

### 3.

## Art et lutte de classes

(par Michel Lequenne)

### L'art, qu'est-ce que c'est ?

Avant d'aborder les rapports de l'art avec la vie sociale et la lutte de classes, il faut définir le premier terme. Aucun peut-être ne l'exige autant que celui d'art, sujet de mille débats de sourds. C'est pourquoi on tentera d'abord l'examen des définitions actuelles, afin de dégager notre propre emploi du vocable et, donc, du concept.

Le terme d'art est aujourd'hui l'objet des discours les plus contradictoires. Un manuel populaire destiné à la jeunesse déclare : « "L'Art" (entre guillemets et avec une majuscule) n'a pas d'existence propre. Il n'y a que des artistes. » A cela fait écho la proclamation gauchiste : la notion d'art est à rejeter, c'est un mythe bourgeois, un des secteurs de l'idéologie qui, comme tel, joue son rôle dans l'aliénation des classes dominées et dans la justification de la domination des classes dominantes.

La lecture de Hegel, le plus éminent penseur de la bourgeoisie, pourrait justifier ce refus. En effet, pour Hegel, l'art est la manifestation de l'Esprit, c'est-à-dire d'une vérité qui est sociale, qui progresse, justifiant ainsi le réel de la classe dominante.

C'est quasi inversement que des théoriciens marxistes définissent l'art comme travail, ou encore comme production, c'est-à-dire en le saisissant d'un seul mouvement qui le limite à sa dimension d'activité socio-conomique.

A première vue, pas de conciliation possible entre ces définitions discordantes.

La première, négative, est surtout l'expression de ce que l'on appelle aujourd'hui la crise de l'art et qui n'est peut-être que la crise de sa notion, exprimant la crise du rapport société-art. Le rejet gauchiste exprime autrement, plus radicalement, cette crise. Mais en supprimant le mot, on ne supprime pas plus le problème que l'autruche ne supprime le danger en se mettant la tête dans le sable. Il est vrai que l'art, en tant qu'activité autonome, c'est-à-dire non subordonnée à des fins religieuses ou d'exaltation d'un pouvoir lui-même sacralisé, n'existe qu'à partir du moment où la bourgeoisie se constitue en classe pour soi. Est-ce à dire que la projection du terme sur les périodes antérieures soit abusive et dépourvue de signification? Il resterait à remarquer que, déjà, à l'apogée de la civilisation grecque et tout au long des périodes hellénistique et de floraison de l'empire romain, l'art avait connu une large autonomisation par rapport à ses fins essentiellement religieuses, au moins pour les classes dominantes de l'époque.

Et si l'on acceptait de rejeter le terme, non tant comme entaché de mystification, mais comme vecteur inévitable de mystification, alors par quoi le remplacer pour nommer un phénomène dont l'unité est indéniable en dépit de toutes les disparités? Le néomarxisme le plus récent propose de substituer au vocable art la formule d'« idéologie imagée ». Une telle formule, qui isole les arts plastiques (faudrait-il parler « d'idéologie sonore » pour la musique?), en mettant l'accent sur un aspect essentiel et occulté de toute expression artistique tombe droit sous le coup du reproche exprimé par le critique-historien Francastel à l'encontre de ceux qui étudient l'usage de l'image « en éliminant tout ce qui fait son caractère esthétique pour n'en retenir que des significations ». « Les intéressés, écrit-il encore, sont privés du sens de la vue », on serait aussi tenté de dire : privés de la capacité d'émotion et de participation.

L'art *signifie*, et sans doute plus que n'importe quel autre moyen d'expression, mais il signifie selon des codes propres où la forme, inséparable des contenus, a sa propre logique, sa propre histoire, parallèle à coup sûr à l'histoire générale, mais dont le mouvement n'est jamais déterminé mécaniquement par les événements sociaux et politiques, mais au contraire possède une relative autonomie de développement. Il gravite en somme dans une dimension particulière quoique en interaction constante avec

tous les éléments de l'histoire, en particulier avec l'histoire du travail, de la science, à la fois en tant que celle-ci modifie la conception du rapport de l'homme au monde, mais surtout en ce qu'elle enrichit sans cesse les techniques que l'art emprunte aux moyens de production.

Voici qui nous ramène aux conceptions marxistes-économistes qui partent, pour les interprétations de l'art, du fait qu'il produit, par un travail, des objets d'échange. Théorie bien insatisfaisante ! D'abord parce qu'elle aussi n'examine l'art que dans les sociétés marchandes.

Si on limite la définition à la production d'objets d'échange, on y fait échapper toutes les activités artistiques spontanées, tous les arts non marchands qui subsistent encore autour de nous. Cette conception qui se veut marxiste revient à un élitisme, puisque seul l'art frappé d'un label de qualité est retenu. Mais surtout insatisfaisante parce que l'observation des civilisations les plus primitives montre à l'évidence que, même là où il y a travail (fabrication des instruments de musique, parures de danse, voire élaboration des récits), il s'agit d'un travail qui apparaît comme non-travail, en cela qu'il est libération du travail, expression de la satisfaction du travail achevé, des besoins apaisés. Et même là où les arts manifestent des craintes à apaiser, des faveurs à obtenir des puissances obscures, les plus frustes des manifestations artistiques postulent du temps dégagé par rapport à la satisfaction des besoins élémentaires.

