

Collectif, Worms, René (Dir.). Revue internationale de Sociologie. 1894.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter reutilisation@bnf.fr.

la vie corporative est particulièrement développée et le groupement territorial à ceux où domine la vie régionale.

MAURICE BELLOM,

Ingénieur au Corps des Mines.

Les destinées de l'art social

D'après P.-J. PROUDHON.

Les pages que Proudhon a consacrées à l'examen du principe de l'art ont été peu lues et rarement discutées. Elles ont souffert du mépris et de la haine dont on a accablé leur auteur. Peut-être méritaient-elles une plus grande attention; moins susceptibles, par leur sujet même, d'exciter l'irritation, elles auraient permis de juger avec calme un écrivain dont les autres œuvres provoquaient la colère. Du reste, à supposer qu'elles n'eussent que peu de mérite, elles étaient au moins intéressantes au point de vue purement historique. Écrites à une époque où les problèmes de la philosophie de l'art étaient à chaque instant soulevés, elles peuvent porter témoignage, elles sont un document, et non le plus négligeable, d'une querelle qui n'est point encore apaisée; et quand, enfin, elles n'auraient point de portée générale, elles seraient encore indispensables à ceux qu'intéresse l'œuvre de Gustave Courbet, œuvre qui les a provoquées.

*
* *

Proudhon ne fut entraîné vers l'étude de l'esthétique ni par la nécessité de compléter un système, ni par un penchant naturel vers les beaux-arts.

Il croyait que le peuple est moins travaillé par le besoin du beau que par celui du luxe; l'artiste n'était pas un rouage essentiel de la société qu'il rêvait, et dans son livre de la *Justice devant la Révolution et l'Église*, parmi des développements surabondants, il ne consacrait aux arts que quelques phrases, d'ailleurs caractéris-

tiques. De la lecture des philosophes allemands, de Hegel ou de Schelling, il avait conservé quelques vues sur la philosophie de l'art que l'on retrouve dispersées dans son ouvrage, mais il ne songeait pas d'abord à les exposer.

Son tempérament d'autre part était peu sensible aux productions esthétiques. « Avec ses hautes facultés de logicien et sa conscience profonde, a dit Thoré, Proudhon manquait néanmoins du premier instinct de l'art, du sentiment de la beauté et de la poésie. » Ce jugement, Proudhon l'a consacré par son propre témoignage : « Je n'ai pas, écrivait-il, l'intuition esthétique, je manque de ce sentiment primesautier du goût qui fait juger d'emblée si une chose est belle ou non : et ce n'est toujours que par réflexion et analyse que j'arrive à l'appréciation du beau. »

Ne faut-il pas rappeler ici le mépris que Proudhon professait pour la femme, qu'il considérait comme un être inférieur soumis à la tutelle de l'homme, gardien de sa moralité. Ces idées, que les socialistes ont répudiées, expliquent peut-être l'infériorité esthétique de Proudhon. Incapable de sentir le charme de la femme, incapable de la respecter, il était, par là même, destiné à ignorer les joies esthétiques : la délicatesse lui avait été refusée et, avec elle, le don d'être ému par l'art.

Cette impuissance initiale l'entraînait à affirmer l'immense supériorité de la littérature sur les arts du dessin. Il plaçait, sans balancer, les *Salons* de Diderot fort au-dessus des œuvres qui les ont provoquées et, dans nos expositions annuelles, ce qui le frappait davantage, c'étaient les feuilletons des critiques. « Lisez, s'écriait-il, les comptes rendus de nos feuilletonistes les plus accrédités... En quelques lignes d'un style merveilleux le sujet est posé, l'œuvre jugée, l'artiste exécuté, si son œuvre est seulement médiocre, et quand elle est vraiment belle, à peine peut-elle se tenir à côté de la prose de l'écrivain. »

S'il ne goûtait pas les arts, il y trouva du moins une matière nouvelle au besoin maladif qu'il avait de combattre et de discuter et il avouait sans malice qu'il les aimait davantage depuis qu'il s'était avisé d'en raisonner.

Gustave Courbet prétendait alors opérer une révolution dans la peinture; aux classiques et aux romantiques il opposait des œuvres que l'on qualifia de réalistes; il excitait le bruit autour de son nom et provoquait des attaques dont la violence n'était pas sans lui causer une secrète joie.

Ami et compatriote de Courbet, Proudhon crut devoir prendre part à la lutte. Avec cette faculté de généralisation hâtive qu'il tenait de son tempérament et d'une instruction incomplète acquise par des efforts solitaires, il crut que la philosophie de l'art tout entière était attachée à ce débat, et comme il était toujours préoccupé de ses propres idées, il les retrouva chez Courbet dont il fit un peintre socialiste venu pour le soutenir dans son œuvre révolutionnaire.

