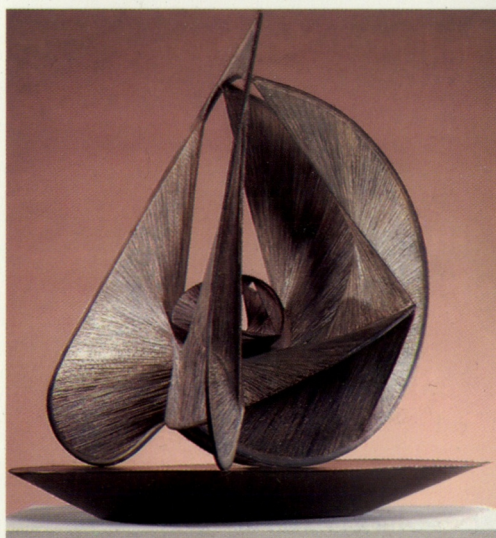


# PIERRE FRANCASTEL

Art et technique  
aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles



*tel*

gallimard











## *Introduction*

Depuis un siècle, l'art est devenu progressivement l'objet d'une curiosité de plus en plus étendue. Il tient aujourd'hui une place importante dans la vie des sociétés modernes : musées, expositions, urbanisme, éducation. Il est logique qu'il soulève certaines passions qui ne relèvent pas toutes de la spéculation esthétique.

Durant la même période, et sans doute comme une cause à la fois et comme une conséquence de son enracinement de plus en plus grand dans la vie sociale, l'art a subi une évolution radicale. Il y a plus d'écart entre Delacroix et Matisse qu'entre Véronèse et Delacroix. Après un siècle, il ne s'agit plus de quelques expériences aventureuses d'enfants perdus ; qu'on le veuille ou non, les formes de l'art d'avant-garde ont triomphé de génération en génération, elles ont constitué, l'une après l'autre, le poncif du lendemain. Il existe indiscutablement un art de la fin du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, art qui embrasse toutes les disciplines, de la peinture à la sculpture, de l'architecture aux arts décoratifs, voire aux objets utilitaires les plus éloignés en apparence des domaines traditionnels de l'esthétique.

Cette révolution considérable s'est produite pendant une période de l'histoire où d'autres changements non moins décisifs sont survenus dans les différents domaines de l'activité humaine et de la connaissance. Les développements du machinisme et l'industrialisation d'une part, les progrès des sciences spéculatives et appliquées d'autre part, ont abouti à une transformation complète de l'univers.

La question se pose donc de savoir quels sont les rapports nouveaux qui se sont établis dans la civilisation contemporaine entre les arts et les autres activités fondamentales, particulièrement les activités techniques, de l'homme.

La réponse habituellement donnée à cette question est assez curieuse. Les critiques et les historiens ont tendance à affirmer que l'art s'est séparé de l'humain. Ils ne nient pas, bien au contraire, son caractère révolutionnaire ; ils lui refusent le sérieux. Ils en font un monstre que certains se donnent pour tâche de justifier — tâche vérita-

blement ingrate et quelque peu paradoxale —, que d'autres, moins sensibles aux valeurs et plus suffisants, stigmatisent de leurs imprécations vengeresses. Tous les hommes ont, à dire la vérité, quelque tendance à considérer comme aberrant ce qu'ils ne comprennent pas, et M. Gabriel Marcel — qui représente assez bien la seconde tendance tandis que la première est celle de M. Jean Cassou — nous donne le spectacle un peu naïf du philosophe surpris et mécontent devant un changement des données théoriques de son problème. Une troisième catégorie d'esthéticiens, plus conscients des pouvoirs stables que des valeurs originales et relatives de l'art, souhaite qu'il devienne la voie du salut pour les sociétés modernes. Ils veulent une rééducation de l'homme par la pratique étendue de certaines formes de l'art considérées comme le produit d'une conscience spontanée. Il existe, enfin, une dernière catégorie de moralistes de l'art, ceux qui pensent que l'œuvre d'art véritable constitue un absolu, soustrait aux influences superficielles de l'époque. Pour eux, il convient de distinguer entre la production courante des œuvres de série, qui constituent une espèce de fonction vulgaire de l'art au niveau de la société, et le surgissement sporadique des chefs-d'œuvre, qui se situent hors du temps et de l'espace, dans le domaine immuable, éternel, de la pure Beauté, univers mystérieux où Phidias est contemporain de Raphaël et Chagall de Giotto.

