

Samir Amin

L'ART : INTÉGRATION OU RÉVOLTE

Dans « Eloge du socialisme » (*L'impérialisme et le développement inégal*, Editions de Minuit, 1976, p. 94-96), nous affirmons qu'au sein des sociétés précapitalistes l'art faisait partie intégrante de l'idéologie et qu'il était donc un moyen d'intégration sociale de première importance, tandis que, le capitalisme au contraire niant l'art, celui-ci ne peut s'y développer que comme un moyen de révolte lucide.

Cette thèse suppose qu'on admette les prémisses suivantes : premièrement, les formations précapitalistes sont organisées autour de la production directe de valeurs d'usage, tandis que c'est la valeur d'échange qui tend à commander tous les aspects de la vie sociale capitaliste ; deuxièmement, les rapports que l'idéologie entretient avec la base économique sont de nature différente dans les modes précapitalistes de ce qu'ils sont dans le mode capitaliste ; troisièmement, le communisme, en libérant l'être humain de l'exploitation capitaliste, et donc de l'aliénation marchande, transforme la nature de la dialectique individu-société, renverse la domination que la société exerce sur l'individu et libère donc celui-ci pour la première fois.

La superstructure n'est pas le reflet passif — comme l'image du « miroir » le suggère — des exigences de la base, mais elle intervient activement dans la reproduction sociale. Cependant, son mode d'insertion est différent dans les formations précapitalistes, caractérisées par la transparence du fait économique, la dominance de l'idéologie et le caractère religieux de l'aliénation, et dans le mode capitaliste, caractérisé par l'opacification de l'exploitation, l'économisme et l'aliénation marchande.

Il est nécessaire aujourd'hui de développer le matérialisme historique dans tous les domaines de l'analyse des superstructures, domaines où le retard est patent par rapport à celui de l'analyse de la base économique. La théorie de l'art constitue dans cet ensemble un domaine

Samir Amin

55

particulièrement peu étudié. Trois penseurs en ont proposé une théorie systématique : Hegel, Plékhanov et Adorno. Mais aucune de ces constructions ne nous paraît entièrement satisfaisante.

Pourtant, de solides fondations avaient été jetées par Marx lui-même dans les *Manuscrits de 1844*. Il y développe deux idées importantes. La première est que le capitalisme est hostile à l'art, non pour des motifs contingents (« Le capitalisme ne s'intéresse qu'à ce qui rapporte du profit »), mais pour des raisons immanentes : parce que l'art est par nature une activité créatrice, c'est-à-dire créatrice de valeur d'usage, et que la valeur d'échange en est l'antithèse. La seconde est que la production artistique — à travers des œuvres toujours individualisées — révèle les capacités créatrices de l'homme qui cherche à comprendre la nature de ses aliénations, capable par là même de poser les questions relatives à la destinée humaine (questions que nous appelons celles de la dialectique animalité-socialité ou encore individu libéré-société non oppressive). Dans ce sens, parce que ces questions fondamentales sont actuellement enfouies par les oppressions immédiates, l'art transgresse, au moins partiellement, les classes. Nous avons retrouvé cette double observation chez un philosophe mexicain, Adolfo Sanchez Vasquez (*Las ideas estéticas de Marx, Ensayos de estética marxista*, Era, Mexico, 1965), qui mériterait d'être mieux connu.

La problématique de l'art complète à la fois celle de l'idéologie et celle de la théorie marxiste de l'aliénation. Cette théorie est, comme on sait, refusée par tous ceux qui opèrent une réduction positiviste scientiste du marxisme. Leur argument selon lequel les œuvres de jeunesse de Marx ne sont pas « marxistes » ne tient pas. Le thème de l'aliénation est présent dans toute l'œuvre de Marx, du début à la fin. Seulement, son contenu se précise. Dans les œuvres de jeunesse, la problématique humaniste reste encore abstraite, ne s'intègre pas dans celle de la société et des classes ; plus tard, Marx accomplira cette intégration : l'aliénation en général deviendra l'aliénation marchande, la marchandise fétiche du chapitre 1 du *Capital*. Et, en ce qui concerne les observations concernant l'art, elles passeront telles quelles des *Manuscrits de 1844* aux *Théories sur la plus-value*, témoignant que Marx n'a jamais renoncé au concept d'aliénation. L'objet de cette étude n'étant pas la défense d'un point de vue philosophique, nous disons ici

que l'art est une projection des problèmes d'avenir de l'homme libéré de l'oppression sociale, mais qu'il n'est pas que cela, ni même principalement cela, parce qu'il est aussi un élément de la vie sociale. Nous rejetons par avance les accusations d'idéalisme, lesquelles ne tiennent pas compte de ce qui a été dit plus haut sur la portée libératrice du communisme.

