

@

RENCONTRES INTERNATIONALES DE GENÈVE



TOME III  
(1948)

# DÉBAT SUR L'ART CONTEMPORAIN

Jean CASSOU - Ernest ANSERMET  
Thierry MAULNIER - Max-Pol FOUCHET  
Adolphe PORTMANN - Elio VITTORINI  
Charles MORGAN - Gabriel MARCEL

## Débat sur l'art contemporain

Édition électronique réalisée à partir du tome III (1948) des Textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève. Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1948, 414 pages. Collection : Histoire et société d'aujourd'hui.



Promenade du Pin 1, CH-1204 Genève

# Débat sur l'art contemporain

## deuxième de couverture

Les Rencontres annuelles de Genève sont devenues un véritable événement dans la vie intellectuelle de l'Europe. Il faut sans doute voir dans leur succès un signe caractéristique du comportement de notre société contemporaine qui éprouve avec force le besoin de reconsidérer et « re-situer » les principes mêmes de ses activités essentielles face à l'évolution de la technique, du savoir et de notre condition politique et économique.

Ces transformations se font sentir si loin que l'art lui-même, et avec lui ses réalisations, prête à des confrontations multiples dans lesquelles on essaye de découvrir la part qui lui revient, ainsi qu'aux artistes, dans la société d'aujourd'hui. C'est ce qui confère à ces troisièmes Rencontres Internationales de Genève, réunies autour du thème de l'« art contemporain », un caractère exceptionnellement vivant et même passionné. Pour s'en convaincre, que le lecteur ouvre ce livre : il y trouvera non seulement un document de première valeur sur les préoccupations majeures des artistes, hommes de lettres, critiques et philosophes d'aujourd'hui, mais aussi une lecture particulièrement enrichissante et parfois même des réponses à ses propres interrogations.

## TABLE DES MATIÈRES

(Les tomes)

[Avertissement](#)

[Jean CASSOU](#) : [La situation de l'art contemporain](#). Conférence du 1<sup>er</sup> septembre.

[Ernest ANSERMET](#) : [L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui](#).  
Conférence du 2 septembre.

PREMIER ENTRETIEN, le 3 septembre.

[Thierry MAULNIER](#) : [Situation de l'art contemporain](#). Conférence du 3 septembre.

DEUXIÈME ENTRETIEN, le 4 septembre.

[Max-Pol FOUCHET](#) : [Signification de l'art contemporain](#). Conférence du 4 septembre.

TROISIÈME ENTRETIEN, le 6 septembre.

[Adolphe PORTMANN](#) : [L'art dans la vie de l'homme](#). Conférence du 6 septembre.

QUATRIÈME ENTRETIEN, le 7 septembre.

[Elio VITTORINI](#) : [L'artiste doit-il s'engager ?](#) Conférence du 7 septembre.

CINQUIÈME ENTRETIEN, le 8 septembre.

[Charles MORGAN](#) : [L'indépendance des écrivains](#). Conférence du 8 septembre.

SIXIÈME ENTRETIEN, le 9 septembre.

[Gabriel MARCEL](#) : [Les conditions d'une rénovation de l'art](#). Conférence du 9 septembre.

SEPTIÈME ENTRETIEN, le 10 septembre.

HUITIÈME ENTRETIEN, le 11 septembre.

\*

APPENDICES : Interventions de [Alexandre Marai](#) — [Georges-Emmanuel Clancier](#)

\*

[Index](#) : [Participants aux entretiens](#).

@

## AVERTISSEMENT

@

p.007 Le thème proposé aux participants des troisièmes *Rencontres Internationales de Genève* (septembre 1948) permettait d'en attendre une fidélité à ce qui avait été le propre des Rencontres précédentes : l'attention aux problèmes les plus sérieux de notre temps ; il annonçait aussi le caractère nouveau d'une délimitation plus stricte du champ d'investigation. Tel a bien été le double aspect de ce *Débat sur l'art contemporain*, qu'on pourrait décrire comme un dialogue équilibré entre le spécialiste et le philosophe, d'ailleurs réunis souvent en une même personne.

Le présent volume constitue l'édition originale de ce *Débat*. Les quelques passages lus ou prononcés en anglais sont donnés ici en traduction française.

Les huit *conférences* y figurent in-extenso, telles qu'elles ont été prononcées. Des notes indiquent les compléments qu'il est arrivé à leurs auteurs d'y introduire.

Chaque *entretien* était basé sur la discussion de l'une des conférences. La matière en est si abondante qu'il a fallu se résoudre à ne donner que l'essentiel, en substituant aux passages omis de brefs résumés composés en petits caractères. Dans ce choix, sans négliger l'intérêt intrinsèque de chaque texte, on s'est laissé guider par un souci d'unité et surtout par celui de restituer la confrontation immédiate des personnalités et des tempéraments, le choc des points de vue dans leur expression non concertée, non retouchée, née du moment : tout ce qui fait de ces entretiens d'authentiques « rencontres ».

@

JEAN CASSOU

## LA SITUATION DE L'ART CONTEMPORAIN <sup>1</sup>

@

p.009 Toute société tend à considérer dans l'art sa fonction sociale. L'art sert à défendre les vivants contre les morts, à retenir sur certains objets la force maléfique des morts. Il peut, servir aussi, en condensant telles autres forces sur la silhouette dessinée d'une bête, à accroître les chances de la chasse. Il peut exalter la gloire d'un prince ou d'un régime. Pendant la guerre de 1914-18, les artistes mobilisés, et quelques-uns parmi les plus illustres, furent utilisés au camouflage.

Mais s'il peut ainsi être employé à des fins sociales, telle n'est point sa fonction essentielle et spécifique. Même lorsque l'artiste partage les doctrines, les convictions et la mentalité de la société qui l'emploie, un sentiment distinct, pour obscur et informulé qu'il soit, guide sa main fabricante et fait de l'objet fabriqué le réceptacle d'une force spirituelle inconnue, qui est la beauté. Cette déviation est devenue consciente au cours de l'histoire, s'est manifestée par de nouvelles étapes de civilisation, et l'on peut étudier, à telle ou telle époque, la laïcisation de l'art et son émancipation. Mais je prétends que, même lorsqu'il est le strict serviteur de la société et que sa fonction se confond avec celle de sorcier, de prêtre ou de courtisan, l'artiste est déjà quelqu'un en qui se perçoit la p.010 singularité d'un artiste. Et l'objet qu'il produit peut être par nous dégagé de ses significations et de ses intentions

---

<sup>1</sup> Conférence du 1<sup>er</sup> septembre 1948.

pour nous apparaître comme un objet d'art.

C'est que l'art a son domaine propre et l'activité artistique des caractères précis et inconfondables. Et ces caractères ne sauraient ne pas se manifester, même lorsque l'activité artistique semble s'identifier à une activité sociale définie, orientée par les exigences de la religion ou de la politique. Même alors, ce fonctionnaire, à quoi se réduit l'artiste, éprouve une aspiration à assouplir, à modifier les canons auxquels il est tenu, à faire mieux ce qu'il fait, c'est-à-dire à introduire une variante dans l'objet qu'il produit selon un modèle standard. Par cette variante, l'art se manifeste. Cette variante produira sur le spectateur une émotion étrangère et nouvelle, distincte de l'émotion convenue dans laquelle la société veut confondre les consciences individuelles de ses membres.

L'analyse historique s'est trop souvent complue et se complait encore trop souvent à identifier strictement l'activité artistique aux activités sociales, ainsi que le font et le veulent les sociétés. Les historiens, étudiant une société donnée, se contentent le plus souvent de voir dans l'art de cette société une manifestation de celle-ci, une utilisation imposée par celle-ci, une façon pour celle-ci d'affirmer son système et sa puissance. Les historiens se contentent de voir dans l'art d'une société les rites de cette société, une forme de son expression religieuse ou politique. Ils continuent de voir dans l'artiste un sorcier, un prêtre, un courtisan, un fonctionnaire. La méthode marxiste appliquée de façon étroite n'a guère modifié cette conception. Elle demeure encore trop souvent dans les limites du conformisme social et ne va guère plus loin que d'étudier l'artiste comme étroitement soumis aux conditions économiques et aux substructures intellectuelles de son temps. Et, certes, il y a là du vrai, mais on

néglige, ce faisant, la nature profonde de l'activité artistique, qui est de tendre à un dépassement. La conscience propre de l'artiste tend, en effet, par-delà les conditions imposées ou simplement données, à l'intégration de la nature, à une prise de possession de la réalité et à son enrichissement, à une affirmation de l'humain. Et c'est pourquoi, alors que les conditions dans <sup>p.011</sup> lesquelles une œuvre d'art a été réalisée sont chose passée, perdue dans les siècles, cette œuvre d'art demeure comme un témoignage toujours valable à nos yeux et qui continue, à travers les siècles, à nous émouvoir, à nous élever au-dessus de nous-mêmes. En conquérant constamment son autonomie propre, l'art continue à nous aider dans la conquête de notre propre humanité.

Un marxiste l'a reconnu, M. Henri Lefebvre, qui, dans un essai récent, montre comment à la notion d'*aliénation* s'oppose la notion d'*enrichissement*. Il cite Marx, selon qui, « à la place de la richesse et de la misère selon l'économie politique, il y a l'homme riche et le besoin humain riche. L'homme riche est celui qui a besoin d'une totalité de manifestations humaines de la vie, l'homme chez qui la réalisation de soi-même existe comme exigence intérieure et besoin ». Lefebvre définit l'artiste : « celui qui éprouve comme un besoin fondamental l'exigence intérieure de *déploiement*, de réalisation de soi, en un objet sensible. » Et le produit de son travail, l'œuvre d'art, différera, par certains caractères précis, des autres produits du travail. « Ceux-ci ont été accomplis, jusqu'ici, dans les formes de l'*aliénation*, selon les modalités historiques de la production (par exemple, dans les cadres de la division sociale du travail, du servage ou du salariat, etc.). Le créateur esthétique tente, au contraire, de s'affranchir — par une lutte terrible, parfois désespérée, et dans laquelle il risque toujours la défaite — de



l'aliénation qui l'environne et l'entraîne. Il essaie de dépasser les limites qu'elle apporte, dans les conditions d'un moment historique déterminé, à l'activité de l'individu humain. Il tente de retrouver, de recréer la *richesse effectivement atteinte* (et dilapidée par l'aliénation) à ce moment par l'être humain. Il s'efforce d'incorporer dans un objet (selon sa propre disposition *subjective*) et d'*exprimer la totalité des manifestations de la vie*. »

Cette analyse marxiste me paraît, par le large humanisme dont elle témoigne, une féconde et utile mise au point. Elle ne saurait contrevenir à une nécessaire affirmation du caractère spécifique de l'activité artistique. Cette affirmation a été particulièrement véhémement dans les temps modernes. Il semble, en effet, que la poésie, la peinture, la musique aient été inventées dans les p.012 temps modernes. C'est-à-dire qu'elles se sont révélées toutes pures et comme détachées des contingences où la société les avait retenues jusqu'alors pour en faire une de ses strictes manifestations. De là un choc et un scandale. La société ne s'est pas reconnue dans les œuvres de l'art et de la littérature modernes. Elle a sifflé les musiques nouvelles. Elle a taxé d'immorales et monstrueuses les *Baigneuses* de Courbet, l'*Olympia* de Manet, les œuvres de l'impressionnisme. La même année 1857 a vu passer devant les tribunaux Baudelaire, auteur des *Fleurs du Mal* et inventeur de la poésie, et Flaubert, auteur de *Madame Bovary* et inventeur du roman. En 1867, à l'Exposition universelle, où le régime international fait son bilan, Manet et Courbet sont tenus en dehors de ce bilan et exposent leurs œuvres dans deux pavillons particuliers, comme des pestiférés. La signification profonde de ces événements, c'est que, dans ce siècle, l'art a pris conscience de sa nature originale et essentielle. Il manifeste son

indépendance des utilisations pratiques auxquelles la société veut le contraindre. L'artiste sait qu'il n'est plus un serviteur de la société, un prêtre, un sorcier, un courtisan, un fonctionnaire. Sans doute est-il, dans sa personne privée, comme dans son expression, soumis aux conditions extérieures de la société de son temps. Mais il aspire à dépasser ces conditions pour affirmer il ne sait quel plus vaste message, établir un contact moins artificiel, plus libre et plus vrai avec la nature comme avec les consciences de ses frères, les hommes. Aussi lui faut-il trouver un langage autre que celui de la convention officielle, un langage par lequel se feront, de lui-même à lui-même, de lui-même aux hommes, et entre la réalité et lui-même, des communications plus intimes, des échanges plus neufs et plus enrichissants.

Cette libération de l'art s'est manifestée, dans le cours et surtout à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par de dramatiques explosions d'individualisme. L'artiste a pris figure de révolté, d'anarchiste, de paria. Il y a eu divorce entre l'art et la société, et l'on a vu se dérouler la légende de fulgurants et pathétiques destins, ceux des poètes maudits, ceux de Gauguin, de Van Gogh, de tant d'autres. Les formes et les styles se sont vus entraînés vers l'extrême par cette p.013 nécessité du refus et de la subversion. Les théories esthétiques ont pris un aspect tout de suite excessif et paradoxal, tant était grand le désir de poser pour condition première à la création artistique son caractère absolu. Elles se sont présentées comme des revendications, et dont la rigueur n'allait pas sans une certaine naïveté : revendications de l'art pour l'art, de la poésie pure, de la peinture abstraite. Mais ne faut-il pas dire les choses dans toute leur rigueur, voire naïve, dans toute leur simple et candide rigueur, si l'on veut se faire entendre ? Une autre forme

de la réduction à la simplicité, c'est l'héroïsme. La création artistique a revêtu un aspect héroïque. Mallarmé, comme Cézanne, sont assurément des héros de l'intelligence et demeurent vénérés comme tels par nos cœurs fervents. Tout mouvement, toute école, toute création n'ont pu se concevoir que comme des révolutions.

En face de ces révolutions dont la suite et, j'oserai dire, la tradition constituent un des moments les plus glorieux de la civilisation française, la société gardait ses droits. Elle avait son art, son art officiel, son art social et ses artistes qu'elle continuait à considérer comme ses sorciers, ses prêtres, ses courtisans et ses fonctionnaires. Elle leur faisait décorer ses temples, ses palais, ses écoles et ses cimetières, organiser l'appareil de ses rites et de ses cérémonies, célébrer ses fêtes et ses batailles et immortaliser l'effigie de ses personnages principaux. Un artiste, pour elle, avait devant lui une carrière toute tracée, analogue à celle des autres serviteurs de la société et, par exemple, de ses ingénieurs des mines ou des tabacs. Il entrait dans une école où lui était dispensé un enseignement académique, se présentait à un concours qui l'envoyait à la Ville Eternelle, considérée comme la source de cet enseignement et le siège d'une immuable doctrine, en revenait, exposait ses œuvres aux seuls Salons qu'inaugurait en grande pompe le chef du gouvernement, recevait des médailles, puis des commandes, était élu à l'Institut, faisait le portrait des généraux, des actrices de l'Opéra et du Président de la République, répandait à son tour l'enseignement consacré ; et le circuit était fermé.

On conçoit que, en opposition à ce système et dans un moment où l'on en était venu à protester violemment de l'essence <sup>p.014</sup> intrinsèque et spécifique de l'art, l'artiste se vît réduit à ses seules ressources individuelles, à l'expression de sa seule et plus intime

personnalité, et, par conséquent, réduit à inventer. L'accent doit être mis sur l'invention et l'art, je le répète, se présenter comme une suite de révolutions. Mais cette situation est malheureuse. Elle implique la solitude, l'effort, une douleur stoïquement consentie et même affichée. On ne s'étonnera point de découvrir chez les artistes la nostalgie d'un autre état de choses.