Il m'a semblé qu'il ne serait pas sans intérêt de reprendre l'étude de ce problème des relations entre l'art et la civilisation technicienne sur des bases nouvelles et plus analytiques. Il ne s'agit pas le moins du monde, on le verra, d'adopter le point de vue de ceux qui pensent que l'art est le reflet des modes de vie et d'action d'une société prise comme une réalité supérieure aux consciences individuelles. L'artiste ne se borne pas à matérialiser à travers son tempérament, et grâce au maniement d'une sorte d'instrument qui est sa technique particulière, les sentiments, les pensées générales d'un milieu. Il ne s'empare pas de valeurs immanentes pour les matérialiser, il est essentiellement créateur. L'art est une construction, un pouvoir d'ordonner et de préfigurer. L'artiste ne traduit pas, il invente. Nous sommes dans le domaine des réalités imaginaires.

Mais il ne résulte pas de là que ce domaine de l'ima-



ginaire se trouve sans aucune relation avec la réalité humaine et avec les autres formes d'activité, soit matérielles, soit également imaginaires et figuratives de l'homme suivant d'autres filières de sa pensée. La spéculation du mathématicien est, par excellence, aussi imaginaire, mais elle possède, cependant, des relations étroites avec le réel actuel et permanent de l'expérience opératoire.

Le but de cet ouvrage est d'abord de montrer que l'art est une des fonctions permanentes de l'homme et qu'à ce titre elle doit être étudiée comme telle, en elle-même, ainsi que dans ses relations avec d'autres fonctions, comme la fonction spéculative ou la fonction technique, jusqu'ici mieux connues et susceptibles par conséquent de nous aider à découvrir des modes d'approche et des méthodes appropriées à notre sujet.

Il faut cependant se garder de concevoir la fonction plastique — qui est une des fonctions figuratives parmi d'autres, telles que le langage ou les mathématiques — comme une sorte de catégorie de la pensée. Si l'on a essayé d'établir dans ce livre le caractère fonctionnel et relativement stable de la fonction plastique, on a aussi insisté sur l'importance des mutations, aussi bien dans les formes de l'expérience figurative qui sont les produits ou les œuvres que dans les rapports de l'activité plastique avec les autres activités générales de la société. Mis en présence des productions de la machine qui possèdent aussi le double aspect objectif et fonctionnel, les artistes modernes ont vu se transformer et leur répertoire de formes et leur outillage matériel et mental. Un peintre actuel ne manie pas les mêmes couleurs que David et, *a fortiori*, qu'un Egyptien ou un homme de la Renaissance. En outre, il ne se fait plus la même idée des relations qui existent entre son ouvrage et l'univers matériel que lui révèlent ses perceptions. Il est inutile de rappeler que, pour le primitif, le but de la représentation plastique est une matérialisation plutôt qu'une figuration ; mais il est nécessaire d'attirer l'attention sur le glissement capital qui, depuis un siècle, a atteint la notion d'objet. Le peintre du Moyen Age représentait, à travers des objets vus par le détail, les attributs d'une réalité unique et immuable, des essences ; le peintre de la Renaissance s'est surtout attaché à fixer la position réciproque d'objets descriptifs d'un

spectacle pittoresque et varié ; le peintre moderne attache plus de place à l'analyse aiguë de ses sensations, suivant en cela la tendance générale de son temps — en même temps qu'il se rattache, d'autre part, à la tendance universelle qui pousse l'homme actuel à modeler l'univers à la mesure de son pouvoir renouvelé de fabrication.