L'art est donc, d'abord, un élément de la vie sociale. Il n'est pas le produit d'individus particuliers, les artistes, lesquels échapperaient à la sociabilité qui caractérise tous les hommes. L'homme comme tel, comme espèce particulière qui se distingue des espèces animales, n'est jamais un homme abstrait, mais un être social appartenant à une société déterminée, laquelle a toujours été jusqu'ici oppressive et aliénante. C'est donc seulement lorsque la société sera débarrassée de toute oppression et de toute aliénation que l'homme social tel que nous le connaissons disparaîtra pour céder la place à un autre homme, toujours social, bien sûr, mais réellement libre. Les problèmes de cette société nouvelle ne seront plus du même type que ceux que connaît la société actuelle, c'est-à-dire des problèmes liés à la lutte des classes et/ou à la lutte contre la nature ; ce sont les problèmes de la dialectique animalité-humanité qui prendront la première place.

Faut-il donc attendre le communisme et la libération de l'homme pour voir s'épanouir enfin un art libéré des contraintes pesantes de l'oppression sociale, et espérer alors être à même de comprendre enfin la nature potentielle de l'art ? Oui — en ce sens que les capacités créatrices de l'homme — et l'art en est le produit — ne pourront s'épanouir pleinement que dans la société communiste. Mais non — dans la mesure où ces capacités créatrices sont aussi anciennes que l'humanité elle-même ; quelque limitées soient-elles par les contraintes sociales. Non — puisque la seule conscience de l'existence du problème témoigne qu'il est venu à maturité.

Pour cette raison, nous prétendons que l'art est aussi une projection des problèmes de la dialectique individu/société. Il s'agit là de problèmes « éternels », pour autant que l'est l'activité créatrice de l'homme, mais de problèmes éternels dont les manifestations et les expressions dépendent des conditions sociales — lesquelles ont connu des transformations historiques radicales —, de problèmes éternels dont l'expression ne pourra s'épanouir qu'avec le

communisme. Les aperçus de cette dialectique que les créations artistiques du passé et du présent nous donnent sont donc, au sens fort, des visions prophétiques par lesquelles l'avenir de l'humanité plonge ses racines jusqu'à ses origines les plus lointaines. C'est pourquoi les grandes œuvres sont immortelles, d'une certaine manière en dehors de l'histoire.

Travail producteur de valeurs d'usage, pouvoir créateur, art, dialectique de la liberté (individu/société), humanisme vont ensemble, indissolublement liés dans leur essence comme dans leurs expressions phénoménales conditionnées par la société. L'humanisme n'est donc pas un terme plat, si galvaudé qu'il ait été, et ne peut être réduit à la constatation générale que toute activité humaine a par définition un contenu humaniste, puisque cette activité n'est pas demeurée égale à elle-même à travers l'histoire, puisque le pouvoir créateur de l'homme, son travail, l'expression des relations individu/société opèrent à travers le filtre des conditions sociales particulières et qu'ils s'en ressentent. Quelles sont ces conditions ?

Première phase, celle du communisme primitif, de la domination violente de la nature et de l'aliénation religieuse qui l'accompagne. L'homme est déjà homme, c'est-à-dire créateur, au sens que le « produit de son travail existe déjà dans sa pensée avant d'être accompli ». Parce qu'il est encore proche de la nature — il sort du règne animal —, l'homme exprime avec force cette séparation de la nature qui le définit. C'est la grandeur des peintures rupestres. Mais l'homme ne sait pas encore qu'il est créateur : il se croit manipulé par les dieux. Il n'a pas conscience de son humanisme.

Deuxième phase, celle des sociétés précapitalistes de classes, où la domination sociale se superpose à celle de la nature. La force créatrice de l'homme s'exprime par le travail producteur de valeurs d'usage, et l'art reste donc indifférencié des autres formes du travail. Essor et recul de la créativité : l'essor quantitatif des valeurs d'usage, fruits du travail, est obtenu au prix d'un recul de la condition humaine, parce que l'oppression sociale cache en grande partie les victoires arrachées à la nature. L'art de cette phase devient principalement social. Là apparaît le drame de l'humanité qui ne se sépare de l'animal qu'en acceptant de se soumettre non seulement aux dieux mais encore à d'autres hommes.

Troisième phase, celle du capitalisme. La nature est vaincue, et l'homme commence à le savoir : l'humanisme affleure à la conscience ; l'homme est proclamé créateur. Mais il l'est au moment précis où sa capacité créatrice est niée comme jamais elle ne l'avait été, puisque le travail abstrait aliéné producteur de valeurs d'échange se substitue au travail concret créateur direct de valeurs d'usage. Quel humanisme est celui-là qui déclare l'homme étalon de toute chose lorsque dans la réalité la chose (l'argent, la marchandise fétiche) est l'étalon de tout homme ! Le drame humain atteint son paroxysme : les lois du marché se substituent aux dieux anciens perdus. Les temps sont mûrs pour qu'apparaisse une conscience de la dimension historique de la lutte pour la libération de l'homme, pour que l'humanisme, avec Marx, acquière son sens véritable. L'humanisme n'est donc pas (ou plus) la croyance naïve que l'homme est la mesure de toute chose indépendamment des conditions concrètes — de classes, entre autres — qui le conditionnent. Il est la conscience de la contradiction qui oppose son humanité potentielle illimitée et sa réalité bornée.