Que l'art devienne progressivement un travail, et très rapidement le travail le plus qualifié (et ceci *exclusivement* jusqu'à notre siècle), c'est d'autant plus évident que, pendant des millénaires, l'artiste, même sans cesser d'être prêtre, ne va guère se distinguer des artisans. Mais immédiatement, et plus haut que notre savoir historique puisse atteindre, le produit artistique se distingue de n'importe quel autre par un caractère radical. Si l'homme est un animal qui fabrique (un *homo faber*), son travail satisfait en général à des besoins qu'il a en commun avec l'animal. Au contraire, le produit artistique ne répond à aucun besoin animal, mais à un besoin social exclusif à l'espèce humaine.

Cette particularité ne posait pas de problèmes aux multiples et successives conceptions de l'homme comme non-animal. Mais, pour nous, il apparaît bien que cette particularité signifie que la production artistique est reliée à ce qui fait la particularité de l'espèce humaine parmi les espèces animales, à savoir la

« conscience réfléchie ». C'est parce que l'homme est le seul animal qui se pose à lui-même la question du pourquoi de son existence et de sa place dans l'univers qu'il doit se répondre par des constructions mentales en rapport avec son degré d'adaptation à son milieu.

Et c'est pourquoi l'art n'est pendant de très nombreux millénaires que la manifestation durable de la magie et de la religion. Idéologie donc? Oui et non.

Oui, si l'on définit l'idéologie comme l'ensemble des représentations mentales issues de la société, y compris les plus spontanées, telle celle de l'enfant représentant schématiquement sa famille et sa maison. Mais on laisse ainsi de côté les deux problèmes les plus importants que nous pose l'art : celui du sentiment esthétique, celui de l'efficacité durable des œuvres d'art.

Le problème de l'esthétique est tourné par les théoriciens néomarxistes en renvoyant celle-ci, elle aussi, à l'idéologie. Sa spécificité, que l'on a longtemps traitée comme le problème du beau, n'en demeure pas moins une fois rejetée comme trop inadéquat ce dernier mot-concept. Jusque dans le renversement négatif (masochiste), il subsiste dans la production de plaisir fourni. A coup sûr, le sens du beau, de l'agréable, est lui aussi socialisé. Mais Kant n'avait pas entièrement tort de lui trouver une autonomie. Le plaisir esthétique a des racines propres, plus profondes que le mental, physico-physiologiques, et sans lesquelles, d'ailleurs, l'art ne pourrait signifier. Si, par exemple, les couleurs prennent socialement des significations symboliques, ce n'est pas cette fonction qui fonde leur valeur, mais, à l'inverse, cette valeur spontanée qui fonde les fonctions qu'on leur attribue. Ainsi le rouge a pu être la couleur du tsarisme et celle de la révolution; cette couleur qui attirera n'importe quel enfant en bas âge restera un élément important de n'importe quel tableau raffiné. N'en déplaise aux tenants de la théorie de l'esthétique comme idéologie, c'est encore du « marxisme vulgaire » que d'en ignorer la spécificité.

Second problème, auquel la théorie de l'art comme idéologie ne donne aucune réponse, celui de la pérennité de certaines œuvres, bien au-delà de leur adéquation idéologique, voire dans le rejet net des valeurs qui les fondaient comme ensemble significatif.

Pour le marxisme authentique, il convient de donner de l'art une définition qui non seulement soit valable pour la statuette magique, le dieu le plus spiritualisé, le paysage impressionniste et

le *ready made* de Duchamp, mais qui explique pourquoi telle ou telle de ces œuvres nous touchent encore.

Le commun dénominateur de toute œuvre d'art est qu'elle *exprime*, et cela qu'elle le veuille ou non; le plus abstrait des tableaux, la musique la plus « pure » exprimant *au moins en creux*; tel l'art des civilisations iconoclastes et, le plus souvent, exprimant inconsciemment beaucoup plus que des figurations pauvres à contenu explicite.

L'art exprime et, donc, est un langage, ou plus exactement de multiples langages, mais au code le plus souvent non explicite. Et il fait même peu de doute que l'explicitation d'un code artistique est le plus important des éléments de sclérose et de mort pour un art donné. L'art exprime donc d'autant plus fortement qu'il est un langage dont le code change aussi souvent que le discours. Et cela parce que le code tient sa force de ce qui fait la faiblesse d'un langage pratique courant : de son ésotérisme, ou du moins de ce qu'il se présente comme un rébus dont le déchiffrement à la fois accentue le sens, provoque la joie du mystère dévoilé, et prend valeur en soi comme forme parfaite du message qu'il transmet. Cependant l'auteur de l'œuvre ne connaît jamais totalement le sens de son message chiffré et peut même ne pas le connaître du tout. Il en est ainsi parce que le chiffrage, dans ce qu'il a de spontané, est l'œuvre de l'inconscient.