Examiner l'essence du beau, parcourir l'histoire de la peinture pour y trouver une perpétuelle réfutation des doctrines de l'art pour l'art et une justification des idées de Courbet, montrer les traditions de l'art véritable oubliées pendant de longues années et retrouvées en ce siècle par le peintre d'Ornans, telle fut l'œuvre que se proposa Proudhon.

Il rassemblait les éléments de cette démonstration pendant les dernières années de sa vie; mais il n'eut pas le temps de publier le livre qu'il méditait; quand il mourut, il n'en avait écrit que les quinze premiers chapitres, environ la moitié. Le reste fut rédigé sur ses notes, d'ailleurs très considérables, par ses disciples, qui ont scrupuleusement respecté sa pensée.

*
* *

Proudhon aborde l'esthétique avec cette même assurance dont il a usé pour étudier la philosophie sociale et qu'il a conservée entière à travers les contradictions. S'il recherche la nature du beau et celle de l'émotion artistique, il croit découvrir d'abord des solutions nouvelles aux problèmes les plus anciennement discutés : il annonce ses spéculations avec orgueil, triomphe sans ménagement et s'étonne que des vérités qui lui apparaissent si évidentes n'aient frappé personne avant lui. Mais les doctrines qu'il énonce ne répondent guère à sa présomption : vagues et banales, confuses, elles méritent à peine l'examen et sont au-dessous d'une discussion sérieuse. Véritable fatras, à peine peut-on en détacher quelques vues dont Proudhon n'aperçoit pas toute la portée. C'est ainsi qu'il emprunte à la philosophie allemande et sans doute à Schelling cette idée féconde que l'artiste continue l'œuvre de la nature, qu'il la recrée pour ainsi dire, vérité développée dernièrement encore par Guyau. Il considère l'imitation comme un élément secondaire de l'art : « l'artiste, dans l'œuvre, met du sien autant qu'il emprunte à la nature; en conséquence l'art, sans jamais pouvoir se dépouiller de toute objectivité, demeure néanmoins personnel, libre, mobile. »

Quel que soit l'intérêt de ces vues partielles, elles ne doivent point nous arrêter, parce qu'elles ne font pas l'objet essentiel des méditations de Proudhon. Il n'aborde l'étude abstraite des principes que pour y trouver des arguments en faveur de ses idées sur le rôle social des arts.

Le point initial de sa doctrine est dans cette affirmation « qu'en peinture, ni plus ni moins qu'en littérature et en toute chose, la pensée est la chose principale, la dominante, que la question de fond prime toujours celle de la forme. »

De cette proposition si contraire à toute recherche artistique, il n'a pas de peine à conclure que la faculté esthétique est secondaire et que l'art pour se développer doit se subordonner à la justice et à la vérité. « L'art, avait-il déjà dit en son livre de la *Justice dans la Révolution et dans l'Église*, est solidaire de la science et de la justice; il s'élève avec elle et déchoit en même temps. » Voilà la proposition maîtresse de son esthétique. Proposition niée par tous les peintres ses contemporains, mais dont la vérité vient d'être affirmée par Courbet, qui a inauguré, « en face des théories avilissantes et subversives la théorie de l'art social, c'est-à-dire celui qui sans chercher sa fin en lui-même, se subordonne à la justice et à la vérité »; « représentation idéaliste de la nature et de nous-même en vue du perfectionnement physique et moral de notre espèce. »

L'art, ont dit les artistes, est indépendant; « maître de faire ce qu'il veut, le peintre choisit les sujets qu'il lui plaît, les traite comme il lui convient; nul ne peut lui en demander raison, nul surtout ne doit réclamer de lui des enseignements ou des conseils : il éveille en nous des sensations intenses et s'inquiète peu de nous instruire et de nous améliorer.

Mais, reprend Proudhon, si l'art est libre, j'ai observé que la liberté se développe par l'exercice de la justice et de la vérité : « l'art doit donc s'appuyer sur ces deux colonnes de toute liberté, le juste et le vrai. » Faisons grâce à Proudhon de ce raisonnement sophistique : il est mieux inspiré lorsqu'il laisse la logique et s'abandonne à sa verve : « L'art pour l'art, dit-il, ne reposant sur rien, n'est rien. C'est débauche de cœur et dissolution d'esprit. Séparé du droit et du devoir, cultivé et recherché comme la plus haute pensée de l'âme et la suprême manifestation de l'humanité, l'art ou l'idéal, dépouillé de la meilleure partie de lui-même, réduit à n'être plus qu'une excitation de la fantaisie et des sens, est le principe du péché... C'est à ce point de vue que le culte des lettres et des arts a été signalé tant de

fois par les historiens et les moralistes comme la cause de la corruption des mœurs et de la décadence des États. . L'art pour l'art... c'est le vice dans tout son raffinement. »

N'y a-t-il pas quelque vérité dans ces déclamations et Proudhon ne semble-t-il pas toucher à la vérité quand il refuse à l'art immoral le don de la création dans une tirade qu'on nous pardonnera de citer intégralement.