On verra qu'un tel dessein est rendu ardu par l'effet du manque actuel d'information dans la plupart des domaines. Un des buts qu'on a cherchés est de rendre apparente la nécessité de vastes enquêtes, aussi bien sur les changements survenus dans le monde des objets produits par la technique moderne et sur lesquels s'exerce l'attention des artistes, que sur les objets figuratifs eux-mêmes. Rendant hommage aux travaux de quelques précurseurs — sur lesquels on s'est largement appuyé en les nommant chaque fois qu'on leur empruntait quelque information, même fragmentaire — on n'en a pas moins souligné l'ampleur de ce qui reste à entreprendre. Mais on a cru qu'au préalable un essai de réflexion sur la méthode était indispensable.

Pour éviter certains malentendus — ou certains procès de tendance trop faciles — il convient encore de préciser quelques positions.

J'ai considéré ici qu'un certain nombre de formules artistiques, souvent rassemblées sous le terme vague d'avant-garde, constituaient la partie vivante et créatrice de l'art moderne. Il ne s'agit nullement, dans mon esprit, de prétendre à une sorte d'infailibilité en voulant désigner nommément les artistes et les œuvres destinés à l'éternité. Cependant, il paraît bien que, dans notre époque comme dans toutes les autres, il existe des courants généraux qui associent certains artistes entre eux et avec le mouvement général de la civilisation contemporaine, tandis que d'autres courants perpétuent des formes fixes de l'art, qui sont nées dans un autre contexte de la vie et qui se rattachent, qu'on le veuille ou non, au passé. Toute idée de progrès est absente d'un tel point de vue. Il est de fait que la société humaine s'est regroupée depuis un siècle, qu'elle a réduit ses différences de comportement. Il y a aujourd'hui, pour la première fois depuis la Préhistoire, un art universel. Il est aussi absurde de prétendre le méconnaître que de penser qu'il peut y avoir un art possédant quelque écho dans notre époque et uniquement

attaché à la manifestation de légendes ou de formes imaginatives caractéristiques d'un autre moment de l'histoire. Refaire du Botticelli ou du Corot en 1964 constitue, par définition, un pastiche. C'est refuser à l'art une valeur vivante que de lui assigner pour tâche la conservation de valeurs historiques dépassées.

Loin de moi la pensée de considérer, au surplus, que les œuvres de l'art d'avant-garde soient nécessairement promises toutes à une longue survie. La seule intention ne crée pas la valeur d'originalité. Nous assistons actuellement à une mutation des formes de la vie matérielle et sociale. Nous sommes dans une période de rupture. Si nous nous reportons par la pensée vers d'autres époques de l'histoire, nous constaterons que, dans des cas semblables, il a fallu plusieurs dizaines d'années pour qu'une organisation un peu stable se fixe. La Renaissance a été l'œuvre d'au moins six générations, et en aucun cas l'édification d'une nouvelle cité humaine ne s'est faite suivant des plans déterminés. Certains efforts ont abouti, d'autres ont échoué. Le monde actuel ne trouvera son équilibre que lorsque le prodigieux mouvement d'application des nouveaux principes de la technique et de la science se sera trouvé à un moment donné ralenti par quelque blocage comme il s'en est toujours produit dans le passé : faute d'hommes et faute de matériaux, ou faute de raison et de paix entre les sociétés. Le monde de demain n'est pas plus préfiguré que l'art ou que la science future ; cependant aucune activité ne saurait ignorer certaines attitudes qui commandent, dans notre époque, toute prise de conscience humaine. La figuration de l'espace à l'égyptienne ou à la byzantine est impensable au temps de la mécanique ondulatoire. C'est la dignité de l'art qui exige de la part des artistes une certaine adaptation aux conditions générales de la pensée moderne.