Quasi tous les critiques qui se recommandent du marxisme achoppent sur cette question. L'un des plus éminents l'a rejetée en réduisant la psychanalyse à la mise en évidence de l'Œdipe de l'auteur de l'œuvre. D'autres tiennent cette médiation pour négligeable et en sont réduits à interpréter la totalité des œuvres comme si leur élaboration relevait tout entière de la conscience claire, et donc comme si les artistes étaient des idéologues codant leur message par jeu.

En fait, la raison pour laquelle le message, en clair, des idéologues devient caduc, illisible, ridicule ou odieux, alors que l'œuvre d'art reste vivante tient précisément à cela qu'exprimant l'inconscient collectif, elle transmet infiniment plus que des idées, la vie telle que ressentie, avec ses conquêtes partielles, ses problèmes, ses limites, voire... sa critique.

L'inconscient collectif n'existe pas hors des membres de la communauté. Les inconscients individuels nuancent à l'infini les données qui leur sont fournies par l'histoire et la vie sociale. De ce fait, quand l'artiste trouvera dans la société bourgeoise l'auto-

nomie individuelle, la manière dont chaque inconscient particulier filtrera l'inconscient social se différenciera de façon croissante. La réussite artistique dépendra alors de la capacité de la particularité individuelle à exprimer avec le maximum d'acuité le groupe ou le sous-groupe auquel il appartient et/ou auquel il s'adresse. Et c'est cela qui explique les décalages possibles entre un artiste et son temps. En revanche, là où la commande sociale impose à l'artiste des critères et exigences rigoureux, la médiation de l'individu tend vers le zéro, par exemple dans un art comme celui du Tibet où non seulement les sujets de l'art (religieux) mais les formes jusque dans leurs plus infimes détails, les couleurs elles-mêmes et leurs rapports chargés de significations fixes sont imposés à l'artiste sans aucune possibilité de les déborder; ce qui amène à ne pouvoir le distinguer d'un autre que par la plus ou moins grande perfection formelle de l'exécution; ce qui, notons-le en passant, réduit son apport à ce que nous appellerons dans notre langage de l'esthétique pure, et prouve par là son existence.

## L'œuvre d'art comme totalisation

Un tableau de Gauguin — un des grands maîtres de l'art moderne — s'intitule *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?* On peut dire que toute œuvre d'art est une tentative de réponse à ces questions. Et voilà bien qui permet de relier les deux bouts de la contradiction des définitions modernes : l'œuvre d'art est le produit d'un travail, du seul travail dont la production exige la collaboration de fins conscientes et de pulsions inconscientes, se trouve même précisément au point de rencontre des intentions conscientes et des pulsions inconscientes. La fin de ce travail est l'unique fin d'un travail qui n'est connue que par sa réussite éventuelle, laquelle est l'adéquation plus ou moins évidente, plus ou moins provisoire aux questions éternelles que l'humanité se pose à elle-même. Précisons : la fin de la flèche c'est de tuer la proie, elle est un moyen même si elle est l'objet de rites magiques qui lui attribuent des pouvoirs. Mais la fin du dieu sculpté c'est de manifester son existence et sa puissance. Il n'est pas le moyen d'obtenir ce qu'on sollicite de lui, son sculpteur, au contraire, se sentira le moyen de son surgissement, ce que, d'une manière désacralisée, exprimait encore Michel-Ange en disant qu'il avait à *dégager* la forme que recélait le marbre. Aujourd'hui, à nos côtés,

bien des sculpteurs modernes font comme leur précurseur, le facteur naïf Cheval, se mettant au service de la forme suggérée par la pierre brute du chemin, et disant : « La Nature fait la sculpture, moi je me fais son architecte et son maçon. »

C'est précisément parce que rien d'étranger à lui dans son milieu ne vient répondre à la question de l'homme : « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? » que les réponses qu'il se donne à lui-même — et cela bien en-deçà des âges historiques — ne pouvaient que lui sembler venir de l'au-delà, être une révélation, et d'autant plus que les réponses s'imposaient avec l'évidence des fulgurations. Ce sentiment qui est venu jusqu'à très près de nous sous la forme de l'inspiration n'a rien d'une charlatanerie (au moins dans ses formes originelles), mais est l'expression immédiate du rapport de l'homme à son inconscient dont la structure est historique et sociale. En ce sens, il est exact de poser l'œuvre d'art authentique comme totalisation d'un savoir et d'une utopie, nécessairement sans cesse remis en question par le mouvement de l'histoire et, par conséquent, sans cesse à refaire.