« Ainsi parce que Jules Romain et autres ont fait, avec un merveilleux talent, des peintures obscènes, parce que Parny et Voltaire ont écrit, l'un la *Guerre des Dieux*, l'autre la *Pucelle*, on s'est imaginé que l'art pouvait se suffire, et que, tout le reste éteint, il aurait la puissance de faire revivre le cadavre et d'ennoblir l'humanité. On s'est abusé par le plus grossier sophisme. On n'a pas compris que des œuvres comme celles que je viens de citer sont des monstres, où la laideur du sujet est arbitrairement mariée à une forme belle, mais dès longtemps donnée et découverte. La question en effet n'est pas de savoir si des artistes comme Voltaire et Jules Romain, venus à la suite du développement complet de la langue, de la littérature et de l'art, peuvent faire ce que bon leur semble de leur style et de leur pinceau : la question est de savoir si la langue et l'art seraient arrivés, sous l'influence d'œuvres comme la *Pucelle* et de gravures comme celles de l'*Arétin*, au point de perfection où ses grands artistes les ont trouvés. Les créateurs de la langue française, ne l'oublions pas, sont Malherbe, Corneille, Boileau, Pascal, Bossuet et autres semblables, les plus sévères, les plus précis et les plus chastes des génies. Jugeons du reste par cette analogie ».

On peut répondre, il est vrai, que l'art n'est pas nécessairement immoral qui ne se consacre pas tout entier à la défense de la moralité et qu'on n'est pas un libertin pour n'être pas prédicateur. Mais Proudhon ne l'entend pas ainsi. Invoquant une autorité qu'il ne comprend pas bien : « Aristote, écrit-il, disait que le drame avait pour objet de purger les passions. D'autres reprenant cette même pensée d'Aristote disent que la comédie nous châtie par le ridicule : *castigat ridendo mores*. Généralisons cette double exagération et disons que l'art dans son universalité... a pour mission de nous porter à la vertu et de nous relever du vice ».

Félicitons-en Proudhon ; il ne prétend pas nous enseigner une vérité nouvelle et jusqu'à lui ignorée : il veut simplement remettre en lumière un principe que notre siècle a oublié mais qui fut, pour

les âges antérieurs, l'agent de tout progrès. L'histoire justifiera ses théories ; une revue rapide de l'histoire de l'art en sera la confirmation victorieuse.

Mais l'histoire ne montre pas que l'art ait toujours eu, avant tout, une tendance éducatrice : aussi Proudhon ne lui demande pas une telle démonstration : substituant par une sorte d'escamotage dialectique une thèse à une autre, il se contentera de développer cette vérité beaucoup moins contestable que l'art est l'expression de la société dans laquelle il se manifeste et il lui suffira de reprendre dans une conclusion la pensée primitive pour donner l'illusion d'une argumentation rigoureuse.

Chaque génération ayant sa manière de voir, par conséquent de sentir, l'idéal de l'une n'est pas celui de l'autre et le véritable artiste est celui qui répond le mieux à l'estésie de ses contemporains. Voilà ce que les Egyptiens, les Grecs, les Romains, les artistes du moyen âge et de la Renaissance peuvent prouver à nos artistes ignorants des conditions de l'art dont ils méconnaissent aussi les destinées.

Résumer en quelques pages la suite du développement des arts à travers les âges et les peuples, c'est une entreprise malaisée. Pour la tenter avec succès il faut une science précise et complète, il faut aussi un esprit philosophique capable de condenser en quelques propositions simples les faits généraux qui se dégagent de la complexité des choses : mais cet esprit ne suffit pas sans la science et le génie seul pourrait, par quelques intuitions lumineuses, suppléer au défaut des études approfondies.

Proudhon n'est pas un génie — au moins comme esthéticien — et il connaît mal le sujet qu'il traite ; aussi son résumé ne contient ni une doctrine ferme, ni des aperçus nouveaux ; vague, incomplet, parfois erroné, il est inutile de le suivre pas à pas.

