

Eduard Fuchs,
collectionneur et historien¹

I

L'œuvre d'Eduard Fuchs² appartient à un passé récent. En examinant rétrospectivement cette œuvre, on rencontre donc les difficultés qu'entraîne tout effort pour rendre compte d'un tel passé. Ce dont il s'agit ici est en même temps le passé récent de la théorie marxiste de l'art. C'est là une circonstance qui ne facilite pas les choses. Car, à la différence de l'économie marxiste, cette théorie n'a pas encore d'histoire. Les maîtres, Marx et Engels, n'ont fait qu'assigner à la dialectique matérialiste un vaste

1. N. d. T. : Première publication de ce travail de commande dans le *Zeitschrift für Sozialforschung*, n° 6, 1937, p. 346-381 (fasc. 2). Première traduction par Philippe Ivernel, *Macula*, n° 3-4, 1978, p. 42-59, préface de Ph. Ivernel, p. 38-41. (RR)

Résumé français publié par la *Zeitschrift für Sozialforschung*, sans doute au moins partiellement rédigé par Benjamin :

«Édouard Fuchs, collectionneur et historien.

Ce travail porte sur les écrits de Fuchs, considérés comme exemple de la méthode matérialiste contemporaine.

Le jugement critique porté sur l'œuvre de Fuchs se confond avec un jugement critique sur la notion d'histoire de la culture, qui dominait alors la science populaire d'inspiration socialiste. L'influence du positivisme était d'autant plus grande. Une digression essaie de montrer, comment déjà au milieu du XIX^e siècle, ce posi-

domaine où cette théorie devait s'appliquer. Et les premiers qui s'y sont attelés, un Plekhanov, un Mehring¹, n'ont reçu l'enseignement des maîtres qu'indirectement ou tardivement. La tradition qui conduit de Marx à Bebel en passant par Wilhelm Liebknecht, a bien plus largement profité au côté politique qu'au côté scientifique du marxisme. Mehring est passé par le nationalisme, puis par l'école de Lassalle; et lorsqu'il rejoignit le parti, il y régnait, selon l'aveu de Kautsky, «en théorie encore un lassallisme plus ou moins vulgaire. Si on fait abstraction de quelques personnalités isolées, il n'y

tivisme avait nui aux réflexions des philosophes et des savants sur le progrès technique. Sans méconnaître la parenté entre Fuchs et de grands savants bourgeois comme Brandes et Bastian, on indique comment Fuchs, d'un point de vue socialiste, s'oppose à l'histoire de l'art bourgeois d'un Wölfflin. On précise ensuite les conditions historiques dans lesquelles Fuchs a développé son interprétation biologique de l'art; la méthode intuitive, qui correspond à la tendance spontanée du collectionneur, se révèle étroitement liée à cette interprétation. Le collectionneur Fuchs se rattache à la tradition française, à laquelle se joint le moralisme rigide qui vient de l'historiographie allemande. On remonte jusqu'à Schlosser pour expliquer les origines du jacobinisme qui apparaît dans les récits historiques de Fuchs. On aperçoit que celui-ci n'a pu éviter complètement les conflits entre jacobinisme moraliste et matérialisme historique. De même, son mode de considération historique n'est pas toujours en accord avec son éthique sexuelle. Par ailleurs, il apporte à la science des connaissances importantes sur le rôle de la sexualité dans la création artistique. Les études sur Daumier sont sans doute l'œuvre principale du théoricien Fuchs. Daumier a été également pour le collectionneur Fuchs un des thèmes les plus significatifs.

La fin de l'article éclaire le rôle de Fuchs dans l'histoire des collections artistiques.»

2. N. d. T. : Eduard Fuchs (1870-1940), écrivain allemand vivant à Paris. (RR)

1. N. d. T. Franz Mehring (1846-1919), homme politique et écrivain allemand, social-démocrate depuis 1890, rejoint pendant la Première Guerre mondiale la ligue de Spartakus; auteur de la *Légende de Lessing* (1891-1892) et d'une *Histoire de la social-démocratie* (1897-1898). (RR)

était nullement question d'une pensée marxiste conséquente¹.» Ce n'est que très tard, ce n'est qu'à la fin de la vie d'Engels que Mehring entra en contact avec lui. Fuchs, quant à lui, a rencontré Mehring très tôt. Leur relation a pour la première fois laissé entrevoir une tradition des recherches du matérialisme historique dans le domaine de l'histoire des idées. Mais le champ de travail de Mehring, l'histoire littéraire, n'avait, dans l'esprit des deux chercheurs, que peu de points en commun avec celui de Fuchs. La différence de leurs orientations a encore plus d'importance; en effet, Mehring était un savant et Fuchs un collectionneur.

Il existe toutes sortes de collectionneurs; de plus, en chacun, une foule d'impulsions est à l'œuvre. En sa qualité de collectionneur, Fuchs est avant tout un pionnier: il est le créateur d'archives uniques ayant trait à l'histoire de la caricature, à l'art érotique et au tableau de mœurs. Mais un autre aspect, complémentaire au premier, est plus important: c'est en tant que pionnier que Fuchs devint collectionneur. À savoir en tant que pionnier de l'étude matérialiste de l'art. Mais ce qui fit de ce matérialiste un collectionneur fut le sentiment plus ou moins clair de la situation historique dans laquelle il se voyait placé. Cette situation était celle du matérialisme historique lui-même.

Elle se révèle dans une lettre que Friedrich Engels adressa à Mehring, au moment même où Fuchs, dans une salle de rédaction socialiste, remportait ses premières victoires de journaliste. Cette lettre date du 14 juillet 1893 et dit, entre autres, ceci: «C'est avant tout cette apparence d'une histoire autonome des constitutions, des systèmes juridiques,

1. Karl Kautsky, « Franz Mehring », *Die Neue Zeit*, XXII^e année, Stuttgart, 1904, t. I, p. 103 sq.

des représentations idéologiques dans chaque domaine particulier, qui aveugle la plupart des gens. Lorsque Luther et Calvin "dépassent" la religion catholique officielle, lorsque Hegel "dépasse" Fichte et Kant, lorsque Rousseau, avec son *Contrat social*, "dépasse" indirectement le constitutionnaliste que fut Montesquieu, c'est là un processus qui reste dans le cadre de la théologie, de la philosophie, de la science politique, qui représente une étape dans l'histoire de ces domaines de la pensée et ne sort nullement de ce cadre. Et depuis que l'illusion bourgeoise de l'éternité et du caractère définitif de la production capitaliste s'est ajoutée à cela, même le dépassement des mercantilistes par les physiocrates et Adam Smith passe pour être une simple victoire de la pensée: pour la connaissance correcte enfin acquise des conditions factuelles qui existent partout et toujours, non pour le reflet intellectuel d'une modification des faits économiques¹.»

Engels s'oppose à deux choses; à l'habitude qui consiste, dans l'histoire des idées, à présenter un dogme nouveau comme le «développement» d'un dogme antérieur, une nouvelle école littéraire comme la «réaction» à une école antérieure, un nouveau style comme le «dépassement» d'un style plus ancien; mais implicitement, il s'oppose de toute évidence aussi à l'usage qui consiste à présenter de telles œuvres indépendamment de leur action sur les hommes et du processus de production à la fois intellectuel et économique dans lequel ils sont engagés. Du même coup, l'histoire des idées en tant qu'histoire des constitutions politiques ou des sciences de la nature, de la religion ou de l'art, est détruite. Mais

1. Cité par Gustav Mayer, *Friedrich Engels. Eine Biographie*, t. II: *Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa*, Berlin, [Springer,] 1920, p. 450 sq.

la force explosive de cette pensée qu'Engels a mûrie en lui pendant un demi-siècle¹, va bien plus loin. Elle remet en cause la clôture même de ces domaines et de leurs œuvres. Ainsi, elle remet en cause, en ce qui concerne l'art, la clôture de celui-ci et celle des œuvres que son concept prétend comprendre. Pour celui qui s'occupe d'elles en dialecticien historique, ces œuvres intègrent leur préhistoire et leur fortune — une fortune en vertu de laquelle leur préhistoire se révèle être elle aussi soumise à d'incessants changements. Elles lui apprennent comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur et de s'émanciper de ses intentions; comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre, mais aussi avec l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous. Goethe a signifié cela, de façon voilée comme souvent, lorsque, parlant de Shakespeare avec le chancelier von Müller, il dit: «Tout ce qui a fait un gros effet ne peut plus, à proprement parler, être apprécié.» Aucun propos ne serait mieux à même de susciter l'inquiétude qui est le commencement de toute approche historique digne d'être appelée dialectique. Inquiétude à propos de l'exigence, à laquelle le chercheur doit se soumettre, d'abandonner l'attitude sereine, contemplative, à l'égard de son objet, pour prendre conscience de la constellation critique dans laquelle

1. Elle apparaît dans les premières études sur Feuerbach et trouve alors, sous la plume de Marx, cette formulation: «Il n'y a pas d'histoire de la politique, du droit, de la science etc., de l'art, de la religion.» (Marx-Engels-Archiv. *Zeitschrift des Marx-Engels-Instituts in Moskau* éd par D. Rjazanov, t. I, Francfort-sur-le-Main, 1928, p. 301.) [N. d. T.: voir *L'Idéologie allemande*, trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard, R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1976, p. 76. (RR)].

tel fragment de passé entre avec tel présent. «La vérité n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous» — ce mot, qui est de Gottfried Keller, désigne, dans la conception historiciste de l'histoire, l'endroit exact où le matérialisme historique enfonce son coin. Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle.

Plus on médite les phrases d'Engels, plus on voit clairement que tout exposé dialectique de l'histoire a un prix: il faut renoncer à la contemplation, caractéristique de l'historisme. L'historien matérialiste est obligé d'abandonner l'élément épique de l'histoire. Celle-ci devient pour lui l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps vide, mais une époque, une vie, une œuvre déterminées. Il fait éclater la «continuité historique» chosifiée pour y isoler une époque donnée, une époque pour y isoler une vie individuelle, l'œuvre d'une vie pour y isoler une œuvre donnée. Mais, grâce à cette construction, il réussit à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire¹.

L'historisme présente l'image éternelle du passé, le matérialisme historique une expérience chaque fois particulière avec lui, expérience unique. Il s'avère que la substitution de l'élément constructif à l'élément épique est une condition de cette expérience. Elle libère les forces immenses qu'enchaîne

1. Au sein des faits accumulés, la construction dialectique fait ressortir les aspects qui, dans l'expérience historique, nous concernent originellement. «L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle [...] touche à sa pré- et post-histoire» (Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* [N. d. T.: trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43 sq.]).

le «Il était une fois» de l'historisme. Mettre en œuvre l'expérience de l'histoire qui, pour chaque présent, est une expérience originelle — telle est la tâche du matérialisme historique. Il s'adresse à une conscience du présent qui fait éclater la continuité de l'histoire.

Le matérialisme historique conçoit la compréhension historique comme une seconde vie de ce qui a été compris et dont les pulsations sont sensibles jusque dans le présent. Une telle compréhension a sa place chez Fuchs; mais cette place n'est pas incontestée. On trouve, chez lui, une représentation ancienne, dogmatique, naïve de la réception, à côté d'une représentation nouvelle et critique. La première se résume à l'affirmation que devrait être déterminant, pour notre lecture d'une œuvre, l'accueil qu'elle a trouvé auprès de ses contemporains. C'est là le pendant exact de la formule de Ranke: «Comment les choses se sont réellement passées», «seule question», selon lui, qui importe vraiment¹. À côté de cela, on trouve, sans médiation, la conscience dialectique, ouvrant l'horizon le plus large, de la signification d'une histoire de la réception. Fuchs se plaint que l'histoire de l'art ne pose pas la question du succès. «Cette omission est [...] une carence de toute notre [...] étude de l'art... Pourtant, la mise au jour des véritables causes du succès plus ou moins grand d'un artiste, de la durée de son succès ou de son absence, me semble être l'un des problèmes les plus importants [...] concernant l'art².» Mehring voyait les choses de la même façon; sa *Lessing-Legende* prend pour point de départ l'analyse de cet écrivain chez Heine et

1. *Erotische Kunst*, t. I, p. 70. (Voir n. 1, p. 180, la liste des titres abrégés des ouvrages de Fuchs.)

2. *Gavarni*, p. 13.

Gervinus¹, Stahr² et Danzel³ et enfin chez Erich Schmidt⁴. Ce n'est pas non plus un hasard si, peu après, on a vu paraître l'étude, appréciable, sinon pour sa méthode du moins pour son contenu, *Die Genesis des Ruhmes* de Julian Hirsch⁵. Or, c'est cette même question qui préoccupe Fuchs. La solution à cette question fournit un critère du niveau atteint par le matérialisme historique. Mais ce fait n'autorise pas à en escamoter un autre: que cette solution se fait toujours attendre. Il faut, au contraire, admettre sans fausse pudeur que l'on a rarement réussi à saisir la teneur historique d'une œuvre d'art, de façon à ce qu'elle gagne en transparence en tant qu'*œuvre d'art*. Toute tentative d'approche d'une œuvre d'art restera vaine, tant que sa teneur historique prosaïque n'est pas atteinte par la connaissance dialectique. Ce n'est là que la première des vérités qui servent de fil conducteur à l'œuvre du collectionneur Eduard Fuchs. Ses collections sont la réponse du praticien aux apories de la théorie.