Avant l'art (au sens propre), c'est la divinité qui apparaît comme dictant, c'est-à-dire qui restitue comme écho l'ordre social projeté dans son hors-monde. Pour comprendre cette démarche primitive de l'art, il suffit de réfléchir sur les arts spontanés qui nous entourent : l'art des enfants, des naïfs authentiques, des malades psychiques. Ces reflets du monde, qui peuvent atteindre parfois à la plus grande qualité plastique, manifestent en général clairement à la fois la puissance des déterminations inconscientes de l'œuvre d'art, le caractère social de la structuration de cet inconscient et la spontanéité du souci esthétique. Les « auteurs » de ces œuvres n'ont jamais une conscience claire des motivations des choix de leurs thèmes, de la valeur qu'ils accordent aux éléments représentés de leur univers, du caractère historique de celui-ci, et, quand ils ont une théorie (souvent rudimentaire) de leurs choix esthétiques, elle n'est que rarement esthétique et très souvent idéologique (valeur des couleurs, proportion des éléments figurés, etc.).

Comme dans n'importe quelle œuvre d'art, les œuvres des enfants, des naïfs ou des fous sont des projections totalisantes de leur monde modelées par les particularités de leur psychisme. Les principales différences de fond entre de telles œuvres et des œuvres au code hautement élaboré (disons par exemple la repré-

sensation sculptée d'un dieu) c'est que, d'une part, dans le premier cas, les totalisations sont pauvres de contenu, et inversement l'individualisation des représentations est largement dominante quoique peu originale (composition organique qui n'empêche pas, notons-le, la capacité de résonance de masse que peuvent avoir de telles œuvres), d'autre part que la réalisation esthétique spontanée fournit rarement au spectateur le sentiment de plénitude que donne l'œuvre qui exprime la culmination de chaque moment historique de l'art, tandis que, dans le dernier cas, la totalisation est à la fois complexe et raffinée, tandis que la médiation de l'auteur, bien qu'essentielle, tend à s'effacer dans sa cohésion à l'inconscient social et que l'exécution manifeste une dextérité qui, bien que personnelle elle aussi, concrétise tout le savoir et le savoir-faire d'une culture.

Avant l'art (au sens moderne, d'origine bourgeoise, du terme), l'art est ce en quoi l'homme s'étonne le plus de lui-même et, par conséquent, celui qui se révèle (à lui-même et aux autres) capable de créer une œuvre ne le ressent pas comme son expression propre, mais comme pouvoir d'exprimer le groupe social. Et il est cela en effet. D'autant plus que l'individualisation psychologique et la différenciation culturelle sont des phénomènes relativement modernes, et qu'inversement la création d'œuvres qui nous apparaissent aujourd'hui comme artistiques répond alors et longtemps à une commande sociale précise et vigilante où la qualité esthétique est subordonnée ou, plus exactement, impliquée comme allant de soi, comme la forme nécessaire du contenu. Et l'auteur aura longtemps la fonction sociale de sorcier ou de prêtre.

Les premiers arts connus sont antérieurs aux sociétés de classe proprement dites. Et ils expriment alors le groupe social entier. Mais l'essentiel des arts que nous pouvons étudier dans leur rapport à la société sont des arts qui, sous des formes religieuses ou du moins sacralisées, expriment des classes dominantes, le système du monde et la structure sociale telles que ces classes les ont élaborés.

Quelques exemples séparés par d'immenses espaces de temps montreront bien comment, de façons infiniment différentes, des systèmes sociaux pouvaient se totaliser en des œuvres dont la réussite plastique est telle qu'elle continue de nous fasciner.

Une ethnie africaine a reproduit à de multiples exemplaires une sculpture étrange dont la base est un crâne humain surmonté

d'une forme circulaire ouvragée où se tient une petite forme humaine, la tête en bas, bras et jambes étendus. Au-dessus de ce cercle se tient un oiseau. Ce qui, à première vue, pourrait ne paraître que comme un assemblage de la fantaisie est en fait un système cosmogonique de la plus grande richesse puisque chaque partie de la sculpture est chargée de sens : le crâne est celui de l'ancêtre qui est la mort et l'élément terre dans lequel il repose. Sur lui est l'élément eau qui se dresse sous la forme de la vie physique de l'enfant dans le ventre de sa mère, l'oiseau représente l'élément air et l'esprit. Cette explication, en termes se référant à nos concepts philosophiques occidentaux, appauvrit le caractère de liaison dynamique de l'ensemble et, à coup sûr, de ses résonances pour ceux qui participent à ce système. Mais l'harmonie de la construction, son équilibre vaut pour nous et nous ouvre à la richesse de sa signification atteinte dans une étonnante économie de moyens.

Nous connaissons tous les dieux égyptiens, animaux ou à face animale. Nous savons que ce panthéon fantastique réunit ce qu'on pourrait appeler les dieux-totems des villes rassemblés dans le double empire de haute et de basse Égypte (dont les symboles sont réunis aussi dans les parures du pharaon) et que leur hiérarchie, variable dans les représentations peintes ou sculptées, manifeste en fait des prédominances politico-religieuses. Tout l'art égyptien est ainsi soumis à ce système extrêmement complexe de signes du pouvoir sacralisé qui ordonnance les ensembles. Là encore l'adéquation de l'invention plastique aux fins idéologiques déborde celles-ci, touche au plus profond, et nous atteint par là.

