

naire, dont les perfections formelles sont celles de marchandises de luxe.

Un autre haut lieu d'essor bourgeois a été les villes des Flandres. Mais malgré des luttes héroïques payées de flots de sang, elles ne sont pas parvenues à la magnifique autonomie culturelle de l'efflorescence florentine; elles ont dû se soumettre à la tutelle féodale des ducs de Bourgogne et, de ce fait, leur art reflète constamment un compromis social dominé par les valeurs de la classe dominante, et dont la perfection formelle — favorisée par leur invention de la peinture à l'huile — n'atteint cependant pas la plénitude humaniste de la peinture florentine.

C'est au travers de la Réforme — première tentative de révolution bourgeoise avortée — qu'une autre peinture bourgeoise, elle

En ces deux siècles se manifeste bien en quoi les baroquismes ont en propre une dualité de déterminations qui fait leur richesse en favorisant l'émergence de personnalités dont l'ambiguïté est une force de dépassement de toutes les bornes antérieures. Tel sera, par exemple, Velasquez, dans l'Espagne où l'or de l'Amérique a permis à la monarchie absolue d'écraser la bourgeoisie et où s'est développé le baroque catholique le plus terroriste, le plus écrasant. Beaucoup plus tard, dans la lourde torpeur de décadence de l'Italie du XVIII^e siècle, des artistes comme Magnasco et Piranèse feront une peinture insidieusement subversive, dont on ne s'étonnera pas qu'elle ait influencé le jeune Goya.

2. Le classicisme bourgeois

Mais c'est au XVII^e siècle que la force sociale et culturelle de la bourgeoisie peut à nouveau s'exprimer dans le premier État durable où, encore essentiellement marchande, elle règne dans une formidable accumulation de richesses, les Pays-Bas.

La Hollande fonde tout l'art moderne, invente de nouveaux genres : le paysage, la nature morte, les marines, donne tout son poids à la peinture de la vie quotidienne et surtout crée le réalisme comme fin de l'art bourgeois. Cet art de la bonne conscience de la jeune bourgeoisie libérée de toute tutelle féodale est une explosion de force et un rêve de bonheur. Mais là plus qu'ailleurs se manifestent les limites de la libération nouvelle du peintre : son œuvre doit être vendable, un produit technique parfait et répondant à l'image digne et fastueuse, naïvement prétentieuse des notables et nantis de cette république de marchands. De façon très différente, ses trois plus grands peintres sauront ce qu'il en coûte de traiter la commande selon leurs propres exigences esthétiques : Franz Hals, qui ne « lèche » pas ses tableaux et y insuffle plus de vie que de composition, meurt quasi indigent ; Vermeer de Delft sera estimé comme un peintre mineur, et tant que l'on ne sait quasi rien de lui. Quant au géant de ce temps, Rembrandt, le seul qui ne participe pas à l'utopie de bonheur, mais est un peintre de la vie profonde, il est incompris, ses tableaux refusés, et il meurt aussi dans la misère.

L'art hollandais n'en constitue pas moins le seul véritable classicisme bourgeois, d'une plénitude telle qu'il détermine tout l'art bourgeois européen qui se développe en marge de l'art monarchique dominant — et non sans osmose avec lui —, art de

lourde ostentation, d'automystification boursouflée, à la dévotion oscillant entre morbidité et tartufferie.

Les XVII^e et XVIII^e siècles sont l'époque où, sous la protection exploiteuse de la monarchie, la bourgeoisie prend dans toute l'Europe les forces formidables qui vont lui permettre de pousser sa lutte de classe jusqu'à son terme, le pouvoir. Mais elle travaille encore en taupe. L'univers de ses peintres, des Le Nain à Chardin, est celui de la vie privée. La manière qu'a cet art de refléter l'exubérance du bonheur hollandais est humble, voire mesquine; elle ne rivalise avec lui que dans la délicatesse de sentiment (qui n'appartient en Hollande qu'à la période Vermeer), la finesse du sens de la nature, l'expression d'une nouvelle morale familiale et patriarcale (qui ne résistera pas aux lois économiques).