1. N. d. T.: Georg Gottfried Gervinus (1805-1871), historien allemand et démocrate engagé, destitué de ses fonctions en 1837, auteur d'une *Histoire de la littérature allemande* (1835-1842). (RR)

2. N. d. T.: Adolf Stahr (1805-1876), historien de la littérature, spécialiste de Lessing. (RR)

3. N. d. T.: Theodor Wilhelm Danzel, historien de la littérature, auteur d'un *Gotthold Ephraim Lessing*, paru en 1850 et réédité en 1880. (RR)

4. N. d. T.: Erich Schmidt (1853-1913), historien de la littérature, découvre en 1887 la première version du *Faust* de Goethe (*Urfaust*). (RR)

5. N. d. T.: Julian Hirsch, *Die Genesis des Ruhmes. Ein Beitrag zur Methodenlehre der Geschichte* (*La Genèse de la gloire. Contribution à la théorie de la méthode historique*), Leipzig, Barth, 1914. (RR)

II

Fuchs est né en 1870. Sa famille ne le destinait pas à une carrière d'érudit. Et malgré toute l'érudition qu'il a acquise au cours de sa vie, il n'a jamais adopté l'attitude typique de l'érudit. Son action a toujours débordé le cadre assigné à l'horizon du chercheur. C'est vrai à la fois pour son travail de collectionneur et pour son activité politique. Fuchs entra dans la vie active vers le milieu des années 1880. C'était l'époque de la loi antisocialiste de Bismarck¹. Sa place d'apprenti mit Fuchs en contact avec des prolétaires attentifs à la politique, et bientôt il fut entraîné par eux dans la lutte — qui paraît aujourd'hui idyllique — de ceux qu'on appelait à l'époque les « clandestins ». Ces années d'apprentissage s'achevèrent en 1887. Quelques années plus tard, l'organe bavaïse des sociaux-démocrates, la *Münchener Post*, réclama le jeune comptable Fuchs, alors employé dans une imprimerie de Stuttgart; on croyait avoir trouvé en lui l'homme capable de venir à bout des problèmes de gestion de ce journal. Fuchs partit pour Munich afin de travailler aux côtés de Richard Calver.

Dans l'immeuble de la *Münchener Post* paraissait aussi un journal satirico-politique des socialistes, le *Süddeutscher Postillon*. Le hasard voulut que Fuchs dût temporairement assumer la mise en page d'un numéro du *Postillon* et remplir quelques trous avec ses propres contributions. Or, le succès de ce numéro fut inhabituel. La même année vit paraître, avec des illustrations en couleur — la presse illus-

1. N. d. T.: 1878-1890, interdiction du parti social-démocrate. (RR)

trée en couleur en était à ses débuts — le numéro de mai de ce journal, composé par Fuchs. On en vendit soixante mille exemplaires, contre deux mille cinq cents en moyenne annuelle. Du même coup, Fuchs devint le rédacteur d'un journal spécialisé dans la satire politique. Il s'intéressa en même temps à l'histoire de son domaine d'activité, et c'est ainsi, à côté de son labeur quotidien, qu'il réalisa les études illustrées sur l'année 1848 au miroir de la caricature et sur l'affaire d'État Lola Montez. Ce furent là, à la différence des livres d'histoire illustrés par des dessinateurs vivants (par exemple les livres populaires sur la révolution rédigés par Wilhelm Blos, avec des dessins de Jentsch), les premiers ouvrages d'histoire comportant des images documentaires. À la demande de Harden¹, Fuchs fit lui-même le compte rendu du deuxième de ces ouvrages dans le *Zukunft*, non sans remarquer que ce n'était là qu'un fragment du travail plus important qu'il avait l'intention de consacrer à l'art de la caricature chez les peuples européens. Un séjour en prison de dix mois, que lui avait valu un crime de lèse-majesté par voie de presse, bénéficia aux études entreprises en vue de cet ouvrage. Que l'idée en fut heureuse semblait une évidence. Un certain Hans Kraemer, qui avait déjà acquis quelque expérience dans la fabrication des manuels illustrés, se présenta à Fuchs et lui annonça qu'il travaillait déjà sur une histoire de la caricature; il proposa de verser ses études à un ouvrage commun. Mais ses contributions se firent attendre. Et il s'avéra bientôt que Fuchs devait se charger seul de l'ensemble de

1. N. d. T.: Maximilian Harden (1861-1927), de son vrai nom Witkowski, écrivain allemand qui publie aussi sous le pseudonyme Apostata, éditeur, de 1892 à 1923, de l'hebdomadaire critique *Die Zukunft*; en littérature, favorable à Ibsen, Strindberg et Dostoïevski; à la fin de sa vie, défenseur d'un socialisme radical. (RR)

ce travail considérable. Le nom du collaborateur présomptif, qui figurait encore sur la page de titre du premier tirage de l'ouvrage sur la caricature, a disparu du second. Mais Fuchs avait fait la preuve convaincante à la fois de sa capacité de travail et de sa maîtrise du sujet. C'était là le début de la longue série de ses grands ouvrages¹.

Les débuts de Fuchs coïncident avec l'époque où, comme le dit le *Neue Zeit*², une « croissance organique » faisait « sans cesse grossir le tronc du parti

1. Ces principaux ouvrages (tous parus chez Albert Langen à Munich) sont :

Illustrierte Sittengeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart, t. I, Renaissance [1909]; t. II, *Die galante Zeit* [1910]; t. III, *Das bürgerliche Zeitalter* [1911/12]. À quoi s'ajoutent les *Ergänzungsbände I-III* [1909; 1911; 1912]; réédition de l'ensemble des volumes en 1926 (cité : *Sittengeschichte*).

Geschichte der erotischen Kunst, t. I, *Das zeitgeschichtliche Problem* [1908], rééd. 1922; t. II, *Das individuelle Problem* [Erster Teil], 1923; t. III, *Das individuelle Problem, Zweiter Teil*, 1926 (cité *Erotische Kunst*).

Die Karikatur der europäischen Völker, t. I, *Vom Altertum bis zum Jahre 1848* [1^{re} éd., 1901], 4^e éd., 1921; t. II, *Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges* [1^{re} éd., 1903, sous le titre *Vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart*], 4^e éd., 1921 (cité *Karikatur*).

Honoré Daumier, *Holzschnitte und Lithographien*, éd. par Eduard Fuchs, t. I, *Holzschnitte 1830-1870*, 1918; t. II, *Lithographien 1861-1872*, 1922 (cité *Daumier*).

Der Maler Daumier, éd. par Eduard Fuchs, 1927 (cité sous son titre).

Gavarni, *Lithographien*, éd. par Eduard Fuchs, 1925 (cité *Gavarni*).

Die großen Meister der Erotik. Ein Beitrag zum Problem des Schöpferischen in der Kunst, Malerei und Plastik, 1931 (cité sous son titre).

Tang-Plastik. Chinesische Grabkeramik des 7. bis 10. Jahrhunderts (coll. Kultur- und Kunstdokumente, 1), 1924 (cité sous son titre).

Dachreiter und verwandte chinesische Keramik des 5. bis 18. Jahrhunderts (coll. Kultur- und Kunstdokumente, 2), 1924 (cité *Dachreiter*).

Fuchs a par ailleurs consacré des ouvrages particuliers à la femme, aux juifs et à la guerre mondiale en tant que sujets de caricatures.

2. N. d. T. : Hebdomadaire social-démocrate fondé par Dietz en 1883 et dirigé par Kautsky de 1891 à 1917. (RR)

social-démocrate, anneau après anneau¹ ». D'où de nouvelles tâches pour le travail d'éducation du parti. Plus les masses ouvrières affluaient, moins le parti pouvait se contenter de leur dispenser une instruction politique et scientifique, une vulgarisation de la théorie de la plus-value et de la théorie de l'hérédité. Dans ses programmes de conférences et dans les pages littéraires de la presse du parti il lui fallait donc inclure la formation historique. Se posait ainsi dans toute son ampleur le problème de la « vulgarisation scientifique ». Il ne fut pas résolu. Il était d'ailleurs impossible de se rapprocher de la solution tant que l'on concevait l'objet de ce travail de formation en termes de « public » et non en termes de « classe² ». Si on avait visé la classe, le travail de formation du parti n'aurait jamais pu perdre contact avec les tâches scientifiques du matérialisme historique. Labouré par la dialectique marxiste, la matière historique serait devenue un sol fertile pour la semence qu'y jetait le présent. Il n'en fut pas ainsi. Au mot d'ordre « Travail et formation », suivant lequel les associations de Schultze-Delitzsch, qui vouaient un culte à l'État, avaient mis en œuvre la formation des ouvriers, la social-démocratie opposait son mot d'ordre « Savoir égale pouvoir ». Mais elle n'en percevait pas l'ambiguïté. Elle croyait que le même savoir qui avait consolidé la domination bourgeoise sur le prolétariat, permettrait au prolétariat de se libérer de cette domina-

1. A. Max, « Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz », *Die Neue Zeit*, XIII^e année, Stuttgart, 1895, t. 1, p. 645.

2. Nietzsche écrivit dès 1874 : « Le résultat ultime [...] est la "vulgarisation" [...] de la science [...], c'est-à-dire l'infâme ajustement du vêtement de la science aux mesures du "grand public" — pour appliquer à une activité de tailleur un langage de tailleur » (Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, II, « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie », *op. cit.*, p. 141).

tion. En réalité, un savoir qui n'ouvrait aucun accès à la pratique et ne pouvait rien apprendre au prolétariat en tant que classe sur sa situation, était inoffensif pour ses oppresseurs. C'était tout particulièrement vrai pour les sciences humaines. Elles restaient éloignées de l'économie, et le bouleversement intervenu dans ce domaine n'eut aucune conséquence pour elles. Dans la manière d'en traiter, on se contentait de «stimuler», de «changer les idées», de «piquer l'intérêt». On rendait l'histoire plus distrayante, et le résultat fut «l'histoire de la culture». C'est ici que l'œuvre de Fuchs a sa place : sa grandeur réside dans sa réaction à cette situation ; son caractère problématique réside en revanche dans le fait qu'elle participe de cette même situation. Dès le début, Fuchs a visé un public de masse¹.

Ils furent rares, à l'époque, ceux qui comprirent combien était décisif, en vérité, le travail de formation matérialiste. Ce sont les espoirs et plus encore les craintes de cette minorité qui s'expriment dans un débat dont on trouve les traces dans *Die Neue Zeit*. La plus importante de ces traces est un article de Korn intitulé «Prolétariat et classicisme». Il porte sur le concept d'héritage, concept à nouveau important de nos jours. Selon Korn, Lassalle voyait dans l'idéalisme allemand un héritage assumé par la classe ouvrière. Mais de ce problème Marx et Engels avaient une autre conception que Lassalle. «Ce n'est pas [...] d'un héritage qu'ils déduisirent le primat social de la classe ouvrière, mais de son statut déterminant dans le processus de production lui-même. Quel besoin a-t-on d'ailleurs de parler d'une propriété, fût-elle intellectuelle [...], dans le cas d'un parvenu comme le prolétariat moderne,

1. «Tout historien de la culture qui prend sa tâche au sérieux doit écrire pour les masses» (*Erotische Kunst*, t. II, p. V).

qui affirme son "droit" chaque jour et chaque heure par [...] son travail, lequel ne cesse de reproduire l'ensemble de l'appareil culturel [...]. Ainsi, aux yeux de Marx et d'Engels, le couronnement de l'idéal culturel lassallien, la philosophie spéculative, n'a rien d'un tabernacle, [...] et de plus en plus, l'un et l'autre se sont sentis attirés par les sciences de la nature [...] qui, en effet, pour une classe dont l'idée consiste à fonctionner, peuvent être considérées comme la science tout court, tout comme, pour la classe dominante et possédante, l'histoire constitue la forme donnée de son idéologie [...] En effet, l'histoire représente pour la conscience la catégorie de la propriété, tout comme, dans l'économie, le capital représente la domination exercée sur le travail passé¹.»