Les divers moments de l'histoire se prêtent diversement à son projet. L'art égyptien semble cadrer merveilleusement avec ses théories : cet art impersonnel dont il exagère un peu l'immobilité est à vrai dire le seul qui semble appuyer pleinement sa thèse ; aussi déclare-t-il sans balancer que « par le fond des choses et par le but l'art égyptien a été fidèle à sa haute mission et n'a été inférieur à aucun autre ». La Renaissance au contraire est odieuse à Proudhon : il y a pressenti ce caractère que Burckhardt a si bien mis en lumière, le triomphe de l'individualisme et de la personnalité ; et lui, le philosophe socialiste, s'en est indigné. « Il manque, dit-il, à la Renaissance le cachet des grandes époques, la puissance de col-

lectivité. » En restaurant le culte de la forme, les artistes de la Renaissance, qui ne servaient plus ni principe ni institution, asservis à « l'hypocrisie d'une société sans religion et sans morale » préparaient la décadence, décadence que la Réforme seule aurait pu arrêter.

La Réforme élimine de l'art « symboles, idoles, noblesse, moineeries », à leur place elle met « la vie laïque vulgaire et ses triviales occupations ». Les artistes s'attaquent à l'actualité qu'avaient évitée les maîtres de la Renaissance et par là même la gloire d'un Rembrandt, d'après Proudhon, « dépasse de cent coudées celle de Raphaël ». Rembrandt que, par un rapprochement brillant mais contestable, Proudhon appelle le Luther de la peinture, lui inspire de belles réflexions dont l'honneur doit revenir à Thoré qui les a suggérées.

Malheureusement la Réforme ne triomphe pas en France. L'art s'abâtardit chez nous sous l'influence des jésuites et la peinture de Louis XV « se personnifie dans madame de Pompadour. »

La Révolution n'a pas le loisir de s'occuper d'esthétique, elle s'exprime comme elle peut, elle sera « presque latine, classique, biblique même, c'est-à-dire empruntée dans son style, dans ses formes, partant gauche, pédante, déclamatoire. » « On dirait une répétition d'une tragédie tirée de l'histoire ancienne. » Ses orateurs sont des Cicérons et des Démosthènes; son chant, la Marseillaise, n'est qu'une amplification de rhétorique au style « factice, emphatique et vide, lieu commun du commencement à la fin, dont l'auteur n'a trouvé ni pensée, ni expressions originales. »

Ainsi, depuis la Renaissance, les artistes avaient perdu de vue le but véritable où devaient tendre leurs efforts. Les peintres de notre siècle ont-ils été plus heureux ou plus inspirés? il n'en est rien. Proudhon s'attache à montrer que depuis soixante ans ils n'ont produit que des œuvres fausses.

Ici la critique devient plus intéressante parce qu'elle s'applique à une époque qu'il connaît mieux, parce qu'il pousse l'analyse plus avant, examine de plus près les ouvriers et les œuvres, peut-être aussi parce qu'il s'inspire des conversations et des écrits de Castagnary, de Thoré, de Théophile Silvestre surtout dont il invoque parfois le témoignage.

Sans doute, depuis la Restauration, les esprits se sont réveillés : les doctrines s'opposent aux doctrines, les manifestes se succèdent; l'art devrait profiter d'une semblable excitation; mais qu'importe :

classiques et romantiques se disputent pour un idéal faux ; préoccupés par le souci de la forme, c'est la même beauté extérieure qu'ils poursuivent par des moyens différents : « C'est toujours au fond la même adoration de l'idéal, la même prétention de la peinture d'exister par elle-même et pour elle-même, la même absurdité de l'art pour l'art. » Les artistes les mieux doués dispersent leurs efforts, et gâchent leur talent en des tentatives irraisonnées.

Au début du siècle, David était, certes, taillé pour devenir le maître de l'École française et dans son œuvre se trouvent des pages admirables. *La mort de Marat* est un chef d'œuvre, et l'École hollandaise n'a rien laissé de cette force. Son goût pour l'antiquité même est légitime, puisque la Révolution française a été, en partie, l'œuvre des Grecs et des Romains. Mais, combien d'erreurs et d'inconséquences ! Son *Léonidas*, son *Serment des Horaces*, ses *Sabines*, etc., sont des œuvres archéologiques incapables d'intéresser la foule, conceptions fausses : « S'il veut représenter l'enthousiasme de 92 et la France républicaine sauvée de la coalition, quelle nécessité de passer par le défilé des Thermopyles et de rétrograder de vingt-trois siècles pour arriver au cœur des Français ? » les tableaux d'histoire moderne, d'ailleurs, ne sont pas à l'abri de tout reproche. David fausse les événements qu'il reproduit : il idéalise *Bonaparte traversant les Alpes* sans se rappeler « que le premier consul commit faute sur faute, et ne dut son salut qu'à des circonstances indépendantes de ses prévisions. » Il essaye de traduire le *Serment du Jeu de Paume*, mais il ne se prononce pas nettement sur la valeur de ce grand acte et l'on ne sait s'il nous présente « des émeutiers ou des fondateurs de la liberté, les pères de la Révolution. »