Là se manifeste que la bourgeoisie commence sa révolution culturelle bien avant de pouvoir faire sa révolution sociale. Et c'est en cela que cet art continue de nous atteindre par ses valeurs de combat contre la féodalité qui, au-delà d'illusions, d'attitudes hypocrites — en particulier dans le moralisme qui couvre la forme nouvelle d'oppression des femmes — et d'une théâtralité mélodramatique sont à recueillir par la cause prolétarienne (en particulier en notre époque de découverte de masse de l'écologie). En effet, si l'utopie de cette peinture est celle du bonheur « privé » qui restait, à la fin du XVIII^e siècle, et selon le mot de Saint-Just, une idée neuve en Europe, cette utopie, que la loi du profit ne pouvait que trahir et que l'idéologie de la bourgeoisie devenue classe réactionnaire récusera bientôt comme naïveté (le sommet de ce renversement a été naguère le « Vive la mort ! » des franquistes) est, si on l'universalise, si on le dégage de toute limite de repliement frileux et d'inégalité de sexe, le but suprême du communisme.

Quand la pesante dictature louis-quatorzienne cesse de peser à la fois sur l'essor bourgeois et sur la décomposition aristocratique, la majeure partie des artistes qui servent la classe dominante passeront de la célébration de ses fastes et de sa composition à celle de sa dissolution. Mais, là encore, le jeu des contradictions entre pression des valeurs nouvelles portées, souvent inconsciemment, par les artistes, et commande sociale de la classe dominante permet à l'art de transcender les limites de chacune des deux classes en lutte. Ainsi, le libertinage corrompu de l'aristocratie est une brèche où parvient à s'inscrire un premier féminisme et une

érotique par essence destructrice non seulement de la vieille société mais également négatrice de la classe montante qui a besoin d'une morale sexuelle stricte pour se concentrer sur l'accumulation du profit.

La timidité de la peinture bourgeoise de ce temps peut sembler singulière en France où se prépare la plus violente et la plus radicale des révolutions bourgeoises. Mais c'est que le radicalisme révolutionnaire bourgeois n'a été le fait que d'une étroite minorité politique — essentiellement petite-bourgeoise — et d'ailleurs tournée autant contre les « bras-nus » que contre la réaction d'Ancien Régime.

3. L'art bourgeois révolutionnaire

Toutefois, à la veille, dans le cours et à la suite de l'explosion, l'instabilité petite-bourgeoise se manifeste clairement dans la carrière typique du peintre le plus représentatif de la classe : David. Celui-ci coule d'abord les aspirations de la petite-bourgeoisie dans le moule théâtral et figé d'exemples romains idéalisés, et il est alors en communion totale avec l'ensemble de sa classe. Dans le feu de la révolution, il s'élève brièvement à un sommet qui exprime avec force et pureté le radicalisme révolutionnaire dans ses portraits et le *Marat assassiné* ou la *Mort de Joseph Bara* (du musée d'Avignon) dont la composition et la conception sont d'un dépouillement très nouveau. Mais le jacobin terroriste qu'a été David paie sa grâce, après Thermidor, en se couchant devant les vainqueurs, célébrant la réconciliation de classes (*l'Enlèvement des Sabines*), prostituant son classicisme en un académisme écœurant, exaltant le nouveau dictateur en œuvres dont le sommet est la toile géante du *Sacre de Napoléon*, représentation figée, artificielle, purement idéologique, et dont les qualités sont de simple technique. David manifeste ainsi à lui seul la fragilité petite-bourgeoise dès que lui manque l'appui d'une classe progressive.

Mais à quel point le cas de David ne doit pas amener à en déduire que l'art reflète directement et passivement les chaos de la société, cela apparaît bien quand on constate que le plus grand artiste révolutionnaire qu'ait donné la bourgeoisie en lutte contre la féodalité n'apparaît pas au sein de la plus radicale des révolutions de cette classe, mais au contraire à l'ombre de la plus réac-

tionnaire et de la plus décomposée des monarchies européennes, à savoir Goya en Espagne.

Le jeune peintre de cour assoiffé de réussite mais qui se distingue tôt par une énergie et une hardiesse liées à une terrible lucidité de regard, où il est difficile de ne pas voir des caractères personnels dans un pays et une société où sa classe était pliée sous le joug le plus pesant malgré les efforts d'un neuf libéralisme bourgeois de couches limitées, s'élève à une puissance vertigineuse dans les horreurs conjuguées de l'invasion étrangère qui n'apporte les acquis de la révolution bourgeoise que pervertis par le césarisme napoléonien, et une résistance nationale qui est en même temps une super-Vendée.