Une interrogation se fait jour : n'y aurait-il pas eu, au cours de l'histoire, des époques heureuses ? J'entends des époques où l'artiste, émanation de la société et son serviteur, s'accommode de cette situation. Certes, dans ces époques, l'artiste doit se soumettre aux règles et glorifier la société et en exprimer les intentions. Mais il se sent, dans le fond de son cœur, d'accord avec elle, et la société se trouve assez assurée de sa puissance pour autoriser à son artiste une suffisante marge d'indépendance créatrice. Il peut, à l'intérieur des cadres donnés, se permettre ces quelques variantes par lesquelles s'exerce l'activité artistique proprement dite. Ces variantes n'inquiètent pas le régime et celui-ci, bon prince, accorde à son artiste tout le confort souhaitable. Au moyen âge, les peintres exécutaient les commandes de peinture religieuse des couvents. Leur foi personnelle s'accordait plus ou moins avec la foi collective qu'ils étaient appelés à représenter. En tout cas, dans le mystère de leur conscience, ils trouvaient le moyen de donner à leurs images un aspect de nouveauté, de beauté inventée qui ne gênait pas les canons théologiques, mais qui signifiait leur volonté secrète de faire, non plus oraison, mais œuvre d'art. Un détail introduisait dans la scène canonique un peu de nature et de réalité, et, par là, s'exprimait un sentiment neuf, non plus religieux, mais proprement artistique, l'aspiration à rejoindre l'univers, à le considérer, à l'intégrer à la conscience

humaine. Une disposition nouvelle des personnages et des objets marquait une invention de composition et de perspective, c'est-à-dire une invention plastique. L'art, donc, s'accomplissait à travers les conditions sociales. A une autre époque, la figure de Pierre-Paul Rubens, sa vie, son destin, sa fortune, apportent aux artistes <sup>p.015</sup> une image à laquelle il leur est impossible de ne pas rêver. Figure puissante, figure royale, mêlée à la vie royale de son temps et qui exprime cette vie. Tout ici est affecté du signe positif. Aucune contradiction, aucun déchirement. Rubens glorifie la vie de son temps à son degré le plus glorieux, et, dans cette glorification, son génie d'artiste s'ébat à l'aise et donne toute sa mesure. Une harmonie a été accomplie entre l'artiste et la société, et cette harmonie n'est en rien préjudiciable à la liberté créatrice de l'artiste. Il y a eu coïncidence parfaite et comme miraculeuse entre le songe personnel de l'artiste, sa joie vitale, sa volonté de puissance, son Olympe intérieur et les fables que la société lui ordonnait de représenter.

Nous sortons d'une époque où l'art s'est affirmé en contradiction avec la société. De nos jours, la condition sociale de l'artiste est sans doute parvenue à une sorte d'accommodement. L'artiste moderne peut être un fournisseur ; il a trouvé ses musées, ses clients, ses acheteurs, ses galeries, ses collectionneurs. Grâce aux expédients de la mode, du snobisme et de la spéculation, sa condition s'est fixée. Néanmoins ces expédients sont assez circonstanciels et cette condition demeure instable. Peut-on parler d'une harmonie profonde entre l'artiste et la société ? Et les styles que propose l'artiste moderne peuvent-ils être considérés comme satisfaisant une société qui, à leur endroit, ne s'exprime que par quelques truchements exceptionnels, tels

que critiques et gens du monde, mais, dans son ensemble, ne paraît pas se reconnaître ouvertement dans ces mêmes styles ? L'art moderne demeure un problème débattu. C'est d'hier seulement que l'Etat — l'Etat français — consent à le prendre en considération, et cela en France, dans le pays même qui a été le lieu de son aventure, à Paris qui a donné son nom à l'Ecole de Paris. Et jusqu'à présent il ne consent qu'exceptionnellement à confier aux artistes hérétiques la commande de grands ouvrages pareils à ceux par lesquels les grandes époques d'art se sont manifestées.

Dans les convulsions où s'agite le monde actuel il est assez naturel que l'on puisse se penser à la veille de régimes sociaux nouveaux. Déjà beaucoup d'artistes ont donné leur adhésion à un régime qui se placerait sous le signe du socialisme. On peut donc imaginer une société avec laquelle les artistes se trouveraient en accord et en harmonie. Ils se trouveraient alors dans des conditions dont nous ne pouvons pressentir en rien les formes d'art qu'elles pourraient produire. Je veux seulement considérer l'espérance qui s'agite obscurément dans le cœur des artistes, le problème que pose cette espérance, le rapport qui existe entre celle-ci et la figure idéale d'un Rubens en accord heureux et harmonieux avec le cadre et l'ordonnance de son temps. Il n'est pas fatal que l'artiste soit un poète maudit. Il est fatal au contraire qu'il aspire à l'harmonie et se sente heureux dans une société heureuse. Mais à présent que nous connaissons les données du problème, à présent que nous connaissons le caractère autonome et spécifique de la création artistique, nous projetterons dans l'avenir l'image suivante : celle d'une société unanime, cohérente, coordonnée, qui se reconnaît dans l'expression de ses artistes,

lesquels ne seront pas des fonctionnaires serviles de cette société, mais continueront de déployer toute leur liberté personnelle d'invention et pourront enfin la déployer au point de produire les grandes œuvres et les monuments qui donneront à cette société son style.

Je parle donc ici d'un vœu, d'une aspiration. D'un vœu, d'une aspiration qu'entretiendrait, par exemple, le mythe de Rubens. Il me faut, en effet, faire état des conditions de contradiction dans lesquelles s'est produit l'art moderne et qui trouvent leur prolongement dans les conditions de contradiction où s'agit tout le monde moderne. Je veux parler d'autres vœux encore et d'autres aspirations. Le titre de ma conférence comporte le mot : situation. C'est un mot dont l'emploi, actuellement, est difficile, car il implique je ne sais quoi de stable et de configuré que l'on considérerait avec une sérénité toute objective. C'est inquiétude qu'il faudrait dire, car il s'agit avec l'art moderne d'un mouvement perpétuel. Et je ne puis que soulever des difficultés, indiquer des souhaits, et des possibilités.

Je vais donc révéler d'autres souhaits, d'autres possibilités, descendre dans l'obscurité de la conscience de l'artiste <sup>p.017</sup> contemporain, montrer les nostalgies que sa condition fait naître en lui. Il en est une qui est assez forte et par quoi s'exprime de façon bien significative le drame de l'art moderne, c'est la nostalgie du métier. Dans les sociétés strictement organisées, comme les sociétés primitives, de même que dans les grandes époques d'art, comme l'époque de Rubens, c'est-à-dire soit que l'artiste soit appelé à débiter, pour les besoins religieux, des objets utilitaires, soit qu'il soit appelé, pour de vastes constructions, à donner grand essor à son tempérament créateur, il était obligé de

posséder une technique savante et certaine. Il était artisan, ouvrier, architecte, ingénieur, fabricant. Cette qualité a disparu du jour où, comme dans l'aventure de l'art moderne, il a été une conscience individuelle, un homme parmi les hommes, qui entend l'appel de sa vocation et dès lors lui sacrifie son repos et sa vie. Son activité artistique peut à peine s'appeler travail. Elle n'est que tragédie. Elle n'est que lutte contre le sort, contre la misère, le hasard, l'injure, la folie. Personne ne lui a rien appris, il n'apprendra rien à personne. Il ignore ces procédés et ces conseils qui se transmettent de maître à disciple, d'atelier à atelier, comme une chose, et une chose précieuse. Il ne possède rien, et pas même celle-là. Il est seul, sans confraternité et sans compagnonnage. Et de même qu'il créera son style, il créera sa technique. Au sein de cette infortune et de ce fécond dénuement où il faut tout inventer de toutes pièces, il éprouvera le regret du secret perdu.

Renoir confiait à Albert André : « En réalité nous ne savons plus rien, nous ne sommes sûrs de rien. Lorsqu'on regarde les œuvres des anciens, on n'a vraiment pas à faire les malins. Quels ouvriers admirables avant tout étaient ces gens-là. Ils savaient leur métier ! Tout est là. La peinture n'est pas de la rêvasserie. C'est d'abord un métier manuel et il faut le faire en bon ouvrier. » Il disait à Vollard : « Aujourd'hui nous avons tous du génie, c'est entendu ; mais ce qui est sûr, c'est que nous ne savons plus dessiner une main, et que nous ignorons tout de notre métier. C'est parce qu'ils possédaient leur métier que les anciens ont pu avoir cette matière merveilleuse et les couleurs limpides dont nous cherchons vainement le secret. J'ai bien peur que ce ne soient pas les théories <sup>p.018</sup> nouvelles qui nous révèlent ce secret. » Comme



vous le voyez, le regret du secret perdu pousse Renoir jusqu'à douter de lui-même et de la révolution que ses compagnons et lui ont amenée dans la peinture, jusqu'à se renier lui-même, renier son génie. Au cours de sa crise de 1885, après son voyage en Italie et le contact des fresques pompéiennes et des fresques du Quattrocento, il interrompt les spéculations par lesquelles s'était affirmé ce génie dans sa teneur la plus personnelle, intime et subversive, il suspend les recherches que lui inspirait le culte du plein air et regrette, lui, Renoir, la lumière de l'atelier ! Et écoutez la voix angoissée de Cézanne : « Ce qui me manque, disait-il à Emile Bernard, c'est la réalisation. J'y arriverai peut-être, mais je suis vieux et il se peut que je meure sans avoir touché à ce point suprême : réaliser ! comme les Vénitiens. » Cette même inquiétude, c'est l'idée fixe de Degas : « Nous vivons à une drôle d'époque, il faut l'avouer. Cette peinture à l'huile que nous faisons, ce métier très difficile que nous pratiquons sans le connaître ! Pareille incohérence ne s'est sans doute jamais vue. Il y a des méthodes très sûres que pratiquaient les artistes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ; ces méthodes que connaissait encore David, élève de Vien, qui fut doyen de l'Académie des Beaux-Arts, mais que ne connaissent plus les peintres du commencement du XIX<sup>e</sup> siècle. »

Dans la condition problématique où il se trouve, l'artiste moderne ne peut s'empêcher de rêver à la condition de l'artiste du camp adverse. Dans une société qui emploie l'artiste comme un fonctionnaire et lui impose une stricte fonction sociale, l'artiste a un métier, il possède des recettes pour produire ses ouvrages. Le nègre qui taille des masques ou l'académicien qui peint des batailles ou des portraits de généraux ont un métier et pratiquent ce métier. Il faut avouer qu'ils ont bien de la chance, car la

pratique de ce métier leur procure une béate assurance. Elle leur donne le moyen de juger de la valeur de leurs ouvrages. Car ils ont des règles et, par conséquent, un critère. Ce qu'ils font, ils peuvent le comparer aux modèles reçus, aux ouvrages de leurs prédécesseurs et de leurs concurrents. Le public et les pouvoirs publics ont le même critère, qui leur permet de porter des jugements de valeur. <sup>p.019</sup> Le succès est déterminé par des raisons certaines. J'avoue, dans mon domaine, avoir envié la félicité des romanciers bourgeois, des auteurs de pièces pour théâtres du boulevard, par exemple. J'aurais aimé être un de ces fournisseurs attirés de la société de mon temps. Alors, j'aurais eu un métier. On m'aurait appris comment faire pour entrer dans cette carrière, participer à cette production, produire à mon tour des ouvrages semblables à ceux qui ont une clientèle établie, un marché tout fait et rapportent argent et considération. Sans doute, ce métier tend-il à n'être qu'une routine. Mais l'histoire, nous l'avons vu, nous montre aussi des époques plus complexes où l'art, s'il remplissait une fonction sociale, était tout de même l'art, c'est-à-dire invention et création, et cependant comportait une part de métier. Les ateliers du moyen âge connaissaient un métier, Rubens connaissait un métier, les Vénitiens, qui excitaient l'envie de Cézanne, connaissaient un métier. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'artiste connaissait un métier, et même des métiers, des métiers entre lesquels aucun préjugé n'établissait de hiérarchie ; la stupide distinction entre arts mineurs et arts majeurs n'existait pas. Ce qui importait, c'était vraiment le *faire*, l'opération fabricatrice ; l'artiste était artisan et technicien ; il faisait tout aussi bien un tableau d'autel, le portrait d'une princesse, un panneau décoratif pour l'hôtel d'un grand qu'une enseigne, la décoration d'un éventail,

d'une chaise à porteur ou d'une bannière de procession. Ainsi son métier n'avait rien de routinier puisqu'il s'adaptait à des emplois divers ; il lui offrait des problèmes divers, à quoi devait s'ajuster la souplesse de sa fantaisie inventive.

Mais à l'artiste moderne, j'entends l'artiste hérétique, Renoir, Cézanne ou Degas, Gauguin ou Van Gogh, la société ne demande rien, ni de célébrer ses pompes de façon rituelle et traditionnelle, ni d'étendre son savoir et son ingéniosité à des applications diverses et pouvant amener des trouvailles surprenantes. Elle n'offre à ces trouvailles aucune occasion. Elle ne lui propose pas les cadres plus ou moins rigides dans lesquels son génie pourra introduire une de ces variations par quoi ce génie exprime sa différence personnelle. L'artiste moderne ne part d'aucune donnée. Rien ne lui est donné que lui-même, sa différence personnelle, son génie. <sup>p.020</sup> Le métier, le métier enseigné, transmis, reconnu, c'est justement ce à quoi il s'oppose, puisque tout ce qu'il fait, métier compris, c'est lui qui l'invente. Chaque artiste moderne invente, non seulement sa conception artistique, sa sensibilité, son univers, mais encore sa technique. Il ignore ce que c'est que de savoir peindre, savoir dessiner, savoir graver, savoir sculpter. Ses procédés sont purement empiriques.

Or nous nous trouvons dans une époque essentiellement technicienne et dans un monde essentiellement technique. La machine a créé un milieu nouveau, intermédiaire entre l'homme et la nature, ou qui, dans bien des cas, se substitue à celle-ci. L'homme n'a plus le contact direct de la terre et des plantes, il se sert de moins en moins des animaux. Il a abandonné la plume de l'oie ou le bâton au bout duquel est fixée une plume de fer, pour cette machine en réduction qu'on appelle stylographe. Il

communiquait avec ses semblables par la machine à écrire, le dictaphone, le télégraphe, le téléphone ; ce qui se passe dans le monde lui est révélé par la radio. Dans la guerre même, il n'affronte pas son adversaire d'homme à homme, mais le touche par des engins, par le calcul, par la combinaison chimique. Si, dans cet univers entièrement recréé par la technique, nous voulons retrouver une image de l'homme pur, nous la retrouverons dans le dénuement de l'artiste.

Celui-là n'a fait aucun progrès et ne participe à aucune des transformations du progrès. Qui plus est, il a perdu toute technique. Complètement démuné, oublieux de tout savoir, absolument ignorant, il en est réduit, comme aux origines de l'homme, à sa main. C'est son seul outil. Et il emploie, pour ses ouvrages, les ingrédients qui tombent sous sa main. Au sein d'un univers entièrement élaboré et pareil à une formidable usine, lui, il se trouve dans la position de Robinson dans son île déserte.

