'une façon plus ou moins volontaire, se soumettre. Et lorsque le public en fit des oracles spirituels, ils n'étaient plus du tout les « révolutionnaires » ; ils étaient même devenus réactionnaires avec le temps, et la réponse réactionnaire devait nécessairement pâlir devant la plus grande puissance de l'Eglise. Mais il est encore d'autres raisons pour lesquelles les relations entre les artistes et le public n'ont pu s'établir. Au moment où les artistes les plus puissants vident toujours plus leur instinct de jeu de tout contenu communément valable, et où ils doivent par conséquent varier au maximum leur capacité de création — soit sous la pression d'une époque à tendances contradictoires, soit pour se démontrer à eux-mêmes et à leurs clients et maîtres, la puissance de leur individualité, — la seule valeur valable (soit pour tenir en haleine leur nombreux imitateurs qui voient en chaque stagnation une fatigue et une décadence, car la paralysie du « chef » signifie-

rait leur propre faillite), bref, dans un tel moment, le niveau des connaissances de l'époque est tellement au-dessus des possibilités bourgeoises que même leur production artistique la plus élevée demeure, en tant qu'action historique, au-dessous des exigences du temps. Ainsi ce qui n'est pas encore né est, dans un certain sens, déjà dépassé, parce que la force motrice de l'histoire se trouve déjà de l'autre côté de la barricade. La simple existence du prolétariat conscient de sa classe et luttant pour elle, — aussi peu même que ce fait soit entré dans la conscience et dans la sphère d'expériences de l'artiste, — réagit déjà aujourd'hui profondément sur le subconscient du travailleur intellectuel. La nécessité d'une nouvelle œuvre d'art intégrale adaptée à un nouvel ordre social, influe toutes ses créations. Mais toutes les convulsions et toutes les douleurs spirituelles d'un génie bourgeois ne sauraient y répondre.

---



## TABLE DE MATIERE

---

I. La sociologie de l'art chez Proudhon ...	5
II. La théorie marxiste de l'art .....	123
III. Picasso .....	187

---

## TABLE OF MATIERE

- I. De l'histoire de l'art de la gravure
- II. De l'histoire de l'art de la sculpture
- III. De l'histoire de l'art de la peinture