Dans cet écartèlement, le libéral Goya développe une œuvre foudroyante qui exprime, et exprime seule, ce qu'on pourrait appeler une « révolution permanente bourgeoise », fustigeant à la fois les crimes de l'envahisseur et la sauvagerie de la résistance, sous conduite cléricale, produit de l'arriération de son pays. Au-delà, c'est toute la vie quotidienne de sa malheureuse patrie dont Goya fait une critique que n'affaiblit aucune des mièvreries et des poses de l'art bourgeois français. Les forces de désespoir, d'ironie et de pitié qui portent Goya ont besoin d'un langage encore plus profondément renouvelé que celui du David de 93, et il bouleverse en effet la vision picturale et graphique. Le mariage de l'art

tique bourgeoise coïncide avec l'ouverture de l'opposition entre les fins de la classe dominante, d'exaltation de son pouvoir et de réalisation de ses besoins économiques, et les aspirations des artistes qui, en tant que petits-bourgeois, demeurent fixés sur des valeurs et des aspirations désormais devenues défroques pour la grande bourgeoisie.

Nous avons déjà mentionné que la tentative de la bourgeoisie d'édifier artificiellement un classicisme s'écrase en académisme aussitôt qu'esquissée. Il ne s'agit pas là d'une impuissance des artistes mais des conditions sociales mêmes qui les déterminent. L'exemple d'Ingres est intéressant à cet égard. Sa puissance personnelle et les hautes réussites plastiques d'œuvres comme *Œdipe et le Sphinx* et *Thétis et Jupiter*, exécutées sous l'Empire dans une belle marge des thèmes d'époque, n'empêche pas que sa volonté de classicisme ne soit bousculée par les pressions du romantisme au sein duquel, pour le meilleur et le pire, il faut le classer contre les usages.

C'est d'ailleurs aussi contre les traditions les mieux établies — et en particulier par les critiques se réclamant du marxisme — qu'il faut définir le romantisme, non comme expression directe de la classe dominante, mais comme art de la petite bourgeoisie.

Sans perspective sociale et politique propre, la petite bourgeoisie, dans le romantisme, regarde à la fois vers le passé d'un regard nostalgique, et tend confusément vers la réalisation des valeurs abandonnées au travers de la mutation bourgeoise; combinant contradictoirement certains traits réactionnaires et progressistes en un baroquisme typique qui, certes, exprime en fin de compte la classe dominante, mais d'une manière diffractée, mêlant par exemple, dans la découverte de l'histoire, l'idéalisation de son enfance de classe et la contestation timide de la terne et brutale réalité.

Tout au long des différentes périodes du pouvoir bourgeois (y compris la nôtre), l'art authentique (au sens où nous l'avons défini plus haut) oscillera comme la petite bourgeoisie elle-même d'une contestation de l'ordre bourgeois à un repli sur lui-même (que les romantiques baptiseront « art pour l'art » et que nous appellerons, nous, le ghetto artistique) où il finit toujours par s'étioler et s'académiser jusqu'à ce qu'apparaisse une nouvelle vague d'art de contestation à contenu plus radical, plus révolutionnaire.

Le romantisme tombe sur les barricades de 1848 en même

temps que les espoirs petits-bourgeois de chevaucher les luttes prolétariennes (chevauchement dont Delacroix avait donné le portrait avec sa *Liberté guidant le peuple*). Mais déjà cette peinture brillante et superficielle était dépassée par celui qui nous apparaît comme le plus grand artiste du temps, le toujours négligé par les histoires de l'art bourgeoises, le rarissime voire unique peintre prolétaire : Daumier qui, à lui tout seul, et dans l'obscurité, ouvre la peinture moderne en rompant avec son regard, ses formes, les canons de sa représentation, les clichés de la finition.

Tandis que dans le règne de corruption médiocre du Second Empire les Salons regorgent d'œuvres académiques aujourd'hui oubliées, les artistes authentiques refusent l'idéologie dominante sous son double aspect de célébration sociale, de mythologie historique et de catéchisme moral, et partent à la recherche de valeurs nouvelles vers le paradigme de la nature, de la vie simple à son contact, des richesses de la sensation, qui, en soi, sont négation des idéaux industrialistes de l'impérialisme naissant. On remarquera que, jamais, dans aucun passé, un pareil fossé n'a été ouvert entre l'art dominant — au double sens du nombre des œuvres et de leurs messages — et l'art authentique qui subsistera parce qu'il est seul chargé de sens qui dépassent le moment. La leçon prise des maîtres hollandais du XVII^e siècle, par les « réalistes » ou « naturalistes » de la moitié du siècle, se traduit par un changement de sens : l'idéal hollandais se concrétisait en possession et domination de la nature, les novateurs du XIX^e siècle cherchent dans la nature un refuge et des valeurs présumées profondes, en un mouvement qui reste chargé de nostalgie petite-bourgeoise pour un monde qui meurt inexorablement.