Sautons à la fin du Moyen Age : à Gand, le retable de l'Agneau mystique, œuvre des frères Van Eyk, est lui aussi représentatif de tout un système du monde et de la société qui fonde la hiérarchie terrestre des classes sur celle du ciel qui la reproduit. La merveilleuse perfection formelle de cette œuvre manifeste à la fois un moment d'équilibre instable entre la jeune bourgeoisie et le monde féodal en déclin, et le parachèvement d'un art qui va bientôt disparaître. En tant qu'image de l'univers féodal, il est passionnant de comparer ce retable à des œuvres représentant plus anciennement la pyramide sociale et dont les variations sont parallèles à celles des rapports de force entre classes sociales. A nous cette œuvre restitue un moment du passé humain, mais plus profondément, sensuellement, humainement donc, que n'importe quel bloc de documents historiques.

Mais quel rapport entre les mouvements de l'histoire et les modifications des conceptions esthétiques?

## Périodes d'art et cycle des classes

Au moins une grande loi peut être dégagée qui fournit une base à la compréhension des périodes de l'art : chaque nouvelle société de classes naissante produit un primitivisme artistique, primitivisme qu'il ne faut pas entendre de façon péjorative, mais au sens d'une expression première, sans tradition, ou en rupture de tradition, ou distordant une tradition antérieure, et dont la spontanéité de la forme est en quelque chose comparable à celle de l'enfance — ce qui justifie d'ailleurs l'idée d'enfances historiques, à condition toutefois de comprendre «enfances» au pluriel, comme enfances renouvelées de sociétés, et non comme développement unique de l'humanité, à la façon positiviste.

Puis, quand cette société atteint un haut degré d'équilibre social dans l'accord du niveau de ses forces productives et de ses rapports de production, la classe dominante jouant le rôle progressif qui l'a fait émerger et ne ressentant pas encore les manifestations de la lutte de classes comme menaçant son existence, le sentiment profond d'harmonie sociale et la bonne conscience se reflètent en art dans ce qu'on peut appeler, par extension, un *classicisme*.

Si cet équilibre social se fige par incapacité d'une classe dominée à secouer ses chaînes et à se poser ouvertement en candidate progressive à la domination sociale, l'art se fige aussi en ce qu'on peut appeler — encore par extension — un *académisme*.

Mais quand la lutte des classes bouleverse profondément la société sans que la classe dominée qui affirme sa force subversive puisse encore renverser l'ancienne classe dominante, les convulsions sociales s'expriment alors en art par ce que — ici par une extension plus inusitée encore que les précédentes d'un terme historiquement daté dans son acception reçue — nous appellerons un *baroque*, lequel peut lui-même connaître une certaine académisation, dans une période de reflux.

Les arts que nous appelons «baroques» sont produits par des artistes au service des classes dominantes, mais qui, plus ou moins inconsciemment, ne peuvent pas ne pas exprimer les contradictions sociale, ce qui se traduit d'abord dans leurs œuvres par des

combinaisons formelles contradictoires (non sans possibilités fréquentes de résultats fascinants du fait de la réflexion formelle de contradictions vivantes).

L'art se développe donc constamment, à partir de primitivismes, dans un balancement plus ou moins rapides entre classicismes et baroquismes, ce qu'Apollinaire a admirablement traduit par la formule : « cette longue querelle de l'ordre et de l'aventure » — dont il ne voyait probablement pas le soubassement social —, l'ordre et l'aventure pouvant pareillement se glacer dans la torpeur d'une rigidité cadavérique ou dans les rictus des moments de barbarie.

Quelques exemples permettront de préciser cette périodisation très générale.

En excluant ses périodes primitives, l'art égyptien s'étend sur 3 000 ans. 3 000 ans pendant lesquels les structures sociales ne sont pas restées immobiles, mais sans cependant que les grands rapports de classes puissent être renversés, les forces productives ne s'étant développées que de façon insignifiante. Pendant quinze cents ans, ce n'est que très lentement que l'autocratie des pharaons s'est transformée en pouvoir d'une classe de hauts dignitaires et de clergés dont le plus puissant devint et resta longtemps celui d'Amon. Tout au long de cet immense espace de temps, l'équilibre social exceptionnel de l'Égypte, si puissant qu'il se rétablissait comme naturellement après les pires périodes de troubles provoquées par des invasions ou des crises de succession, se manifesta par plusieurs phases de classicisme sur un fond culturel unique, mais qui n'en reflétait que plus finement les transformations des rapports sociaux, en particulier par une lente humanisation des traits des pharaons.

Le dernier millénaire et demi qui précède la fin de l'Égypte pharaonique et qui est un lent et régulier déclin de sa puissance se manifeste au contraire par une académisation de l'art qui devient stéréotypé, à l'image de rapports de classe de plus en plus désacralisés et alourdis par la prolifération des couches supérieures de la société.