Les nouvelles structures n'annulent dans aucun domaine les anciennes, elles les remplacent, elles fournissent d'autres voies d'approche plus rapides et plus sûres, donnent naissance à de nouveaux systèmes d'intégration des sensations. La géométrie d'Euclide ne cesse pas d'être vraie, mais ses hypothèses sont désormais incluses dans d'autres systèmes plus vastes. On n'enseigne pas la nouvelle physique ou la nouvelle mathématique en obligeant a jeunesse à reparcourir le cycle historique des hypo-

thèses. De même, l'art nous offre des voies plus directes et plus adaptées à une nouvelle expérience psychologique autant que positive d'un monde extérieur entièrement transformé par la technique. Quand se produit une véritable novation dans l'ordre des pouvoirs de transformation par l'homme de la matière, une novation correspondante dans l'ordre de la pensée figurative est nécessaire. Cette novation se justifie par l'existence, constatée dans tous les domaines, d'un changement de mœurs, d'idées et de toutes les formes de l'activité humaine, fondée sur un remaniement des cadres de la perception aussi bien que de la connaissance. Les faits de visualisation plastique soulignent toujours le changement des conceptions morales et intellectuelles ; les artistes ont toujours contribué, avec les savants, à créer par anticipation le cadre idéal de qualités et de valeurs dans lequel l'homme a tenté de s'établir pendant les générations suivantes. Nous traversons actuellement une de ces phases de destruction et de création simultanées comme il s'en est trouvé peu dans l'histoire de l'humanité. Sachons en profiter pour analyser, avec une curiosité sympathique, les efforts de ceux qui, parmi les artistes, manifestent indiscutablement leur accord avec les formes dominantes de la vie moderne. Au lieu de dénoncer — tâche facile — la fin d'un monde, essayons de comprendre comment s'en élabore un nouveau. Il ne doit plus être possible qu'un homme de l'envergure de J. Piaget puisse écrire un manuel d'épistémologie où, à côté des pensées physique, mathématique, sociologique, etc... aucune mention même ne soit faite de la pensée plastique présente pourtant depuis les origines à toutes les étapes de l'histoire. Les fameux conflits de l'Art et de la Société, de l'Art et de la Technique masquent le vrai problème, qui est celui de l'insertion dans la vie des sociétés d'une fonction d'un type particulier en dépit de l'infinie mobilité des œuvres. Il ne s'agit pas de justifier une activité superflue ou accessoire, mais d'affirmer la place d'un mode de pensée qui est, aujourd'hui comme hier, sous des contrastes de forme, générateur d'une activité spécifique de l'esprit. La connaissance souvent intuitive de la Beauté est une des formes incontestables de la connaissance.

Ayant déjà écrit un livre sur le problème de l'Espace, en voici un sur l'Objet figuratif ; d'autres études suivront

sur la Couleur et sur d'autres problèmes éternels et momentanés de la connaissance plastique qui est avant tout, ne l'oublions jamais, une fabrication. Mais le travail ne se conçoit qu'à l'échelle collective. Le présent ouvrage, qui doit beaucoup aux discussions qui se sont poursuivies dans le cadre de mon enseignement à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes et à mes auditeurs, ne vise qu'à souligner la portée d'une méthode.

Puisse-t-il contribuer pour une part à établir le sens et la signification humaine de l'œuvre d'art qui n'a jamais été plus menacée malgré les apparences. La ruée vers les musées ou les monuments n'est pas sans risques. Le tourisme et la muséographie font, sans doute, courir autant de périls aux œuvres du passé qu'ils ne constituent des bienfaits. Le mode d'éducation artistique qu'on distribue en France, en particulier dans l'enseignement secondaire, provoquera un scandale le jour où le problème sera largement évoqué. Je songe au rôle d'une Inspection Générale du Dessin qui nous met en retard sur des pays comme l'Egypte. Enfin la dernière guerre s'est montrée plus méprisante des valeurs d'art que la précédente. Le crime de Reims avait soulevé un sursaut de conscience universel, les Anglo-Saxons ont délibérément sacrifié les monuments, conformément à des instructions écrites données par les autorités les plus hautes, sous de fallacieux prétextes d'humanitarisme et de préservation de la vie humaine. Les mêmes peuples se refusent d'ailleurs pour l'avenir à signer des conventions protectrices d'un des patrimoines les plus vulnérables et les plus précieux de l'humanité, contents apparemment de favoriser la création de fichiers photographiques.