Sans doute fallait-il cette extrémité pour qu'elle nous aidât à formuler la définition essentielle et extrême de l'art : l'art qui, en sa définition essentielle et extrême, se manifeste comme l'expression suprême de l'homme. De l'homme nu et seul, absolument réduit à lui-même. Il se peut qu'à l'origine des sociétés et dans le <sup>p.021</sup> cours de l'histoire des sociétés, l'art ait été fonction sociale. Mais, par delà sa fonction sociale, il est fonction humaine. Et c'est sous cet aspect qu'il faut l'envisager avant tout si l'on veut le comprendre. Il est expression de l'homme dans sa plus intime particularité, et effort de l'homme pour se concevoir et concevoir l'univers, son rapport avec l'univers, son image de l'univers, et par cet effort il s'enrichit et enrichit l'univers. Cette définition de l'art, activité autonome et spécifique, c'est l'artiste moderne qui nous l'a

donnée, c'est-à-dire l'artiste dans le moment qu'il s'est vu le plus violemment séparé de la société et n'ayant avec elle plus aucun rapport, même pas celui d'une technique dont la société aurait pu le munir pour lui permettre de produire les ouvrages qu'elle attendait de lui.

Et cependant nous ne saurions ne pas recourir ici à la dialectique et ne pas nous demander si les choses en resteront toujours ainsi et si une réconciliation de l'artiste avec la société n'est pas possible, ou plus exactement une réintégration de l'art à la société.

Je ne puis, en effet, envisager une réconciliation de l'artiste avec la société moderne, car la société moderne est en voie de transformation, et cette transformation semble aller, avec des péripéties plus ou moins longues, dans le sens du socialisme. On peut s'opposer à cette transformation, on peut la souhaiter. On peut, en tout cas, se demander ce que sera l'art dans une société où l'artiste, s'il n'exerce pas de fonction sociale au sens strict du mot, du moins ne sera plus un isolé, un étranger, mais se trouvera dans un certain rapport positif et harmonieux avec cette société. Et l'on peut souhaiter que cette situation, loin de limiter l'art à une exclusive et rigide fonction sociale, l'épanouira dans le sens même de sa nature intrinsèque, développera ses vertus propres et, en particulier, celles qui en font essentiellement une manifestation de la liberté humaine.

Mais toute hypothèse ne peut que nous apparaître sous un aspect simpliste. En réalité, le futur n'est pas un chapitre coupé du reste de l'histoire. Il est quelque chose qui se fait et participe du présent. C'est dès maintenant et sans préjuger d'un avenir suspendu dans <sup>p.022</sup> le ciel, maintenant et dans les conditions de ce

maintenant qu'il nous faut examiner les voies d'une réintégration de l'art à la vie sociale.

Il se trouve que l'art moderne, tout tragique qu'il ait été dans sa séparation et son isolement, nous apparaît aujourd'hui, dans sa perspective, comme un des plus prodigieux phénomènes spirituels de l'histoire. De tous les événements de la civilisation française, l'histoire de l'art, qui a commencé avec David, Ingres et Delacroix et s'est, sans une coupure, mais avec une surenchère constante de génies, de chefs-d'œuvre, d'écoles et de révolutions, poursuivie jusqu'à nos jours, est un des phénomènes les plus glorieux par quoi se soit manifesté le génie de la France. Je dirai même que ce génie s'est peut-être défini de façon plus nette et plus explicite par cette histoire de son art moderne que par tels autres moments, non moins éclatants, de sa littérature ou de sa pensée. L'histoire de cet art débattu, combattu, décrié et dont certains épisodes ont été étrangement douloureux, cette histoire scandaleuse, la voici donc glorieuse. L'art moderne, en son temps, n'a pas été admis par la conscience publique ; son ensemble force aujourd'hui cette même conscience publique, et les artistes maudits figurent dans tous les musées du monde et sont universellement célébrés. La société a donc fini par prendre en considération l'art moderne. Mais cette victoire doit revêtir toute sa signification. Cet acquiescement de la société à ce qu'elle a refusé et vomit doit s'affirmer de façon explicite, pénétrer tous les recoins de la conscience sociale. Ceci doit être l'œuvre de la critique, des expositions et surtout de l'éducation. La société a repoussé l'art moderne et, au bout du compte, l'art tout court. Elle a été choquée de cette activité inutile, oiseuse, qui lui échappait. Elle l'accepte aujourd'hui : il serait intéressant de voir jusqu'à quel point, pour

quelles raisons, par quel biais et sous quelle forme, intéressant également de distinguer comment se fait cette acceptation selon les diverses couches de la société. Et cependant le fait est là : le génie français s'est exprimé, et de façon prestigieuse, en Manet, Courbet, Renoir, Gauguin, Van Gogh, Cézanne, Seurat, Bonnard, Matisse, Braque. Le Douanier Rousseau est au Louvre et sa place était au Louvre. Mais la société française n'avait pas voulu se reconnaître dans ces <sup>p.023</sup> artistes. La France officielle les avait rejetés. Dans quelle mesure et jusqu'à quel point de profonde et sincère réalité se trouvent-ils donc aujourd'hui intégrés à notre conscience nationale ? Ce n'est pas une œuvre de réparation qu'il s'agit d'accomplir à leur égard, mais une œuvre d'éducation et de culture.

D'autre part cette nostalgie du métier qui remue les âmes des artistes modernes marque un besoin chez eux de participation à l'activité sociale. Un métier leur donnerait le sentiment, sinon d'exercer une fonction, du moins d'accomplir un travail. Un travail reconnu par la société, et par conséquent respecté et honoré. Un travail dont les caractères ont évidemment quelque chose de spécial, et rien de cette utilité immédiate qu'on voit au travail d'un ouvrier, d'un ingénieur, au labeur d'un laboureur. Mais un travail qui a ses lois, ses difficultés, sa peine, son ambition, sa dignité. Le mot chef-d'œuvre appartient au vocabulaire moins de l'artiste que de l'artisan. Sans doute le chef-d'œuvre d'un artiste, et surtout d'un artiste moderne, est-il le fruit d'une spéculation intellectuelle, la découverte d'un continent nouveau de la sensibilité, d'un système de formes inouï, un coup d'imagination, le cri d'une conscience singulière, unique, exceptionnelle. Il est aussi une chose bien faite, un chef-d'œuvre au sens artisanal.

L'artiste moderne aspire donc à sortir de son désert pour se montrer capable de vertus artisanales, pour connaître métiers et techniques, instruments et matériaux. Il veut savoir et pouvoir. Le peintre veut, à l'occasion, se faire céramiste et tapissier. Il veut faire de la peinture comme il ferait de la céramique et de la tapisserie, c'est-à-dire comme un métier distinct, qui a ses lois, ses exigences, ses matières. Et la peinture elle-même comporte divers métiers. Elle n'est pas qu'une disposition générale et abstraite, une disposition, une disponibilité du génie. Elle est métier et qui, selon ses matériaux et ses finalités, se subdivise en spécialités. Vous ne dites rien quand vous dites peintre : c'est comme si vous disiez génie. Mais vous vous qualifiez dès que vous choisissez une technique. Et cette technique, huile ou fresque, donnera forme au génie et fera naître le style, c'est-à-dire la réalité du génie, son incarnation.

p.024 De ce réapprentissage des métiers, de cette réhabilitation de l'artisanat peut sortir une chose très importante : le retour à des techniques qui ont une utilisation sociale, telles que la décoration murale. L'époque de l'art moderne s'est surtout exprimée par la peinture de chevalet, le tableau de chevalet étant le produit naturellement immédiat de la spéculation géniale, c'est-à-dire individuelle et individualiste. C'est dans un tableau de chevalet que s'exprime tout de suite un art qui tend, non seulement à produire un bel objet, mais à affirmer son inédite et irréductible singularité, à être une invention et la démonstration de cette invention. Mais la décoration murale est œuvre de patience, longue entreprise, travail d'ouvrier et d'artisan, et son style doit s'accorder à des conditions imposées par le matériau, le climat, la température, la destination sociale de l'ensemble monumental,



l'architecture de celui-ci. Le décorateur mural doit se régler sur le maître d'œuvre, et aux destins individuels du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle succède une notion nouvelle, celle du travail en équipe.

Bref le souci du métier chez l'artiste moderne, que révèle-t-il ? Un souci de réintégration sociale. Par le tableau de chevalet, le génie dit sa spéculation, son rêve le plus intime et singulier, sa sensation personnelle — sa « petite sensation » comme disait Cézanne — son hypothèse, son impertinente invention, et il débite cette proposition saugrenue en autant d'exemplaires que le demande sa clientèle particulière. Mais le mur permet autre chose à l'artiste. Le mur permet le grand-œuvre, grand-œuvre qui ne sera sans doute pas l'expression d'un seul individu, d'une exceptionnelle initiative, d'un génie, d'une fantaisie, mais travail d'équipe, conditionné par telles circonstances matérielles et sociales, travail collectif. Déjà la renaissance de la tapisserie manifeste un retour au mur et permet d'augurer une évolution dans ce sens du métier et du social. Et elle nous le permet d'autant mieux qu'il nous faut voir dans la renaissance de la tapisserie le fait le plus important et remarquable de la vie artistique de ces dernières années, tant au point de vue esthétique qu'au point de vue économique et social.

p.025 J'en reste donc à ces tendances symptomatiques, à ces conjectures, à ces aspirations, mais je tiens à en dégager le sens. L'art moderne a été une des plus puissantes aventures de l'esprit et qui s'est développée envers et contre tous, car en elle s'exprimait l'essence même de l'art, sa définition extrême, son caractère le plus absolu. Je crois pressentir que les transformations du régime social et les propres transformations de l'art vont

concourir à la réintégration de celui-ci à la vie sociale. En ce cas, nous assisterons à la conclusion, à l'aboutissement, à la réalisation suprême et comme à l'incarnation de tous ces efforts dont la succession dramatique a fait la gloire de notre siècle tumultueux et contradictoire. L'art moderne aura achevé sa passion. Il s'agira de le faire pénétrer au plus profond de la conscience collective. Et celle-ci éprouvera l'ambition de se manifester en des monuments complets et durables, de se reconnaître en des images dignes d'admiration, de s'entendre et de se répondre dans un langage créé. Et alors se produira cette merveille qui est le moment heureux, culminant, parfait de l'histoire des civilisations, le moment où un régime humain s'accepte et s'exprime dans l'art de son temps. On dit alors que l'art et la société ont, d'un commun accord, atteint à un style.

@

# ERNEST ANSERMET

# L'EXPÉRIENCE MUSICALE ET LE MONDE D'AUJOURD'HUI 1

@

p.027 On est trop enclin à croire que la musique est un objet naturel, qu'elle est portée sur les sons, et que nous la recevons d'eux comme la cire reçoit une empreinte. Il devrait être clair, cependant, qu'elle n'apparaît que dans l'acte par lequel nous nous portons vers les sons et que si nous voulons l'étudier, c'est cette expérience, cet *Erlebnis*, qu'il nous faut interroger. Mélodies, accords, rythmes, en effet, et quoiqu'il y paraisse à première vue, ne nous sont pas donnés tout faits : il n'y a dans l'événement sonore que des sons successifs ou simultanés que nous composons en figures mélodiques, harmoniques ou rythmiques. Même ces notes de flûte de *L'Après-midi d'un Faune*, qui ont l'air de s'enchaîner sans équivoque possible, c'est nous qui les *constituons* en mélodie, en éprouvant, par exemple, le *sol bécarré* comme une tension du mouvement issu de *do dièze*, le *sol dièze* suivant comme un relâchement de cette tension, le *la dièze*, non comme un aboutissement, mais comme une suspension du mouvement :



p.028 Tout se passe comme si notre imagination s'emparait des sons perçus et, de même que, des ombres du soir, elle crée des fantômes, en faisait surgir la musique ; c'est qu'une chose lui est

<sup>1</sup> Conférence du 2 septembre 1948.

apparue sur ces formes qu'elle décèle dans la trame des mouvements sonores : *la beauté*. Dans le roman de Sartre, *La Nausée*, Roquentin se sent libéré tout à coup du monde des existences qui l'écoeure, en entendant au gramophone le chant rauque et grave d'une négresse : « Par delà toute cette douceur, écrit-il, inaccessible, toute proche, si loin, hélas, il y a... cette rigueur. » Cette rigueur, c'est cette qualité de la mélodie, de n'être pas autre chose que le sentiment des tensions dans lesquelles je l'existe, et de se fonder en lui ; c'est aussi cette qualité du sentiment vécu, de n'être pas autre chose que ce qui constitue cette mélodie et de se fonder en elle. Dans la mélodie donc, une matière et une forme coïncident parfaitement, s'identifient, et ont leur fondement l'une dans l'autre : c'est en quoi consiste, pour nous, la beauté. Mais pour que la beauté apparaisse sur les sons, il a fallu, avez-vous vu, que l'événement sonore se mue en événement de sentiment. Comment cela est-il possible et d'où sortent ces tensions ?

Les autres arts mettent en œuvre une matière que le monde naturel, ou culturel, a déjà chargée de signification. Quelque usage que le littérateur fasse de ses mots, c'est à partir de leur sens qu'il agit, soit pour le faire rayonner, soit pour le transfigurer, soit même pour le nier, par l'effet des liaisons, des oppositions, des jeux de la syntaxe et de la métaphore. On en dirait autant de la matière du peintre, du sculpteur, voire de l'architecte. Mais les sons ne portent aucun sens acquis ou naturel ; en dehors de la musique, ils ne sont employés que comme *signes*, carillons, appels, c'est-à-dire précisément comme des choses n'ayant, de soi, aucune signification : on ne saurait donc trouver à la musique un fondement valable dans les sons.

Sera-ce dans le mouvement ? C'est à quoi Stravinski nous convie. « La musique, nous dit-il, met un ordre entre l'homme et le temps. Elle est le seul domaine où l'homme puisse réaliser son présent. » Stravinski confond ici la musique et le « mouvant ». Pour réaliser son présent, l'homme n'a qu'à regarder voler un oiseau ou passer une voiture ! La position du mobile lui p.029 indiquera son présent à chaque instant sans équivoque aucune. Quant à l'ordre, il ne faut pas se laisser éblouir par ce mot : l'ordre n'a de vertu que s'il règne sur une matière significative et c'est, précisément, ce qu'il s'agit de trouver.

Le mouvement sonore, il est vrai, fait s'évanouir le son pour faire apparaître ses positions. La mélodie est une *trajectoire*, c'est-à-dire le déplacement d'un être-son homogène à travers des intervalles qui sont à la fois des distances positionnelles et des laps de temps. Mais ce n'est là qu'un événement sensible dans l'espace et même si, dans cette trajectoire ou dans un ensemble de trajectoires, on découvre des qualités formelles : séquences, imitations, etc., ce ne seront encore que des événements sensibles, à quoi ne s'attache aucun sens intelligible. Tant que ces mouvements sonores se passeront en dehors de nous, on n'y trouvera rien qui puisse constituer *en soi* la beauté ou un sens : il n'y a pas de musique *pure*, au sens où l'entendent les théoriciens d'aujourd'hui, qui nous conseillent de « ramener la musique à elle-même », en laissant dans l'ambiguïté ce qu'elle est.

Il n'y a pour la mélodie qu'une manière de devenir significative, c'est d'être éprouvée comme un *chemin*. Un chemin, c'est encore une trajectoire, mais c'est une trajectoire que j'accomplis. L'événement sensible de la mélodie s'intériorise alors et le « chemin », comme événement intérieur, peut prendre bien des

sens : il peut signifier le paysage parcouru ou l'aventure du parcours, ou simplement une *voie* : une action à accomplir.