Cette critique de l'historisme a son poids. En revanche, sa référence aux sciences naturelles — la «science tout court» — permet d'envisager dans sa totalité la périlleuse problématique de l'éducation. Le prestige des sciences de la nature avait dominé le débat depuis Bebel². Le principal ouvrage de celui-ci, *Die Frau und der Sozialismus* (La femme et le socialisme) a atteint, au cours des trente ans qui séparent sa première parution du travail de Korn, un tirage de 200 000 exemplaires. Bebel n'apprécie pas seulement les sciences naturelles à cause de l'exactitude mathématique de leurs résultats, mais surtout pour leurs applications pratiques³. Elles auront par

1. Carl Korn, «Proletariat und Klassik», *Die Neue Zeit*, xxvii^e année, Stuttgart, 1908, t. II, p. 414 sq.

2. N. d. T. : August Bebel (1840-1913), l'un des fondateurs du parti social-démocrate allemand. (RR)

3. Voir August Bebel, *Die Frau und der Sozialismus* (*Die Frau in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft*), 10^e tirage, Stuttgart, J.H.W. Dietz, 1891, p. 177-179 et p. 333-336, à propos de la révolution de l'économie domestique par la technique, p. 200 sq. sur la femme comme inventrice.

la suite une fonction analogue chez Engels, lorsqu'il pense réfuter le phénoménalisme de Kant en renvoyant à la technique qui montrerait, par ses succès, que nous connaissons les « choses en soi ». Les sciences naturelles — chez Korn la science tout court —, se présentent avant tout en tant que fondement de la technique. Or, la technique n'est manifestement pas une donnée purement scientifique, mais aussi une donnée historique. En tant que telle, elle nous oblige à réviser la séparation positiviste, non dialectique, que l'on a tenté d'établir entre sciences de la nature et sciences humaines. Les questions que l'humanité pose à la nature sont conditionnées, entre autres, par le niveau de la production. C'est là que le positivisme échoue. Dans le développement de la technique, il n'a pu voir que les progrès des sciences de la nature, non les régressions de la société. Il n'a pas vu que ce développement a été conditionné, de manière déterminante, par le capitalisme. De même, les positivistes parmi les théoriciens sociaux-démocrates n'ont pas vu que ce même développement rendait toujours plus précaire l'acte par lequel le prolétariat devait, de façon toujours plus urgente, s'appropriar cette technique. Ils méconnaissent l'aspect destructeur de ce développement, parce qu'ils ignoraient l'aspect destructeur de la dialectique.

Un pronostic s'imposait, mais se fit attendre. Un phénomène caractéristique du siècle passé fut ainsi scellé : la réception avortée de la technique. Elle se définit par une série d'élan constamment renouvelés, qui, sans exception, tentent de faire l'impasse sur le fait que, dans cette société, la technique sert uniquement à produire des marchandises. Avec leur poésie industrielle, les Saint-simoniens ouvrent la danse ; suit alors le réalisme d'un Du Camp qui voit dans la locomotive la sainte de l'avenir ; en queue

de peloton, on trouve Ludwig Pfau : « Il est tout à fait inutile, écrit-il, de devenir ange, et les chemins de fer valent mieux que la plus belle paire d'ailes ! » Voilà comment on voyait la technique dans la *Gartenlaube*². À cette occasion on peut se demander si la « bonhomie sentimentale » dont jouissait la bourgeoisie de ce siècle, n'est pas due à la sourde satisfaction de ne jamais avoir à connaître l'évolution promise aux forces productives entre ses mains. Et en effet, cette expérience fut réservée au siècle suivant. Il verra la vitesse des moyens de transport, la capacité des appareils qui reproduisent la parole et l'écriture dépasser les besoins. Les énergies déployées par la technique au-delà de ce seuil sont destructrices. Elles favorisent avant tout la technique de la guerre et de sa préparation par la presse. On peut dire de ce développement, qui était tout à fait lié à une classe, qu'il s'est effectué à l'insu du siècle passé. Il n'a pas encore eu conscience des énergies destructrices de la technique. C'est vrai notamment de la social-démocratie du tournant du siècle. Si elle s'est opposée ici ou là aux illusions du positivisme, elle en resta globalement prisonnière. À ses yeux, le passé était une fois pour toutes engrangé dans les greniers du présent ; si l'avenir réservait du travail, l'abondance de la récolte était une certitude.

1. Cité par David Bach, « John Ruskin », *Die Neue Zeit*, XVIII^e année, Stuttgart, 1900, t. I, p. 728.

2. N. d. T. : Jeu de mots de Benjamin sur le nom du magazine sentimental *Gartenlaube* (La Tonnelle). La phrase peut aussi se lire : C'est ainsi que la technique se présentait, vue d'une tonnelle. (RR)

III

C'est à cette époque qu'Eduard Fuchs s'est formé et son œuvre en a gardé certains traits essentiels. Pour user d'une formule, cette œuvre participe de la problématique indissociable de toute histoire de la culture. Cette problématique renvoie au texte d'Engels cité plus haut. On pourrait croire qu'il s'agit là du *locus classicus* qui définit le matérialisme historique en tant qu'histoire de la culture. N'est-ce pas là le vrai sens de ce passage ? Les études des différentes disciplines dont l'apparente clôture s'est depuis révélée illusoire, ne doivent-elles pas confluer dans l'étude de l'histoire de la culture conçue comme l'inventaire que l'humanité a constitué jusqu'à nos jours ? En vérité, poser ainsi la question reviendrait à substituer aux nombreuses et problématiques unités que rassemble l'histoire des idées (histoire de la littérature et de l'art, histoire du droit ou de la religion), une nouvelle unité, la plus problématique de toutes. L'isolement des contenus que présente l'histoire de la culture est, pour l'historien matérialiste, illusoire et révélateur d'une fausse conscience¹. Il est réservé à son égard. La simple

1. Cet aspect illusoire a trouvé son expression caractéristique dans l'allocution de bienvenue qu'Alfred Weber fit au Congrès des sociologues allemands en 1912. « Il n'y a de culture que [...] lorsque, d'un ensemble de nécessités et d'utilités, la vie s'est transformée en une structure élevée au-dessus de celles-ci. » Dans ce concept de culture sommeillaient les germes de la barbarie qui se sont développés depuis. La culture apparaît comme quelque chose « d'inutile pour la perpétuation de la vie, que nous éprouvons pourtant comme [...] ce pourquoi elle existe ». En un mot, la culture existe à la manière d'une œuvre d'art « qui, peut-être, perturbe des formes entières de vie et des principes vitaux, qui peut avoir un effet désagrégeant et destructeur, mais dont nous éprouvons l'exis-

inspection du passé lui-même justifierait une telle attitude ; en effet, tout l'art et toute la science qu'embrasse son regard ont une origine qu'il ne peut contempler sans effroi. Ils sont dus, non seulement à l'effort des grands génies qui les ont créés, mais, à des degrés divers, au servage anonyme de leurs contemporains. Il n'existe aucun témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. Aucune histoire de la culture n'a encore rendu justice à ce fait fondamental et ne peut guère espérer le faire.

Pourtant, l'essentiel n'est pas là. Si, pour le matérialisme historique, le concept de culture est problématique, sa décomposition en un ensemble de biens dont l'humanité serait le propriétaire est une représentation qu'il ne peut assumer. À ses yeux, l'œuvre du passé n'est pas achevée. Selon lui, aucune œuvre, ni aucune de ses parties, n'est donnée à aucune époque sans effort, comme une chose disponible. Condensé d'œuvres considérées indépendamment, sinon du processus de leur production, du moins de celui par lequel elles perdurent, le concept de culture a un aspect fétichiste. La culture y paraît réifiée. Son histoire ne serait que la sédimentation de faits mémorables, rassemblés en l'absence de toute expérience authentique, c'est-à-dire politique.

Du reste, on ne peut oublier qu'aucune étude historique fondée sur l'histoire de la culture n'a encore échappé à cette problématique. Cela saute aux yeux

tence comme une chose plus sublime que toute réalité saine et vivante qu'elle détruit » (Alfred Weber, « Der soziologische Kulturbegriff », in *Verhandlungen des Zweiten Deutschen Soziologentages. Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. I. Serie*, t. II, Tübingen, Mohr, 1913, p. 11 sq.). Vingt-cinq ans plus tard, certains États de grande culture ont revendiqué comme un honneur le fait de ressembler à de telles œuvres d'art et d'être eux-mêmes de telles œuvres.

dans la grande *Histoire allemande* de Lamprecht¹ sur lequel le *Neue Zeit*, pour des raisons bien compréhensibles, s'est penché à plusieurs reprises. « Parmi les historiens bourgeois, écrit Mehring, on sait que Lamprecht est celui qui s'est le plus rapproché du matérialisme historique. » Mais « Lamprecht s'est arrêté au milieu du gué. [...], Lorsqu'il prétend traiter le développement économique et culturel selon une méthode déterminée, mais compile le développement politique de la même époque en consultant quelques autres historiens, c'en est fait de tout concept de méthode historique². » Assurément, fonder l'histoire de la culture sur l'histoire pragmatique est absurde. Mais il y a plus absurde encore : une histoire dialectique de la culture, car, dans le continuum de l'histoire mis en pièces par la dialectique, aucune partie ne se trouve plus profondément démembrée que ce qu'on appelle la culture.

En un mot, l'histoire de la culture n'est qu'apparemment une avancée de la connaissance, et pas même en apparence une avancée de la dialectique. Il lui manque en effet l'aspect destructeur qui garantit l'authenticité à la fois de la pensée dialectique et de l'expérience du dialecticien. Certes, l'histoire de la culture accroît le fardeau des trésors qui s'accumulent sur le dos de l'humanité. Mais elle ne lui confère pas la force de s'en débarrasser pour les prendre en main. Il en est de même pour le travail de formation socialiste au tournant du siècle, dont l'histoire de la culture fut la clé.

1. N. d. T.: Karl Lamprecht (1856-1915), historien allemand, auteur de *Das deutsche Wirtschaftsleben im Mittelalter* (4 t., 1886), *Deutsche Geschichte* (19 t., 1891-1909), *Einführung in das historische Denken* (1912). (RR)

2. Franz Mehring, « Akademisches », *Die Neue Zeit*, xvii^e année, Stuttgart, 1898, t. I, p. 195 sq.

IV

Voilà l'arrière-plan sur lequel se détache le contour historique de l'œuvre de Fuchs. Ce qui en elle est solide et durable a été arraché à une constellation intellectuelle des plus défavorables. Ici, c'est le collectionneur Fuchs qui a appris au théoricien à saisir bien des choses auxquelles l'accès lui était interdit par son époque. Ce fut le collectionneur qui s'aventura dans les marges — la caricature, la représentation pornographique — qui ruineront tôt ou tard une série de clichés de l'histoire de l'art traditionnelle. Remarquons tout d'abord que Fuchs a complètement rompu avec la conception classique de l'art, dont les traces sont encore clairement reconnaissables chez Marx. Les termes de cette conception bourgeoise de l'art n'entrent plus en jeu chez Fuchs : ni la belle apparence, ni l'harmonie, ni l'unité du divers. Et la même affirmation robuste du collectionneur, qui a éloigné l'auteur des théories classiques, s'exprime parfois, de façon drastique et brusque, vis-à-vis de l'Antiquité elle-même. En 1908, en s'appuyant sur l'œuvre des Rodin et Slevogt, il prophétise une beauté nouvelle qui, « dans ses résultats finaux, promet de devenir encore infiniment plus grande que celle de l'Antiquité. Car alors que celle-ci n'était que la forme suprême de l'animalité, la beauté nouvelle renfermera un contenu intellectuel et spirituel tout à fait grandiose¹ ».

1. *Erotische Kunst*, t. I, p. 125. — La référence permanente à l'art contemporain fait partie des impulsions les plus importantes du collectionneur que fut Fuchs. Elle aussi lui est dictée en partie par les grandes créations du passé. Sa connaissance incomparable de la caricature ancienne permet à Fuchs d'accéder très tôt aux travaux d'un Toulouse-Lautrec, d'un Heartfield et d'un George

En un mot, l'ordre axiologique qui définissait jadis, chez Winckelmann ou chez Goethe, l'étude de l'art a perdu toute influence chez Fuchs. Ce serait une erreur toutefois de croire que l'approche idéaliste de l'art aurait elle aussi été battue en brèche. Ce ne sera pas le cas tant que les *disiecta membra*, auxquels s'en tient l'idéalisme avec, d'une part, l'« exposition historique » et, de l'autre « l'appréciation », n'auront pas été réunis et dépassés en tant que tels. C'est là une performance qui reste la tâche d'une science historique dont l'objet n'est pas un écheveau de faits purs et simples, mais un groupe dénombré de fils représentant la trame d'un passé dans la texture du présent. (On aurait tort d'identifier cette trame au simple lien causal. Il est au contraire de part en part dialectique, et certains fils, qui ont pu être perdus des siècles durant, sont soudain repris sans éclat par le cours actuel de l'histoire.) Dégagé de la pure factualité, l'objet historique n'appelle aucune « appréciation ». En effet, il ne présente pas de vagues analogies avec l'actualité, mais se constitue à travers le problème dialectique précis qu'il lui incombe de résoudre. C'est de cela, en effet, qu'il s'agit. Si rien d'autre ne rendait cela sensible, le ton pathétique qui, souvent, rapproche ici le texte du style de la conférence nous le ferait sentir. D'un autre côté, on apprend par là que bien des choses en sont restées ici au stade des intentions et des prémisses. Le caractère fondamentalement nouveau de

Grosz. Sa passion pour Daumier le conduit à l'œuvre de Slevogt, dont la conception de Don Quichotte est la seule, à ses yeux, qui soutienne la comparaison avec celle de Daumier. Ses études sur la céramique lui donnent toute autorité pour encourager un Emil Pottner. Pendant toute sa vie, Fuchs a entretenu des relations amicales avec des artistes plasticiens. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que sa manière d'aborder les œuvres d'art soit souvent celle d'un artiste plutôt que celle d'un historien.

l'intention trouve son expression intégrale là surtout où son prétexte matériel s'y prête. Tel est le cas lorsque Fuchs interprète l'iconographie, lorsqu'il fait l'analyse de l'art de masse, ou lorsqu'il étudie la technique de reproduction. Ces parties de l'œuvre de Fuchs sont novatrices. Elles seront reprises à l'avenir par toute analyse matérialiste des œuvres d'art.