Si maltraité qu'il soit, David est pourtant le seul peintre pour lequel Proudhon montre quelque ménagement. Il n'épargne aucun de ses contemporains. Il exécute en passant Léopold Robert qui nous a donné une jolie bucolique, mais rien qui nous instruisse, et qui a dépensé son talent en une conception fautive et une fantaisie inutile ; il s'acharne après Horace Vernet, Eugène Delacroix et Ingres qui excitent également sa colère, le premier comme peintre populaire, les deux autres comme représentants des classiques et des romantiques. La violence de ces attaques dans lesquelles les considérations d'art se mêlent à des tirades philosophiques et sociales est amusante, mais enlève toute portée à la critique.

Horace Vernet « le peintre national est en réalité, le plus superficiel des peintres ; son succès accuse toute, une époque ». Il faut recon-

naître à Eugène Delacroix des qualités plus magistrales. Son nom aurait atteint le plus haut degré de la célébrité si à la passion de l'art et à la grandeur du talent il avait joint la netteté de l'idée. Mais la pensée lui a manqué et il a borné sa réforme à une simple différence de moyens d'exécution alors qu'il fallait la chercher surtout dans le fond des idées » et, le comparant aux classiques, Proudhon ajoute : « à part l'expression, l'énergie du mouvement, la violence intime des personnages, les effets de lumière, le luxe des descriptions, l'étrangeté des scènes qui caractérise également les peintres et les écrivains de l'Ecole romantique, Delacroix ne fait pas autre chose que ce qu'ils font. » On trouvera, sans doute, que c'est là une différence assez considérable. Mais cette différence, répondrait Proudhon, ne porte que sur des points secondaires. En résumé « les quatre cinquièmes de l'œuvre de Delacroix sont niaiserie pure, l'autre cinquième reste douteux et suspect. »

A son tour Ingres reçoit son paquet : « la négation de toute idée forme le fond de son esthétique, constitue son programme. » Proudhon va jusqu'à le taxer d'immoralité et menace du feu de « lubriques mysticités » comme la *Vierge à la communion* du tzar Nicolas. Cette fois-ci, peut être va-t-il un peu loin.

En conséquence, depuis la Révolution, la peinture a donc erré et ses représentants les plus illustres sont indignes de leur gloire. Un artiste, seul, disparu trop rapidement, a montré le vrai chemin ; Géricault a entrevu la terre promise, et un seul tableau comme le *Naufrage de la Méduse*, venant un quart de siècle après le *Marat expirant* de David, rachète toute une galerie de madones, d'odalisques, d'apothéoses et de Saints Symphoriens ; il suffit à indiquer la route de l'art à travers les générations et permet d'attendre. »

A des artistes dévoyés répond un public corrompu. Le peuple demande de l'amuser à ceux qui ne sont pas capables de l'instruire. Les expositions annuelles sont remplies de peintures licencieuses ; les gravures et les photographies obscènes font de Paris « la grande prostituée des nations, l'empoisonneuse de l'Univers ». La clientèle des peintres ne recherche que des sujets érotiques et les artistes intelligents consternés de cette honte ne savent qu'y faire : ils sont obligés pour vivre de « s'associer à la tourbe des prostitués, ministres de la Luxure publique. » Tel est le tableau effrayant que Proudhon trace de la dépravation qui l'entoure.

Mais, si le mal est profond, il croit en avoir trouvé le remède.

Que les artistes cessent de se persuader qu'ils marchent isolés à

travers la foule, qu'ils sentent par quelles attaches profondes ils sont unis au reste de la nation. « Le génie n'est pas un homme, c'est une légion, il a ses précédents, ses traditions, ses idées faites et lentement accumulées, ses facultés agrandies et rendues plus énergiques par la foi intense des générations, il a son compagnonage, ses courants d'opinion, il ne pense pas seul dans un égoïsme solitaire : c'est une âme multiple, épurée et fortifiée pendant des siècles, par la transmission héréditaire. »