Or un chemin se *définit* par son *but*. Si la mélodie doit pouvoir être éprouvée comme chemin, il faut que, pour la conscience musicale, dans le mouvement où désormais elle accompagne le son, il y ait une position qu'elle connaisse à l'avance et qui puisse servir de terme, ou de norme, à tous ses déplacements. Cette position qu'elle a trouvée à la *quarte inférieure*, puis à la *quinte supérieure* — et qu'elle n'a jamais trouvée ailleurs — nous la désignerons, une fois pour toutes, comme la position de *dominante*. Il se trouve que cette dominante est indiquée par un son qui équivaut au deuxième harmonique du son premier ; mais prenons-y garde : ce que la conscience reconnaît dans ce son, ce n'est pas le « deuxième harmonique » — p.030 la conscience musicale n'est pas scientifique, elle ne connaît pas la série harmonique des sons, comme le croient les théoriciens — ce qu'elle y reconnaît, c'est le son le plus proche parent, pour elle, du premier, c'est-à-dire qu'elle établit entre eux un rapport *interne* ; elle fait acte de savoir affectif et le rapport qu'elle institue est, en conséquence, de nature affective. Tout se passe comme si notre sensibilité saisissait, dans les sons, des particularités de leurs structures physiques dont notre conscience s'empare en vue de ses besoins de signification, — et comment s'étonnerait-on qu'elle saisisse les particularités qui traduisent les rapports simples de fréquences vibratoires, si elle saisit celles, si subtiles, qui constituent le timbre ?

Une fois donné le chemin de la dominante, toute mélodie devient une certaine manière d'accomplir (ou de ne pas accomplir) ce chemin, un certain *projet* de dominante ou d'un complexe de

dominantes — car la dominante a déterminé le « ton », elle est, dès lors, implicite dans tous nos pas mélodiques, et se retrouve partout.

En même temps, une mélodie devient pour nous une certaine forme de la tension affective vers cette dominante ; ses mouvements dans l'espace et dans le temps deviennent ce qui constitue cette tension en son dynamisme même et dans toutes les modalités et qualifications formelles de ce dynamisme.

Or, la mélodie n'est pas seulement l'événement premier de la musique ; elle en est l'événement permanent. Un accord n'est qu'une donnée sensible, plus complexe, que le son pur et n'a de sens qu'en vue d'un mouvement mélodique d'accords ; toute la polyphonie occidentale n'est qu'une reprise en extension, une reproduction dans des structures de plus en plus complexes et de plus en plus différenciées, de l'événement mélodique essentiel. La musique nous ramène donc, sans cesse, au projet de dominante.

Nous nous demandions comment elle pouvait devenir un événement intérieur : la dominante a accompli cette métamorphose ; elle est, si je puis dire, l'ancrage de l'événement sensible en intériorité, c'est-à-dire, ni plus ni moins, le fondement de la musique et, en même temps, sa détermination comme événement affectif. Dès lors, la musique ne s'organise plus pour nous du dehors, mais du dedans ; à partir et comme une forme du dynamisme interne<sub>p.031</sub> que détermine cette tension de dominante et toute sa structure, toutes ses qualités sensibles et formelles prennent leur sens en fonction de ce dynamisme.

Du fait que la musique nous propose toujours un chemin qui n'est pas, comme celui que nous offre un tableau ou un poème, un

chemin rêvé, mais un chemin à parcourir dans le temps, une tension vers un but qui se temporalise, comme disent les philosophes (c'est-à-dire qui s'accomplit dans son temps propre, dans son temps interne), l'expérience musicale tient une essence très particulière et unique entre les arts : celle d'un sentiment qui se vit, d'un sentiment vrai. La longue pédale de dominante qui précède l'entrée du finale dans la *Cinquième Symphonie* de Beethoven, n'est pas une image ou une forme vide de tension ; c'est une tension pleine et concrète : un sentiment. Ce sentiment diffère, à bien des égards, de nos sentiments habituels (comme nous l'avons vu et le verrons encore), c'est un sentiment *sui generis* et qu'en raison de son objet nous appelons *sentiment musical* ; mais il faut constater que la matière de la musique est sentiment et il ne pouvait en être autrement : la musique est du temps vécu ; comment se ferait-il tangible, ce temps vécu, sinon à travers une conscience affective ?

Cependant cette appellation est souvent contestée et cela tient à deux raisons : la joie, aussi, est une certaine forme temporelle de notre tension psychique devant un certain aspect du monde, mais notre réflexion en fait une chose en soi, hors de son temps, détachée de son objet ; c'est cette chose, cette substance à quoi nous pensons quand nous parlons de la *joie* ; nous ne connaissons le sentiment musical, au contraire, qu'en face de son objet et dans le temps, comme nous avons « existé » la joie ou tout autre sentiment : et là, il est de même étoffe. Mais — et c'est la seconde raison de mécontentement — la réflexion aussi intervient dans le sentiment musical, et devant ce passage de la *Cinquième Symphonie* que je citais tout à l'heure, l'un parlera d'une attente anxieuse, l'autre d'une espérance, ou d'une angoisse, croissantes,



l'autre, qui suit la ligne onduleuse des violons, parlera d'une aube qui se lève. Ce sont les significations possibles du sentiment musical ; non pas des sentiments que l'on « surajoute » à la musique, comme disent <sup>p.032</sup> Stravinski et Davenson ; ils appartiennent au sentiment musical comme le bleu du lac appartient à la lumière du jour, ils en sont le rayonnement. Mais avant d'être une attente ou une espérance ou une angoisse, ou une aube qui se lève — qu'ils sont et ne sont pas, qu'ils sont pour les uns et pas pour les autres — ces sentiments ont été, pour tous, un événement parfaitement déterminé de « sentiment musical ».

La musique dégage, d'ailleurs, directement, dans ce sentiment musical, sa signification essentielle et de laquelle toutes les autres dépendent. Elle réside dans ce que les Grecs appelaient son *éthos*. Cette doctrine de l'*éthos*, que les Chinois avaient pressentie, et dont les Grecs faisaient le centre de leurs considérations musicales, a été complètement incomprise par les historiens. C'est que les Grecs sentaient la musique en primitifs, c'est-à-dire sans distance à leur objet, et qu'en conséquence ils ne pouvaient concevoir l'*éthos* que sous une espèce substantielle : ils voyaient le mode phrygien « religieux », le lydien « lascif », le dorien « mâle et héroïque ». Ces vues recouvrent toutefois une vérité beaucoup plus générale.

Toute création esthétique comporte une détermination éthique, un choix, un projet ; mais cette détermination prend en musique une consistance particulière. Du fait que la musique est sentiment, son acte fondamental — un sentiment qui prend forme — est un engagement éthique dans le sentiment musical. Le musicien nous livre, dans les comportements de son sentiment musical, ses propres comportements affectifs ; non pas la « substance » de son

affectivité, comme les Grecs le croyaient, mais ses formes : sa manière *d'être* et sa manière *d'agir* affectivement dans le monde. C'est par là qu'il se communique, et que nous communiquons avec lui ; c'est ce que nous lisons dans la musique.

Cette détermination révélatrice de l'être du musicien apparaît donc sous deux aspects :

1° *Dans les formes* que revêt le sentiment musical — et c'est cette qualité de la musique que nous appelons son *style* (style d'époque, style national, style personnel) ; le style indique une certaine *tenue* du sentiment — voyez quel coup d'œil nous donnent, sur l'être intérieur du Français, réputé rationaliste, ces simples motifs : p.033



2° Dans le projet esthétique que révèlent ces formes : lyrique, épique, dramatique ; ici, le sentiment est en acte et trahit ce que le musicien veut faire de son existence dans le monde. Lorsque Debussy disait : « Ma musique est faite pour se mêler aux hommes et aux choses de bonne volonté », ne traduisait-il pas une manière d'être au monde, que nous pouvions lire dans ses œuvres ?

Ce double caractère, statique et dynamique, de l'action formelle du sentiment musical, c'est ce que les Grecs appelaient son *éthos*. Il nous reste d'ailleurs quelque chose de la vision qu'en avaient les Grecs : c'est cette qualité expressive indéfinissable qu'ont, pour

nous, les tonalités : l'*éthos* du *ré* majeur, du *si* mineur, du *la bémol*. Si l'on jouait l'*Eroica* en *mi* majeur, vous en seriez déconcertés. Il n'y aurait, pourtant, qu'un demi-ton de différence. Il y a beaucoup plus qu'un demi-ton, en fait. Car ce qui fait le caractère expressif d'une tonalité, c'est le lieu qu'elle occupe dans l'espace où, pour nous, s'organisent les sons. Le *mi bémol* se situe dans la profondeur, du côté du passé et du pathos ; le *mi* majeur appartient aux régions élevées, au côté de l'avenir, de l'action, là où le soleil brille. L'*Eroica* est une histoire qui se dit au passé.

Ce caractère éthique du sentiment musical a été assez confusément senti pour que d'aucuns, et les Grecs eux-mêmes, aient cru que la musique pouvait être morale ou moralisante. Lourde erreur, car l'*éthos* n'indique pas une conformité à des normes extérieures mais une *détermination de soi par soi* ; c'est en quoi, d'ailleurs, il est le propre de l'homme et le signe même de sa noblesse. Dans les formes musicales, il indique la liberté du sentiment musical qui se détermine lui-même à agir et à être. Mais si, par aventure, le musicien faisait de son art un jeu, élaborant ses formes par volonté <sup>p.034</sup> délibérée, comme lorsqu'il essaie de reconstituer par leurs dehors des formes déjà connues, l'*éthos* s'évanouirait et, avec lui, ce qui a conféré à la musique, de tous temps, sa signification humaine. C'est par son *éthos*, et par lui seulement, que le musicien s'engage dans son art.

Après ce bref coup d'œil sur les fondements de la musique, nous sommes mieux à même de comprendre la nature et les conditions de son expérience et nous pouvons revenir à notre point de départ. Ce dynamisme de tensions que nous avons vu constituer la mélodie et toute la musique, il est clair qu'elles ne

peuvent le tenir que de nous. L'objet musical est notre création, il est un objet imaginaire que notre conscience affective fait s'élever sur les sons. A travers les sons nous sont apparus des chemins, des mouvements qui engendrent leur propre espace, qui distillent leur propre temps et nous emportent avec eux dans cet espace et ce temps imaginaires. Là, dans l'imaginaire, nous vivons un double événement : l'apparition d'un objet atemporel — cette mélodie, cette image de la *Cinquième* que vous portez en vous — et son avènement dans le temps, qui a pris pour nous un sens affectif. Ces deux événements, indissociables, nous renvoient sans cesse l'un à l'autre : l'objet sensible naît de l'activité du sentiment ; le sentiment vit de la constitution de son objet. Ces deux activités, l'une, de configuration au dehors, l'autre, de sentiment au dedans, se soutiennent l'une l'autre à l'existence en se donnant réciproquement leur sens ; elles naissent avec les sons, et quand les sons s'arrêtent tout s'éteint : nous retrouvons notre cœur de tous les jours, il est neuf heures moins le quart, nous sommes de nouveau assis à côté de nos voisins, rentrés dans le monde réel.

On comprend maintenant ce qui fait le caractère *sui generis* du sentiment musical : c'est qu'au rebours de nos sentiments habituels, qui ont toujours un objet (quoi qu'on l'oublie), qui en naissent et en sont nourris, c'est lui qui constitue son objet. Cette activité du sentiment ne peut naître en nous que sous l'effet d'un <sup>p.035</sup> choc qui est, ici, l'émotion esthétique, c'est-à-dire l'état d'âme qui s'empare de nous en présence de la beauté. Sitôt une promesse de beauté apparue sur les sons, l'émotion esthétique nous précipite et nous entretient, fascinés, dans le monde imaginaire où la beauté est apparue. Et l'on voit se définir enfin le rôle du son : il est la magie de l'événement, l'agent sensible qui a

transfiguré le monde réel — où les sons ne sont que des sons — en monde imaginaire, où les sons nous tracent des chemins ou des images.

Il ressort maintenant du double aspect de l'expérience musicale, du fait qu'elle s'objective en même temps qu'elle s'existe, qu'elle peut nous porter tout entiers vers son objet ou tout entiers vers l'événement intérieur qu'elle nous fait vivre. Elle possède en elle l'essence du langage et de l'image, ou plutôt, celle de la prose — où le langage se fait transparent — et celle de la poésie — où le langage se fait chose. Ce que j'existe chez Debussy, ce sont des images qui sont des nuages, un cortège de fête, ou les moutons de *Pelléas* ; ce que j'existe dans le *Prélude de Tristan*, c'est la puissance qui soulève ces grandes vagues mélodiques, cette tension désespérée vers un objet qui se dérobe sans cesse, forme du désir. Louis Laloy exprimait élégamment cette opposition capitale en disant qu'il y a en musique deux harmonies, l'une de tonalité, l'autre de sentiment, qu'il symbolisait, respectivement, en Bach et en Rameau. La primauté de l'objet et la primauté de l'événement vécu dans l'expérience musicale définissent, en effet, des types d'êtres musicaux que je dirai polaires et entre lesquels diverses différenciations peuvent se produire. On verrait s'exprimer ici les deux objectifs fondamentaux que l'homme peut assigner à sa vie : *être* et *avoir*. Les Français ont généralement cherché la musique dans les choses : des « vergers fleuris », des « barricades mystérieuses », les « cris de Paris », les « reflets dans l'eau » ; ils nous les ont données en se les donnant ; les Allemands l'ont cherchée en eux, dans le drame ou la croyance, ou cette « génialité érotique », dont parlait Kierkegaard, qu'un homme peut *être*. On pourrait se représenter

un équilibre de ces deux types en pensant au thème central de la musique des Italiens : *Amore ! Amore !* Appétit d'unité, disait saint Thomas : Etre *et* Avoir.

p.036 Ce qui m'importait surtout, dans ce rapide examen de l'expérience musicale, c'était de vous faire sentir qu'elle est toujours une opération de *transcendance*. De quelque façon qu'on l'aborde, que ce soit comme le compositeur qui la conçoit, comme l'interprète qui réalise cette conception ou comme l'auditeur qui doit la revivre, il s'agit toujours de constituer à travers les sons l'objet imaginaire (qui ne leur est pas extérieur mais transcendant), il s'agit toujours de saisir, à travers l'objet sensible, l'objet affectif.

Le compositeur travaille dans le « statique », si je puis dire, en vue d'un organisme « dynamique » ; sa forme n'est pas là sur le papier, mais là-bas dans l'imaginaire ; sa théorie ne rend pas compte de l'objet transcendant, il ne peut créer des formes nouvelles par des spéculations sur la théorie, mais uniquement par l'intuition qu'il a des voies de la musique dans sa transcendance.

L'exécutant ne trouve jamais dans son texte qu'un schéma des tensions motrices qu'il doit produire ; il doit toujours être au delà de ces notes et, au fond, *ne joue jamais ce qui est écrit* — quoiqu'il ne doive rien jouer qui ne soit conforme à ce qui est écrit.

L'auditeur, enfin, ne peut constituer l'objet imaginaire que s'il saisit tous les rapports internes des formes sensibles, d'où naît le sentiment.