Courbet, Corot, l'école de Barbizon restent prisonniers de formes dépassées. Les explosions de la contradiction se font de plus en plus fortes au fur et à mesure que l'écart s'agrandit entre la réalité du monde capitaliste et ses représentations académiques. L'explosion impressionniste ne manque pas cependant d'aspects surprenants. En dehors du cas individuel de Pissarro, les impressionnistes ne sont en rien des hommes d'avant-garde au sens politique du mot. L'opposition de la plupart d'entre eux à la classe dominante ne dépasse en rien le mépris ordinaire des rapins pour les pantouflards ventrus. Ils fondent la nouveauté de leur art sur des découvertes scientifiques en physique, et en particulier en optique, et leur historiographie continue d'insister sur ce point. Mais le scandale sans précédent que suscitent leurs recherches

peut-il s'expliquer seulement par la rupture qu'ils imposent aux habitudes du regard? à leur changement du code formel? Le fait que les tableaux les plus scandaleux (par exemple l'*Olympia* de Manet) soient loin d'être les plus novateurs quant aux ruptures de formes et au maniement des couleurs doit mettre sur la piste des raisons d'un comportement de classe absolument opposé à celui, par exemple, de la bourgeoisie florentine du Quattrocento accueillant chaque invention picturale nouvelle dans un enthousiasme admiratif. En réalité, le bouleversement du code formel est indissolublement lié au changement des valeurs portées par la nouvelle peinture, changement dont les peintres eux-mêmes n'étaient qu'à demi conscients, ou pas du tout. En effet, la nouvelle utopie du bonheur que contient cette peinture, *a priori* respecte les valeurs bourgeoises de vie privée douillette, d'acceptation du cadre de l'ordre social, mais elles les expriment dans leur essence sensuelle et non dans leur idéalisation chargée de signes idéologiques. L'ouverture d'angle est petite. Mais l'instinct de la classe dominante, alerté par ses précédents conflits avec les artistes, semble pressentir la dynamique de cette orientation, et mieux même que les intéressés : ce bonheur n'est plus projeté pour les seuls nantis, il est ouvert devant tous, il est gros d'une revendication scandaleuse : le droit à la vie heureuse pour tous.

Pourtant la bourgeoisie adoptera l'impressionnisme, au moment où se développe ailleurs, en avant, ses virtualités à la fois formelles et de contestation.

A l'heure de l'impérialisme triomphant qui maintient encore comprimée la formidable force prolétarienne qui s'accumule, l'art authentique entre dans le ghetto, devient le fait de marginaux. Cézanne finit par accepter la réclusion productrice que lui permet une aisance petite-bourgeoise, et trouve dans cette autonomie de l'exclusion la liberté d'une œuvre peut-être la plus radicalement bouleversante en cela qu'elle ne tente plus de restituer le réel mais de le traduire. Gauguin se jette dans le déclassé et, bientôt, au travers d'une fécondation par l'art du peuple primitif de l'Océanie qui rompt avec la superficialité des modes exotiques bien vue à Paris, ira le plus loin dans la conscience de l'opposition radicale de son art avec la vie bourgeoise, la saisissant dans sa pire manifestation, le colonialisme. Van Gogh roule vers la folie en brisant le mythe de l'harmonie entre l'homme et la nature et en réinventant une nouvelle lecture du réel et de cette nature comme miroir de l'homme. Toulouse-Lautrec, enfin, noble déclassé par

son nanisme, va jusqu'au bout de la lucidité et trouve la réconciliation avec le réel le plus sordide par la pitié unie à l'humour.

De la même révolution participe un Munch qui est à la source de l'expressionnisme, courant qui, plus encore que celui qui se développe en France, est une protestation de l'art authentique contre la satisfaction cynique du monde impérialiste.

Pas de doute que l'invention de la photographie qui réduit l'académisme à un jeu stérile n'a aidé à la libération de l'art, mais en voir la cause serait d'un matérialisme grossier. La naissance de l'art moderne est bien sortie de la rupture d'artistes qui sont parmi les meilleurs éléments de leur classe avec la réalité de celle-ci, même — et c'est la grande majorité des cas — si cette rupture ne s'opère pas au niveau de la conscience politique, mais à celui de leur propre activité artistique.