Une chose est commune à ces trois thèmes. tous trois concernent un savoir qui ne peut que se révéler destructeur pour l'approche traditionnelle de l'art. Comme peu d'autres orientations de la recherche, l'étude de la technique de reproduction souligne l'importance décisive de la réception; elle permet ainsi de corriger dans certaines limites le processus de réification auquel l'œuvre d'art est soumise. L'analyse de l'art de masse oblige à réviser le concept de génie; elle incite à ne pas négliger, à côté de l'inspiration qui concourt à la genèse de l'œuvre d'art, la facture qui seule lui permet de devenir féconde. Enfin, l'interprétation iconographique ne se révèle pas seulement indispensable à l'étude de la réception et de l'art de masse; elle interdit les empiétements qu'induit aussitôt tout formalisme¹.

Fuchs a dû se pencher sur le formalisme. Car à l'époque où il jetait les fondations de son œuvre, la doctrine de Wölfflin était en pleine ascension. Dans son *Problème individuel*, il part d'un principe emprunté à *L'Art classique* de Wölfflin. Ce principe dit: « En tant que styles, le quattrocento et le cinquecento ne peuvent être caractérisés uniquement à partir de leurs sujets. Le phénomène en

1. C'est sans doute Émile Mâle qui est le maître de l'interprétation iconographique. Ses études portent exclusivement sur la sculpture des cathédrales françaises du XIII^e au XV^e siècle et, par conséquent, ne recourent pas celles de Fuchs.

question [...] renvoie à un développement de la vision artistique pour l'essentiel indépendant de toute mentalité particulière et de tout idéal particulier de beauté¹. » Certes, une telle formulation peut heurter l'historien matérialiste. Pourtant, elle a son utilité; car cet historien précisément s'intéresse moins à ramener la transformation de la vision artistique aux variations d'un idéal de beauté qu'à des processus plus élémentaires, tels qu'ils se font jour dans les changements économiques et techniques qui affectent la production. Dans le cas présent, il ne serait certainement pas inutile de se demander quels changements, conditionnés par l'économie, a connus, à l'époque de la Renaissance, la construction à usage d'habitation et quel fut le rôle joué par la peinture de la Renaissance en tant que vision de la nouvelle architecture et illustration des nouvelles perspectives que celle-ci a rendues possibles². Certes, Wölfflin ne fait qu'effleurer cette question. Mais lorsque Fuchs lui objecte: «Ce sont précisément ces aspects formels [...] qui ne peuvent être expliqués autrement que par un changement

1. N. d. T.: Heinrich Wölfflin, *L'Art classique: Initiation au génie de la Renaissance italienne* [1899], trad. Conrad de Mandach, Paris, Lanore, 1911, Gérard Monfort, 1990, p. 160 (?) (retraduit, RR).

2. L'ancienne peinture de retables ne réservait à l'homme, en guise d'habitation, qu'une guérite. Pour la première fois, les peintres des débuts de la Renaissance ont mis en scène des intérieurs dans lesquels les figures représentées ont quelque liberté de mouvement. C'est ce qui rendait l'invention de la perspective par Uccello aussi impressionnante aux yeux de ses contemporains et de lui-même. La peinture, qui désormais consacrait ses créations, plus qu'auparavant, aux habitants (et non comme jadis aux orants), leur fournissait des modèles d'habitation et ne se lassait pas de leur présenter des perspectives de villa. La Renaissance à son apogée, bien plus économe dans la représentation des intérieurs proprement dits, partait néanmoins de cette base. «Le cinquecento établit une union étroite entre l'homme et le décor; il ne peut supposer une

d'esprit intervenu à cette époque¹», il renvoie en premier lieu au caractère problématique, déjà évoqué, des catégories propres à l'histoire de la culture.

On voit à plus d'une reprise que la polémique, de même que la discussion, est étrangère à l'écrivain Fuchs. Aussi combatif qu'il puisse paraître, la dialectique éristique qui, suivant la définition de Hegel, «épouse la force de l'adversaire pour l'anéantir de l'intérieur», ne se trouve pas dans l'arsenal de Fuchs. Chez les chercheurs qui succédèrent à Marx et à Engels, la force destructive de la pensée se relâcha, n'osant plus défier le siècle. Mehring déjà baisse le ton alors même qu'il est engagé dans de nombreuses escarmouches. Tout de même, sa *Légende de Lessing* est un ouvrage remarquable. Il y montre les nombreuses énergies politiques, mais aussi scientifiques et théoriques, qu'avaient su mobiliser les grandes œuvres de l'art classique. Il confirme ainsi son aversion contre le laisser-aller littéraire de ses contemporains. Il observe résolument que l'art ne peut attendre sa renaissance que d'une victoire économique-politique du prolétariat. Et il fait cet autre constat d'une indéfectible lucidité: «Dans sa lutte pour la libération, l'art n'aura pas de rôle important à jouer².» L'évolution de l'art lui a donné raison. Ses découvertes renvoyèrent Mehring, avec une insistance redoublée, à l'étude des sciences. Il y acquit la solidité et la rigueur qui le vaccinèrent contre le révisionnisme. C'est ainsi que se sont formés dans son caractère des traits que l'on peut appe-

existence humaine sans lui donner, pour complément, un cadre et une base architectoniques.» (Wölfflin, *op. cit.*, p. 132.)

1. *Erotische Kunst*, t. II, p. 20.

2. Franz Mehring, *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, Zweiter Teil: Von Lassalles Offenem Antwortschreiben bis zum Erfurter Programm (Geschichte des Sozialismus in Einzeldarstellungen*, III, 2), Stuttgart, 1898, p. 546.

ler, dans le meilleur sens du terme, bourgeois, mais qui sont loin de faire de lui un dialecticien. On les rencontre tout autant chez Fuchs. Peut-être sont-ils plus frappants chez lui, parce qu'ils s'intègrent à une nature plus expansive et plus sensuelle. Quoi qu'il en soit, on verrait bien son portrait dans une galerie de têtes de savants bourgeois. On le placerait à côté de Georg Brandes¹, avec qui il partage la fureur rationaliste, la passion de projeter la lumière de l'idéal (du progrès, de la science, de la raison) sur de vastes périodes historiques. On peut aussi penser à l'ethnologue Adolf Bastian². Fuchs lui ressemble notamment par sa soif insatiable de matériaux. De même que Bastian s'était acquis une réputation légendaire par sa promptitude à partir avec une petite valise, dès qu'une question devait être éclaircie, dans des expéditions qui l'éloignaient des mois durant de son pays, de même Fuchs obéissait à tout moment aux impulsions qui l'incitaient à chercher de nouveaux documents. Les œuvres de l'un et de l'autre resteront d'inépuisables mines pour la recherche.

V

Ce doit être pour le psychologue une question importante de savoir comment un enthousiaste, une

1. N. d. T.: Georg Brandes (1842-1927), critique littéraire danois, disciple de Taine, auteur d'un ouvrage en 6 tomes sur les *Principaux Courants de la littérature européenne au XIX^e siècle* (1872-1890). (RR)

2. N. d. T.: Adolf Bastian (1826-1905), ethnologue allemand, explorateur notamment de l'Indochine; l'un des fondateurs de la discipline, il publia plus de deux cents ouvrages. (RR)

nature qui aime les choses positives, peut se passionner pour la caricature. Qu'il y réponde comme bon lui semble — les faits, s'agissant de Fuchs, ne laissent guère de doute. D'emblée, son intérêt pour l'art se distingue de ce qu'on appelle « l'amour du beau ». D'emblée, la vérité entre en jeu. Fuchs ne se lasse pas de souligner la valeur documentaire, l'autorité de la caricature. « La vérité est dans les extrêmes », dit-il quelque part. Mais il va plus loin : à ses yeux, la caricature est « en quelque sorte la forme [...] où tout art objectif a son origine. Un seul regard dans les musées ethnographiques en apporte la preuve¹ ». Lorsque Fuchs invoque les peuples préhistoriques et les dessins d'enfants, il se peut qu'il inscrive le concept de caricature dans un contexte problématique; d'autant plus authentique est l'intérêt véhément qu'il porte aux contenus drastiques de l'œuvre d'art, qu'ils relèvent du contenu² ou de la forme. Cet intérêt traverse son œuvre de part en part. Dans son ouvrage récent sur la *Sculpture Tang*, on lit encore : « Le grotesque est la forme la plus intense de la représentation sensible. [...] En ce sens, les œuvres grotesques sont en même temps l'expression de la santé débordante d'une époque. [...] Il est, certes, incontestable que les impulsions du grotesque comportent également un pôle radicalement opposé. Les époques décadentes et les cerveaux malades penchent également vers les représentations grotesques. Dans ces cas, il est le

1. *Karikatur*, t. I, p. 4.

2. Voir la belle remarque sur les figures de femmes prolétaires chez Daumier : « N'y voir que des motifs de mouvements, c'est faire preuve d'ignorance quant aux impulsions ultimes qui sont nécessaires à la création d'un art émouvant. [...] C'est [...] parce que ces images traitent de tout autre chose que de [...] "mouvements", que ces œuvres seront toujours des monuments du servage des mères au XIX^e siècle » (*Der Maler Daumier*, p. 28).

reflet émouvant de ce que ces époques et ces individus considèrent les problèmes du monde et de l'existence comme insolubles. [...] On voit du premier coup d'œil laquelle de ces deux tendances est l'impulsion créatrice d'une imagination grotesque¹.»

Ce passage est instructif. Il montre de façon particulièrement nette à quoi tiennent la grande influence et la popularité particulière des œuvres de Fuchs. Elles tiennent au talent qu'il a d'associer aussitôt les concepts fondamentaux qui guident son exposé, à des évaluations. Association souvent peu nuancée². De plus, ces évaluations sont toujours extrêmes. Elles se présentent par couples antithétiques et polarisent du même coup le concept auquel elles sont liées. Il en est ainsi dans la présentation du grotesque comme dans la caricature érotique. Aux époques de déclin, elle est «saleté» et «piquante licence»; aux époques ascendantes, «expression d'un plaisir expansif et d'une force débordante³». Fuchs recourt tantôt aux concepts axiologiques de l'apogée et du déclin, tantôt à ceux du sain et du malade. Il évite les cas limites qui pourraient révéler le caractère problématique de ces concepts. Il s'en tient de préférence au «très grand» qui a le privilège de laisser le champ libre «à l'enthousiasme en dépit d'une extrême simplicité⁴». Il parle peu de périodes artistiques précaires comme le baroque. Pour lui aussi, la grande époque est encore celle de la Renaissance. Ici, son culte du génie créateur l'emporte sur son aversion à l'égard du classicisme.

1. *Tang-Plastik*, p. 44.

2. Voir la thèse quant à l'effet érotique de l'œuvre d'art: «Plus cet effet est intense, plus la qualité artistique de l'œuvre est grande» (*Erotische Kunst*, t. I, p. 68).

3. *Karikatur*, t. I, p. 23.

4. *Dachreiter*, p. 39.

Le concept de création a chez Fuchs une forte connotation biologique. Et si le génie est affublé d'attributs qui frôlent parfois le priapisme, à propos des artistes vis-à-vis desquels il prend ses distances l'auteur suggère volontiers que leur virilité est déficiente. Sous le signe d'une telle conception biologiste, Fuchs résume son verdict sur Greco, Murillo et Ribera dans ce verdict: «Tous trois sont devenus les représentants classiques de l'esprit baroque, notamment parce que chacun d'eux avait, à sa manière, une vie érotique "ratée"¹.» Il ne faut pas oublier que Fuchs a forgé ses concepts fondamentaux à une époque où la «pathographie» était le fin du fin en matière de psychologie de l'art et où Lombroso et Möbius faisaient figure d'autorités. À la même époque, le concept de génie, richement illustré par l'influente *Civilisation de la Renaissance* de Burckhardt, nourrissait à partir d'autres sources la même conviction largement répandue, selon laquelle la création était avant tout la manifestation d'une force exubérante. Des tendances apparentées conduiront Fuchs à des conceptions proches de la psychanalyse; il a été le premier à les rendre fécondes pour la science de l'art.