Dans cette perspective, l'art, comme le travail créateur de valeurs d'usage en général, mais avec une intensité maximale, est l'expression de la double lutte de l'homme : lutte pour se séparer de la nature (à laquelle il appartient aussi : première contradiction), lutte pour se dominer lui-même au cours de ce processus, c'est-à-dire pour se libérer de sa soumission aux dieux (première contradiction non maîtrisée), pour se libérer des oppressions humaines (qui sont des oppressions sociales idéologisées) qui l'entravent (mais sont aussi le prix de sa libération des contraintes de la nature : deuxième contradiction), pour enfin se libérer de son aliénation sociale poussée à son paroxysme : l'aliénation marchande (état maximal de la deuxième contradiction).

Cette définition de l'art permet d'en saisir la dimension transhistorique, pour autant que l'homme ne s'affirme en tout temps qu'en se séparant de la nature (tout en restant partie prenante de celle-ci). Dimension transhistorique qui n'exclut pas sa dimension historique, puisque cette lutte opère dans des conditions sociales (donc historiques), et que la conscience de ces conditions est partielle, mystifiée, elle-même conditionnée par l'histoire.

Cette définition permet de comprendre aussi la nature

de la dimension principale de l'homme, qui ne pourra s'exprimer pleinement que lorsque les contraintes immédiates auront été levées. Elle est l'expression de cette contradiction selon laquelle l'homme se sépare de la nature non dans l'isolement individuel mais par la coopération sociale et que l'homme reste simultanément partie prenante de la nature (puisqu'il est mortel). C'est ce que nous avons appelé la double dialectique de la liberté (individu libre/société sans classes et homme/animal). Elle s'exprimera dans le communisme à venir, comme elle s'est exprimée aux origines, mais dans des conditions infiniment plus riches ; elle s'exprimera comme elle n'a pas pu le faire dans les sociétés de classes, entravée qu'elle était par l'oppression sociale et ses filtres idéologiques.

L'art est-il déjà la projection de ces problèmes de l'avenir ? Les artistes le pensent souvent. Et les plus lucides, dans la mesure où leur protestation se projette vers cet avenir, posent ce problème. Mais l'art n'est pas encore cela. Il est un élément de la superstructure, plus particulièrement de l'idéologie, parce que dans les sociétés aliénées il existe nécessairement une idéologie et des rapports particuliers, propres à chacune de ces sociétés, entre l'idéologie et le mode de production. Peut-on définir cette fonction de l'art et sa place dans la construction idéologique ?

Examinons simultanément ces deux aspects complémentaires et contradictoires du problème de l'art, que nous appelons sa dimension sociale et sa dimension humaniste.

1. *L'art dans les formations précapitalistes.*

Dans les sociétés précapitalistes, le point de départ est triple : premièrement, la production sociale est production directe de valeurs d'usage ; deuxièmement, l'idéologie est instance dominante ; et troisièmement, l'aliénation est religieuse.

Il en résulte quatre conséquences importantes :

1) L'objet d'art est, comme les autres, valeur d'usage. Il n'y a pas de distinction possible, qualitative, entre l'objet d'art et l'objet utilitaire. Tous sont l'un et l'autre simultanément. Le travail est toujours travail concret, producteur de valeur d'usage et non travail abstrait, producteur de valeur d'échange. Le travail est donc toujours créateur et, dans cette création, l'homme s'exprime comme

tel. Utilité et plaisir ne sont pas disjoints, l'artiste et l'artisan sont des producteurs définis de la même manière dans la division sociale du travail. Tous les produits du travail sont donc individualisés. La cathédrale ou la mosquée, le palais ou la maison, les meubles, les peintures et décorations, les objets et les ustensiles, etc., sont objets utiles et artistiques, de même que la musique est l'expression d'une valeur d'usage à l'occasion de la fête et l'agencement de la ville l'expression de la valeur d'usage de l'espace.

2) L'artiste n'est pas un individu isolé qui s'oppose à la société, même idéalement, il est un travailleur social. La « commande » est ici presque toujours collective, elle provient des Etats, des églises, des cités. Le mécénat, c'est-à-dire la commande individuelle, apparaît avec la naissance de la bourgeoisie et de l'individualisme bourgeois, à partir de la Renaissance. Il ne s'agit encore que de la forme embryonnaire du marché ; celui-ci (par définition anonyme) ne s'imposera à la production artistique qu'à partir du XIX^e siècle. L'artiste des époques précapitalistes est donc intégré dans la société.

3) Cet art d'intégration est un élément décisif de la superstructure idéologique. Il est le moyen social par lequel le système de valeurs de la classe dominante s'exprime pour devenir celui de toute la société. Cette expansion n'exclut pas les contradictions, reflets de la réalité de la lutte des classes. Mais elle exige que la même aliénation soit commune aux « officiels » et aux contestataires.

4) L'art comme élément de l'idéologie est expression de l'aliénation religieuse, c'est-à-dire qu'il est fondé sur l'exaltation de l'harmonie entre la nature et la société.