Mais, entre ces deux périodes sensiblement égales, a eu lieu ce qu'on a pu appeler la « révolution atonienne ou amarnienne ». De quoi s'agit-il ? De la tentative d'un pharaon, Aménophis IV, de rejeter le joug pesant du clergé d'Amon en bouleversant l'édifice religieux millénaire et en lui substituant une nouvelle religion, le

culte du dieu solaire unique, Aton. Cette véritable révolution, non sociale, il est vrai, mais politique pourrait-on dire avec un grain d'anachronisme, ne dura qu'à peine plus d'un règne, celui de son initiateur, qui change son nom, prenant celui d'Akhénaton. Le clergé d'Amon soumit son successeur, le jeune Toutankhaton, qui devint Toutankhamon, et restaura l'ancien culte. Mais, au cours de cette relative courte période historique, l'art égyptien fut bouleversé et, entre le classicisme des Ancien et Moyen Empires et l'académisme du Nouvel Empire, la merveilleuse fleur tourmentée de l'art d'Amarna (du nom actuel de l'ancienne capitale) offre ce « baroquisme » naturaliste et libre, dont l'éclat rivalise avec celui des périodes classiques.

L'examen de l'art d'autres grandes civilisations permet aussi de dégager un même type de périodisation dans le même rapport à la plus ou moins grande stabilité des rapports de classes.

L'art gréco-latin, qui ne s'étend que sur mille ans, présente les mêmes phases, dans des séquences différentes : haut classicisme de sérénité, de gravité et d'idéalisme des deux siècles de l'apogée grecque où la classe dominante exprime les intérêts de toute la société, grâce à la démocratie des citoyens instaurée sur la base de l'esclavage; baroquisme naturaliste, tourmenté, du dramatique au trivial, de la période hellénistique où la classe dominante, élevée sur le développement de l'esclavagisme qui permet la poursuite de l'essor du monde antique, a dû briser la fragile équilibre politico-social des cités.

Le classicisme du Haut Empire romain est caractéristique d'un autre rapport de domination de classe, coercitif, pesant sur des classes dominées dont les assauts sont voués à l'échec par absence de perspective objective qui puisse fonder des valeurs et, par conséquent, un art. Un tel rapport de forces ne s'exprime pas par un art serein, mais impérieux. Son « naturalisme » manifeste que la sûreté de soi de la classe dominante s'affirme en auto-admiration menaçante et cynique, loin de l'abstraction qui traduit l'illusion d'universalisme et d'absolu, et qui la livre à l'affirmation inconsciente de ses travers, de sa brutalité, de son manque de profondeur.

Au-delà de l'impressionnante suprématie impériale, cet art sombre dans une rapide académisation répétitive, manifestation d'une société chaotique et ostentatoire, où la puissance et la richesse des nantis couvre une hémorragie culturelle permanente.

Le primitivisme des premiers siècles du Moyen Age manifeste à

la fois une rupture d'avec le monde gréco-latin et la distorsion de la part conservée de son héritage culturel. Recommencement complexe qui aboutira au haut classicisme féodal des XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, apogée instable, vite suivie d'un « baroque » flamboyant quand la croûte sociale de la féodalité est boursoufflée et fendillée par la croissance de la bourgeoisie, incapable encore de s'édifier en classe dominante, mais qui va donner assise à la constitution des grandes monarchies, ouvrant ainsi une nouvelle époque.

Ces périodisations ne tendent pas à séparer brutalement les époques, qui connaissent au contraire souvent des chevauchements, des transitions, les œuvres mêmes d'un seul artiste pouvant en être traversées quand il vit sur une frontière historique ou dans des conditions de décalage culturel. Mais leur valeur nous semble être leur capacité à dépasser les débats innombrables qui tendent à établir une hiérarchie dans les périodes de l'art, en général exaltant les périodes « classiques » comme les plus riches et les plus chargées de contenus susceptibles de transcender les conditions de leur apparition, les périodes que nous appelons « baroques » étant, elles, considérées comme mineures, expression de la décadence des époques où elles apparaissent.

De telles conceptions, qu'elles soient d'origine idéaliste ou qu'elles relèvent d'un pseudo-marxisme, appliquent en fait sur les œuvres de l'art des principes esthétiques *a priori*, des « goûts » qui, dans le premier cas, ne cachent pas leur référence à des lois autonomes de l'esthétique qui seraient universelles et intemporelles, dans le second cas appliquent les mêmes principes en les dissimulant sous une théorie mécanique des rapports infrastructures-superstructures, les œuvres étant interprétées comme des reflets plus ou moins passifs des situations sociales.

Le véritable rapport des œuvres et des périodes d'art du passé à l'époque d'où on les observe n'est pas plus absolu que les valeurs exprimées par ces œuvres et ces périodes. L'universalisme et l'œcuménisme archéologique de l'époque actuelle, qui, à l'inverse, refuse toute hiérarchisation et n'a pas de critères de valeurs comparées, doit aider, par le matériel qu'elle met à notre disposition, notre compréhension du fait que le langage des différentes périodes des arts du passé nous parle plus ou moins, et cela dans la mesure où leurs œuvres répondent à des questions en quelque chose comparables à celles que nous nous posons.