Ces artistes, qui n'ont longtemps que de rarissimes acheteurs, et ne sont estimés et compris de par leur pareils, sont bien véritablement dans une situation de ghetto dont l'effet est d'ailleurs un heureux paradoxe : ils peuvent souffrir — et parfois jusqu'à la mort — de l'incompréhension de leur milieu social, mais ils trouvent dans leur exclusion du marché de l'art une libération de la « commande sociale » qui leur permet de ne plus obéir qu'à leurs propres déterminations.

C'est ici qu'il importe de remarquer que l'individuation bourgeoise a ajouté à l'accélération de l'art — parallèle à l'accélération de l'histoire produite par la dynamique capitaliste — un second facteur d'accélération des différenciations, en cela que la désacralisation de l'art allégeant les rigueurs de la commande sociale livre davantage l'artiste à ses déterminations, en particulier inconscientes. Or si l'inconscient est historiquement et socialement structuré, cette structuration n'est qu'une sorte de squelette dont la chair est fournie par l'aventure individuelle de l'artiste qui remodèle indéfiniment les déterminations sociales communes. Là se fonde la richesse et la variété infinie de l'art de l'ère bourgeoise, et la capacité des œuvres particulières à tourner et détourner la commande sociale, voire à la contredire.

De là l'impossibilité de toute sociologie de l'art qui ne prendrait pas en compte les innombrables interférences individuelles qui, en deçà des nuances exprimant finement non seulement des subdivisions de classes, mais quantité d'autres déterminations culturelles, intègrent également les modulations psychologiques.

5. L'alliance avec le prolétariat

L'explosion finale de l'art bourgeois, au double sens de son bouleversement et de la dissociation de ses courants, a lieu au début du xx^e siècle. Elle coïncide avec l'entrée en crise du système impérialiste et avec l'achèvement de la décomposition de ses valeurs, et est parallèle à l'apparition de sciences nouvelles qui mettent en cause profondément les assises rationalistes de la pensée bourgeoise (surtout la physique de la relativité et la psychanalyse), enfin à une véritable mutation de la pensée théorique révolutionnaire attachée aux trois noms de Lénine, Trotsky et Rosa Luxemburg. Ces divers champs de culture ne communiquent pourtant quasiment pas, ou très peu, surtout en France où pourtant l'école de Paris est le foyer artistique alors le plus important. Ceci manifeste à quel point les développements de l'art sont orientés fondamentalement plus inconsciemment que consciemment.

Sans cette compréhension, refusée aussi bien par les pseudo-marxismes que par les théories idéalistes, la révolution artistique qui éclate autour des années dix du siècle est un phénomène inexplicable dans sa simultanéité internationale. On simplifierait en effet les choses en réduisant cette révolution à l'apparition du cubisme au cœur de l'école de Paris. C'est en même temps que naissent le futurisme en Italie, qu'a lieu la transformation profonde de l'expressionnisme allemand, l'apparition de l'abstraction dans toutes ses possibilités à travers l'Europe, d'une avant-garde russe, futuriste d'un côté, extrapolant les sources populaires d'autre part, et c'est très peu de temps après que se manifestent les tendances dont sortiront le dadaïsme puis le surréalisme après la guerre.

Le terme de révolution ne doit cependant pas égarer par ambiguïté de sens. La révolution de l'art est la manifestation d'une rupture profonde de l'art en ses fonctions profondes avec la classe bourgeoise historiquement condamnée dès cette époque. Les artistes, en tant qu'ils sont parmi l'intelligentsia des individus au statut particulièrement instable, oscillent plus violemment encore que les autres secteurs de la petite bourgeoisie entre les classes fondamentales de la société. Un mouvement artistique comme le futurisme italien est intéressant à cet égard parce que ses théories ont une haute coloration sociale dont la confusion des valeurs est caractéristique. La Guerre mondiale et le chaos politique qu'elle

entraîne dissocient ces valeurs et, par là même, le groupe futuriste, en fascistes et révolutionnaires. Son représentant le plus doué, Chirico, peindra, toujours *en même temps*, des tableaux académiques réactionnaires et des œuvres qui sont vues — et à juste titre — par l'avant-garde comme à forte charge révolutionnaire, parfaitement inconsciente pour l'artiste qui finira par les « académiser » indéfiniment.