Expression supérieure de la société qui l'environne, que l'artiste apprenne à exprimer les aspirations de l'époque actuelle comme il exprima les intuitions de l'époque primitive, « qu'il s'empare des idées, qu'il se les assimile, qu'il se mette à l'unisson du mouvement universel, qu'il s'en pénètre. » Qu'il ne s'imagine pas qu'il doit poursuivre le culte de la forme, « de la forme, nous en avons de reste, il n'y a plus rien à faire de ce côté depuis les Grecs, » ou qu'il lui soit permis d'exprimer ses fantaisies personnelles. « Les poètes et les artistes sont dans l'humanité comme les chantres dans l'église ou les tambours des régiments. Ce que nous leur demandons, ce ne sont pas leurs impressions, ce sont les nôtres. » L'art sera rationnel et véridique dès qu'il répondra à la pensée générale, dès que par sa franchise et sa spontanéité il exprimera fidèlement les sentiments des masses. » Le peintre ne renoncera pas à rechercher, dans la tradition, des leçons et des exemples, mais il saura en secouer le joug : « L'artiste complet, celui auquel doit être adjugée la palme, ne veut plus être désormais ni un classique, ni un romantique, ni un homme de la Renaissance, de la Grèce ou du Moyen-Age; c'est celui qui sachant combiner tous les éléments, toutes les données de l'art, toutes les conceptions de l'idéal, supérieur à la tradition, saura le mieux être de son temps et de son pays. »

Arrivé à ce degré de compréhension l'artiste n'aura cependant pas encore la pleine intelligence de sa fonction. Il ne suffit pas qu'il fasse, comme on dit, de la peinture *réaliste* — terme mal imaginé puisque toute œuvre contient une part de réel et d'idéal et que l'on peut trouver du réalisme dans la Vénus Callipyge et de l'idéal dans une nature morte, — il faut encore qu'il donne à son œuvre une signification. « Il ne suffit pas de peindre ou de modeler le premier venu, ouvrier, paysan, bourgeois ou autre pour être un artiste de la nouvelle école. Ce serait là la grande erreur ». Il faut penser et faire penser; il faut que le tableau ait une portée, un sens : « sans cela je le dédaigne ». Le but définitif de l'art nouveau que Proudhon qua-

lifie de critique ou de rationnel, c'est donc, en dernière analyse, l'éducation du genre humain.

S'il en est ainsi, si telles sont les destinées de l'art, le véritable artiste, le seul parmi ces aveugles qui ait aperçu la lumière, n'est-ce pas précisément le peintre que ses confrères répudient, que le public bafoue, que l'on accuse d'ignorance et d'immoralité, n'est-ce pas précisément Gustave Courbet? Examinons les œuvres du maître d'Ornans; ne répondent-elles pas à l'idéal que nous avons indiqué?

Ce que Proudhon découvre dans les toiles de Courbet est vraiment prodigieux. Philosophie, Religion, Politique, tout y est contenu et chaque tableau est une thèse que Proudhon développe avec une verve qui rappelle parfois celle de Diderot. *Les Casseurs de Pierres* sont « une ironie à l'adresse de notre civilisation industrielle qui invente des machines merveilleuses et qui est incapable d'affranchir l'homme des travaux les plus grossiers, les plus pénibles, les plus répugnants, apanage éternel de la misère ». Dans le *Retour de la Conférence*, tableau qui fit scandale et qui fut exclu de l'exposition, ce que Courbet a voulu montrer c'est « l'impuissance radicale de la discipline religieuse à soutenir dans le prêtre la vertu sévère qu'on exige de lui, que la perfection morale cherchée par la foi, par les œuvres de la dévotion, par la contemplation d'un idéal mystique se réduit à de lourdes chutes et que le prêtre est victime de la profession bien plus qu'hypocrite et apostat ».

Le *Retour de la Foire* est un véritable tableau de la société paysanne vers 1830. Chaque personnage a son histoire. Ce petit propriétaire villageois « songe à ses provisions d'hiver. Cependant, ne vous trompez pas, tel que vous le voyez occupé de son cochon, tenant sa pipe entre les dents, le bonhomme a des opinions arrêtées; c'est un défaut qu'il s'est inoculé en 89; il est têtu; si le tremblement de la Révolution est peu de son goût, il garde encore plus de rancune à l'ancien régime, et viennent les journées de juillet 1830, il sera le premier à se rallier au drapeau tricolore, contre les prêtres et contre les nobles ». Cet autre qui revient à cheval « est le paysan riche, maire de sa commune, homme d'ordre qui, électeur censitaire, jugeant au-dessous de sa dignité de faire de l'opposition, vote pour le candidat ministériel ».

Ainsi se déroulent dans les œuvres de Courbet les scènes de la vie contemporaine. En les reproduisant il s'efforce de nous instruire. Il est donc bien le maître qui doit régénérer la peinture; il arrive à son heure et la révolution qu'il prépare s'associera à d'autres bou-

leversements. A la société nouvelle de Proudhon répond l'art nouveau de Courbet. « Peintre critique, analytique, synthétique, humanitaire, Courbet est une expression de son temps. Son œuvre, s'écrie orgueilleusement Proudhon, coïncide avec la philosophie positive d'Auguste Comte, la métaphysique positive de Vacherot, le droit humain et la justice immanente de moi ».