Une première série de problèmes en découle, concernant l'objectif social de l'art, qui est d'affirmer l'harmonie Nature-Homme-Société, soit en proclamant tel aspect de cette harmonie réalisée, soit, au contraire, en dénonçant la violation de cette harmonie dérangée, pour appeler à sa restauration.

Il en est de l'art comme du politique. Dans le mode de production précapitaliste par excellence, le mode tributaire achevé, l'harmonie n'est pas réelle, puisque les classes existent et avec elles la contradiction de classe et l'exploitation. Mais l'exploitation, transparente, n'est acceptable que si, au niveau de l'idéologie, elle est mystifiée par la croyance religieuse à l'harmonie. Au plan politique donc, l'aspiration à l'harmonie de classes est universelle. La

reproduction de cette fausse harmonie est plus ou moins achevée. Quand elle l'est tout à fait (mode de production tributaire central : Egypte et Chine), la stabilité de la société est remarquable. Les crises sont alors l'expression de dérangements « passagers » et l'aspiration des révoltés est un retour à l'ordre ; le mauvais empereur doit être remplacé par un bon, il a perdu le mandat du Ciel.

Bien entendu, la société précapitaliste est incapable de s'analyser elle-même de cette manière. Jusqu'à Marx, l'aliénation n'effleure jamais à la conscience : il fallait que la société commence à dominer efficacement la nature pour que l'aliénation religieuse puisse être saisie (du matérialisme français du XVIII^e siècle à Feuerbach), il fallait que l'aliénation marchande s'y substitue pour qu'on puisse aller plus loin (la critique de Feuerbach).

Une seconde série de problèmes concerne les moyens de l'expression de l'harmonie fondamentale Société-Homme-Nature. L'unité du contenu et de la forme artistique s'établit en effet autour de cette expression. Il faut éviter de réduire le contenu au but social, en particulier, au sujet traité, éviter aussi de séparer la forme du contenu pour en faire un code pseudo-technique abstrait. Les théoriciens de l'art ont bien saisi cette unité, mais ils lui ont généralement donné une dimension intemporelle, commune à l'art précapitaliste et à l'art capitaliste, donc une valeur « humaine universelle », métaphysique, absolue. En ce sens, ils sont victimes de la même aliénation que ceux qu'ils analysent, les artistes.

C'est ainsi que Hegel formule de la manière la plus systématique cette unité dialectique et son noyau central, l'harmonie. Il en donne des exemples concrets : l'harmonie des proportions de la nature et de celles de l'architecture, des proportions de l'homme et de celles de la sculpture, des couleurs, des sons... Plékhanov reprendra ces propositions. A ce titre, des discordances ne seraient artistiques que si elles s'inscrivaient dans une perspective de protestation en vue du rétablissement de l'harmonie. La tendance à la réduction de l'art au « réalisme » est alors permanente. Une explication s'impose ici, que Vazquez a exprimée avec force : tout art est réaliste, en ce sens qu'il exprime une réalité objective ; mais réalisme est alors un terme trop large, finalement vide. En général, le mot est utilisé comme synonyme ou demi-synonyme de naturaliste, c'est-à-dire exprimant la réalité sans intermédiaire. C'est

donc la partie la plus immédiate, la plus apparente, et souvent de ce fait la plus pauvre, parce que la plus évidente, de la réalité qui est seule retenue.

Les grandes réussites artistiques du passé savent échapper à cette réduction appauvrissante et faire simultanément usage de la dialectique discordance-harmonie, pour rétablir la prédominance (dans la « réalité réelle » ou dans la « réalité projetée ») de l'harmonie. On pourrait multiplier les exemples heureux de ce genre : ceux de la statuaire nègre, les stylistiques savantes du bas-relief et de la sculpture égyptienne, de la miniature persane, de la tragédie grecque et shakespearienne, des *Fables* de La Fontaine, etc. *A contrario*, on pourrait signaler les tendances au naturalisme appauvrissant de la sculpture romaine ou de la peinture classique, pour ne pas parler de notre « réalisme socialiste »...

2. L'art du monde contemporain.

Le point de départ ici est : premièrement, la dominance de la valeur d'échange, deuxièmement, la dominance de l'instance économique ; troisièmement, l'aliénation marchande.

Il en résulte quatre séries de conséquences différentes de celles qui concernent l'art des sociétés précapitalistes.

1) L'art n'a plus de place à proprement parler dans le mode capitaliste parfait symbolisé par 1984. Les produits de l'activité sociale étant des marchandises, l'objet d'art, pour autant que l'art subsiste (et, même, prend une dimension nouvelle, comme on verra), s'en sépare. Marx insiste déjà sur cette idée essentielle, qui commande tout ce qui suit.

2) L'artiste acquiert une autonomie par rapport aux producteurs. Il est hors de la division sociale du travail, bien que le système tende à l'y ramener par la mercantilisation qui s'exerce comme une pression permanente. Il y résiste le plus souvent par l'affirmation superbe de son « génie individuel », qu'il oppose abstraitement à la société.