Il y a une première expérience musicale que l'on peut donner comme immédiatement accessible et généralement humaine : c'est celle de ce que j'appellerai les *structures simples*. Il est rare

que, dans une succession mélodique de sons, n'importe qui ne saisisse pas le commencement et la fin d'une phrase, voire une liaison simple de phrases. Mais c'est à partir de là, me semble-t-il, que la musique commence. Le sourd musical est celui chez qui cet acte affectif élémentaire ne « décolle » pas, ne renchérit pas sur lui-même, ne s'ouvre pas vers la mise en forme d'un sentiment, qui peut s'enrichir et se différencier à l'infini. Déjà devant les structures simples — et c'est l'expérience que nous offre, en général, la musique populaire, d'autrefois et d'aujourd'hui, ainsi que ce qu'on appelle la musique légère — il ne suffit pas de saisir la forme générale, mais toutes ses particularités sensibles, toutes ses liaisons internes. Et si l'on aborde les structures polyphoniques et symphoniques qui <sup>p.037</sup> sont celles de notre art, on n'a plus affaire à des liaisons de structures, mais à des structures de structures, à des perspectives de structures, bien plus, à des types différents de structures. L'expérience d'une symphonie, ce n'est pas seulement constituer un premier thème, puis un second, mais voir surgir l'unité des deux thèmes comme une structure supérieure du type demande-et-réponse ou masculin-féminin, éprouver, par ses liaisons internes, l'unité de tout un mouvement, voire d'un cycle de mouvements. Comment veut-on que cette expérience soit possible si nous n'y sommes pas en quelque manière préparés ? Or, il ne s'agit pas ici de connaissance ou d'intelligence : dans l'acte imageant, dit Sartre, la conscience est prise tout entière, et ici, comme une conscience affective où il n'y a nulle place pour des pensées. L'expérience musicale n'est donc possible que si l'on est guidé dans l'acte de transcendance par un secret savoir, qui ne peut être qu'un savoir affectif, une certaine conformité naturelle ou acquise à l'événement qu'elle nous

propose. Qu'est-ce à dire sinon qu'elle présuppose une *culture*, un certain milieu historique où règne un certain monde de sentiments, précisément une certaine éthique du sentiment à quoi répondent les formes de la musique. Dans l'ordre d'une culture, l'acte de transcendance qu'implique toute expérience musicale *va de soi*, parce que ce qu'il présuppose de savoir affectif n'est autre chose que cette culture même que la musique ne fait que refléter. Alors, mais alors seulement, l'expérience musicale est *authentique* ; c'est-à-dire qu'elle s'accomplit dans sa plénitude pour l'auditeur, dans son efficacité pour le compositeur et pour l'exécutant. Si le monde de demain était fait par un homme nouveau, étranger à l'âme de notre culture, ce monde pourrait bien avoir conservé nos textes et même nos instruments, il ne s'y trouverait plus personne pour entendre dans une symphonie de Mozart ce que nous y entendons. Il fallait que je vous amène jusque là pour que vous apparaisse clairement la situation de la musique dans le monde d'aujourd'hui.

On n'appréciera jamais assez le miracle qu'a été pour notre histoire la fixation par l'Église du plain-chant et son expansion dans toutes les contrées chrétiennes d'Occident. Miracle double, en vérité, car, d'une part, ce chant « pneumatique » et cadencé révélait la musique dans son fondement même, sous sa forme la plus spirituelle, la plus pure et la plus pleine, avant toute individualisation, avant toute différenciation par le rythme et par le timbre ; d'autre part, il donnait à ces contrées, si différentes de race ou d'esprit, une conscience commune de la musique. Même la musique profane — celle des troubadours et des trouvères, chansons et danses populaires — allait participer de cette



conscience, et c'est pourquoi, par exemple, le rythme s'y est organisé dans le sentiment du *tempo*. La musique occidentale n'existe, bien entendu, que dans ses individualités — Provence, Lombardie, Vénétie, Ile-de-France, Bourgogne, Pays-Bas, plus tard cultures nationales ou régionales. Mais, animées d'une même conscience de la musique, ces individualités conjuguent leurs activités créatrices dans un processus historique unitaire de croissance et de développement ; elles représentent, au sein de ce processus, les types d'êtres musicaux que nous avons vus se définir par les rapports établis dans l'expérience entre l'événement sensible et l'événement affectif. Lorsque deux individualités, au sein d'une même culture, sont aussi polarisées que le sont, comme nous le disions, la française et la germanique, elles ne peuvent faire qu'un mariage fécond et c'est bien ce qu'elles ont fait, quoi qu'il y paraisse : si je simplifie les généalogies, Debussy descend de Bach et de Rameau, comme Sartre de Descartes et de Husserl ; j'ajouterai que le malheur de la musique allemande moderne est peut-être qu'aucun de ses compositeurs n'ait été de mère française. En gros, tout le développement de la musique occidentale est fait des tendances opposées, et complémentaires, de la France et de l'Allemagne autour du balancier de la mère Italie, qui représente la conscience musicale en son indivision première, avec l'intervention épisodique de l'Angleterre qui voit en musique — comme ailleurs — une *matter of fact*. Elle nous a donné la tierce harmonique qui a permis au sentiment harmonique de se concrétiser, elle a donné au romantisme<sup>p.039</sup> cet achèvement concret de son essence : le *nocturne* (John Field) avec son complément indispensable, la pédale du piano.

Si nous pouvons voir maintenant cette histoire à vol d'oiseau,

c'est que nous en sommes déjà sortis. Lorsqu'elle se faisait, le musicien ne pensait pas à l'histoire ; il ne connaissait la musique que sous une concrétion particulière, celle de sa culture et de son temps. Nous avons tous connu encore ces hommes pour qui la musique allait de Haydn et Mozart à Brahms, mais ne présentait pour eux, à l'intérieur de cet horizon, ni secret, ni problème ; ils en accomplissaient l'expérience dans sa plénitude parce qu'elle avait pour eux l'évidence des choses qui constituaient leur monde. Ainsi en était-il des wagnériens, ou de ceux pour qui la musique allait de Méhul et Boieldieu à Saint-Saëns et à Massenet, ou de Cimarosa et Rossini à Donizetti et Verdi. C'est cet ordre de choses qui a radicalement changé dans le domaine créateur après la génération Strauss-Mahler-Reger-Debussy-Puccini et dans la vie musicale publique au cours de l'entre-deux-guerres. Je ne puis vous expliquer l'événement — on n'explique pas une mort naturelle, car tout s'en mêle : le foie, les reins, les poumons, le cœur — mais le vieil organisme des cultures est mort et cela veut dire que nos expériences musicales, dans tous les domaines, sont sorties de *l'authenticité*.

En communiquant les uns avec les autres, en s'étendant vers le passé, les horizons musicaux de nos cultures se sont confondus ; il n'y a plus qu'un seul horizon musical (bien qu'il y ait encore des activités diverses) ; on discute les mêmes questions à Vienne qu'à Paris, Rome ou New-York. Or, la musique est bien une, en son *essence*, et quand on la considère dans l'abstrait comme nous le faisons en ce moment, mais elle est diverse en ses *projets*, et c'est à partir de ses projets que s'explique sa facture ; si, dans la vie, elle pose partout les mêmes questions, c'est qu'on ne la cherche plus en ses projets mais dans sa facture, dans l'« objet » à faire.

On croit que cet objet est autonome, que sa facture ou sa technique ont leur loi en elles-mêmes ; on est sorti de l'expérience, on a perdu le sens de sa transcendance et, par là, le rapport intérieur avec la musique. Lorsque Maurice Denis parlait du tableau « comme <sup>p.040</sup> d'une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre arrangées », il confondait la toile avec le tableau. Le musicien d'aujourd'hui confond l'objet sensible avec l'objet musical et c'est beaucoup plus grave, je crois, parce que le rapport entre les deux ne laisse aucune prise à l'intellection.

L'immense extension de l'horizon musical, d'autre part, a mis au jour tout l'acquis de notre culture, qui appelait la diffusion et, par sa diffusion, a appelé à la musique tous ceux qui, à l'intérieur et à l'extérieur de nos cercles de culture, lui étaient restés étrangers. La culture, en effet, a toujours été le fait des élites et la musique occidentale — si généralement humain, si universel que soit son appel — *n'existait* vraiment que pour des sociétés restreintes. Mais pour ces masses qui y accèdent aujourd'hui, la culture n'est pas une tâche, elle est un bien ; ce qu'elles découvrent, dans la musique, n'est pas une activité à accomplir et à poursuivre, mais précisément un acquis à consommer et à exploiter et l'urgence créatrice passe au second plan.

Or, justement, l'action créatrice venait de subir une crise interne et si, à l'aube du monde nouveau, le musicien ne voyait plus dans la musique, que l'objet à faire c'est aussi bien que cet objet était devenu un problème. Dans l'extrême complexité de structures qu'avait atteinte la musique moderne, et surtout avec le développement du chromatisme, la cadence de dominante, où nous avons vu le fondement de son dynamisme, semblait perdue et frappée d'impuissance ; l'ordre formel s'était désagrégé par la

base. Absorbé dans son objet, cherchant en lui une raison formelle qu'il n'y peut trouver, et pour cause, le musicien se voyait désormais paralysé dans son action. Ainsi, au moment où le monde musical, ouvert à l'héritage des siècles, ne le réclame plus, il a perdu et le sens et le point d'appui de ses velléités créatrices ; il ne sait plus ni pourquoi, ni quoi, ni comment composer. La musique, dans sa productivité, semble finie.

Il faut bien comprendre que ce qui s'avère changé, d'abord, dans le monde d'aujourd'hui, ce n'est pas l'homme, c'est la situation. Ce qu'il y a de fatal dans une situation, c'est qu'on ne la choisit pas ; mais il tient à l'homme précisément de lui donner <sup>p.041</sup> un sens et c'est ce que j'espère vous montrer. Lorsque l'expérience musicale se présentait dans l'authenticité, sous le régime d'une culture, l'homme pouvait fort bien ne pas l'accomplir, par paresse ou par indigence. Aujourd'hui, elle n'est pas interdite et je n'ignore pas qu'elle est fréquemment accomplie, et par beaucoup, mais elle n'est pas *donnée* dans la situation, elle ne va pas de soi et l'« inauthentique » nous guette.

Ce que produit l'« inauthentique », ce sont ces masses d'auditeurs qui ne saisissent, de l'objet musical, que les dehors — la carcasse de ses structures — n'en retiennent que des impressions ou, comme on dit, des émotions et des effets. Il y a là d'ailleurs — l'intérêt social et sportif des concerts aidant — de quoi entretenir l'attention, comme peut le faire l'anecdote dans un roman ; mais c'est faire mentir la culture. Je connais une ville — une des capitales européennes — et je ne la cite qu'à titre d'exemple de ce qui se produit un peu partout, d'une manière peut-être moins manifeste, où depuis quelque vingt-cinq ans règne une vie musicale intense et fébrile : toutes les œuvres musicales

classiques et modernes y ont été exécutées ; tous les artistes qui comptent au monde y ont passé. Eh bien, si l'on en juge par les réactions actuelles du public devant les œuvres qu'on lui propose, par les propos de la presse, par la production musicale du milieu et par les idées qui y circulent, toute cette activité n'a rien produit, elle n'a été que du bruit qui passe sans laisser de trace. Le seul domaine, aujourd'hui, où l'expérience musicale ait conservé son authenticité est celui de la musique populaire, parce qu'il ne s'agit ici que de structures simples. Le jazz est un spécimen riche, si l'on veut, de structures simples et il est devenu la musique populaire quasi universelle. Il faudrait pouvoir s'arrêter à ce phénomène, beaucoup plus significatif qu'on ne croit, et à l'égard du jazz et à l'égard de l'homme d'aujourd'hui. Je me bornerai à remarquer qu'il est caractéristique de la situation actuelle que la musique populaire qui appartenait aux cultures nationales — valse, polka, chansons napolitaines — se soit universalisée.

Ce que produit encore l'« inauthentique », ce sont ces exécutants qui croient que la musique est dans le texte ; et je n'en citerai <sup>p.042</sup> qu'une conséquence qui suffira, je pense, à caractériser par une de ses maladies le « jeu » musical actuel.

La musique est un événement de durée ; elle est une durée qui se temporalise, c'est-à-dire qui s'organise intérieurement ; aussi tout y est durée, même l'instant. Mais, vue dans le texte, la musique est faite de longueurs de temps mesurées sur une unité du métronome, l'instant a la nature d'un point géométrique ; la musique n'est alors plus un flux qui se modèle mais une agrégation de grandeurs de temps. Or, on ne fera jamais un rythme en ajoutant, par exemple, une croche et une double croche à une croche pointée ; un rythme est la manière dont se modèle la

cadence d'un mouvement et, à le voir autrement, on manque cette cadence. La cadence rythmique est sœur de la cadence harmonique ; c'est par elle que le mouvement s'intègre au dynamisme interne de la musique, parce que nous ne connaissons le temps, dans notre conscience contingente d'un corps, que sous l'espèce d'une cadence qui est celle de notre geste ou de notre respiration — binaire dans l'action, ternaire dans le sommeil ou la détente. Une valse de Chopin jouée par les exécutants dont je parle est une reproduction d'un texte de Chopin que nous ne pouvons pas danser intérieurement.

Si nous envisageons maintenant ce qui s'est passé dans le champ de la création musicale depuis la génération que j'ai indiquée — en dehors du domaine populaire, bien entendu — tout le tragique de la situation que nous avons entrevue apparaît. A en juger par son comportement, il est impossible de dire si le compositeur ne sait plus comment faire, ou s'il ne sait plus que faire, ni pourquoi faire. L'action créatrice a perdu sa *nécessité*. Alors on l'invente. On se donne une hypothèse de travail et toute la production d'entre-deux-guerres est une immense aspiration à la musique, une recherche désespérée du temps perdu, à travers l'« inauthentique », — simili-objet, confusion du motif de l'art avec son mobile (la *Gebrauchs-Musik*, les musiques politiques), arbitraire (les « retour à », les nationalismes de confection). Le musicien se donne moins à une œuvre à faire qu'à une nouvelle manière de faire, à une nouvelle technique, à un nouveau type d'objet ; d'où cette succession rapide de formes insolites, sinon saugrenues, qui ont tant déconcerté le <sup>p.043</sup> public et qui ne répondent plus à des projets esthétiques, mais à des modes. D'autre part, ne trouvant plus à son action créatrice de nécessité,

le musicien en cherche la détermination au dehors et son art devient un art appliqué : cela a commencé avec la « musique d'ameublement » de Satie, pour continuer avec la musique de film, de jeux radiophoniques... et le ballet lui-même y tend. Rien ne marque d'une manière plus saisissante l'affaissement créateur qui s'est produit au seuil de notre époque que cette brusque chute du ballet, apparu comme une si brillante promesse, et qui, après des œuvres comme *Petrouchka*, *Daphnis et Chloé* et le *Tricorne*, n'a plus rien donné de comparable.