Le caractère éruptif, immédiat, qui est, selon cette conception, la marque de la création artistique, domine tout autant, aux yeux de Fuchs, la réception des œuvres d'art. Ainsi, il n'y a souvent qu'un pas de l'aperception au jugement. En effet, «l'impression» n'est pas seulement pour lui l'impulsion évidente que le récepteur reçoit de l'œuvre, mais une catégorie de la réception elle-même. Par exemple, lorsque Fuchs exprime sa réserve critique à l'égard du formalisme de l'époque Ming, il la résume en disant que ces œuvres «en fin de compte ne font pas plus et sou-

1 *Die großen Meister der Erotik*, p. 115.

vent pas même autant d'effet que, par exemple, la période Tang avec [...] ses grandes lignes¹». C'est ainsi que l'écrivain arrive à ce style particulier, apodictique pour ne pas dire rustique, dont il définit parfaitement l'empreinte en expliquant dans son *Histoire de l'art érotique*: «Du sentiment juste au déchiffrement aussi juste que complet des énergies en acte dans une œuvre d'art, il n'y a qu'un pas².» Un tel style n'est pas à la portée de tout le monde; Fuchs a dû en payer le prix. En un mot, cet écrivain n'a pas le don de provoquer l'étonnement. Nul doute qu'il a senti ce défaut. Il tente de le compenser des manières les plus diverses et n'aime rien tant que parler des secrets qu'il cherche à découvrir dans la psychologie de la création et des énigmes de l'histoire résolues grâce au matérialisme. Mais le désir de rendre compte des faits de la façon la plus directe, déjà sous-jacent à sa conception de la création et de la réception, finit par s'imposer tout autant dans l'analyse. Le déroulement de l'histoire de l'art paraît «nécessaire», les caractères stylistiques, «organiques», les œuvres d'art les plus étranges, «logiques». Elles le deviennent moins au cours de l'analyse qu'elles ne l'étaient déjà au préalable, dans l'impression, comme ces êtres fabuleux de l'époque Tang qui, avec leurs ailes en forme de flammes et leurs cornes, paraissent «absolument logiques» et «organiques». «Logiques paraissent même les oreilles gigantesques des éléphants; logique est aussi l'attitude. [...] Il ne s'agit jamais simplement de concepts construits, mais toujours de l'idée devenue forme et respirant la vie³.»

1. *Dachreiter*, p. 40.

2. *Erotische Kunst*, t. II, p. 186.

3. *Tang-Plastik*, p. 30 sq. — Une telle vision intuitive et immédiate devient problématique lorsqu'elle prétend répondre aux exigences de l'analyse matérialiste. On sait que Marx ne s'est jamais

On rencontre ici certaines idées qui sont étroitement liées aux théories social-démocrates de l'époque. On sait combien était profonde l'influence du darwinisme sur le développement de la conception socialiste de l'histoire. À l'époque de la persécution bismarckienne, cette influence conforta l'optimisme intact du parti et la résolution de ce combat. Plus tard, sous le révisionnisme, la conception évolutionniste de l'histoire attendait d'autant plus de «l'évolution» que le parti, en s'opposant au capitalisme, ne

expliqué de façon circonstanciée sur la manière dont il fallait, selon lui, concevoir dans le détail le rapport entre superstructure et infrastructure. Une seule chose est sûre: il pensait à une série de médiations, à une sorte de transmissions intervenant entre les conditions de la production matérielle et les domaines plus éloignés de la superstructure, dont l'art fait partie. De même Plekhanov: «Lorsque l'art, qui est créé par les classes supérieures, n'entretient aucune relation directe avec le processus de production, cela s'explique en dernière instance [...] par des causes économiques. L'explication matérialiste de l'histoire s'applique [...] également dans ce cas; mais il va de soi que le lien causal indubitable entre l'être et la conscience, entre, d'un côté, les conditions sociales dont le "travail" est le fondement et, de l'autre, l'art, ne se manifeste pas aussi aisément dans ce cas. Il faut ici tenir compte de [...] quelques étapes intermédiaires» (Georgi Plechanow, «Das französische Drama und die französische Malerei im achtzehnten Jahrhundert vom Standpunkt der materialistischen Geschichtsauffassung», *Die Neue Zeit*, xxx^e année, Stuttgart, 1911, t. I, p. 543 sq.). Une chose est claire, c'est que la dialectique classique de l'histoire au sens de Marx considère ici que certaines relations causales sont données. Dans la pratique ultérieure, on procédera de façon moins rigoureuse et se contentera souvent d'établir des analogies. Il est bien possible que cela soit lié à la prétention de remplacer les histoires bourgeoises de la littérature et de l'art par des histoires matérialistes tout aussi grandioses. Cette prétention fait partie du caractère de l'époque qui porte la marque des empereurs Guillaume. Fuchs lui-même a payé son tribut à cet esprit. L'une de ses idées favorites, dont on trouve de nombreuses variantes, postule que les époques de l'art réaliste sont liées aux États commerçants. Exemples la Hollande du dix-septième comme pour la Chine du huitième et du neuvième siècle. Partant de l'analyse de l'économie horticole chinoise, grâce à laquelle de nombreuses

voulait pas risquer de perdre les avantages acquis. L'histoire prit des traits déterministes ; la victoire du parti « était inéluctable ». Fuchs est toujours resté loin du révisionnisme ; son instinct politique, son naturel martial le conduisirent à l'aile gauche. Mais, en tant que théoricien, il n'a pas pu se soustraire à ces influences. On les voit partout à l'œuvre. À l'époque, un homme tel que Ferri déduisait de lois naturelles non seulement les principes, mais encore la tactique de la social-démocratie. Il tenait les

caractéristiques de l'empire sont censées trouver leur explication, Fuchs se tourne vers la nouvelle sculpture née sous la domination des Tang. La rigidité monumentale du style Han se relâche ; l'intérêt des maîtres anonymes qui créèrent les poteries se tourne désormais vers le mouvement de l'homme et de l'animal. « Le temps, écrit Fuchs, s'est réveillé, au cours de ces siècles en Chine, de son long repos [...] ; en effet, le commerce signifie toujours vie et mouvement intenses. Ce sont donc, en premier lieu, la vie et le mouvement qui durent se manifester dans l'art de l'époque Tang. [...] Ce trait est le premier qui vous frappe. Alors que, par exemple, les animaux de la période Han ont toujours un habitus lourd et massif [...], chez ceux de l'époque Tang [...] tout est vivacité, chaque membre est en mouvement » (*Tang-Plastik*, p. 41 sq.). Une telle approche ne repose que sur l'analogie — mouvement dans le commerce et dans la sculpture —, et on pourrait tout bonnement l'appeler nominaliste. L'analogie domine encore la tentative de rendre transparente la réception de l'antiquité à l'époque de la Renaissance. « La base économique était la même au cours de ces deux époques, sauf qu'à la Renaissance, elle se trouvait à un niveau plus élevé de son évolution. L'une et l'autre reposaient sur le commerce » (*Erotische Kunst*, t. I, p. 42). En fin de compte, c'est le commerce lui-même qui apparaît comme le sujet de la pratique artistique, et on lit : « Le commerce doit compter sur des grandeurs données et ne peut faire entrer en ligne de compte que des grandeurs concrètes et contrôlables. C'est ainsi qu'il doit faire face au monde et aux choses s'il souhaite les dominer au moyen de l'économie. Par conséquent, sa vision artistique des choses est elle aussi à tous égards réelle » (*Tang-Plastik*, p. 42). Oublions qu'il est impossible de trouver dans l'art une représentation « à tous égards réelle ». Par principe, il faudrait dire qu'une corrélation qui prétend valoir de la même manière, à la fois pour l'art de la Chine ancienne et pour l'art de l'ancienne Hollande, paraît probléma-

connaissances insuffisantes en géologie et en biologie pour responsables des déviations anarchistes. Certes, des leaders comme Kautsky ont discuté de telles déviations¹. Pourtant, nombreux furent ceux qui se contentèrent de thèses classant les processus historiques en « physiologiques » et « pathologiques » ou croyant que, entre les mains du prolétariat, le matérialisme des sciences naturelles rejoindrait « automatiquement » le matérialisme historique². D'une façon analogue, Fuchs considère que vouloir endiguer le progrès de la société humaine est une entreprise « aussi désespérée que de tenter d'arrêter le mouvement constant d'un glacier³ ». La conception déterministe s'associe donc à un solide optimisme. À long terme, aucune classe ne peut envisager l'action politique sans avoir confiance en elle-même. Mais entre l'optimisme quant à la capacité de la classe à agir et l'optimisme quant aux conditions dans lesquelles elle opérera, il y a une différence. La social-démocratie penchait vers ce second optimisme, le plus problématique. La per-

tiue. Une telle corrélation n'existe pas sous cette forme : il suffit de jeter un coup d'œil sur la république de Venise. Elle était florissante grâce à son commerce ; néanmoins, l'art de Palma Vecchio, de Titien ou de Véronèse n'était guère réaliste « à tous égards ». L'aspect de la vie que nous y rencontrons se réduit à la représentation et à la fête. D'un autre côté, la vie économique exige à tous les niveaux de son développement un sens aigu de la réalité. Le matérialiste ne peut en tirer aucune conclusion quant au style.

1. Karl Kautsky, « Darwinismus und Marxismus », *Die Neue Zeit*, XIII^e année, Stuttgart, 1895, t. I, p. 709 sq.

2. H. Laufenberg, « Dogma und Klassenkampf », *Die Neue Zeit*, XXVII^e année, Stuttgart, 1909, t. I, p. 574. — Le concept d'activité autonome (ou « automatique ») subit ici un triste déclin. Sa grande époque remonte au XVIII^e siècle, à l'époque où l'équilibre des marchés était en train de s'établir. Il connut alors son triomphe à la fois chez Kant, sous la forme de la spontanéité, et dans la technique, sous la forme des automates.

3. *Karikatur*, t. I, p. 312.

spective de la barbarie, dont Engels, dans *La Situation de la classe ouvrière en Angleterre*, et Marx, dans son diagnostic du développement capitaliste, avaient eu l'intuition fulgurante, et qui est aujourd'hui familière à tout homme d'État moyen, était inaccessible aux épigones du tournant du siècle. Lorsque Condorcet avait répandu la théorie du progrès, la bourgeoisie était aux portes du pouvoir; un siècle plus tard, il n'en était pas de même pour le prolétariat. Cette théorie était susceptible de le plonger dans l'illusion. Celle-ci constitue encore, en effet, l'arrière-plan sur lequel s'ouvre de temps en temps l'histoire de l'art chez Fuchs. «L'art d'aujourd'hui, dit-il, nous a apporté cent accomplissements qui, dans les directions les plus diverses, nous conduisent loin au-delà de ce qu'a pu réaliser la Renaissance, et l'art de l'avenir devra absolument représenter un nouveau progrès¹.»

VI

Le pathos sous-jacent à la conception fuchsienne de l'histoire est le pathos démocratique de 1830. L'orateur Victor Hugo s'en fit l'écho. On trouve l'écho de cet écho dans les livres par lesquels Hugo s'adresse en orateur à la postérité. La conception fuchsienne de l'histoire est celle que Hugo célèbre dans son *William Shakespeare*: «Le progrès, c'est le pas de Dieu lui-même.» Le scrutin universel apparaît comme l'horloge cosmique qui mesure le rythme de ces pas. «Qui vote règne», écrit Victor Hugo, dressant ainsi les tables de l'optimisme démocratique.

1. *Erotische Kunst*, t. I, p. 3.

cratique. Cet optimisme n'a cessé de donner naissance à d'étranges rêveries. L'une d'entre elles laissait croire que «tous les travailleurs intellectuels, parmi lesquels certaines personnes haut placées tant matériellement que socialement, doivent être considérées comme des prolétaires». Car il était «indéniable que, du conseiller aulique se rengorgeant dans son uniforme rutilant d'or jusqu'au salarié harassé, tous ceux qui offrent leur service en échange d'une rémunération [...] sont des victimes sans défense du capitalisme¹». Les tables dressées par Victor Hugo commandent encore l'œuvre de Fuchs. D'ailleurs, il reste dans la tradition démocratique en vouant un amour particulier à la France, terre de trois grandes révolutions, pays des exilés, origine du socialisme utopique, patrie de Quinet et de Michelet qui haïssaient les tyrans, terre où reposent les Communards. C'est cette image de la France qui vivait en Marx et Engels; Mehring en a recueilli l'héritage, et c'est ainsi encore, comme «l'avant-garde de la culture et de la liberté²», que Fuchs a vu ce pays. Il compare la moquerie légère des Français à la lourde dérision des Allemands; il compare Heine à ceux qui sont restés au pays; il compare le naturalisme allemand aux romans satiriques d'Anatole France. Comme Mehring, il aboutit ainsi à des pronostics pertinents, tout particulièrement dans le cas de Gerhart Hauptmann³.

1. A. Max, «Zur Frage der Organisation des Proletariats der Intelligenz», *op. cit.* (*supra*, n. 9), p. 652.

2. *Karikatur*, t. II, p. 238.