3) Le façonnement idéologique n'opère plus principalement par le biais de l'art, mais directement par la manipulation psychosociale assise sur des techniques : la télévision, le cinéma, le journal, etc., et de leur support mar-

chand : la décoration, la mode... Ces moyens correspondent à la « démocratisation » (caricaturée) et au fait que l'idéologie n'est plus instance dominante. L'idéologie revêt les formes de l'économisme dominant, s'y soumet et doit être « rentable ».

4) L'art, menacé de destruction, s'affirme en explosant : il doit dépasser l'aliénation marchande et, au lieu d'être art d'intégration, devenir révolte contre l'aliénation. La dimension humaniste de l'art fusionne avec sa dimension sociale dans la mesure où celle-ci exprime la révolte avec lucidité.

Pourquoi l'art, qui a été jusqu'ici un moyen d'intégration sociale, doit-il devenir un moyen de révolte ? Parce que le capitalisme met un terme à la production directe de valeurs d'usage par laquelle se manifeste la capacité créatrice de l'homme. Il le remplace par le travail abstrait, aliéné, cristallisé dans la valeur d'échange et, de ce fait, supprime la possibilité de s'exprimer pour l'immense majorité des hommes. Le capitalisme tue en eux l'individu — qu'il proclame pourtant être la fin suprême —, les uniformise en qualité de force de travail abstraite, de masse de consommateurs ou d'électeurs, ou même d'« amateurs d'art ».

Comment, dans ces conditions, l'art peut-il désormais protester ? Il ne peut comme jadis protester contre la violation de l'ordre en appelant aux principes sur lesquels repose cet ordre. C'est contre les principes mêmes du capitalisme qu'il doit aujourd'hui se battre. Il doit plaider en faveur de la valeur d'usage perdue, il doit rappeler la nécessité vitale pour l'humanité de rétablir les conditions d'une dialectique de la liberté, d'une dialectique individu/société par laquelle l'homme peut exprimer sa capacité créatrice. L'art est contraint de devenir l'expression suprême de la protestation générale de l'homme contre le régime inhumain auquel il est soumis par le capitalisme.

Ainsi la contradiction spécifique de notre époque entraîne-t-elle un bond qualitatif de l'art. Sa résistance à la récupération marchande se manifeste soit par la rechute romantique, c'est-à-dire la nostalgie de l'harmonie perdue, le repli sur le « jardin secret » opposé idéalement à la société, et souvent le regret réactionnaire du passé, soit par la révolte qui se projette sur l'avenir. Récupération marchande, romantisme, révolte lucide constituent les trois tendances permanentes de l'art contemporain.

3. L'« Esthétique » de Hegel.

L'*Esthétique* de Hegel constitue la seule tentative de comprendre la nature de l'art, sa fonction sociale et son histoire à partir des concepts de la science sociale bourgeoise.

Or l'*Esthétique* est un échec total, pour une raison évidente : la science bourgeoise ne peut pas faire la théorie de la superstructure, de l'idéologie, parce que celle-ci est aliénée. Pourtant, il faut faire une théorie de l'art. Hegel proclame que le Beau artistique est plus élevé que le Beau dans la nature (position hostile au « réalisme » rationaliste), donc que l'œuvre d'art n'est pas imitation de la nature, parce que cette œuvre fait progresser notre savoir (sous sa forme intuitive, sensible) tout comme la raison (le « spirituel »). L'œuvre d'art, comme la recherche scientifique, correspond au besoin de rationalité, de prise de conscience du monde extérieur et intérieur. L'art, qui accorde le sensible et le spirituel (en vertu de l'objectif d'harmonie), incite à la philosophie.

Le « sens » artistique n'est pas plus inné que le sens scientifique : il est le produit de l'éducation. Education aliénée de luxe des classes dirigeantes ou éducation des masses dans le cadre de l'hégémonie de l'idéologie des classes dominantes, car le goût du *kitch* est lui aussi enseigné. La culture artistique bourgeoise européenne n'est pas la « Culture » : elle est aliénée, limitée, comme toute autre expression de l'idéologie bourgeoise. Elle ne peut donc être simplement étendue à tous, comme le croyait Lénine (voir Carmen Claudin-Wrondo, *Lénine et la révolution culturelle*, Mouton, 1975).

La raison de l'échec de l'*Esthétique* de Hegel provient de sa vision linéaire de l'histoire, propre à toute la science sociale bourgeoise. Cette vision téléologique, finaliste, est l'expression de la religion du progrès qui est l'essence même de la philosophie des Lumières.

Hegel ne comprend pas la dialectique de l'histoire — communisme primitif - sociétés de classes - communisme — pas plus qu'il ne comprend la nature de la relation base économique-idéologie propre aux sociétés précapitalistes et au capitalisme. Ce sera là l'apport décisif du matérialisme historique.