La force de persuasion qui manque à son action créatrice, le compositeur la cherche dans des théories et de nouvelles thèses esthétiques. Il faudrait plusieurs conférences pour démolir, comme dans une vaste « noce à Thomas », les idées fausses qui courent, aujourd'hui, le monde musical. Voyant dans son œuvre « l'objet à faire », le compositeur, par exemple, s'est cru redevenu un artisan et le néo-thomisme l'encourage dans cette voie. Prétention erronée : en musique, en tout cas, l'artisan intervient *après* l'artiste, pas *avant*. Le premier joueur de flûte n'aurait pas su comment percer les trous de son roseau s'il n'avait pas cherché à reproduire une image sonore qu'il possédait déjà dans la transcendance. Prétention de mauvaise foi, par surcroît, car si le compositeur se vante d'être un artisan, il entend bien jouir de la considération que le monde accorde aux artistes. Mais la grande bataille se livre autour du « sentiment ». Dans un ouvrage récent sur Stravinski, je lis que si son œuvre manifeste toujours la présence de sa personnalité « musicale », « nous y chercherions vainement les joies et chagrins personnels de M. Igor Stravinski ». Mais aucun des grands musiciens, mêmes romantiques, ne nous a jamais livré, dans son œuvre, « ses joies et chagrins personnels »,

et l'eussent-ils voulu, qu'ils n'auraient pas pu le faire. Berlioz seul, peut-être, en a eu l'intention et il s'est fait des illusions. Ce que livre le musicien dans son œuvre, avons-nous vu, c'est l'*éthos*, non la substance de son être affectif et, sur ce point, toutes les idées courantes sont à reviser.

p.044 Lorsque son mobile s'est évanoui, l'art ne peut rendre quelque fermeté à son propos que par le dogmatisme et le formalisme. C'est le sens de la plupart des esthétiques d'aujourd'hui et c'est le sens aussi des deux actions créatrices les plus frappantes de ce temps, celles de Schönberg et de Stravinski. Par le formalisme — un formalisme bien différent — Schönberg et Stravinski ont donc trouvé dans les données mêmes de notre situation — si néfastes pour d'autres, — le point de départ d'une production de grande envergure.

Si Stravinski ne s'est pas senti entravé par la situation que j'ai décrite, c'est qu'il s'y trouvait en quelque sorte de naissance. En effet, la musique russe est une greffe tardive de la musique occidentale ; elle n'est pas une création autonome de l'âme russe, mais, dans le sillage du mouvement d'eupéanisation qui a son origine en Pierre le Grand, une adaptation de la musicalité russe aux formes culturelles d'Occident — ce qui ne diminue d'ailleurs en rien son prestige. Absolument imperméable au wagnérisme, Stravinski ne peut s'adapter, en son temps, qu'à la manière de faire debussyste. Sa première grande œuvre, *L'Oiseau de Feu*, fait penser à Rimski-Korsakov, mais au Rimski durci de la maturité — celui de *La Nuit de Noël* — et un Rimski renouvelé par les trouvailles debussystes et ravéliennes. Toutefois, une nature esthétique fort différente de celle des Français s'y manifeste déjà : les mêmes formes qui, chez Debussy surtout, sont toute fluidité,



prennent chez Stravinski une consistance matérielle — qu'on pense à *La Danse de l'Oiseau* ; plutôt que le souffle qui émane d'une bouche humaine, elles évoquent le tissage que, de leur corps, distillent les insectes, un tissage qui peut prendre la dureté de l'acier. La musique de *Petrouchka*, en revanche, tient de sa matière même, faite en grande partie de chants russes, une souplesse unique dans l'œuvre entier de Stravinski et qui la rend particulièrement proche de nous. A partir de *Petrouchka*, la nature esthétique, déjà manifeste dans *L'Oiseau de Feu*, reprend le dessus et ne fera que s'affirmer toujours davantage. Il est assez paradoxal, mais très significatif, que les chants des *Noces*, par exemple, n'ont pas la souplesse de ceux de *Petrouchka*, tout enserrés qu'ils sont <sup>p.045</sup> dans le réseau métrique des pianos et de la percussion. On pressent ce qui en est : ce que Stravinski voit dans la musique, c'est du temps qui se concrétise et c'est pourquoi elle prend chez lui une consistance matérielle : le temps ne peut se concrétiser pour nous que dans un objet — un oiseau qui vole — ; le rythme ne nous apparaît au dehors qu'en se faisant chose : dans le corps d'une danseuse ou d'une marionnette, dans les organes d'une machine. La musique de Stravinski est essentiellement geste et même le chant y devient geste vocal, quelque chose de visible. Lorsqu'une indication de sens éclaire ce geste du dehors et se met à briller à travers lui, comme il arrive dans le ballet ou dans la musique à sujet, on sait quelle riche signification cette musique peut prendre (quoiqu'on ne l'ait pas encore bien compris, à mon sens). Mais l'événement esthétique « Stravinski » n'est pas là ; il est dans sa volonté de faire de cet art de geste une musique autonome. En se décidant à écrire des œuvres qu'il appelle *Sonate*, *Concerto*, *Symphonie*, selon les

modèles formels qu'il emprunte à la tradition, en mettant en œuvre des motifs qui n'évoquent aucune image particulière ou dépouillés de leurs attaches concrètes — ces motifs à la Bach qui deviennent des sortes d'abstractions — il entend rompre avec un art du geste musical essentiellement illustratif et qui prend son sens hors de lui, pour chercher ce sens dans une forme élaborée sur le rythme — l'espèce de forme qu'on pourrait chercher, par exemple, dans les battements de l'alphabet Morse à l'appareil télégraphique. Ce n'est rien moins qu'un nouveau projet de musique et qui bouleverse, dans son fondement même, la tradition de notre art en faisant passer ce fondement du dedans au dehors. Déjà après *Le Sacre*, Debussy disait à celui qui vous parle : « Vous savez combien j'admire *Petrouchka*, mais *Le Sacre* m'inquiète. Il me semble que Stravinski cherche à y faire de la musique avec ce qui n'est pas de la musique, de même que les Allemands prétendent, paraît-il (c'était pendant l'autre guerre), faire des beefsteaks avec de la sciure de bois. Le tambour nègre n'est tout de même pas encore de la musique. » Quoi qu'il en soit, c'est à ce projet que Stravinski se voue, dès sa maturité, et ses écrits théoriques n'ont d'autre fin que de le défendre et de nous persuader<sup>p.046</sup> même que la musique n'en peut avoir d'autre. Cette seconde période de l'activité créatrice de Stravinski, bien loin d'accuser une diminution de ses pouvoirs, comme on le dit généralement, manifeste donc, au contraire, une prise de conscience toujours plus nette de ce qu'il est et du projet qui a été le sien, dès le début. Je dirai même que la mise en œuvre d'un projet aussi paradoxal supposait une invention, une intuition et une énergie créatrice confondantes et que ses œuvres attestent avec éclat.

Il faut bien voir cependant que cet art a beau être du mouvement, il est essentiellement statique. Voyez la *Danse sacrale* du *Sacre du Printemps*. Une phrase rythmique se déroule, c'est bien une forme créée par le mouvement ; elle s'inscrit dans l'espace et se referme sur elle-même : c'est une forme statique de mouvements, c'est-à-dire un élan accompli et retombé. Mais que revienne la même phrase à la péroraison ; elle aurait alors à porter la *Danse sacrale* à son paroxysme, et en effet, le mouvement accumule ses rythmes, la danseuse s'épuise et tombe inanimée, nous arrivons à *satiété* mais sans avoir bougé en nous-mêmes, sans avoir été emportés comme nous le sommes par les rythmes élémentaires du premier mouvement de la *Cinquième* de Beethoven, par exemple : c'est qu'ici intervient une autre force, le dynamisme tonal. *Le mouvement rythmique est incapable par lui-même de conférer à la musique un dynamisme, il ne peut que rendre tangible le dynamisme tonal.* Il y a, bien entendu, un dynamisme tonal dans la musique de Stravinski, mais il n'est plus que la force de cohésion interne de son geste ; il est congelé dans le statique, ne se dégage plus : la musique a cessé d'être un dynamisme. Il s'ensuit un changement radical dans la nature de son temps. Le dynamisme interne de la musique, ressort du sentiment musical, n'étant plus que le soutien du geste, le sentiment musical perd sa liberté, qui, pour autant, ne passe pas dans le geste, car celui-ci est, par essence, *volonté*. Le temps de la musique cesse d'être celui d'une liberté pour être celui sur lequel s'exerce une volonté, c'est-à-dire un temps donné et nécessaire. C'est ce temps que l'on a appelé « temps ontologique », mais c'est une plaisanterie. Nous n'avons que deux possibilités d'appréhender le temps : en nous, comme temps psychique ou <sup>p.047</sup>qualifié, c'est

## Débat sur l'art contemporain

le temps de la musique ou *tempo* ; hors de nous, sur l'univers où il devient le temps automatique que bat l'horloge ou le métronome, c'est le temps de Stravinski. Son caractère de nécessité explique les exigences de Stravinski à l'égard du mouvement, mais il faut qu'il soit clair que, lorsqu'il parle du temps, il n'entend pas la même chose que nous.

Pourtant, ces particularités mêmes de son art devaient conduire Stravinski à deux découvertes qui sont d'une portée générale et que l'on peut considérer comme les plus importantes de la musique d'aujourd'hui.

La première est ce que j'appellerai la *polymétrie*. Dès l'instant que le mouvement musical se fait autonome, et n'est plus engagé dans le dynamisme interne de la musique, il échappe à cette nécessité de la cadence, dont je parlais tout à l'heure, et peut s'organiser sur *l'unité métrique*. Tel est bien le caractère général de la musique de Stravinski : son mouvement est fondé sur le *mètre* et l'auteur joue alors de la mesure comme on jouait jusqu'ici du rythme ; *L'Histoire du Soldat* en donne des exemples savoureux. Ce motif de *Petrouchka*



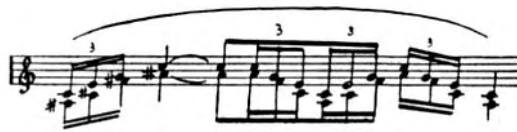
est un mouvement ou un rythme né des jeux du mètre.

La principale découverte de Stravinski, toutefois, réside dans le sort qu'il a fait à ce qu'on appelle la *polytonalité*, c'est-à-dire la possibilité, pour une harmonie, d'être polyvalente au point de vue tonal. Jusqu'ici, l'harmonie appartenait à l'instant ; elle indiquait, à chaque instant, l'état de tension du dynamisme tonal. Mais l'homme qui vit dans le statique, qui voit la musique comme une architecture déployée dans le temps, se trouve devant elle comme

dans un « présent » qui s'étend ; il organise alors dans ce *temps qui dure*, c'est-à-dire dans la simultanéité, les tensions harmoniques qui s'organisaient jusqu'ici dans l'écoulement du temps, c'est-à-dire dans la succession. C'est ainsi que ce rapport :



p.048 devient :



et que celui-ci :



devient :



Ainsi naît une nouvelle conscience de l'espace imaginaire où s'organisent les sons, et des lois qui le régissent. Avec *Renard* et *Noces*, Stravinski avait réintégré dans la musique l'hétérophonie primitive ; avec son harmonie polyvalente, il ranime en nous le sens de la polyphonie et lui ouvre des horizons nouveaux.

Mais la nature statique de cet art qui fait de la musique une succession de « présents » plutôt qu'un événement de temps continu, a une conséquence que je ne puis laisser hors de vue. Le projet de la polyphonie et de la symphonie, avons-nous vu, ne visait pas seulement des structures riches, mais des structures de

structures, des perspectives de structures ; et c'est ce qui a fait la grandeur de notre art, car à chaque étape de la structuration s'ouvre, pour le sentiment musical, une nouvelle zone de transcendance et c'est ainsi qu'à propos de rien, d'un clair de lune, d'une joie, d'une tristesse, d'un sentiment sans nom, la musique peut nous révéler tout un homme et toute une vision du monde. La musique de Stravinski <sup>p.049</sup> est bien faite de structures complexes, mais sa forme est essentiellement une liaison, non une intégration de ces structures. Elle échappe par là et au projet et à la portée de notre art. Il resterait à voir en quoi consiste sa communication et nous le trouverions dans ce que Sartre appelle la « teneur métaphysique du sensible », mais je ne peux m'y étendre. Ce qu'il importait à notre propos était de situer Stravinski et son œuvre par rapport à notre culture et cette situation apparaît, me semble-t-il, clairement. L'*éthos* de notre art est absent de son œuvre parce que l'engagement dans le « sentiment » musical est étranger aux rapports que Stravinski entretient avec la musique. C'est pourquoi toutes les références que l'on cherche, à leur propos, dans le passé, chez Bach par exemple, sont dépourvues de sens. Stravinski comme musicien, son œuvre comme projet esthétique, représentent des types sans précédents dans notre histoire et toute discussion à leur sujet devrait partir de là.

Je vous disais qu'à l'aube de notre époque la cadence de dominante semblait avoir perdu sa vertu formelle. La musique allemande en a été frappée la première car une maladie de la tonalité devait être ressentie d'abord là où l'on pratique, selon le mot de Louis Laloy, l'harmonie de tonalité. Ce qui caractérise l'harmonie de tonalité, c'est que chaque moment de la musique se

définit comme une position parfaitement déterminée de la tension vers la dominante. Or, après l'immense impulsion que l'exemple de *Tristan* avait donnée au *chromatisme*, il y avait des moments (chez Reger par exemple) où l'on avait comme perdu le nord, où la tension de dominante ne se faisait plus sentir ; la nécessité semblait venue de chercher un nouvel ordre formel. L'idée de le chercher dans le chromatisme même, et en le sortant de son cadre tonal, caractérise la personnalité de Schönberg ; mais il faut dire que si l'on donna à ce projet le nom d'*atonalité*, ce fut à son corps défendant : il rêvait d'un nouvel ordre tonal.

On croit généralement que ce qu'il y a de particulier dans la personnalité musicale de Schönberg n'apparaît qu'avec ses œuvres « atonales » ; je pense, comme dans le cas de Stravinski, qu'elle apparaît d'emblée.

p.050 Dans un article destiné à mettre en évidence ce qui constitue l'art de Schönberg, Alban Berg montre l'extraordinaire richesse de structure, l'accumulation de faits formels que présentent les dix seules premières mesures de son *Quatuor en ré mineur* : variété des périodes, liberté des périodes par rapport au mètre, diversité des valeurs de durée, des mouvements mélodiques :



Fort bien, mais que m'importe si le contour me paraît arbitraire, si le troisième motif ressemble trop à un arpège pour que j'y

reconnaisse une variation du premier, si enfin la précipitation du mouvement et les faits harmoniques qu'il entraîne paraissent rompre le cours de l'événement posé au début. Si la signification résidait dans la multiplicité des faits de structure, beaucoup d'œuvres classiques seraient indiciblement pauvres ; le premier thème de la Symphonie en *sol* mineur de Mozart, pourtant, dans sa simplicité, me paraît autrement satisfaisant que ce thème de Schönberg. Il est bien vrai que la signification de la musique réside dans sa qualité de structure, mais la structure la plus savante n'est pas nécessairement satisfaisante ; en termes grossiers : l'action formelle en musique ne consiste pas à « vous en jeter plein la vue » — et ceux qui ont lu les schönbergiens savent que c'est leur éternel moyen de défense — mais à constituer des structures « sensibles » au cœur.

On voit pointer ici l'esprit qui anime Schönberg et que son œuvre mettra toujours plus en évidence : c'est l'esprit de la Loi et l'esprit d'abstraction, la croyance que la structure en soi — ce qui répond à une théorie — détermine l'événement esthétique, — que l'objet formel — que régit la théorie — c'est l'objet musical. Tout le *Traité d'harmonie* de Schönberg est fait de spéculations sur la p.051 théorie, comme s'il en pouvait surgir des vérités musicales, témoin ce chapitre où il appelle de ses vœux la *Klangfarbenmelodie* de l'avenir, c'est-à-dire une mélodie constituée, non plus par le changement positionnel du son, mais par la variation de son timbre. On ne saurait imaginer méconnaissance plus complète du fait que la mélodie est phénomène ; un fait humain, non une donnée de la nature. Dans le même mouvement de pensée, Schönberg est arrivé à conclure que si nous pouvions saisir une forme dans des sons en succession mélodique, nous pouvions tout



aussi bien la saisir en eux s'ils étaient simultanés, c'est-à-dire en « accord ». Or je suis bien sûr que la théorie de Rameau, encore en vigueur, ne donne pas raison de l'accord, mais je suis tout aussi sûr que le phénomène de l'accord et le phénomène de la mélodie sont deux choses, et qu'en conséquence la manière dont les schönbergiens constituent les accords va contre la nature.