La rupture fondamentale avec la classe dominante d'artistes authentiques poussera nombre d'entre eux dans ce qu'ils veulent le domaine de l'art pur, prenant désormais le plus souvent la voie d'une abstraction, parfois à justifications métaphysiques (Mondrian par exemple) mais qui aboutira au vide absolu (les « monochromes » de Klein), ce domaine n'étant que le fond du ghetto où la classe dominante ira bientôt récupérer ces artistes pour leurs qualités de décorateurs.

Équilibre instable que celui du ghetto, où les artistes sont leur propre public avec un petit nombre d'initiés, et que menace sans cesse une « récupération », le plus souvent accompagnée d'une capitulation qui se manifeste en académisation de la recherche entreprise et des découvertes formelles opérées.

Aucune époque sans doute n'aura été plus riche en ouvertures sur le nouveau. La plupart cependant se figent dans la personnalisation d'un jeu de lignes et d'un système de couleurs, voire de quelque trouvaille agréablement bizarre transformée en cliché rémunérateur.

L'effroyable Première Guerre mondiale est l'heure de vérité du rapport entre valeurs et réalités bourgeoises, et par cela même un test d'authenticité des démarches artistiques. La coupure qui s'opère dans l'intelligentsia en général et parmi les artistes en particulier est alors plus radicale qu'elle ne l'a jamais été dans le passé, et elle est quasiment définitive : désormais l'art authentique tend à l'alliance — qui sera hélas conflictive — avec le prolétariat. On ne trouve « à droite » que des académiques, qu'ils soient traditionalistes ou les embaumeurs de leur jeunesse (un cas typique est celui de Dali devenu le bouffon de lui-même).

La révolution d'Octobre réalise l'alliance et, dans les trop courtes années qui s'écoulent entre la prise du pouvoir des bolcheviks et le parachèvement du thermidor stalinien (lequel se manifeste en art par l'imposition du « réalisme socialiste » — cette célébration idéalisée de la nouvelle idéologie contre-révolutionnaire par le recours stylistique à l'académisme le plus éculé du

et la révolution marxiste y a trouvé sa conscience. Autour du
Le souffle de la révolution d'Octobre a secoué le monde entier.
nouvelles voix bientôt retombées en jachères.
toutes les voix ouvertes au début du siècle et, au-delà, ouvert de
XIX^e siècle) l'avant-garde artistique soviétique sans parcourir



sont pour le prolétariat le monde du fascisme et la victoire de
dans les rangs prolétaires. Les bandes défilées conjuguées que

XIX^e siècle) l'avant-garde artistique soviétique aura parcouru toutes les voies ouvertes au début du siècle et, au-delà, ouvert de nouvelles voies bientôt retombées en jachères.

Le souffle de la révolution d'Octobre a secoué le monde entier, et la révolution artistique y a trouvé sa conscience. Autour du surréalisme, qui part de la révolte petite-bourgeoise de Dada et progresse vers le communisme, l'art acquiert la lucidité dans l'attaque des valeurs bourgeoises. Mais la différence est considérable avec les grandes périodes la lutte de classe de la bourgeoisie contre la féodalité. Du XV^e au XVIII^e siècles, l'art bourgeois naissait et progressait au rythme même du dégagement des valeurs philosophiques et sociales de la classe bourgeoise dominée, puisque les artistes en étaient membres, et les compromis et reculs étaient fonction de rapports de forces entre classe dominée et classe dominante. De façon toute différente, le prolétariat peut parvenir à la conscience de soi au travers de ses luttes économiques et sociales, mais la seule culture qu'il peut ainsi élaborer dans son dénuement — et seulement grâce à l'aide des transfuges de la classe dominante — c'est la science de la société connue sous le nom de marxisme. Le prolétariat est privé des moyens de l'élaboration d'une culture artistique et il ne peut donc trouver une projection artistique diffractée de sa nature et de ses fins que chez ses alliés, issus de la petite bourgeoisie — voire, exceptionnellement, de la grande — venus à lui de par l'attraction du sens, de la portée et de la puissance de sa lutte.