Hegel propose en conséquence un enchaînement linéaire

quelque peu infantile, aggravé par son caractère idéaliste, puisque l'art, comme la philosophie, est l'expression de la réalisation progressive de l'Idée qui commande le monde. En résumé, cet enchaînement est le suivant : architecture, art symbolique des peuples primitifs ; sculpture, art classique de l'antiquité gréco-romaine (« supérieure ») ; peinture et musique romantiques, art achevé de la société de son temps parvenu au terme de l'histoire : la musique romantique allemande exprime la même « perfection »... que l'État prussien !

Avec cet équipement théorique, le talent de Hegel ne lui évite pas l'accumulation d'affirmations péremptoires fort discutables. Dans l'architecture, l'ambiguïté du symbole traduirait la faiblesse de la logique (résultant de la domination de la nature non maîtrisée). Hegel dit des monuments de l'Égypte « qu'ils restent encore mystérieux et muets parce que l'esprit (...) ne sait pas encore parler le langage clair de l'esprit ». Muets ? La perfection de l'accord avec la nature qu'exprime la construction des Pyramides, montagnes artificielles qui expriment à la fois la nature précisément dominée — le Nil domestiqué par l'irrigation — et l'harmonie nature-société échappe à Hegel parce qu'il ne sait pas que l'idéologie est ici instance dominante.

La sculpture exprimerait que l'homme est un dieu. Hegel écrit : « Les dieux apparaissent concentrés sur eux-mêmes, élevés au-dessus de l'existence finie, (...) des passions de la nature mortelle, jouissant d'un calme heureux et d'une jeunesse éternelle. » Que la statuaire grecque soit bien pauvre en comparaison de celle de l'art nègre ou de l'Égypte échappe à Hegel, encore qu'il le sente, puisqu'il reconnaît que « l'art classique, parce qu'il refuse d'exprimer le sentiment, ne peut satisfaire entièrement l'âme ». De même, Hegel voit le danger du « réalisme » de l'art classique, voire sa dégénérescence dans les portraits naturalistes romains. Nous dirions donc exactement le contraire de lui. La statue grecque est pauvre précisément parce qu'elle n'exprime aucune des contradictions qui définissent chaque être humain ; l'apport exceptionnel de la Grèce se situe dans le domaine de la ville, l'Agora, et de la tragédie, non dans les plates Vénus de Milo. Par contre, la statue nègre sait dire avec force qu'il y a des hommes-chacals, des hérons prétentieux, etc., comme La Fontaine a su le montrer, une infinité de nuances de l'être et du

sentiment exprimés par des moyens simples, mais jamais naturalistes.

Hegel ignore la double dimension de l'art. Non seulement il ne peut pas savoir ce que c'est que l'idéologie, l'aliénation religieuse, l'aliénation marchande, encore moins la place de l'idéologie dans la reproduction sociale, mais encore il ignore la problématique de la libération humaine.

4. *La dimension humaniste, éloge de l'art primitif et de l'art moderne, problématique de l'intégration et de la révolte.*

La méthode de Hegel exclut d'emblée toute possibilité de comprendre la grandeur du communisme primitif et la force de sa persistance dans les premières sociétés de classes (comme l'Afrique noire ou la Grèce homérique) et dans l'idéologie de tous les opprimés de tous les temps (le communisme paysan de Thomas Munzer ou des Qarmates, les bas-reliefs égyptiens, etc.). Cette grandeur vient de ce qu'y est visible la lutte entre l'animalité libre de l'individu et l'humanité sociale aliénée. L'art primitif pose ainsi les problèmes de demain, de l'humanité à nouveau libérée de l'aliénation. Mais il les pose d'une manière « primitive », c'est-à-dire dans le cadre double d'une conscience dominée par la nature de façon violente et d'un refus des classes naissantes.

De même, Hegel ne sait pas que l'art précapitaliste de classes est un art d'intégration, que l'art contemporain qui apparaît sera un art de révolte.

Certes, l'art d'intégration n'exclut pas la révolte, et celle-ci, quand elle est lucide, contient un noyau irrécupérable, parce qu'elle se projette sur l'avenir même très lointain. Mais, la révolte confuse n'est que regret de l'harmonie perdue, donc intégration au deuxième degré, récupération. Ainsi en est-il du romantisme (Chopin), art refuge mièvre d'une fausse individualité aliénée, plaisir des adolescents et des social-démocrates.

Avec le capitalisme avancé, la révolte se généralise et peut devenir lucide. La forte projection sur le communisme à venir fait retrouver la grandeur des arts primitifs.

Revenons donc à notre méthode, qui saisit la double nature de l'art dans sa dialectique propre, et examinons, sur ces fondements, quelques expressions concrètes de

l'art précapitaliste dans sa double fonction sociale et humaniste en relation avec les spécificités des formations sociales concernées.

La fonction humaniste apparaît avec une clarté particulière dans les premières sociétés, dites primitives. L'homme de ces sociétés est moins « façonné » que celui d'aujourd'hui, il a moins renoncé à sa liberté d'origine, il sent mieux l'oppression de la société naissante. La statuaire nègre atteint des sommets dans son expression de cette projection. Seul le préjugé occidental-centriste explique qu'il ait fallu attendre si longtemps pour le comprendre. On aime cet art de la même façon qu'Engels sympathisait plus avec les Barbares qu'avec les Romains, et pour la même raison. Le sentiment de la liberté qui se perd, de l'oppression qui vient, est ici lucide, même s'il est aliéné. C'est cette lucidité qui permet la perfection de l'œuvre.