La recherche d'un ordre formel qui se suffise à lui-même, devait ramener Schönberg au style *contrapuntique imitatif* que vous connaissez par les œuvres de Bach et qui fut la voie première de la musique. Ici, en effet, la forme a l'air d'être tout entière déterminée par l'édifice statique des sons ; pensez par exemple à une « invention » de Bach ; on ne voit que des motifs qui se ressemblent, se réfèrent les uns aux autres et des significations qui naissent de ces « imitations » et de leur organisation. De là à croire que toute la condition de la forme est contenue dans les rapports imitatifs et les lois du contrepoint, il n'y avait, pour Schönberg, qu'un pas. Seulement, tant que ses formes étaient empruntées à nos gammes diatoniques, elles ramenaient avec elles, presque inévitablement, les vieilles cadences tonales ; c'est pour y échapper que Schönberg imagina de tirer ses formes d'une *série* donnée et interchangeable des douze sons de la gamme chromatique qui étaient ainsi amenés à défiler tous dans un temps court, brouillant toute impression harmonique : tel est, en gros, le point de départ de *la technique des douze sons*. Cet exposé succinct suffit toutefois à faire apparaître le point critique du système : même si l'on admet le postulat de Schönberg, qu'une forme statique (un ordre des intervalles) se reconnaît toujours — ce qui est très contestable lorsque les sons <sub>p.052</sub> de la série sont éparpillés dans les différentes voix ou dans le cas de l'imitation

« récurrente » — cette technique ne peut constituer qu'un organisme statique et non un organisme dynamique. La « série » fondamentale fournit bien à l'action formelle un fondement intelligible, mais non, comme c'est le cas avec la dominante, un fondement qui, par sa nature, transfigure l'événement sensible en un événement affectif. La série n'est qu'un organe de référence, les sons qui passent ont « affaire » avec elle, mais elle ne les qualifie pas, elle ne les charge d'aucune tension et le dynamisme musical n'arrive pas à se constituer.

Il faut bien se représenter toutefois que la *série* n'est que la base quasi invisible sur laquelle le compositeur forme des motifs, des mélodies avec leurs rythmes, leurs accents et ces êtres musicaux nous apparaissent bien comme des signes affectifs, mais d'une affectivité qui ne prend pas forme, faute de fondement : ils restent des sphinx. Il y a là comme le spectre d'un sentiment musical qui n'arrive pas à se déterminer.

Il y a dans toutes les discussions des schönbergiens pour nous prouver que leur musique doit « jouer », parce qu'elle est forme, une confusion profonde sur la notion de forme. On croyait autrefois qu'une forme avait un contenu et l'on s'est aperçu que forme et contenu n'étaient que deux aspects complémentaires d'une même réalité, comme, pour les savants d'aujourd'hui, l'état corpusculaire et le mouvement ondulatoire sont deux aspects complémentaires et irréductibles l'un à l'autre de la réalité physique. Pour les théoriciens de la forme, celle-ci se définit par des conditions et des lois et jusqu'ici les schönbergiens sont dans le vrai. Mais l'*expression* de la forme ne peut prendre sens que dans un fondement de ce sens, sinon la forme n'est forme de rien, et reste, au point de vue expressif, un sphinx. C'est ce point capital, mis en

lumière par la phénoménologie, que les schönbergiens n'ont pas vu : en éliminant de la musique le privilège de la *quinte* et la qualité des intervalles, ils ont éliminé le fondement même de son expression et c'est pourquoi leur musique est sphinx.

Si la musique tonale était l'expression d'un monde de sentiments clairs, la musique schönbergienne semble cultiver l'obscur ; mais <sup>p.053</sup> c'est illusoire : l'essence de l'art est justement de rendre claires même les zones obscures de la vie affective. A cet égard, toutefois, elle présente peut-être certaines analogies avec le surréalisme poétique et l'expressionnisme pictural, alors que chez Stravinski on aurait pu voir certains aspects du cubisme.

Nous disions Stravinski étranger à l'engagement éthique dans le sentiment musical ; c'est à cet engagement, au contraire, que vise Schönberg dans son fanatisme de la forme, mais il en manque une condition indispensable : celle que les philosophes appellent sa contingence et sa facticité. Sa musique se réfère à une pure essence, à une sorte d'abstraction de conscience affective, elle ne s'est pas incarnée et de ce fait survole les conditions de personne, de race, d'époque : c'est à jamais une *Zukunft-Musik*.

Ainsi les deux productions les plus importantes dans leur achèvement, les plus authentiques dans leur sens, les plus novatrices de la musique contemporaine, n'ont pu être accomplies qu'au prix d'un abandon de son *éthos*.

Dans le gros de la musique occidentale, à la limite que j'ai marquée, le monde de sentiments qui s'exprimait par elle semble frappé de mutisme, improductif, paralysé par une situation qu'il ne domine pas, et là où la musique agit encore, elle s'évade de ce monde de sentiments et du sentiment tout court. Il y a là, à

l'égard du monde d'aujourd'hui, une indication qui, si difficile qu'en soit l'examen, doit nous arrêter un instant.

L'homme ne semble plus opérer en lui cette intégration de sa vie affective qui faisait parler à Pascal de « l'intelligence du cœur ». Les choses se passent comme si l'homme ne se connaissait plus que dans ses appétits et ses tendances, sauf pour recourir à un « esprit », dont on ne sait pas très bien sur quoi il le fonde. Il refuse au cœur sa sagesse pour ne l'accorder qu'à ses mains, son palais, son nez, sa peau, sa sexualité. Certes, il est heureux qu'on se soit enfin aperçu que notre conscience est partout en nous, mais notre vie sensible ne nous fournit que des informations partielles et ces informations partielles, c'est l'individualisme poursuivi jusqu'à l'intérieur de l'homme, le laissant divisé et impuissant. Elles ne peuvent converger que dans cette prise affective globale du monde <sup>p.054</sup> qui s'accomplit avant toute réflexion, qui précède l'illumination de l'esprit et la fonde, et qui est information du cœur. On semble l'avoir oublié. On parle beaucoup de notre chère sensibilité, on attend des miracles de l'Esprit, on spéculé sur un inconscient qui est une pure invention de psychologues, mais qui se préoccupe encore de ce moment éthique de notre *activité de sentiments* qui pourtant, en toute vie, a une signification si décisive ? Le cœur est devenu un objet d'abhorration et des spiritualistes et des matérialistes ; notre temps en a fait un paria. Comment veut-on que la musique, qui en est l'organe d'expression propre, fasse encore entendre sa voix ?

La musique occidentale a déjà connu, dans son cours historique, une césure aussi nette que celle qui est au seuil de notre époque, mais elle avait un autre caractère : elle indiquait un changement de direction de ses forces éthiques qui, d'une

inspiration religieuse, passaient à une inspiration humaniste. L'ancienne musique ne s'effaçait que devant le surgissement irrésistible d'une musique nouvelle qui créait ses formes. Aujourd'hui, il ne s'agit pas d'un changement de direction, mais d'une crise de ses forces éthiques ; c'est même pourquoi l'intelligence fait la folle. La musique ancienne s'est trouvée à bout de souffle avant qu'une musique nouvelle n'ait surgi et, lorsque celle-ci est apparue, elle n'a fait apparemment que reprendre, dans une sorte de déviation et d'adultération de leur essence, les formes anciennes. La première césure avait été signalée par un fait bien remarquable : au moment même où elle se produisait, en l'an 1600, Monteverdi publiait son second recueil de madrigaux sous ce titre prophétique : *Seconda Epoca della musica ovvero perfezzione della musica*. Il faudrait dire aujourd'hui : *Terza Epoca della musica, ovvero imitazione della musica*. « Imitazione della musica », c'est-à-dire continuation de la musique dans ses comportements, dans ses objets, dans toute son activité, mais vidés de leur signification.

On reconnaît là, et vous avez sans doute reconnu, tout au long de mes descriptions, les schémas d'Oswald Spengler sur le destin et la fin des cultures. Spengler montre dans les cultures des organismes vivants qui ont leur naissance, leur maturité créatrice, <sup>p.055</sup> leur vieillesse et leur mort ; leur vieillesse qui peut durer des siècles, est atteinte avec l'état de *civilisation*, où la culture, devenue improductive, n'est plus qu'extension, consommation, exploitation de son acquis. Tout se passe en effet comme Spengler l'a vu, et dans la préparation de cette conférence, je me sentais gêné de fournir à cet homme terrible tant d'arguments. Mais nous ne sommes pas là pour nous résigner et attendre qu'un homme

nouveau commence une nouvelle culture, nous sommes là pour donner un sens au moment historique qui nous est dévolu. D'autre part, Spengler n'a pas tout vu ; nous ne pouvons pas savoir ce que peut signifier encore, dans une culture qu'il nomme (assez imparfaitement) *faustienne*, sa période d'extension ; nous ne savons même pas si, pour une âme dynamique comme celle d'Occident et que Spengler n'avait pas encore rencontrée dans l'histoire, cette première période d'extension ne peut pas prendre l'aspect d'une reprise créatrice dans un horizon nouveau, une troisième phase qui ne serait pas seulement « imitation » <sup>1</sup>. Et quand nous voyons la pensée scientifique se manifester à cette heure même, non seulement par de nouveaux faits, mais par une nouvelle vision du monde où s'intègrent l'espace et le temps, la matière et l'énergie, nous avons des raisons de penser que — dans un domaine qui ne touche pas à l'éthique, il est vrai, ce qui confirmerait ma thèse — notre culture n'est pas encore stagnante.

Eh bien, contre toute vraisemblance, je l'avoue, il n'est pas impossible de discerner en musique les signes d'une reprise créatrice.

C'est le sens de l'œuvre d'Hindemith. Devant la même situation où s'était trouvé Schönberg, au lieu de chercher, comme lui, une solution dans la spéculation abstraite, Hindemith s'est remis au cœur du réel, il a cherché sa solution avec son instrument, dans les sons, et en lui dans une mise en question des fondements de la musique. Son activité créatrice a pris ainsi un double aspect : pratique, dans ses œuvres où son tempérament commande ;

---

<sup>1</sup> En somme, il y a eu l'homme religieux ; il y a eu l'homme tourné vers lui-même ; aujourd'hui, *per forza*, apparaîtrait l'homme social ; et l'idéal serait que cet homme social récupère, intègre en lui les deux précédents.

théorique, dans un système encore provisoire auquel il travaille sans<sub>p.056</sub> cesse — le seul essai conséquent de renouvellement de la théorie ancienne qui ait été fait de nos jours.

Dans l'entourage de Schönberg même, Alban Berg a accompli ce tour de force de sauvegarder la musique en son essence dans la technique atonale et dodécaphonique. De cette discipline de fer autant que de la nature lyrique ultra-sensible de l'homme, son œuvre garde un caractère tourmenté que la maîtrise, toutefois, domine et a amené souvent à des pages d'une beauté bouleversante. L'heure de la musique de Berg reviendra ; il n'est pas à souhaiter qu'elle revienne trop tôt : on la prendrait encore pour de la musique « moderne » et je la situe, pour ma part, dans la tradition — pas si loin de Debussy qu'on ne croit.

L'esprit de notre musique, du reste, était demeuré vivace et productif chez maint artiste de notre temps : on le verrait à l'œuvre chez Martinu, un simple, resté proche de la terre ; chez Malipiero, un solitaire, vivant dans l'ambiance des ancêtres, chez beaucoup d'autres que je ne puis énumérer ici. Mais ce qui me faisait parler d'une reprise créatrice, c'est notamment la réapparition de ce qu'on appelle « l'inspiration ». Pour la génération actuelle, l'« inspiration » a passé au rang des vieilles lunes romantiques. Elle réside en ce fait que le compositeur découvre ses thèmes tout faits, comme la phrase nous vient sous la pensée, et qu'est-ce à dire, sinon que nous sommes dans un langage et non plus en face d'un objet. Il m'importe peu que la musique de Benjamin Britten ait un certain caractère de légèreté et de mondanité que je crois propre, d'ailleurs, à la tradition

---

anglaise ; mais elle procède d'un langage qui lui est personnel, qui n'est nullement facile et que, manifestement, il produit avec la même aisance que nous écrivons une lettre. Cette spontanéité de la forme confère à son œuvre un caractère absolument nouveau dans la musique contemporaine. C'est cette même qualité qui a empreint de vérité et de naturel, dès le début, la musique puissante et abondante d'Arthur Honegger, et qui la sauve, ajouterai-je, lorsque, par aventure, et sous l'esprit du temps, ce musicien-né veut faire le mauvais garçon.

Enfin, je voudrais pouvoir désigner en Bartok un symbole de notre histoire. L'œuvre de Béla Bartok est l'image du choc que nous <sup>p.057</sup> avons subi, comme s'il avait tout senti, tout mis à l'épreuve, tout pris sur lui pour surmonter une situation qui lui était plus difficile encore qu'elle ne l'était pour d'autres : débuts dans l'inauthentique, dans l'imitation de Brahms, Strauss et Reger, révélation Debussy, ébranlement des expériences Schönberg et Stravinski, recherche laborieuse de lui-même, de sa facticité hongroise. Bartok était de ceux « qui cherchent en gémissant » quoiqu'il ait toujours arboré le sourire ; mais il a trouvé, et ses dernières œuvres sont le plus beau gage d'espoir que la musique de notre temps nous ait donné.

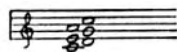
Les musiciens que je viens de mentionner n'ont pas, à proprement parler, créé de nouvelles formes mais ils ont mis au jour peu à peu — et c'est l'essentiel — un nouveau monde formel ; ils ont fait apparaître une nouvelle conscience pas encore explicite de l'espace musical et de ses lois. Ce qui est fini, ce n'est pas l'essence dynamique de la musique et l'ordre tonal qui en est le soutien, c'est le concept de cet ordre que l'esprit rationaliste avait élaboré depuis Rameau. On n'éliminera pas davantage le rapport



de dominante de la musique qu'on ne pourrait éliminer l'horizontale et la verticale du monde des formes plastiques, mais le fonctionnement de cette dominante n'a pas épuisé ses possibilités comme le montrent, par exemple, les œuvres de Frank Martin.

[Je veux vous indiquer <sup>1</sup> à bâtons rompus et pour vous en montrer la réalité, quelques traits de cette nouvelle conscience musicale où l'action créatrice d'aujourd'hui pourrait trouver les instruments de son style et de ses projets :

— un nouveau sens, pas encore explicite, de *l'accord* qui fait, par exemple, qu'une formation comme celle-ci :



peut avoir un caractère conclusif et qui confère une fadeur écœurante à ces terminaisons de jazz :



p.058 La théorie classique parle ici de « sixte ajoutée », ce qui n'explique rien. Ce que montrent ces accords et ceux qu'on appelle « polytonaux », c'est que la nature de l'accord n'est pas ce que croyait Rameau et que nous avons encore à l'explorer.