3. Mehring a commenté dans *Die Neue Zeit* le procès consécutif aux *Tisserands*. Certaines parties de ce plaidoyer ont regagné l'actualité qu'elles avaient en 1893. «Il faut, dit ainsi l'avocat, souligner qu'aux passages apparemment révolutionnaires, qui sont mis en accusation, s'opposent d'autres, d'un caractère arrangeant et apaisant. Le poète n'est nullement solidaire de la révolte, mais fait triompher l'ordre par l'intervention d'une poignée de

La France est aussi la patrie de Fuchs dans son rôle de collectionneur. La figure du collectionneur, qui gagne à être examinée attentivement, n'a pas souvent, jusqu'ici, reçu l'attention qu'elle mérite. Nulle autre n'aurait dû séduire davantage les narrateurs romantiques. Pourtant, c'est en vain que l'on cherche ce caractère, animé de passions dangereuses bien que domestiquées, parmi les figurines d'un Hoffmann, d'un Quincey ou d'un Nerval. Les figures romantiques sont celles du voyageur, du flâneur, du joueur, du virtuose. Celle du collectionneur est introuvable. On la cherche en vain dans les « physiologies » qui, du camelot à l'homme du monde, n'ont pourtant laissé échapper aucun personnage de la scène parisienne sous Louis-Philippe. La place que le collectionneur prend chez Balzac est d'autant plus significative. Balzac en effet lui a érigé un monument nullement dans le style romantique. Lui-même a toujours été étranger au romantisme. Mais rares sont les parties de son œuvre qui rendent justice à la position antiromantique d'une façon aussi surprenante que le croquis du *Cousin Pons*. Une chose, avant tout, en est caractéristique : si nous sommes renseignés de façon très précise sur le contenu de la collection à laquelle Pons consacre sa vie, nous n'apprenons rien sur l'histoire de son acquisition. Il n'existe aucun passage du *Cousin Pons* qui puisse se comparer aux pages où les Goncourt, dans leur *Journal*, décrivent avec un suspense à vous couper le souffle comment ils ont mis la main sur une trouvaille rare. Balzac ne montre pas le chasseur que l'on peut découvrir en tout collectionneur, cherchant sa proie dans les inventaires

soldats» (Franz Mehring, «Entweder-Oder», *Die Neue Zeit*, XI^e année, Stuttgart, 1893, t. I, p. 780). — [N. d. T. : En parlant d'un «pronostic pertinent», Benjamin fait allusion à l'adhésion de Gerhart Hauptmann au national-socialisme. (RR)]

l'exaltation qui fait trembler toutes les fibres de son Pons, de son Élie Magus, n'est autre que la liberté de posséder les trésors incomparables auxquels ils vouent une vigilance infatigable. Balzac se concentre sur la représentation du «propriétaire», et le mot «millionnaire» apparaît parfois sous sa plume comme synonyme de «collectionneur». Il parle de Paris. «Vous y voyez souvent venir à vous, lui-on, des Pons, des Élie Magus vêtus fort pauvrement, [...] ayant l'air de ne tenir à rien, de ne rien sentir, ne faisant aucune attention aux femmes, aux magasins, allant pour ainsi dire au hasard, le vide dans leur poche, paraissant être dénués de cervelle, et vous vous demandez à quelle tribu parisienne ils peuvent appartenir. Eh bien ! ces hommes sont des millionnaires, des collectionneurs, les gens les plus passionnés de la terre [...]»¹.

La figure de Fuchs, de son activité et de son ampleur, est plus proche de l'image balzacienne du collectionneur que du personnage auquel on aurait pu s'attendre de la part d'un romantique. Pensant au nerf vital de cet homme, on est en droit de dire : en tant que collectionneur, Fuchs est authentiquement balzacien ; c'est un personnage de Balzac au-delà même de l'idée que s'en faisait l'écrivain. Qu'est-ce qui serait plus conforme, en effet, à cette idée qu'un collectionneur dont la fierté, dont le caractère expansif l'amène, pour apparaître aux yeux de tous entouré de ses collections, à porter celles-ci sur le marché sous forme de reproductions et pour devenir ainsi — d'une façon tout aussi balzacienne — un homme riche ? Ce n'est pas simplement la probité d'un homme qui sait qu'il conserve des trésors, c'est aussi l'exhibitionnisme du grand

1. Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons*, Paris, 1925, p. 162. [N. d. T. : Paris, Le Livre de Poche, 1973, p. 151 sq. (RR)]

collectionneur qui ont amené Fuchs à ne publier dans chacun de ses ouvrages, que des images inédites, venant presque exclusivement de ses propres collections. Pour le seul premier volume de la *Caricatures des peuples européens*, il a rassemblé pas moins de 68 000 planches, pour en retenir environ cinq cents. Aucune de ces planches n'a jamais été publiée plus d'une fois. La richesse de sa documentation et l'ampleur de son influence sont liées. L'une et l'autre l'identifient comme un descendant de la génération des bourgeois géants de 1830, comme les appelle Drumont. « Presque tous les chefs de l'école de 1830 avaient la même constitution exceptionnelle, écrit Drumont, la même fécondité, le même penchant au grandiose. Delacroix jette des épopées sur la toile, Balzac dépeint une société entière, Dumas embrasse dans ses romans une histoire de l'espèce humaine longue de quatre millénaires. Ils ont tous un dos pour lequel aucun fardeau n'est trop lourd¹. » Lorsque survint la révolution de 1848, Dumas publia un appel aux ouvriers de Paris, dans lequel il se présentait comme l'un des leurs. En vingt ans, disait-il, il avait fabriqué quatre cents romans et trente-cinq drames; il avait donné du pain à 8 160 personnes: correcteurs et typographes, machinistes et habilleuses; il n'oublie pas non plus la claque. Le sentiment qui a animé Fuchs, l'historien universel, lorsqu'il a créé l'assise économique de ses magnifiques collections, n'est peut-être pas tout à fait dissemblable de cet orgueil d'un Dumas. Par la suite, cette assise lui permettra de régner aussi souverainement sur le marché parisien qu'au sein de ses propres biens. Le vétérinaire des marchands d'art parisiens avait l'habitude de dire de lui, au tournant de

¹ Édouard Drumont, *Les Héros et les Pitres*, in *Les Tréteaux du succès*, Paris, [Flammarion,] 1900, p. 107 sq.

siècle: « C'est le monsieur qui mange tout Paris. » Fuchs relève du type du *ramasseur*; il a le goût rabéussien de la quantité, sensible jusque dans les abondantes répétitions dont regorgent ses textes.

VII

Chez Fuchs le collectionneur est d'ascendance française, l'historien d'ascendance allemande. La rigueur morale caractéristique de l'historien Fuchs est le signe de son origine allemande. On la trouve déjà chez Gervinus, dont l'*Histoire de la poésie nationale allemande* [*Geschichte der poetischen National-literatur*] pourrait être considérée comme l'un des premiers essais d'histoire des idées en Allemagne. C'est un trait caractéristique de Gervinus, comme plus tard de Fuchs, que les grands créateurs entrent en scène avec une allure pour ainsi dire martiale, le côté actif, viril, spontané de leur nature s'affirmant aux dépens du côté contemplatif, féminin, réceptif. À vrai dire, Gervinus avait plus de facilité à procéder de la sorte. Au moment où il rédigeait son livre, la bourgeoisie était en plein essor; son art était gorgé d'énergies politiques. Fuchs, quant à lui, écrit à l'époque de l'impérialisme; sur un ton polémique, il montre les énergies politiques de l'art à une époque où dans les œuvres de laquelle ces énergies s'affaiblissent de jour en jour. Pourtant, les critères de Gervinus sont encore les siens. On peut même les faire remonter jusqu'au dix-huitième siècle, en suivant Gervinus lui-même, dont la nécrologie de F. C. Schlosser a donné une expression magnifique au moralisme militant qui caractérisait la bourgeoisie à son époque révolutionnaire. On a reproché à Schlosser sa « rigueur

morale renfrognée». «Voici, objecte Gervinus, ce que Schlosser pourrait répondre et aurait répondu à ses reproches : la vie en grand, l'histoire, à la différence du roman et de la nouvelle, ne nous enseignent pas, en dépit de toute gaieté des sens et de l'esprit, un plaisir superficiel de la vie; considérer cette vie ne vous inspire, certes, pas un mépris misanthropique, mais assurément une vision sévère du monde et de sérieux principes d'existence; du moins les meilleurs juges du monde et des hommes, capables de mesurer la vie extérieure à l'aune de leur vie intérieure, un Shakespeare, un Dante, un Machiavel, ont toujours eu une telle vision des choses de ce monde, les inclinant au sérieux et à la sévérité¹.» Voilà l'origine du moralisme de Fuchs: un jacobinisme allemand dont le monument est constitué par l'histoire universelle de Schlosser, que Fuchs connaissait depuis sa jeunesse².

Rien d'étonnant à ce que ce moralisme bourgeois contienne des éléments qui entrent en conflit chez Fuchs avec les éléments matérialistes. S'il en avait conscience, il réussirait peut-être à amortir ce choc. Mais il est persuadé qu'il existe une parfaite harmo-

1. Georg Gottfried Gervinus, *Friedrich Christoph Schlosser. Ein Nekrolog*, Leipzig, [W. Engelmann,] 1861, p. 30 sq.

2. Cette orientation de son œuvre a bien servi Fuchs lorsqu'il fut accusé par les procureurs de l'empire de «diffuser des écrits pornographiques». Le moralisme de Fuchs est évidemment présent avec une insistance particulière dans une expertise établie au cours d'une des procédures pénales qui se sont toutes terminées par des acquittements. Dans cette expertise due à Fedor von Zobstitz, l'un des passages les plus importants dit ceci: «Fuchs est sérieusement convaincu d'être un moraliste, un éducateur, et cette conception profondément sérieuse de la vie, cette conviction intime que son travail au service de l'histoire de l'humanité doit être inspiré par la plus haute moralité, le met à l'abri du soupçon de se livrer à une spéculation affairiste, soupçon qui ferait sourire tous ceux qui connaissent cet homme et le rayonnement de son idéalisme.»

nie entre sa vision moraliste de l'histoire et le matérialisme historique. C'est là une illusion. Elle repose sur une idée largement répandue et qui doit être révisée, selon laquelle les révolutions bourgeoises, telles qu'elles sont célébrées par la bourgeoisie elle-même, forment l'arbre généalogique d'une révolution prolétarienne à venir¹. Il faut, au contraire, souligner le spiritualisme indissociable de ces révolutions. C'est la morale qui en a tissé les fils dorés. La morale de la bourgeoisie — on en trouve les premiers signes dès la Terreur — est placée sous le signe de l'intériorité. La conscience morale — que ce soit celle du *citoyen* robespierrien ou du cosmopolite kantien — en est le pivot. L'attitude de la bourgeoisie, profitable à ses propres intérêts mais qui nécessitait une attitude complémentaire du prolétariat, non conforme aux intérêts de ce dernier, proclamait comme instance morale la conscience. La conscience morale est placée sous le signe de l'altruisme. Elle recommande au propriétaire d'agir conformément à des idées dont la validité bénéfique indirectement aux autres propriétaires, et elle a tendance à recommander aux non-propriétaires de procéder de même. Lorsque ces derniers suivent cette recommandation, l'utilité de leur comportement pour les propriétaires est d'autant plus immédiatement évidente qu'elle est problématique pour

1. Une telle révision a été inaugurée par Max Horkheimer dans son essai «Égoïsme et émancipation» («Egoismus und Freiheitsbewegung», *Zeitschrift für Sozialforschung*, 5^e année, 1936, p. 161 sqq.) [R. d. T.: *Théorie traditionnelle et théorie critique*, trad. Cl. Maillard et S. Muller, Paris, Gallimard, 1974, 1996, p. 149 sqq.]. Les témoignages rassemblés par Horkheimer s'accordent avec une série de documents intéressants, par lesquels l'ultra Abel Bonnard étaye son accusation contre les historiens bourgeois de la Révolution que Robespierre désigne en bloc sous le nom de «l'école admirative de la terreur» (voir Abel Bonnard, *Les Modérés*, Paris, [Grasset,] 1936, p. 179 sqq.).

ceux qui se comportent ainsi et pour leur classe. C'est pourquoi ce comportement est qualifié de vertueux. — Voilà comment s'impose une morale de classe. Mais elle s'impose inconsciemment. C'est moins la bourgeoisie qui avait besoin de conscience pour ériger cette morale de classe que le prolétariat pour la renverser. Fuchs ne rend pas compte de cette situation, car il croit devoir diriger ses attaques contre la conscience morale de la bourgeoisie. L'idéologie de celle-ci lui apparaît comme une machination. « Le bavardage interminable, dit-il, qui, même devant les jugements de classe les plus éhontés, radote sur l'honnêteté subjective des juges, ne témoigne que du manque de caractère de ceux qui parlent ou écrivent en ce sens, et dans le cas le plus favorable, de leur esprit borné¹. » L'idée ne vient pas à Fuchs de faire un procès au concept même de *bona fides* [de bonne conscience]. C'est pourtant une évidence aux yeux de l'historien matérialiste. Pas seulement parce qu'il y reconnaît un pilier de la morale de classe bourgeoise, mais encore parce qu'il ne lui échappera pas que ce concept favorise la solidarité entre le désordre moral et l'absence de planification économique. De plus jeunes marxistes ont évoqué, de façon au moins allusive, ce rapport. Ainsi a-t-on observé à propos de la politique de Lamartine, qui fait un usage excessif de la *bona fides*: « [...] la démocratie bourgeoise [a] trop besoin de cette valeur ! Le démocrate est [...] est professionnellement émuovant, ce qui le dispense d'être véridique². »

L'analyse qui étudie les intérêts conscients des individus, plutôt que le comportement que leur classe en

est amenée à adopter, souvent inconsciemment, par sa place dans le processus de production, a pour conséquence que l'on surestime l'aspect conscient dans la formation de l'idéologie. Cela est manifeste chez Fuchs lorsqu'il déclare : « Dans toutes ses parties essentielles, l'art est déguisement idéalisé de la situation sociale donnée. Car c'est une loi éternelle [...] que toute situation politique ou sociale dominante a tendance à s'idéaliser pour apporter une justification morale à son existence¹. » Nous approchons ici du cœur du malentendu. Il réside dans l'idée que l'exploitation conditionne une fausse conscience, à tout le moins du côté des exploitants, notamment parce qu'une conscience adéquate leur serait moralement insupportable. Il se peut que cette phrase ait une valeur limitée pour le présent, où la lutte des classes a gravement affecté toute la vie bourgeoise. En aucun cas, la « mauvaise conscience » des privilégiés n'est évidente pour les formes antérieures de l'exploitation. En effet, la réification n'obscurcit pas seulement les relations entre les hommes ; les sujets de ces relations sont en outre plongés dans le brouillard. Les puissants de la vie économique et les exploités sont séparés par un appareil de bureaucraties juridiques et administratives dont les membres n'ont plus aucun rôle de sujets moraux pleinement responsables, le sentiment qu'ils ont de leur « responsabilité » n'étant rien d'autre que l'expression inconsciente de cette atrophie.