Ainsi nous sommes peu sensible au « classicisme » romain que

valorisait comme idéal l'ascension optimiste du pouvoir bourgeois au début du XIX<sup>e</sup> siècle thermidorien et bonapartiste. Il est caractéristique que cette bourgeoisie ne pouvait obtenir alors, malgré les critères qu'elle imposait aux artistes, autre chose qu'un néo-classicisme qui nous est, lui aussi, très étranger, à l'exception de quelques œuvres exprimant un heureux compromis avec d'autres valeurs, que la nouvelle classe dominante commençait déjà à abandonner. Cette incapacité à atteindre à un véritable classicisme tient à la brièveté du moment où la classe prolétarienne naissante n'oppose pas encore ses intérêts à la bourgeoisie victorieuse.

Si l'éclectisme idéaliste, au service de fins mercantiles, qui domine aujourd'hui, s'efforce de tout admirer superficiellement, le contact vivant aux arts du passé suppose quelque participation à ses valeurs. Ce n'est sans doute pas par hasard que l'on voit sur les murs des militants révolutionnaires, avec une plus grande fréquence, des reproductions de certains artistes et de certaines périodes de l'art alors que d'autres sont absentes.

C'est la valeur toujours vivante du contenu révolutionnaire, ou au moins progressif, subversif, l'expression de valeurs non dépassées, voire indépassables, sous, et au-delà de leur idéologie morte, c'est leur charge d'utopie positive qui fait « reconnaître » les premières, fût-ce inconsciemment, voire dans la plus grande ignorance esthétique (et qui devient d'ailleurs ainsi un goût esthétique).

Et comme le mot de Marx sur l'idéologie dominante qui est celle de la classe dominante ne saurait s'entendre comme un absolu excluant de l'art la réaction à l'idéologie dominante (fût-ce sous des masques trompeurs), ce ne sont pas seulement des œuvres « classiques », exprimant le mouvement progressif de certaines classes, qui peuvent tenir à des révolutionnaires d'aujourd'hui un langage intelligible et provoquer un accord « anachronique » qui trouve sa richesse dans cet anachronisme même, mais aussi, et plus souvent, de ces œuvres « baroques » dont on ne prendra qu'un exemple, peut-être le plus étrange, et par cela même le plus révélateur.

Parmi ces reproductions d'œuvres du passé spontanément aimées des militants, certaines des plus fréquemment rencontrées sont celles d'œuvres de Bosch, ce fantastique « fayseur de diables » dont le déchiffrement a été la pierre d'achoppement de générations de spécialistes, mais dont la simple évidence prouve qu'il est aux antipodes de toute pensée rationnelle, et dont le sinistre et

bigot roi d'Espagne Philippe II avait fait mettre les triptyques dans sa chambre de l'Escorial. Le déchiffrement passionné et savant qu'a fait de l'œuvre de cet artiste obscur le critique et historien de l'art Wilhem Fraenger, en nous révélant le sens caché hérétique de cette œuvre et, par exemple, la valeur d'utopie égalitaire du panneau central du triptyque connu sous le nom de *Jardin des délices*, et qu'il nomme mieux *le Royaume millénaire*, justifie le goût intuitif des militants contre l'illusion de Philippe II.

## La longue aventure de l'art bourgeois

### 1. L'art de la bourgeoisie classe dominée

Avec l'avènement de la bourgeoisie comme classe pour soi, aspirant au pouvoir, l'art connaît une mutation unique dans l'histoire de l'humanité, à tel point que l'on peut dire effectivement qu'il naît en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'activité autonome. Cette mutation tient au caractère particulier, absolument nouveau, de la bourgeoisie, classe qui se définit totalement par l'économie et qui réduit toute activité, toutes fins à l'économique, mais qui, par cela même, doit s'attaquer à toutes les valeurs anciennes et, au travers de l'essor qu'elle donne aux forces productives, provoque un progrès des sciences et des techniques qui en fait une classe fondamentalement rationaliste et matérialiste.

Dans la vie bourgeoise, tout travail tendra à être production de marchandises. Non seulement la bourgeoisie élimine définitivement tout troc, mais elle transforme en marchandises ce qui avant elle ne faisait pas l'objet d'échanges. L'œuvre d'art est la plus typique des productions humaines que la bourgeoisie, en la désacralisant, va tendre à transformer en marchandise comme n'importe quelle autre.

Tenter! Car le recommencement de l'art est encore un véritable commencement, surtout en cela que la désacralisation n'est pas seulement fonction du matérialisme naturel de cette classe, mais aussi fonction de la promotion de l'individu qui est inscrite dans la loi économique de la production capitaliste elle-même. Le parallèle avec la civilisation gréco-romaine permet de dire que c'est quand l'artiste cesse d'être un prêtre ou d'être guidé par lui que sa médiation prend le premier plan, parce que le

contenu de l'œuvre cesse alors d'être imposé avec la rigueur qu'impose le dogme.