*
*
*

Issues de préoccupations sociales plus que d'un sentiment esthétique, les idées de Proudhon ont au moins le mérite de la netteté, si elles n'ont pas celui d'être établies avec vigueur. Nous avons vu au prix de quelles erreurs et de quels sophismes il les avaient édifiées.

De cette vérité que les artistes sont l'expression de la société parmi laquelle ils se développent, il a arbitrairement conclu qu'ils devaient en être les éducateurs. Après avoir montré le lien qui unit les artistes de la Renaissance ou de la Réforme à leur temps, il a accusé les peintres ses contemporains de ne pas être de leur siècle. Il aurait dû penser, lui le logicien rigoureux, que la règle qu'il avait établie ne souffrait pas d'exception et user d'un peu plus de perspicacité envers David, Vernet ou Delacroix au lieu de les accabler de son dogmatique mépris. Il eût sans doute aperçu que les efforts dispersés de nos grands peintres répondaient à l'incertitude de la conscience moderne, et que leurs œuvres historiques, loin d'être des tentatives archéologiques et mortes, n'étaient que les conséquences de cet intérêt que notre siècle moins exclusif que ceux qui l'ont précédé a attaché à la vie et à l'âme des civilisations disparues. Il eût vu enfin que si l'œuvre de Courbet coïncidait avec celle de lui Proudhon, on pouvait établir plus d'un rapport entre d'autres peintres et les poètes, les historiens et les penseurs de la France nouvelle.

Il n'est peut-être pas lieu de discuter ici la pensée de Proudhon. Remarquons seulement que, pour forte qu'elle soit, elle ne peut prétendre à l'originalité; négation complète de toute théorie qui laisserait à l'artiste quelque indépendance, elle n'est pas autre chose que l'expression de cette crainte qu'ont toujours conçue à l'égard de l'art, ceux qui n'étant pas eux-mêmes touchés très vivement par l'émotion esthétique, sont plus affectés de ce qu'il peut y avoir de dangereux, de peu moral dans une description ou dans une peinture.

Cette doctrine qui coûte à Proudhon l'effort d'un livre et qu'il rattache au mouvement socialiste, n'est-ce pas celle qu'ont proclamée devant les tribunaux, avec moins d'apparat scientifique, mais non moins

d'emphase, les procureurs impériaux, gardiens de la morale prétendue outragée, et l'intervention de l'État que Proudhon ne réclame pas expressément, mais qui se déduit de sa pensée n'est-elle pas la doctrine avouée des partisans de l'autorité ?

Quelques années avant l'apparition du *Privilège de l'art*, au cours du procès célèbre intenté à Flaubert, lors de la publication de *Madame Bovary*, M. Pinart s'écriait : « L'art sans règle n'est plus l'art, c'est comme une femme qui quitterait tout vêtement. Imposer à l'art l'unique règle de la décence publique, ce n'est pas l'asservir mais l'honorer ». Et, dans le jugement rendu le 8 février 1857, il était affirmé « qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts, les faits ou gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre ; qu'un pareil système appliqué aux œuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des œuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrages à la morale publique et aux bonnes mœurs... que la littérature, comme l'art, pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression. »

En matière d'art au moins, Proudhon n'était donc pas un révolutionnaire et c'est un point qu'il était, semble-t-il, intéressant d'établir.

*
*
*

En étudiant l'œuvre de Proudhon nous n'avons à aucun moment recherché la part qu'avait pu avoir dans l'écllosion de ces idées le peintre même en faveur duquel elles étaient exposées. C'est qu'aussi bien Courbet n'en est en aucune façon responsable.

Venu à Paris avec un talent de premier ordre et une formidable ambition, Gustave Courbet avait cherché à établir dès le début par le tapage une réputation que ses mérites lui auraient tôt ou tard assurée. Doué d'une santé colossale et malade, préoccupé sans cesse de sa propre personne, il apportait dans l'art des tendances nouvelles, le souci de la réalité, l'horreur pour l'histoire qu'il ignorait, pour les abstractions qu'il était incapable de comprendre, mais certes, le socialisme était étranger à son esprit. Fils d'un paysan franc-comtois, il pouvait être frondeur ou voltairien ; mais son origine l'écartait d'idées, qui naissent d'ordinaire parmi les ouvriers des

villes : si ses portraits postérieurs le transforment et le présentent comme une sorte de prophète et de bon géant populaire, une photographie que Th. Silvestre éditait en 1853, le montre avec une tenue recherchée, une pose prétentieuse et une allure de dandy. Il répudiait dans ses actes cette action de l'état préconisée par Proudhon.