On peut en dire autant des grandes œuvres grecques, je veux dire de la tragédie. Prométhée ou Œdipe sont des expressions lucides. Dans la Grèce naissante, la conscience de la contradiction qui se développe entre l'homme-animal libre et l'homme-social opprimé est plus vive qu'elle ne sera pendant des siècles. Elle ne sera retrouvée que par la science moderne, et ce n'est pas un hasard si la psychanalyse puisera jusqu'à son langage dans ce trésor longtemps perdu.

Mais qu'en est-il de l'art des sociétés tributaires bien assises ? La force de l'oppression de classe, la force égale de l'aliénation religieuse et la stabilité du mode d'organisation sociale ne vont-elles pas enfouir la dimension humaniste de l'art ? L'art de ces sociétés pourrait paraître, de ce fait, relativement pauvre et répétitif. Durant les périodes d'« ordre » l'art sera certes à prédominance hiératique. Il reste que, notamment dans les périodes de « désordre », pourra apparaître un art plus mobile, à tendance convulsionnelle, exprimant que l'harmonie est dérangée, et cela dans le but de susciter une protestation visant à la rétablir.

Cette analyse pêche par son caractère unilatéral : elle voit bien la fonction sociale de l'art, elle néglige sa fonction humaniste (la projection des problèmes d'avenir) qui se manifeste même ici, dans les grandes œuvres. Paradoxe ? En apparence, seulement. Débarrassé de l'encombrant problème social, réduit ici à sa plus simple expression, puisque l'objectif de l'harmonie sociale est accepté, l'art peut avancer plus hardiment dans la direction de l'expression huma-

niste. C'est ce qui fait la grandeur de l'art égyptien. Il existe certes des milliers de mètres de bas-reliefs qui n'ont qu'une dimension sociale : ils décrivent ce qui est ou devrait être. Mais il existe aussi des centaines de mètres de bas-reliefs et beaucoup de statues dont l'aspect essentiel est autre : à la dimension sociale, banale, se superpose celle de la problématique humaniste. Les nuances de l'individualité des personnages sociaux — peuple, danseuses, oppresseurs, *cheikh el balad* (le scribe accroupi), etc. — ne sont pas naturalistes : elles expriment une dialectique individu-société d'une manière inégalée, au point que le contemporain peut la saisir aussi clairement que le spectateur d'il y a quatre mille ans.

La dimension humaniste ne sera donc jamais perdue, même si elle devra reculer. Deux témoignages : Shakespeare et La Fontaine. Existe-t-il aussi proche de la statuaire nègre qu'une fable du Champenois ? Et aussi égale perfection des moyens ?

Dans cette longue histoire, il y aura des moments exceptionnels, les situations « périphériques » où la société se meut dans des contradictions qui l'obligent à se dépasser. Deux cas sont évidents : la Grèce et la Renaissance. On trouve ici l'embryon de la valeur d'échange, qui prend une dimension plus significative qu'ailleurs, dans les modèles achevés. C'est pourquoi la Grèce est la jeunesse du monde (du monde capitaliste). La Renaissance reprend et prolonge la Grèce, préfigurant le xx^e siècle. Le sens que nous donnons à ce mot de Marx est le suivant : que le caractère « périphérique » de la Grèce et le rôle essentiel du commerce lointain entraînent à la fois la place exceptionnelle de la valeur d'échange embryonnaire, la démocratie et l'ouverture sur d'autres civilisations. D'où découlent : 1) la perfection de la cité, ébauche de la ville moderne et même de celle de la société libérée ; 2) l'intuition de la science sociale ; 3) la supériorité de la logique (formelle) et l'intuition de la dialectique, et la conscience de l'aliénation (Prométhée enchaîné, Œdipe) ; 4) le relativisme social et l'humour (Esopé).

C'est là une accumulation de conditions favorables impressionnante. Mais favorables à quoi ? A la diversité, au sens du relatif, à l'ouverture à des expériences nouvelles. Dans les fissures, nombreuses, occasionnées par ces conditions, des pointes seront jetées très loin en avant, donnant

alors la prépondérance à la dimension humaniste de certaines grandes œuvres.

Mais ce n'est pas là le seul moment exceptionnel. Le moment de la naissance des classes en est un autre comme les temps modernes. Car l'art moderne, contraint de remettre en cause l'oppression sociale au moment même où s'ouvre la perspective d'une libération possible (à la fois de l'aliénation religieuse et de l'aliénation marchande), acquiert de ce fait une puissance inégalée. Il peut être plus lucide que jamais. Sa dimension humaniste s'affirme avec plus de fréquence et de force ; elle ne se plaque pas sur sa dimension sociale, mais procède de la critique interne de celle-ci. L'explosion de toutes ces potentialités s'ouvre sur tant d'horizons que l'art moderne sera riche de tentatives et d'expériences variées à l'extrême. L'artiste est plus que jamais insatisfait ; la succession des « écoles » en témoigne. Parallèlement, les tentatives d'explication vont exploser dans toutes les directions, en relation plus ou moins consciente avec la problématique humaniste. L'école psychanalytique, par exemple, produira dans une direction quelques réflexions, le meilleur et le pire selon le degré de lucidité à l'égard de la dialectique dimension sociale-dimension humaniste.