Si un certain nombre d'artistes « bourgeois » — au sens social du terme — sont encore des clercs au xv<sup>e</sup> siècle, très vite ils seront tous — sauf exceptions — des sortes d'artisans supérieurs et pourront plus tard devenir — dans des conditions favorables — de grands bourgeois richissimes (ainsi Rubens) faisant travailler de grands ateliers comme de véritables entreprises de produits de luxe.

Cette nature bourgeoise de l'artiste — en gros de la fin du xv<sup>e</sup> siècle à nos jours — pose dans la création artistique une contradiction véritablement constituante ignorée par la critique prétendue marxiste qui ne voit dans l'art qu'un pur reflet de la classe dominante : d'abord contradiction avec la classe dominante féodale aristocratique, variant avec les rapports de forces s'exprimant dans les formes très diverses de la suprématie politique de cette classe; puis contradiction de l'artiste petit-bourgeois avec la grande bourgeoisie industrielle et financière; enfin contradiction avec le prolétariat comme nouvelle classe conquérante.

Ces contradictions multiplient et diversifient à l'infini le poids propre de la médiation individuelle du créateur artistique. C'est pourquoi l'ignorance de cette médiation, ou son refus ultragauche, voue à l'impuissance toute critique du pur reflet idéologique.

Toute l'histoire de l'art bourgeois manifeste en réalité la lutte entre le système capitaliste, ses valeurs oscillantes au gré de ses intérêts et de ses affrontements de classes et l'artiste authentique, c'est-à-dire l'artiste qui tend à recommencer toujours l'œuvre totalisatrice qui répond sans relâche aux questions : « D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous? », autrement dit qui affronte l'*aventure* de la recherche d'un nouvel ordre résolvant les contradictions sociales, de la toujours nouvelle vérité sans cesse remise en question par le mouvement de l'histoire.

La désacralisation fatale de l'art s'est d'abord imposée dans une innocente inconscience. Il ne faut pas un siècle à l'énergique jeune bourgeoisie florentine pour que ses images divines tombent de leur abstraction inhumaine de symboles sur une terre où elles s'élèvent au sublime humaniste du beau idéal et à la seule spiritualité de l'intelligence. C'est un fait de portée significative que Fra Filippo Lippi, élève du moine mystique Fra Angelico (encore tout entier du côté de l'idéologie féodale), moine lui-même,

prenne sa maîtresse, une nonne enlevée à son couvent, pour modèle de la Vierge que lui commandent les monastères et les églises. (Le Greco, plus tard, tout simplement, peindra sa femme et son enfant en Sainte-Famille.) C'est en vain qu'à Florence le moine fanatique Savonarole fait régner quelques mois une dictature réactionnaire et brûler les tableaux non seulement d'inspiration païenne, mais même ceux, religieux humanistes, des maîtres du temps. S'il brise l'homme Botticelli, lui-même va rejoindre au feu les chefs-d'œuvre qu'il y a fait flamber.

De la seconde moitié du Quattrocento aux premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle, toutes les perspectives sociales sont bouleversées en cette terre toscane : rapport de l'homme à la divinité (qui descend du ciel et devient une des dimensions de la vie), de l'homme à la nature (qui d'extériorité devient à la fois propriété — à acquérir, vendre, transformer — et fin souveraine), de l'homme à l'homme (où s'affirme le sens de l'égalité profonde), de l'homme à la femme enfin (qui acquiert une première existence individuelle dont la transposition se manifeste par une domination de l'image de la Vierge mère sur les figures du rapport Père/Fils).

L'argument selon lequel l'art de Florence ne serait pas bourgeois parce que l'autonomie communale de Florence a été éphémère, que les commandes essentielles y continuaient à venir de l'Église, et que, pour le reste, croissant, elles provenaient de mécènes s'élevant en nouvelle aristocratie et fournissant bientôt leurs tyrans aux villes, vient de théoriciens qui ne définissent les classes que par leur expression politique et ignorent que, pour le marxiste authentique, celles-ci sont d'abord des forces sociales profondes dont les poussées idéologiques et l'affirmation des valeurs s'imposent de loin au travers des structures politiques en déclin ou transitoires.

Bien entendu, ces structures politiques qui manifestent les mutations de la classe dominante ne sont pas neutres quant à l'affirmation des valeurs, et elles jouent un rôle dans les déterminations artistiques. Ainsi la magnifique période de « primitisme » de l'art bourgeois du Quattrocento florentin manifeste des compromis inconscients entre les valeurs en lutte, sans cesse remis en question, et qui ne peuvent s'étudier que de peintre en peintre. Quand viendra la défaite définitive du communalisme urbain italien, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, l'art proprement bourgeois connaîtra une longue éclipse, mais ses conquêtes esthétiques et culturelles nourriront le nouvel art « féodal baroque », réaction-