Je ne suis pas de ceux, cependant, qui croient que le destin soit plus tragique aujourd'hui qu'hier. Je ne crois certes pas que l'humanité marche sur les voies d'un bonheur obligatoire et garanti, mais il me paraît qu'elle prouve sa capacité intacte à créer dans les divers domaines de son activité et qu'elle n'est pas en retard dans celui des arts, le plus mal connu de tous. Demain comme hier il n'y aura de nouvel humanisme que dans la connaissance de plus en plus lucide non pas d'un homme abstrait et éternel mais des êtres éphémères de chair et de sang que nous sommes. A nous de nous saisir dans une des activités les plus fascinantes qui soient à travers les âges.

C'est en refusant comme hypothèse de départ l'antinomie fondamentale de l'Art et de la Technique qu'on a abordé ce travail. Et en rejetant aussi bien l'idée d'une insertion secondaire et superficielle de l'art dans les autres produits de l'activité humaine. Avec la notion mieux définie de l'objet plastique, on croit avoir éclairci la double nature figurative et opératoire de l'art. A ce moment, il ne s'agit plus de confronter sur le plan des valeurs deux séries parallèles d'actions humaines. L'opposition de l'Art et de la Technique se résout dès qu'on constate que l'art est lui-même, dans une certaine mesure, une technique sur le double plan des activités opératoires et figuratives. Prétendant expliquer l'art en fonction de sa fidélité à la représentation du réel, les critiques et les historiens ont faussé les points de vue. On n'explique pas un langage en fonction des choses qu'il nomme ou des rapports d'idées qu'il exprime. Le but de l'art n'est pas de constituer un double maniable de l'univers ; il est, à la fois, de l'explorer et de l'informer d'une manière nouvelle. La pensée plastique qui existe à côté des pensées scientifique ou technique appartient, à la fois, au domaine de l'action et de l'imagination. L'art ne libère pas l'homme de toutes les contraintes, il ne lui offre pas le moyen d'appréhender et de traduire dans l'absolu des sensations, il constitue un mode de connaissance et d'expression mêlé à l'action. Il existe aussi dans l'ordre de l'imaginaire une fusion de la logique et du concret. A travers les images l'homme découvre, à la fois, l'univers et son besoin de l'organiser. Entre l'art et la technique il ne s'agit donc pas d'une opposition ni d'une identification globale. Le conflit surgit lorsqu'on prétend soustraire au réel l'ordre de l'imaginaire. C'est dans la technique que se rencontrent l'art et les autres activités spécifiques de l'homme. Le domaine de l'art, ce n'est pas l'absolu, mais le possible. Par l'art, les sociétés rendent le monde un peu plus commode ou un peu plus puissant et elles parviennent parfois à le soustraire aux règles de fer de la matière ou aux lois sociales et divines pour le rendre momentanément un peu plus humain.

Un dernier point mérite d'être souligné. Il s'agit d'une question de vocabulaire qui recouvre une question de principe. J'ai employé partout le terme de figuratif dans

un sens très large, différent de celui où il est actuellement de mode de le confiner. Les défenseurs d'une certaine formule — littéraire — de l'art abstrait tendent, en effet, à introduire cette idée qu'il existe depuis peu un art non objectif et par conséquent non figuratif. Tout ce livre tend à prouver que l'art actuel est, au contraire, dans la totalité de ses formes, objectif, et que la querelle de l'art abstrait repose sur une identification arbitraire de la notion de sujet avec celle d'objet.