Ainsi, au XX^e siècle, tout l'art authentique devient révolutionnaire, il n'est pas prolétarien. Jusque dans ses plus hautes réussites (pensons à une œuvre de la puissance et de la perfection du *Guernica* de Picasso), il garde des caractères ambigus qui tiennent à ce que la plus grande sincérité des artistes, la solidarité la plus profonde avec la lutte prolétarienne n'en est pas moins en extériorité avec elle. Cependant, de même que les moines du Quattrocento qui, bien qu'appartenant à la base de la classe dominante, en devenaient les transfuges en tant qu'artistes et exprimaient les nouvelles valeurs, il fait peu de doute que les riches et multiples découvertes de l'art moderne apparaîtront demain, dans la société communiste réalisée, comme des apports graduels vers une expression artistique aujourd'hui inimaginable.

L'ambiguïté de l'art moderne comme art révolutionnaire éclate dans les reflux prolétariens. Les lourdes défaites conjuguées que sont pour le prolétariat la montée du fascisme et la victoire du

stalinisme en URSS entraînent un reflux de l'acuité révolutionnaire artistique, des chutes dans la corruption, des capitulations (à la fois devant la classe dominante et — cas nouveau — devant le stalinisme), les plus dignes se retirant à nouveau dans la tour d'ivoire du ghetto (d'ailleurs redevenant dans ces conditions laboratoire de recherches esthétiques, souvent orientées depuis les profondeurs pour des explorations en terres jadis interdites par les tabous dominants, et dont les produits peuvent constituer les jalons de véritables conquêtes qui éclaireront l'avenir).

Une minorité, enfin s'efforce de maintenir l'alliance avec le prolétariat, non sans confusion parfois (que l'on songe aux prolétaires à vélos et fleurettes de congés payés du Léger de 36, dont la naïveté fabriquée couvre inconsciemment l'escroquerie du Front populaire).

Oscillant comme leur classe, la petite bourgeoisie, les artistes qui se sont écartés du prolétariat quand celui-ci a reculé — l'art, si luxuriant des trente premières années du siècle, piétinant en une répétition pessimiste des mêmes acquisitions pendant les trente années suivantes — reçoit un coup de fouet de la remontée ouvrière qui intervient autour des années soixante. Mais un hiatus, à nouveau, sépare la culture prolétarienne, c'est-à-dire le marxisme, qui a stagné pendant les décennies où le mouvement ouvrier était sous le joug de la réaction stalinienne organisatrice de ses grandes défaites, du développement esthétique que son cheminement dans le ghetto a rendu ésotérique.

Pour l'art de demain

Toute l'histoire de l'art montre à l'évidence que ses plus hautes réalisations, qui comblent ce besoin esthétique né du destin historique de notre espèce, n'apparaissent que comme expression de ses tensions pour la conquête de son être. L'art n'est donc pas reflet de la société comme le marxisme mécaniste — étranger à Marx ainsi qu'à Trotsky — s'efforce de le démontrer, mais à coup sûr une projection de la lutte des classes médiatisée de façon complexe (par les pulsions psychiques des artistes, elles-mêmes modelées profondément par les structures de classe, et tout autrement par la continuité conflictive des traditions artistiques).

Notre époque étant celle du retard de la révolution prolétarienne par rapport au développement des forces productives capi-

talistes entrant en contradiction avec les rapports de production, l'art exprime ce retard et ses déchirements. Nous sommes de ce fait dans une période de baroque qui manifeste les tensions et les contradictions de ce temps.

Toute tentative d'influer le développement de l'art de façon volontariste, comme l'ont fait le stalinisme ou le fascisme, est aussi stupide que l'était la volonté lyssenkiste de faire pousser des pommes sur des pêcheurs, et cela précisément parce qu'il n'y a pas d'art produit par la seule conscience, et que l'inconscient collectif qui s'y manifeste au travers d'inconscients individuels est dix fois plus rusé que la conscience la plus rusée. C'est à l'infini que l'art véritable est capable de changer ses codes qui seront toujours néanmoins décodés par les intéressés. De ce fait l'art est le sismographe social le plus subtil et le plus délicat. Le détruire est possible, mais stupide, car jamais destruction de sismographe n'a empêché un tremblement de terre, et aboutit au contraire à rendre celui-ci plus dangereux. On ne peut pas davantage ruser avec un sismographe, car ce n'est pas lui qui fait le tremblement de terre.