1. *Der Maler Daumier*, p. 30.

2. Norbert Guterman et Henri Lefebvre, *La Conscience mystifiée*, Paris, [Gallimard,] 1936 [N. d. T. : Paris, Le Sycomore, 1970] p. 172. (RR)

1. *Erotische Kunst*, t. II, Première partie, p. 11.

VIII

Le moralisme dont le matérialisme historique de Fuchs porte les traces ne fut pas non plus ébranlé par la psychanalyse. « Sont légitimes, dit-il de la sexualité, toutes les formes de comportement sensuel qui révèlent le caractère créateur de cette grande loi vitale [...]. En revanche, sont condamnables les formes qui ravalent cette pulsion suprême au rang de simple moyen de jouissances raffinées¹. » De toute évidence, la signature d'un tel moralisme est bourgeoise. Fuchs n'a jamais marqué de véritable méfiance à l'égard de la proscription bourgeoise de tout plaisir purement sexuel et des voies plus ou moins imaginatives pour le susciter. En principe, il déclare certes que l'on « ne peut jamais parler que relativement de moralité et d'immoralité ». Mais, dans le même passage, il fait aussitôt une exception pour « l'immoralisme absolu », « infractions contre les instincts sociaux de la société et donc pour ainsi dire contre-nature ». Ce qui caractérise cette conception, c'est le triomphe, conforme aux lois historiques selon Fuchs, de la « masse toujours capable d'évoluer, victorieuse de l'individualité dégénérée². » En un mot, on peut dire de Fuchs qu'« il attaque non pas la légitimité de la condamnation prononcée contre des instincts réputés corrompus, mais

1. *Ibid.*, t. I, p. 43. — Le tableau des mœurs du Directoire est une histoire à faire frémir. « Dans toutes les vitrines on voyait ouvert, l'horrible livre du marquis de Sade avec ses eaux-fortes à la fois infâmes et de mauvaise qualité. » Et « l'imagination ravagée du libertin dévergondé » s'exprime par la bouche de Barras (*Karikatur*, t. I, pp. 202 et 201).

2. *Karikatur*, t. I, p. 188.

l'opinion exprimée sur leur histoire et leur importance¹ ».

Il est du même coup difficile d'élucider le problème de la psychologie sexuelle. Depuis la domination de la bourgeoisie, cette élucidation est devenue particulièrement importante. Le tabou qui frappe les domaines plus ou moins étendus du plaisir sexuel a ici son origine. Les refoulements ainsi opérés au sein des masses font surgir des complexes masochistes et sadiques auxquels les puissants fournissent les objets qui paraissent les plus appropriés à leur politique. De la même génération que Fuchs, Wedekind s'est penché sur ces corrélations. Fuchs a omis d'en faire la critique sociale. Le passage dans lequel il se rattrape par le détour de l'histoire naturelle est d'autant plus important. Il s'agit de son brillant plaidoyer en faveur de l'orgie. Selon Fuchs, « le plaisir orgastique [...] est l'une des tendances les plus précieuses de la culture [...]. Il faut avoir conscience du fait que l'orgie fait partie [...] de ce qui nous distingue de l'animal. À la différence de l'être humain, l'animal ignore l'orgie [...]. L'animal se détourne de la nourriture la plus succulente et de la source la plus cristalline dès lors que sa faim et sa soif sont apaisées, et sa pulsion sexuelle se limite le plus souvent à de courtes périodes bien déterminées de l'année. Il en va tout autrement de l'homme et notamment du créateur. Celui-ci ignore totalement le "ça suffit"². » Les déve-

1. Max Horkheimer, « Égoïsme et émancipation », art. cit., p. 145.

2. *Erotische Kunst*, t. II, p. 283. — Fuchs est ici sur la trace d'un fait important. Serait-ce trop rapide d'établir un rapport étroit entre le seuil que Fuchs découvre dans l'orgie, comme manifestation spécifiquement humaine, et cet autre seuil que représente l'accès à la station debout? Ce qui intervient ainsi dans l'histoire naturelle c'est le fait inouï que les partenaires peuvent se regarder

loppements dans lesquels Fuchs soumet les normes traditionnelles à la critique sont le point fort des observations qu'il consacre à la psychologie sexuelle. Elles lui permettent de dissiper certaines illusions petites-bourgeoises. Celles, par exemple, du nudisme où il voit, à juste titre, «une révolution de l'esprit borné». «Par bonheur, l'être humain n'est plus une bête des bois, et nous [...] souhaitons que l'imagination, y compris l'imagination érotique, joue un rôle dans l'habillement. [...] En revanche, nous ne souhaitons pas ce type d'organisation sociale de l'humanité qui ramène tout au sordide¹.»

La vision psychologique et historique de Fuchs est souvent devenue féconde pour l'histoire du costume. En effet, il n'y a guère d'objet aussi adéquat au triple intérêt de l'auteur — historique, social et érotique — que la mode. C'est ce que montre déjà la définition qu'il en donne, dont la tournure fait penser à Karl Kraus. La mode, lit-on dans *L'Histoire des mœurs*, indique «comment on entend conduire [...] la moralité publique²». Du reste, Fuchs a évité l'erreur courante des auteurs (que l'on pense à Max

dans les yeux au moment de l'orgasme. C'est ainsi seulement que l'orgie devient possible. Non par l'accroissement des stimulations que rencontre le regard. L'aspect déterminant, c'est que l'expression de la saturation, voire de l'impuissance, peut elle-même servir un stimulant érotique.

1. *Sittengeschichte*, t. III, p. 234. — Quelques pages plus loin, cette fermeté de jugement a disparu, preuve de l'effort qu'il avait fallu pour l'arracher à la convention. On y lit au contraire : «Le fait que des milliers de personnes connaissent l'excitation sexuelle en regardant une photo de nu féminin ou masculin [...] prouve que l'œil n'est plus capable de voir l'harmonie de l'ensemble, mais seulement le détail piquant» (*ibid.*, p. 269). S'il y a ici excitation sexuelle, c'est en raison de l'idée de l'exposition du corps nu devant la caméra, plutôt qu'en raison du spectacle de la nudité elle-même. C'est d'ailleurs cette idée, sans doute, que cherchent à évoquer la plupart de ces photographies.

2. *Sittengeschichte*, t. III, p. 189.

von Boehn¹) qui n'aborderont la mode que du point de vue esthétique et érotique. Son rôle d'instrument de domination ne lui a pas échappé. De même qu'elle exprime les fines nuances des rangs sociaux, elle veille avant tout à maintenir les différences essentielles entre les classes. Dans le troisième tome de son histoire des mœurs, Fuchs lui consacre un important essai dont la teneur est résumée dans le volume complémentaire qui énumère les éléments déterminants de la mode. Le premier de ces éléments est constitué par «l'intérêt de marquer une distinction entre les classes»; le second est fourni par le «mode de production du capitalisme privé» qui cherche à augmenter ses débouchés en multipliant les changements de la mode; en troisième lieu, il ne faut pas oublier «cet objectif de la mode qui est la stimulation érotique²».

Le culte de la créativité, qui traverse toute l'œuvre de Fuchs, a connu un nouvel essor grâce à ses études psychanalytiques. Elles ont enrichi, sans la corriger, une conception d'abord inspirée par la biologie. Avec enthousiasme, Fuchs a fait sienne la doctrine de l'origine érotique des impulsions créatrices. Mais sa vision de l'érotisme est restée étroitement liée à une représentation drastique, biologiquement déterminée, de la sensualité. Il a esquivé, autant que possible, la théorie du refoulement et des complexes, qui aurait pu modifier sa conception moralisatrice des rapports sociaux et sexuels. De même que le matérialisme historique de Fuchs déduit les phénomènes de l'intérêt économique conscient de l'individu, plutôt que de l'intérêt inconscient de la classe dont il fait partie, de

1. N. d. T.: Max von Boehn (1860-1932), écrivain allemand, auteur d'un ouvrage en huit volumes intitulé *Die Mode* (1907-1925). (RR)

2. *Sittengeschichte, Ergänzungsband III*, p. 53 sq.

même l'impulsion créatrice est rapprochée par lui de l'intention sensuelle consciente, plutôt que de l'inconscient créateur d'images¹. L'univers des images érotiques, en tant qu'univers symbolique, tel que *L'interprétation des rêves* de Freud l'a reconstitué, n'est mis en valeur chez Fuchs que là où son engagement personnel est le plus intense. Dans ces cas, cet univers symbolique domine son exposé, même lorsqu'il évite d'y faire référence. Ainsi dans sa magistrale caractérisation de l'art graphique de l'époque de la Révolution : « Tout est rigide, raide, militaire. Les hommes ne sont pas allongés, car la place d'armes n'admet pas de "Repos!". Même lorsqu'ils sont assis, ils ont l'air prêts à bondir. Tout leur corps est tendu comme la flèche sur la corde de l'arc [...]. Il en est de la ligne comme de la couleur. Certes, les tableaux paraissent froids, creux [...] en comparaison de ceux du Rococo [...]. Le contenu des tableaux appelait une couleur [...] dure [...], métallique². » Une remarque révélatrice sur le fétichisme est plus explicite. Elle se cherche des équivalents historiques. On apprend que « l'augmentation du fétichisme des chaussures et des jambes » semble indiquer que « le culte vulvaire prend le relais du culte priapique » ; en revanche, l'accroissement du fétichisme des seins semble témoigner d'une tendance régressive. « Le culte du pied et de la jambe habillés reflète la domination de la femme sur l'homme ; le culte des seins reflète la position de la femme en tant qu'objet du plaisir de l'homme³. »

1. Aux yeux de Fuchs, l'art relève de la sensualité immédiate, de même que l'idéologie est le produit immédiat des intérêts. « L'essence de l'art est : la sensualité. L'art est sensualité. Sensualité intensifiée. L'art est sensualité devenue forme, et c'est en même temps la forme la plus haute et la plus noble de la sensualité » (*Erotische Kunst*, t. I, p. 61).

2. *Karikatur*, t. I, p. 223.

3. *Erotische Kunst*, t. II, p. 390.

Tout à propos de Daumier que Fuchs pénètre le plus dans le domaine symbolique. Ce qu'il dit des arbres chez Daumier est l'une des trouvailles les plus intéressantes de toute son œuvre. Il y reconnaît « une prose symbolique tout à fait singulière [...], exprimant le sentiment de responsabilité propre à Daumier et sa conviction que la société a le devoir de protéger l'individu [...]. Les arbres caractéristiques de Daumier [...] sont toujours dotés de branches largement déployées, surtout lorsqu'ils abritent un personnage, debout ou allongé dessous. Dans le cas de ces arbres notamment, les branches s'étirent comme les bras de géants et semblent pour ainsi dire vouloir toucher l'infini ; ils forment un toit impénétrable, écartant tout danger de ceux qui en ont cherché la protection¹. » Cette belle analyse conduit Fuchs à découvrir la dominante maternelle de l'œuvre de Daumier.

IX

Nulle figure n'est plus vivante dans l'œuvre de Fuchs que celle de Daumier. Elle l'a accompagné tout au long de sa carrière. On pourrait presque dire que c'est grâce lui que Fuchs est devenu dialecticien. À tout le moins, il l'a conçu dans toute son ampleur et sa vivante contradiction. S'il a saisi et décrit de façon impressionnante l'aspect maternel de son art, il a tout aussi bien compris l'autre côté, le côté viril et pugnace du personnage. Il a souligné à juste titre que la dimension de l'idylle est étrangère à l'œuvre de Daumier : le paysage, l'ani-

1. *Der Maler Daumier*, p. 30.

mal et la nature morte, et même les thèmes érotiques ou l'autoportrait en sont absents. Ce qui chez Daumier a véritablement passionné Fuchs, c'est l'élément conflictuel. Serait-il trop osé de voir l'origine de la grande caricature de Daumier dans une question? De quoi, telle semble être la question de Daumier, les personnages bourgeois de mon époque auraient-ils l'air si on situait leur lutte pour l'existence dans une palestre? Daumier a transposé la vie privée et publique des Parisiens en termes de compétition (*Agon*). Ce qui l'enthousiasme au plus haut point c'est la tension athlétique du corps tout entier et ses excitations musculaires. Que nul, peut-être, n'ait dessiné de façon plus saisissante que Daumier le relâchement le plus extrême du corps, ne contredit en rien ce qu'on vient de dire. Comme le remarque Fuchs, la conception de Daumier est profondément apparentée à une conception sculpturale. Ainsi s'explique-t-il des personnages que son époque lui offre pour les exhiber, champions olympiques distordus sur des socles. Les études de juges et d'avocats, notamment, peuvent se considérer sous cet angle. De façon plus directe, l'humour élégiaque avec lequel Daumier aime à flâner autour du Panthéon grec renvoie à cette inspiration. C'est peut-être la solution de l'énigme que Baudelaire déjà découvre chez ce maître: celle de savoir comment, en dépit de sa puissance et de son impact, sa caricature peut être à ce point exempte de rancœur.