Mais on découvrira, également, à ce propos, qu'une autre confusion favorise une équivoque lourde de conséquence non seulement pour la critique d'art mais pour la pensée épistémologique contemporaine. Empruntant à certains historiens de l'art, comme Wölfflin et Emile Mâle, cette idée que les œuvres d'art sont essentiellement susceptibles d'une interprétation symbolique, de nombreux philosophes insistent aujourd'hui sur la valeur symbolique non seulement de l'art, assimilé aux langages, mais de tous les langages en général. Il sort du cadre de cet ouvrage d'approfondir l'histoire de la pensée critique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans le domaine de l'esthétique, de Lessing et de Kant à Benedetto Croce. C'est encore un chapitre à peine esquissé de cette histoire du goût, qui ne pourra se faire qu'en associant à l'étude de l'art celle des autres formes d'activité littéraire, scientifique et technique du siècle dernier. Il s'agit pourtant d'une étude fondamentale pour la prise de conscience lucide de notre temps, d'une sorte de néo-humanisme philologique et plastique qu'on ne fait qu'entrevoir, mais qui peut être une des formes les plus neuves de la réflexion moderne sur les activités supérieures de la société. Il importait donc de souligner que c'est avec intention qu'on a maintenu au terme de figuratif son sens le plus large et qu'on rejette ainsi avec vigueur toute interprétation du langage plastique qui ne serait considérée que comme symbolique c'est-à-dire allusive ou productrice de signes plus ou moins arbitraires constituant un système purement intellectuel et imaginaire de repère à l'égard d'une réalité extérieure à l'homme, immuable dans ses principes et dans ses lois. Symbolique, c'est substitut, équivalence, allusion, signe conventionnel et qui peut être arbitraire d'une chose. Figuratif, implique l'existence de certaines relations de

structure ou de disposition entre le système de signes qui représente et l'objet représenté. On ne saurait faire de l'art la traduction fragmentaire d'un réel donné ; l'art n'est pas seulement un symbole, il est création ; à la fois objet et système, produit et non reflet ; il ne commente pas, il définit ; il n'est pas seulement signe, il est œuvre — œuvre de l'homme et non de la nature ou de la divinité.



## PREMIÈRE PARTIE

### *Rencontre de l'art et de la machine*

#### CHAPITRE PREMIER

#### LES MYTHES DE LA MÉCANISATION

Comme toutes les autres formes de l'activité humaine, l'art a été profondément influencé depuis un siècle par le développement immense d'une civilisation mécanique. Le but de cet ouvrage est de retracer, d'abord, les modalités de cette rencontre entre une conception historiquement figée de l'art et les transformations matérielles du monde qui ont inéluctablement changé les buts, les valeurs, les moyens d'action de l'homme. On s'efforcera, ensuite, de dégager les formes encore incertaines d'une nouvelle conception de l'art, qui demeure plus que jamais une des fonctions fondamentales de la société.

Une idée très généralement admise est que le fait dominant de notre époque consiste dans la détermination soudaine et absolue par la machine des conditions de l'existence humaine. Il n'est, à ma connaissance, aucun ouvrage consacré soit à l'histoire des arts et des sciences, soit à l'étude de la société qui ne parte de cette hypothèse. Jean Cassou enregistre le triomphe du machinisme industriel ; P.-M. Schuhl et A. Koyré étudient les rapports historiques entre l'homme et la machine afin d'élucider le problème du brusque alignement de la civilisation sur la technique à partir du XIX<sup>e</sup> siècle ; A. Varagnac souligne la rupture produite dans le développement historique des cultures par l'intrusion de la machine qui oppose les anciennes civilisations, comportant toutes un certain lot de très lointains archaïsmes, à la civilisation actuelle brusquement détachée de tous ses supports traditionnels. Que ce soient les Français ou les étrangers, Anglais comme sir Herbert Read ou Suisses et Américains comme S. Giedion et Lewis Mumford, chacun envisage le problème d'un point de vue particulier, souvent contradictoire avec celui du voisin, mais personne ne met en doute le fait même d'une

rupture complète dans les modes de vie de l'humanité comme suite immédiate de l'essor, désormais deux fois séculaire, de la machine. Jean Fourastié résume — suivant Spengler — le point de vue unanime lorsqu'il croit pouvoir écrire que l'homme est devenu faustien après la Révolution française, au moment où il a découvert comme but principal de son activité la transformation de la Nature.