En revanche, il n'est pas impossible de le rendre plus subtil qu'il ne l'est spontanément. Car l'œuvre d'art n'est pas le produit du pur inconscient comme le rêve, et comme a pu le croire une certaine critique psychanalytique, mais, comme nous le disions en commençant, au point de rencontre du conscient et de l'inconscient. Plus la conscience de l'artiste est aiguë, plus sa « collaboration » avec son instinct, sa communication sensible à l'inconscient collectif sera fructueuse. C'est cette haute « composition organique » qui est ce que le langage mystifié nomme le génie, comme le prouve l'analyse conjuguée de l'ensemble artiste-œuvre dans des cas comme ceux de Bosch, Botticelli, Rembrandt, Goya, Daumier ou Picasso.

De cela découle l'intérêt historique commun de l'alliance la plus serrée possible entre intelligentsia artistique et avant-garde prolétarienne, prouvée par l'expérience des premières années de la révolution bolchévique et par l'alliance surréalisme-communisme dont l'expression la plus claire a été le manifeste Trotsky-Breton de la FIARI.

A l'opposé de la politique de flagornerie acritique des artistes par la social-démocratie et de la pratique alternée du même laxisme avec le terrorisme intellectuel (voire le terrorisme tout court) du stalinisme et du néo-stalinisme, les marxistes révolu-

tionnaires doivent s'efforcer d'analyser sans complaisance les œuvres d'art dans leur signification et leur portée, mais avec la connaissance de leurs principes propres et la compréhension de leur spécificité. Par ailleurs ils s'efforcent de gagner les artistes comme toute l'intelligentsia à la compréhension de leurs propres fins sociales.

L'expérience historique prouve aussi que si des artistes, à titre individuel, peuvent toujours être gagnés à la cause de la classe révolutionnaire, le mouvement global de l'art, lui, dépend des grands mouvements de la lutte des classes. Pour cette raison, il fait peu de doute qu'un nouvel art révolutionnaire, inattendu comme toujours, naîtra dans un certain parallélisme avec l'assaut final du prolétariat des pays avancés contre le pouvoir bourgeois impérialiste. Mais pas plus en art qu'en bien d'autres domaines, on ne peut suspendre l'action d'aujourd'hui jusqu'à la « lutte finale ». Celle-ci sera à l'inverse accélérée par toute adéquation de l'art aux valeurs révolutionnaires. Il est improbable qu'un tableau ait jamais jeté les masses dans la rue, mais les structures psychiques qu'éclaire l'art, et qui s'en fortifient parce que, comme l'a dit Ernst Bloch, *le beau est le vrai*, ont besoin de ses totalisations harmonieuses pour mieux marcher en combattant vers un monde enfin humain, et pour le bâtir.

Michel Lequenne



l'individu, peuvent toujours être gagnés à la cause de la classe révolutionnaire, le mouvement global de l'art, lui, dépend des grands mouvements de la lutte des classes. Pour cette raison, il faut peu de doute qu'un nouvel art révolutionnaire, entendu comme toujours, naîtra dans un certain parallélisme avec l'assainissement du prolétariat des pays avancés contre le pouvoir bourgeois impérialiste. Mais pas plus en art qu'en bien d'autres domaines, on ne peut suspendre l'action d'aujourd'hui jusqu'à la « lutte finale ». Celle-ci sera à l'inverse accélérée par toute adhésion de l'art aux valeurs révolutionnaires. Il est impossible qu'un tel art ait jamais été les masses dans la rue, mais les structures nouvelles du « socialisme », et qui s'en font les bases, comme les nouvelles du « socialisme », ont besoin de ses totalisations révolutionnaires pour mieux marcher en combat vers un monde sans humain, et pour le être.

L'expérience historique prouve aussi que si des artistes, à titre individuel, peuvent toujours être gagnés à la cause de la classe révolutionnaire, le mouvement global de l'art, lui, dépend des grands mouvements de la lutte des classes. Pour cette raison, il faut peu de doute qu'un nouvel art révolutionnaire, entendu comme toujours, naîtra dans un certain parallélisme avec l'assainissement du prolétariat des pays avancés contre le pouvoir bourgeois impérialiste. Mais pas plus en art qu'en bien d'autres domaines, on ne peut suspendre l'action d'aujourd'hui jusqu'à la « lutte finale ». Celle-ci sera à l'inverse accélérée par toute adhésion de l'art aux valeurs révolutionnaires. Il est impossible qu'un tel art ait jamais été les masses dans la rue, mais les structures nouvelles du « socialisme », et qui s'en font les bases, comme les nouvelles du « socialisme », ont besoin de ses totalisations révolutionnaires pour mieux marcher en combat vers un monde sans humain, et pour le être.

Michel Leduc