Résumons-nous. Il y a deux moments exceptionnels dans l'histoire en général, et dans celle de l'art en particulier : le moment de la naissance des classes (l'art primitif) et le moment de leur remise en cause radicale (l'art moderne). La longue période qui sépare ces deux moments n'est pas l'histoire d'un progrès continu, mais plutôt d'une stagnation, de reculs, toujours entrecoupés de percées prophétiques. Cette thèse, aux antipodes de celle du déroulement linéaire de la philosophie des Lumières, c'est la thèse du marxisme.

5. Plékhanov et l'idéologie reflet.

L'ouvrage de Plékhanov, *L'art et la vie sociale* correspond à la réduction économiste du marxisme vulgaire. Pour lui, l'art serait le reflet direct de la lutte des classes, comme l'idéologie refléterait les exigences de la base. D'où les liens entre cette œuvre et la triple erreur de l'économisme, de la vision linéaire de l'histoire et du scientisme.

Nous n'avons pas grand-chose à dire de ce « marxisme sans esthétique » par lequel Vazquez caractérise le kauts-

kysme. Marxisme sans philosophie non plus, réduit à une économie politique et une « science » de l'organisation. Marxisme qui nie l'aliénation, et pour cause. Marxisme de tous les révisionnismes.

L'intérêt de ces « critiques d'art » — Lafargue, Mehring, Plékhanov, et souvent même Lénine ou Lukacs — est modeste. Il s'agit d'une pédagogie politique assez élémentaire, surtout utile dans le domaine du combat immédiat. Que, dans 90 % des œuvres dites d'art, la relation entre celles-ci (par les idées qu'elles développent et les réalités qu'elles révèlent ou masquent) et les intérêts de classes soit évidente et doive être explicitée, soit. Mais la plupart de ces œuvres sont-elles vraiment grandes ? On peut en douter.

La tentative de David Siqueiros (*L'art et la révolution*, Éditions sociales, 1973) prolonge cet échec. Siqueiros distingue en effet : a) l'art et la lutte des classes, celle-ci déterminant le « contenu », réduit au sujet, et b) l'art et les forces productives, celles-ci déterminant la « forme », réduite aux techniques de la production artistique.

6. Adorno et l'intuition de la nature de la révolte.

La critique de l'École de Francfort prend forme dans une période dépressive de l'histoire : fascisme, stalinisme, social-démocratie, conformisme américain. Cette conjoncture oblige à repenser la dialectique individu-société. En témoignent par exemple les tentatives de la psychanalyse (Reich, etc.) qui se développent, en contrepoint à la réduction vulgaire du marxisme.

Dans le champ de l'esthétique, Adorno découvre (redécouvre ?) que l'œuvre d'art est toujours unique, qu'elle ne saurait pas plus être réduite à des catégories que l'individu ne peut l'être à celles des catégories sociales. Point de départ profondément révolutionnaire, même si les circonstances de l'époque enferment provisoirement la critique de Francfort dans des impasses. Pourquoi révolutionnaire ? Parce que c'est cette affirmation première qui fait saisir la nature de l'aliénation : les forces sociales s'imposent aux individus comme des forces externes, naturelles, masquent l'unique dans l'individu par la prééminence de la réalité sociale. Faut-il rappeler que le communisme n'est pas 1984 (la termitière fût-elle égalitaire), mais le cadre

social nécessaire pour l'épanouissement vrai des individus : plus de classes, seulement des individus, spécifiques ?

Cette oppression de l'individu par le social apparaît dans certaines œuvres d'art. Quand ? A deux moments, principalement. A l'origine, dans les arts dits primitifs, lorsque la société de classes n'est pas encore sûre de sa force. Dans le capitalisme contemporain, parce qu'il tend vers 1984, obligeant ainsi la révolte à être plus lucide qu'elle ne l'a jamais été, c'est-à-dire capable de prendre conscience de la nature de l'aliénation. Mais, entre ces deux pôles privilégiés, dans les moments les plus forts, la révolte dans l'art précapitaliste peut atteindre des hauteurs qui font sentir cette dialectique animalité-sociabilité, c'est-à-dire la contradiction individu (libre, potentiellement unique)-social (oppressif, jusqu'ici, par la double domination de la nature et de la société de classes elle-même sur ses composants individuels). Adorno, qui ne distingue pas clairement les modes précapitalistes du mode capitaliste, met l'accent sur le caractère unique de l'œuvre d'art et néglige la fonction de celle-ci dans l'idéologie concrète d'un moment historique donné. Sa théorie de l'art paraît alors ahistorique, et c'est là sa faiblesse.