Les répercussions de cette attitude sont considérables aussi bien en ce qui concerne nos jugements sur l'époque actuelle que notre connaissance historique du processus d'insertion de la machine dans les activités humaines. Contrairement à une opinion si générale, il n'est pas sûr, cependant, que nous soyons en présence d'un phénomène sans précédent dans l'histoire et il n'est pas certain davantage que la rencontre de l'homme et de la machine soit un fait simple qui commande tous les autres.

Dans un livre récemment consacré à la *Naissance de la Civilisation industrielle*, John Nef a essayé de démontrer, pour sa part, que le point de départ du mouvement qui conduit aux crises du monde actuel devait être placé non pas à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle mais beaucoup plus tôt, au XVI<sup>e</sup> siècle. Affirmant l'existence d'une « première civilisation industrielle » — qu'il ne distingue pas au surplus de la nôtre d'une manière substantielle — il en situe les origines au lendemain de l'abdication de Charles-Quint. Opposant les deux grands essors précédents de la civilisation occidentale — aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles et au XV<sup>e</sup> — à cette troisième étape de l'essor de l'Europe, il affirme qu'il existe une opposition entre les deux premiers âges et le suivant parce que, dans les deux premières périodes, l'élan vital était lié à la qualité et aux arts, tandis que vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle on a vu apparaître, une forme d'expansion liée principalement aux valeurs techniques et quantitatives. J. Nef reconnaît, certes, que, simultanément, de grands développements originaux ont été dus à une révolution scientifique qui est l'œuvre d'un tout petit nombre de savants, créateurs aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de valeurs spéculatives, mais il considère que les deux évolutions, qualitative et quantitative, sont indépendantes et que c'est la seconde qui a donné sa forme actuelle au monde où nous vivons.

On ne suivra pas ici John Nef sur le terrain où il s'est

placé. Malgré son extrême intérêt, sa thèse semble doublement discutable. Il n'est pas évident, d'abord, en effet, que les formes anciennes de la civilisation occidentale aient établi une coupure absolue entre les arts et les techniques. Il n'est nullement prouvé que dans la civilisation médiévale les arts aient été en relation avec les seuls loisirs d'un petit nombre de privilégiés et sans attaches avec leur vie active. Les cathédrales sont l'œuvre des tailleurs de pierre au moins autant que des clercs et des chevaliers. D'autre part, il semble que l'ouvrage de Nef ait cédé au désir majeur de trouver à tout prix des sources, les plus anciennes possible, à une forme de civilisation qui n'apparaît vraiment constituée qu'à une date relativement récente. Comme on a essayé de démontrer jadis que la Renaissance se manifestait déjà au moyen âge, ainsi on veut démontrer aujourd'hui que l'âge moderne s'est préfiguré dès l'époque élizabéthaine. Sans nier l'existence, dès cette époque, d'un courant industriel fondé sur l'appréciation de la quantité, il ne paraît pas possible d'accepter l'idée que, dès lors, les conditions théoriques et pratiques d'une civilisation industrielle, la nôtre, aient été remplies et qu'elle se soit réalisée d'abord partiellement dans certaines régions, parallèlement au développement simultané, dans d'autres pays, d'une civilisation qualitative représentant une sorte de survivance du passé. La réalité est plus complexe. On n'entreprendra pas ici de discuter dans ses détails l'ouvrage très riche de John Nef, on se contentera d'examiner la situation telle qu'elle apparaît dans les faits à la veille de la période où, sans hésitation possible, le machinisme — qui n'est, on le verra, ni la technique ni la machine — se répand dans tout l'Occident, c'est-à-dire à la veille de la Révolution française.