Lorsqu'il parle de Daumier, toutes les énergies de Fuchs sont vivifiées. Aucun autre objet n'a tiré de son esprit de connaisseur des éclairs aussi dominatoires. La plus petite impulsion devient ici significative. Une esquisse, si furtive que parler d'inachevé serait un euphémisme, suffit à Fuchs pour ouvrir une perspective sur la manie productive de Daumier. On n'y voit que la moitié supérieure d'un

visage, où seuls parlent le nez et l'œil. Que l'esquisse se limite à cette partie, que l'observateur soit son seul objet, c'est là pour Fuchs l'indice du fait que l'élément central du peintre est ici en jeu. En effet, l'endroit où un peintre commence son tableau est celui où ses pulsions investissent le plus intensément¹. « Parmi les figures de Daumier, lit-on dans l'ouvrage consacré à ce peintre, innombrables sont celles qui sont occupées à regarder de la manière la plus concentrée, qu'il s'agisse d'un regard au loin, d'un examen de choses précises ou d'un regard tout à fait concentré, absorbé en soi-même. Les êtres de Daumier regardent [...] littéralement avec la pointe de leur nez². »

¹ À comparer avec la réflexion suivante: « D'après mes [...] observations, les valeurs dominantes de la palette d'un artiste apparaissent de façon particulièrement claire dans ses tableaux essentiellement érotiques et y atteignent leur [...] force lumineuse la plus intense » (*Die großen Meister der Erotik*, p. 14).

² *Der Maler Daumier*, p. 18. — Parmi les personnages en question, on trouve aussi le célèbre *Connaisseur*, une aquarelle qui existe en plusieurs versions. On présente un jour une version jusque-là inconnue de cette œuvre à Fuchs; il s'agissait de savoir si l'œuvre était authentique. Fuchs prit une bonne reproduction de l'inscription principale de ce motif et procéda à des comparaisons qui furent instructives. Aucun écart, même le plus infime, ne lui échappa, et il fallait rendre compte de chacun d'entre eux: était-il dû à une main de maître ou relevait-il de l'impuissance. Toujours Fuchs revenait à l'original. Mais la manière dont il le faisait semblait indiquer qu'il aurait pu s'en passer; son regard y était en termes connus, chose qui suppose qu'on ait eu l'œuvre en tête pendant des années. Nul doute qu'il en était ainsi pour Fuchs. C'est la raison pour laquelle il était capable de déceler les hésitations les plus subtiles du contour, les défauts les moins apparents des couleurs dans les ombres, les plus petits déraillements du trait, remettant ainsi l'œuvre en question à sa place — d'ailleurs, pas celle d'un faux, mais d'une bonne copie ancienne, sans doute due à la main d'un amateur.

X

Daumier a été le sujet le plus heureux de ce chercheur. Ce fut aussi la plus heureuse trouvaille du collectionneur. Avec une légitime fierté, Fuchs souligne que les premiers cartons de Daumier (et de Gavarni) en Allemagne ne sont pas dus à l'initiative de l'État, mais à la sienne. Plus d'un grand collectionneur a partagé son mépris des musées. En cela, les Goncourt furent ses prédécesseurs et se montrèrent même plus véhéments que lui. Les collections publiques pourraient, certes, être socialement moins contestables et scientifiquement plus utiles que les collections privées, mais la chance majeure de ces dernières leur manquera toujours. Effectivement, la passion du collectionneur est une baguette magique qui fait de lui le découvreur de sources neuves. Tel est le cas de Fuchs; c'est pourquoi il devait se sentir en désaccord avec l'esprit qui régnait dans les musées à l'époque de Guillaume II. Ils s'intéressaient à ce qu'on appelait les pièces d'apparat. « Certes, dit Fuchs, ce type de collection est déjà rendu nécessaire, dans le musée actuel, pour des raisons de place. Mais cette [...] nécessité ne change rien au fait qu'on nous donne ainsi une idée tout à fait incomplète [...] de la culture du passé. Nous la voyons [...] dans un costume d'apparat et rarement dans son habit de tous les jours, qui est le plus souvent pauvre¹. »

Les grands collectionneurs se distinguent le plus souvent par l'originalité de leur choix d'objets. Il y a des exceptions: les Goncourt portaient moins des objets que de l'ensemble qui devait les abriter; ils

1. Dachreiter, p. 5 sq.

reconstitueraient l'intérieur au moment de sa disparition. Mais en règle générale, les collectionneurs se sont laissés guider par l'objet lui-même. On en trouve un grand exemple au seuil des temps modernes, chez les humanistes dont les acquisitions grecques et les voyages témoignent d'une belle obstination de collectionneur. Marolles, le modèle de Damocède, conduit par La Bruyère, a introduit le collectionneur dans la littérature (et tout de suite de manière peu avantageuse). Marolles fut le premier à comprendre l'importance des arts graphiques; sa collection de 125 000 estampes est la base du Cabinet des Estampes¹. Au siècle suivant, le catalogue en sept tomes que le comte Caylus a publié à partir de ses collections, est la première grande performance de l'archéologie. La collection de pierres gravées de Stosch fut cataloguée sur la demande du collectionneur par Winckelmann. Même lorsque la conception scientifique qui cherchait à rendre corps dans de telles collections n'était pas solide, la collection elle-même pouvait parfois s'imposer durablement. C'est le cas de celle de Wallraf et de Boisserée dont les fondateurs, partis de la théorie romantique des Nazaréens² selon laquelle l'art de Cologne était l'héritier de l'art romain antique, ont créé, avec leurs tableaux allemands du Moyen Âge, le fonds du musée de Cologne. Fuchs fut partie de la série de ces grands collectionneurs, méthodiques et voués à une seule cause. Son idée fut de rendre à l'œuvre d'art l'existence au sein de la société. Elle en a été séparée à tel point que le

1. N. d. T.: De la Bibliothèque nationale parisienne. (RR)

2. N. d. T.: École de peintres allemands, fondée en 1809 par Schlegel, Pflor et d'autres disciples de l'école des beaux-arts de Rome, pour régénérer l'art sur une base religieuse. À Rome depuis 1810, l'école s'agrandit grâce à l'adhésion des peintres Cornelius, Schadow, Schnorr von Carolsfeld et d'autres. (RR)

lieu où il la trouva fut le marché de l'art, où elle survivait, réduite à l'état de marchandise, à égale distance de ses créateurs et de ceux qui étaient susceptibles de la comprendre. Le fétiche du marché de l'art, c'est la signature. Du point de vue historique, le principal mérite que l'on reconnaîtra peut-être à Fuchs, c'est d'avoir commencé à libérer l'histoire de l'art de ce fétiche-là. « C'est pourquoi lit-on chez Fuchs à propos de la sculpture de la période Tang, l'anonymat parfait de ce mobilier funéraire, le fait qu'il n'y ait pas un seul cas dans lequel on connaisse le créateur de ces œuvres, apporte significativement la preuve de ce que, dans tout cela, ce ne sont jamais des résultats artistiques singuliers que l'on recherchait, mais la manière dont le monde et les choses apparaissaient à la communauté¹. » Fuchs fut l'un des premiers à saisir le caractère particulier de l'art de masse et par là les impulsions venues du matérialisme historique.

L'étude de l'art de masse conduit nécessairement à la question de la reproduction technique de l'œuvre d'art. « À chaque époque correspondent des techniques de reproduction bien déterminées. Elles représentent à chaque fois la possibilité d'un développement technique et résultent [...] des besoins de chaque époque. C'est pourquoi on n'est pas étonné de voir chaque bouleversement historique majeur qui porte au pouvoir d'autres classes [...] que celles qui avaient dominé jusque-là, engendrer un changement dans la technique de reproduction des images. Ce fait doit être souligné avec une netteté toute particulière². » De telles idées font de Fuchs un pion-

nier. Il a attiré l'attention sur des objets dont l'étude est susceptible de faire avancer le matérialisme historique. Le niveau technique des arts en est l'un des plus importants. En focalisant son attention sur cet aspect, on répare bien des dommages qu'un concept de culture trop vague provoque dans l'histoire des idées la plus courante (y compris chez Fuchs). Que « des milliers de potiers des plus simples aient été capables de modeler, pour ainsi dire au pied levé [...] des œuvres d'une telle harmonie technique et artistique¹ », c'est là, aux yeux de Fuchs — et à juste titre — la preuve concrète de la qualité de l'art chinois ancien. De temps en temps, ses considérations techniques lui inspirent des aperçus lumineux par lesquels il est en avance sur son époque. Ainsi lorsqu'il explique le fait que l'Antiquité ignore la caricature. Quelle histoire idéologique n'y verrait pas une confirmation de l'image classique des Grecs: de leur sublime simplicité et de leur calme grandeur? Or, comment Fuchs explique-t-il ce phénomène? La caricature, dit-il, est un art de masse. Elle n'existe pas sans diffusion massive de ses produits. Diffusion de masse signifie diffusion à bas prix. Or, « à l'exception de la monnaie [...], l'Antiquité ignorait les formes de reproduction à bon marché² ». La surface des pièces de monnaie est trop petite pour laisser place à la caricature. D'où son absence dans l'Antiquité.

La caricature était un art de masse, tout comme le tableau de mœurs. Ce trait contribuait à la diffusion aux yeux de l'histoire de l'art traditionnelle. Il

1. *Tang-Plastik*, p. 44.

2. *Honoré Daumier*, t. I, p. 13. — Ces idées sont à comparer avec l'interprétation allégorique des *Noces de Cana* par Victor Hugo: « La multiplication des lecteurs, c'est la multiplication des pains. Le jour où le Christ a créé ce symbole, il a entrevu l'imprimerie

Victor Hugo, *William Shakespeare*, cité par Georges Batault, *Le Sursis de la démagogie: Victor Hugo*, Paris, [Plon,] 1934, p. 142).

1. *Dachreiter*, p. 46.

2. *Karikatur*, t. I, p. 19. — L'exception confirme la règle. C'est un mode de reproduction mécanique qui fut employé pour réaliser les figures en terre cuite. Parmi elles, de nombreuses caricatures

en va différemment pour Fuchs; le regard qu'il réserve aux choses méprisées et apocryphes fait sa véritable force. C'est en tant que collectionneur et à son propre compte qu'il s'est frayé un chemin vers ces choses, le marxisme n'ayant guère pu lui en indiquer que les prémisses. Il y fallait une passion proche de la manie. Elle a marqué la physionomie de Fuchs; pour comprendre en quel sens, le mieux est de parcourir, parmi les lithographies de Daumier, la longue série de celles qui représentent les amateurs et les marchands, les admirateurs de la peinture et les connaisseurs de la sculpture. Ils ressemblent à Fuchs jusque dans les détails de l'anatomie. Ce sont des personnages élancés, maigres, aux regards fulgurants. On a eu raison de dire que Daumier y avait vu les successeurs des chercheurs d'or, des nécromanciens et des avarés que l'on trouve dans les tableaux des maîtres anciens¹. En tant que collectionneur, Fuchs fait partie de cette lignée-là. Et, de même que, à son «vil» désir de fabriquer de l'or, l'alchimiste associe celui d'explorer les substances chimiques où les planètes et les éléments composent des images de l'homme spirituel, de même ce collectionneur, en satisfaisant son «vile» désir de propriété, entreprit l'exploration d'un art dans la création duquel les forces de production et les masses composent des images de l'homme historique. Jusque dans ses derniers livres, on sent avec quelle passion Fuchs s'est intéressé à ces images. «Ce n'est pas la moindre gloire des lanternons chinois, écrit-il, d'être un [...] art populaire anonyme. Pour témoigner de leurs créateurs, il n'existe aucun livre héroïque².» Quant à savoir si une telle analyse

consacrée aux hommes anonymes et à ce qui conserva la trace de leurs mains, contribue à humaniser l'humanité plus que ne le fait ce culte des maîtres que l'on semble, une fois de plus, vouloir lui imposer, c'est là une chose que l'avenir devra nous apprendre sans cesse, comme bien d'autres enseignements du passé qu'on n'a pas su retenir.

1. Voir Erich Klossowski, *Honoré Daumier*, Munich, [R. Piper] 1908, p. 113.

2. *Dachreiter*, p. 45.