Il dut donc être d'abord bien étonné quand il vit son ami échafauder sur ses toiles de si grandes théories et transformer le *Retour de la Conférence*, plaisanterie goguenarde et lourde, en un pamphlet révolutionnaire. Ces déclamations durent alors le faire sourire et il dut penser avec Champfleury qu'il n'y avait pas l'ombre de socialisme dans l'*Enterrement à Ornans*, et qu'il ne suffisait pas de peindre les *Casseurs de Pierres* pour montrer un vif désir d'améliorer le sort des classes ouvrières. Proudhon, exaspéré, s'écriait qu'il n'avait pas la haute conscience de son art et déclarait d'une façon moins académique qu'il n'était qu'un sot.

Malheureusement Courbet fut entraîné par sa vanité et aussi par la fatalité qui en fit la proie des esthéticiens et des fabricants de théories. Lui, le peintre ignorant, incapable d'écrire une lettre correcte et qui, malgré ses prétentions, n'avait lu aucun des philosophes dont on lui avait soufflé le nom, fut accaparé par Castagnary et par Proudhon et devint l'objet de leurs démonstrations. L'influence de Castagnary ne nous occupe pas ici et l'on peut croire qu'elle lui fut salutaire puisqu'elle se bornait à l'exciter à affirmer sa nature. L'influence de Proudhon s'exerça d'une autre façon.

Elle fut, très probablement, nulle sur son talent et sur ses conceptions. Courbet avait conçu ses premières œuvres en dehors de toute préoccupation socialiste, ses amis comme M. d'Ideville en font foi ; il était bien incapable d'introduire des pensées dans ses toiles plus récentes : il n'avait aucune idée et les allégories qu'il a conçues sont pitoyables. Mais, vaniteux comme il l'était, il se laissa trop aisément persuader qu'il accomplissait une mission sociale ; il répéta devant ses œuvres les phrases que Proudhon lui avait débitées : il se prit pour une manière d'apôtre. Lui qui manquait de sens moral au point de se plaire à des conceptions obscènes dont Maxime Ducamp, Th. Silvestre ou Pierre Carjat nous ont révélé l'existence, il crut avoir régénéré la peinture et c'est ainsi qu'il devait être amené à se mêler à la Commune pour y jouer un rôle odieux et ridicule.

De ces égarements qui ont compromis son caractère et qui ont pu, un moment, compromettre l'estime que méritait son talent d'artiste, il n'était pas entièrement responsable ; il fut victime de son incurable

vanité, il fut surtout victime de son redoutable ami, et si l'esthétique de Proudhon n'apporta rien de nouveau dans le domaine de l'art, elle contribua à dévoyer un artiste; si elle ne provoqua pas d'œuvre géniale, le déboulonnement de la colonne Vendôme pourrait lui être, en partie, imputé.

Ce serait, sans doute, aller trop loin. Les actes de Courbet ne peuvent en aucune manière servir à condamner l'esthétique proudhonienne. Cette esthétique d'ailleurs, nous avons eu l'intention non de la juger mais de la faire connaître. Pour la fortifier ou la détruire, il faudrait examiner à nouveau le problème des destinées sociales de l'art. Qu'il nous suffise d'avoir montré quelle fut, dans une question si essentielle, la position prise par Joseph Proudhon.

LÉON ROSENTHAL,
Ancien élève de l'École Normale Supérieure.

Philosophie du droit et Socialisme

I

Le temps n'est plus où Louis Reybaud pouvait écrire que le socialisme était mort et que parler de lui c'était prononcer une oraison funèbre; on ne pourrait pas non plus répéter aujourd'hui la phrase de Francesco Ferrara « qu'il soit turbulent ou pacifique, italien ou turc, le socialisme ne se discute pas, on l'écrase ». S'il est une nécessité urgente, c'est de le discuter sans détour et vigoureusement, sans peur vaine et sans réticence inutile. De deux choses, l'une : ou les doctrines socialistes sont fondées en raison et leur triomphe est assuré dans le temps, quel que soit le mépris des adversaires, ou elles ne résistent pas à la critique et celle-ci doit être faite de toutes façons, sous toutes les formes, continuellement.

C'est donc avec plaisir que nous voyons descendre dans l'arène, pour combattre le socialisme, des savants de grande valeur dont l'activité scientifique est dirigée vers la recherche seule du vrai; parmi eux il faut signaler M. Icilio Vanni, professeur de Philosophie du Droit à l'Université de Bologne. Sa leçon d'ouverture du 15 janvier de