On retiendra donc essentiellement de l'ouvrage de John Nef que le progrès des techniques et celui des Lumières ne se confondent pas à l'origine et qu'ils n'impliquaient pas, en outre, nécessairement le progrès de l'industrialisation ou plus exactement le machinisme sous sa forme historique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. On retiendra aussi qu'on se trouve dès l'origine en présence de phénomènes complexes qu'il est impossible de considérer comme indépendants les uns des autres et qui, selon toute vraisemblance, ne comportent pas une mise en relation de cause à effet absolue ou univoque. Il y a, indiscutablement, à la base,

la multiplication des inventions de l'ordre scientifique ou mécanique, mais, en fait, et bien que ces inventions n'apparaissent pas comme nécessairement liées au développement d'un état social et économique qu'elles vont anéantir, leur apparition s'insère d'abord dans un ordre de phénomènes nullement révolutionnaires. La découverte de l'oxydation du fer par le carbone du charbon ou la découverte du métier à tisser apparaissent à l'origine dans la suite de toute une série d'inventions telles que l'horloge ou le baromètre qui se sont accumulées d'année en année depuis la Renaissance et qui ont donné l'impulsion à une société encore bien vivante au XVIII<sup>e</sup> siècle. Le fait saillant, c'est que, parmi toutes les inventions en quelque manière journalières des temps modernes, on en a vu apparaître quelques-unes qui ont été utilisées non plus en vue d'un renforcement du système de l'univers et de la hiérarchie sociale, mais en vue de leur transformation.

Si certaines inventions qui, dans l'échelle des valeurs absolues de l'imagination, n'étaient nullement en apparence privilégiées — comme celle du métier et du four à coke — ont ainsi connu une fortune inouïe, ce n'est cependant pas en fonction de leur originalité scientifique absolue. C'est parce qu'elles ont fourni, à point nommé, une solution à des problèmes économiques et sociaux. On sait, en particulier, que l'Angleterre souffrait au XVIII<sup>e</sup> siècle d'une pénurie de laine et de bois et qu'elle a fondé sa fortune nouvelle sur les conséquences pratiques et non sur les développements théoriques ou techniques qui résultaient de ces deux inventions. Encore faut-il ajouter qu'elle n'aurait pas vu le parti qu'elle pouvait en tirer si le développement des doctrines économiques ne lui avait fourni une anticipation, à son tour créatrice dans le domaine technique. Il est ainsi aisé de constater que l'on se trouve sur le terrain non pas du pur progrès technique ou spéculatif, mais devant une évolution conjointe des activités techniques et sociales. De sorte qu'on est amené à se demander si la véritable originalité du XVIII<sup>e</sup> siècle ne consiste pas davantage dans le développement d'un nouveau système de rapports humains que dans le fait brut de la rencontre par les sociétés occidentales d'un certain lot de découvertes technologiques déduites les unes des autres et dotées d'une valeur d'application en quelque manière intrinsèque. Assurément, John Nef a parlé, fort



# PIERRE FRANCASTEL

## Art et technique aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles

Depuis un siècle, les arts plastiques ont accompli leur révolution. Durant la même période, les progrès des sciences et des techniques ont abouti à une transformation complète de notre connaissance de l'homme et de l'univers.

Comprendre cette période, en décrire les différentes phases et en dénombrer les forces créatrices, telle est l'ambition profonde d'*Art et technique*.

Qu'il s'agisse d'esthétique industrielle ou d'architecture, de sculpture, de peinture abstraite, l'ouvrage de Pierre Francastel est irremplaçable.

Il constitue à ce jour la seule analyse conséquente de la fonction artistique moderne et de son insertion dans notre société.

Pierre Francastel est né à Paris en 1900 et y est mort en 1970. Il a fait des études littéraires classiques à la Sorbonne et à l'École pratique des hautes études. Professeur à l'Institut français de Varsovie, à l'Université de Strasbourg, puis chaire de sociologie de l'art à l'E.P.H.E. à Paris. Une des figures fondamentales de cette discipline. Son œuvre et sa pensée ont eu et continuent à avoir une influence et un retentissement profonds.

Antoine Pevsner : « Monde 1947 ».  
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.  
Photo du Musée © A.D.A.G.P., 1988



9 782070 714018



88-IX A71401 ISBN 2-07-071401-2