— Un nouveau sens de la *polyphonie*, aperçu chez Stravinski, et dont Bartok, dans le premier mouvement de sa « Musique pour Instruments à cordes », a donné un exemple admirable.

— Un nouveau sens des rapports de la mélodie avec le dynamisme tonal où elle s'insère. L'ordre tonal classique s'est

---

<sup>1</sup> L'auteur a dû omettre dans sa conférence, faute de temps, le passage qui figure ici entre crochets ; il en a d'ailleurs repris la matière au début du *second entretien*.

ouvert au chromatisme, il s'est ouvert depuis Liszt et avec les Russes aux formes modales de la mélodie et même aux modes exotiques. Il n'y a pas d'harmonie modale, sauf pour les organistes qui accompagnent le plain-chant à l'église — mais il y a une libération du dynamisme tonal des modes majeur et mineur. Le dynamisme tonal a gagné son autonomie, il n'enserme plus dans son étai la mélodie devenue libre et disposant désormais des douze sons chromatiques.

— Un nouveau sens de la *forme*. C'est à dessein qu'en vous parlant de la « dominante » je n'ai pas fait allusion au chemin de retour — de la dominante au son premier. Les classiques n'ont conçu que des formes fermées sur elles-mêmes, mais il peut y avoir encore « forme » dans une acception beaucoup plus large ; comme le montre le premier mouvement de *La Mer*, fait de paliers successifs, sans symétrie ni retour. Voici un exemple très simple d'une forme mélodique ouverte, comme une interrogation, et que j'emprunte à Bartok :



— Un nouveau sens, enfin, de l'autonomie de la musique ou de ce que l'on appelle la « musique pure ». On ne voyait la p.059 musique « pure » jusqu'ici que lorsqu'elle était détachée de tout sujet, de tout texte, de toute action scénique. Il faut se rendre compte qu'il est dans sa nature, parce qu'elle est sentiment et que le sentiment se réfère à un objet, d'éclairer du dehors le

sentiment qu'elle met en œuvre, sans pour autant perdre son autonomie ; c'est ce que savaient si bien les clavecinistes français. L'apparition de formes abstraites, comme la fugue, la sonate, la symphonie, n'est qu'un moment exceptionnel de la musique, qu'il ne faut pas toujours attendre ni exiger d'elle. Dans une mélodie de Debussy le sentiment musical est autonome bien qu'il soit lié à un texte poétique ; il n'en est pas ainsi, du moins au même degré, dans une mélodie de Fauré. Il suffira pour vous en rendre compte que je vous donne un exemple de leur prosodie :

**Fauré**

Le Ciel est plus dessus le toit - si bleu si cal - me Un ar - bre ,  
 plus dessus le toit ber - ce sa pal - me Sa clo - che - dans le ciel qu'on voit  
 dou - ce - ment s'in - te Un oi - seau sur l'ar - bre qu'on voit chante sa jo - lail - le

**Debussy**

Après de cet - te goutte som - bre où se res - pire un air si doux S'on - de  
 lutte a - vec les cailloux et la lu - mière avec que l'om - bre C'est flots las .  
 - sés de l'exer - ci - ce qu'ils ont fait dessus ce gra - vier se re -  
 - po - sent dans ce vi - vier - où mourut au - tre - fois Nax - os - se -

p.060 Dans le premier cas, la musique se moule sur le mètre du

vers, elle est assujettie ; dans le second, elle modèle le vers, elle est libre. <sup>1]</sup>

Ainsi, à travers la production si disparate de ces trente dernières années, on peut voir se dessiner une nouvelle physionomie de la musique qui pourrait prendre corps dans une réelle action créatrice. Les tâches ne manquent pas. On peut voir aussi s'organiser sur la base de notre tradition musicale l'horizon nouveau où se définit notre situation. La musique occidentale dans les cultures nationales déployait ses types comme un spectre lumineux déploie ses couleurs. A ce spectre, en somme, Schönberg et Stravinski ont ajouté une bande d'infra-rouge et une bande d'ultra-violet — Stravinski ne représente-t-il pas le point où la primauté de l'« objet » est poussée jusqu'à l'autonomie, Schönberg celui où la pureté de l'événement musical va jusqu'à en faire l'événement d'une conscience idéale ? Ce ne sont pas là des mots. Dans un monde qui s'étend aujourd'hui à l'Amérique et à l'Orient, il faut s'attendre à des apparitions insolites et il s'agit de les situer. Ce monde nouveau se caractérise par une certaine universalité des techniques qui n'a pas nécessairement pour corollaire une unification impossible de l'art ; seulement, ses différents types ne sont plus enfermés dans les cultures nationales, ils se propagent dans le monde, ils constituent des types humains.

Tout cela, toutefois, est encore un peu du rêve. Le renouveau créateur, symbolisé par les musiciens que j'ai indiqués, se poursuivra-t-il ? L'avenir en décidera. D'autres perspectives sont possibles. On a vu dans l'histoire des mouvements créateurs se

---

<sup>1</sup> Le premier cas se rattache à ce que dans le chant populaire primitif M. Brailoiu appelle le *giusto cantando* ; le second à ce chant que j'ai appelé *pneumatique*, apparu dans l'histoire avec la mélodie chrétienne.

dessiner, puis s'enliser et sombrer ; là est précisément le problème éthique.

En tout état de cause, le sentiment musical ne redeviendra pas créateur et il n'y aurait aucun sens à ce qu'il le redevînt, si le monde d'aujourd'hui ne sait pas le retrouver dans son expérience.

Nous ne sommes plus dans le monde des cultures fermées ni p.061 dans le monde des cultures de classes. Une immense quantité de musique, très diverse, s'offre globalement à une vaste société très diverse. Cette musique ne sera vraiment un bien de la civilisation que si elle est, pour cette société, une culture ; autrement dit, si elle est éprouvée dans les conditions de la culture.

La culture, ce n'est pas tout connaître, ni multiplier des expériences qui peuvent ne laisser aucune trace, comme c'est le cas du jeu et du sport, c'est traverser une expérience d'où l'on sort un peu changé — apprendre quelque chose en lisant un livre — et nous touchons ici au point essentiel : il n'est d'expérience valable que pour une conscience musicale, ou si l'on veut, l'expérience musicale suppose au préalable une certaine conscience de la musique. J'ai l'air de faire un pléonasme, et pourtant, cette vérité est bien sortie des têtes. On ne s'en apercevait pas, tant que la musique était dans l'ordre des cultures ; mais le fait est apparu sitôt que, par le changement de situation, la musique a posé des problèmes. Vous pouvez consulter les écrits des musicologues et des critiques, observer les comportements des musiciens et des profanes, ils vont tous à *vide* devant ces problèmes, comme si la musique c'était tout ce qu'on peut faire avec des sons musicaux et aussi tout ce qu'on peut faire avec les œuvres du passé, comme si le mot d'ordre dans le monde musical était : « Plus il se passera de choses, mieux cela vaudra », ou : « Plus on est de fous, plus on

rit », comme si, enfin, on ne devait savoir ce qu'est la musique qu'au bout des temps, quand toutes les folies auront été faites. Eh bien, non ! La musique, c'est ce qui répond à la conscience de la musique ; elle est circonscrite d'avance dans un champ défini par ses fondements ; l'étendue de ce champ est imprévisible parce qu'il est engendré par une liberté en acte qui le modifie tous les jours, mais cette liberté est en situation ; c'est la liberté d'une conscience déterminée. Nous ne possédons jamais cette conscience de la musique que sous une espèce particulière qui s'éveille en nous et s'ouvre alors, progressivement, à la mesure de nos expériences. Pour que l'activité musicale, sous n'importe lequel de ses aspects, prenne valeur de culture, il faut donc qu'elle vise dans la musique cette expérience dont j'ai essayé de vous montrer la nature. Là <sup>p.062</sup> réside la responsabilité de quiconque se donne à cette activité à l'égard de son acte — ce qui fait cet acte futile ou indigne ou, au contraire, lui confère une valeur.

Ce qui caractérise notre situation, c'est qu'elle exige de la conscience musicale plus que jamais, plus qu'autrefois, d'être active et vigilante, et je dirai même créatrice. C'est à cette condition que nous sortirons du désarroi et que le monde musical sortira du chaos. Nous ne pouvons pas faire que notre époque soit une grande époque de production s'il n'en doit pas être ainsi : nous avons vu que cela dépend de facteurs humains qui dépassent la musicalité proprement dite. Mais nous pouvons faire que notre vie musicale soit autre chose qu'une activité frivole et vide, même lorsqu'elle est mêlée de passions ; nous pouvons faire que cette vie musicale ait un destin de culture. Ce sera le cas dans la mesure où, devant la musique, nous aurons su retrouver les conditions de son expérience, et en elle une nouvelle activité, dégagée des

## Débat sur l'art contemporain

habitudes mais rétablie en vérité, de la conscience que nous en avons. Alors, nous serons rentrés dans l'authenticité et ce destin de la musique dans le monde d'aujourd'hui dépend, vous le voyez, non seulement de ceux qui la font, mais de ceux qui l'écoutent ou participent, à quelque titre que ce soit, à son activité.

@

THIERRY MAULNIER

## SITUATION DE L'ART CONTEMPORAIN <sup>1</sup>

@

p.063 C'est, je le suppose, à dessein que, dans le programme des Rencontres Internationales de Genève, les exposés concernant la situation de l'art contemporain ont été placés avant celui qui a trait à la signification de cet art. Ainsi, c'est seulement après avoir examiné avec quelles données l'artiste de notre temps se trouve aux prises, de quels éléments il se nourrit, à quelles pressions extérieures il doit céder, ou faire face, dans quel mouvement historique, dans quel état social il se trouve pour employer le mot à la mode — *engagé*, que les conférenciers de ces rencontres auront à analyser le contenu idéologique ou passionnel de ses œuvres. Une méthode inverse aurait été tout aussi légitime : nous aurions pu analyser d'abord les œuvres et tirer de cette analyse nos conclusions quant à la situation de l'art actuel dans la société. Mais j'avoue que, pour ma part, je préfère, et de loin, l'ordre méthodologique proposé par le programme des *Rencontres*. S'il est évident, en effet, que tout artiste, en tant qu'il fait œuvre d'artiste, et toute œuvre d'art, sont étroitement tributaires du moment historique, de l'état de civilisation, des mœurs, des valeurs reçues, il n'est pas moins évident que la fonction de l'œuvre d'art n'est pas seulement d'exprimer la conjoncture où elle a dû p.064 naître. La fonction de l'œuvre d'art — et j'inclus ici, dans les œuvres de l'art, les œuvres de la littérature — est précisément une fonction de libération à l'égard des circonstances, à l'égard de l'histoire,

---

<sup>1</sup> Conférence du 3 septembre 1948.



puisque son caractère est de survivre aux conditions momentanées qui lui ont modelé sa naissance, et de garder sa valeur — parfois d'acquérir une nouvelle valeur — au delà de ces conditions : la figure d'un dieu égyptien survit, comme œuvre d'art, à la religion égyptienne, le temple grec à la religion grecque, la cathédrale à la cité du XIII<sup>e</sup> siècle, le tableau de Fragonard à la douceur de vivre. Le problème de la situation d'une œuvre d'art, ou d'un art, est donc infiniment plus extérieur et plus limité que le problème de leur signification. Je pense même — et ce sera la première des réflexions, nécessairement un peu sommaires et désordonnées, en raison de l'ampleur du sujet proposé, que je vais vous soumettre — qu'une œuvre créée par la main de l'homme n'atteint à la dignité d'œuvre d'art qu'au moment où elle atteint, par la volonté de l'artiste ou sans cette volonté, une autre signification que celle de la situation individuelle et collective à propos de laquelle, et pour laquelle, elle a été créée. Il n'y a pas de véritable œuvre d'art qui ne rompe les amarres, qui ne soit capable de vivre pour son propre compte. Si pétries qu'elles soient, dans toutes leurs parcelles, de sentiment chrétien, les grandes œuvres de l'art chrétien ne seraient diminuées en rien s'il était prouvé que la religion chrétienne fût fausse. Elles ont conquis leur indépendance. De même, si une grande œuvre d'art est créée, en Union soviétique, selon les plus récentes consignes du parti communiste — ce qui n'est pas, *a priori*, impossible — elle gardera intégralement sa valeur, même si ces consignes sont changées demain, même si le régime soviétique s'écroule dans vingt ans. En fin de compte, l'art échappe toujours au moment historique, même quand l'artiste n'a eu d'autre but que de reproduire fidèlement un intérieur hollandais du XVI<sup>e</sup> siècle et de toucher un bon prix de sa

toile ; il prend toujours pied sur ce qui dure.

Ces considérations peuvent paraître bien ordinaires et bien générales. Elles m'amènent pourtant au sujet. Car il me semble qu'un des caractères dominants, sinon le caractère dominant, <sup>p.065</sup> de la situation de l'art contemporain — je répète que j'envelopperai ici, dans le mot « art », les arts plastiques et les arts de littérature, la poésie, l'art dramatique, la prose, en tant qu'elle est œuvre d'art — me paraît être dans une sorte de malaise, de doute éprouvé par les artistes quant à leur pouvoir de se libérer du moment historique, de créer des œuvres susceptibles de survivre aux circonstances qui ont décidé de leur création et, dans une certaine mesure, modelé cette création. L'artiste de l'ère contemporaine se sent ligoté à la société et à l'histoire ; il ne se sent pas certain de pouvoir créer des œuvres qui existent inconditionnellement.

Or, il y a là un paradoxe. Si nous comparons l'artiste de ce que je viens d'appeler l'ère contemporaine, ère dont il convient — nous verrons tout à l'heure pourquoi — de marquer le début au moment où la civilisation technicienne commence à donner l'impulsion à l'ensemble de la vie sociale, c'est-à-dire aux environs de 1830, si nous comparons donc l'artiste de l'ère contemporaine à celui des grandes époques antérieures, nous constatons que jamais l'orgueil de l'artiste, la conscience de l'importance de sa fonction, de sa mission n'ont été aussi grands que de nos jours. Jamais, pourrions-nous dire, l'artiste ne s'est pris à ce point au sérieux. C'est au XIX<sup>e</sup> siècle que l'artiste est devenu un mage, un conducteur de peuples, un éveilleur d'âmes, une conscience privilégiée dont les manifestations, les jugements appliqués aux mœurs, aux valeurs reçues, aux actes politiques, doivent avoir un caractère impératif

et sacré, un ami ou un ennemi personnel de Dieu, un champion de l'avenir, un voleur de feu ligoté comme Prométhée sur un rocher fatal, un grand incompris, un grand révolté, un être d'exception à qui le sens ou le non-sens de la condition humaine s'imposent avec une acuité presque intolérable. L'artiste contemporain a presque entièrement perdu cette modestie devant l'œuvre qui en avait fait, tout au long des siècles, un artisan supérieur, qui l'avait incité si longtemps à effacer sa personnalité devant l'objet sorti de ses mains. Il a perdu aussi, en même temps que sa modestie d'artisan, ce que j'appellerais sa modestie d'amuseur. Chez les plus illustres, les plus fêtés des peintres de la Renaissance, il y avait encore quelque chose de l'ouvrier qui vient embellir la p.066 demeure d'un client riche. Chez les plus grands de nos dramaturges ou musiciens classiques, il y avait encore quelque chose du baladin, du chanteur ou du diseur qu'on fait paraître à la fin d'un banquet, pour le divertissement des grands seigneurs. L'un et l'autre croyaient que leur fonction était non d'exprimer de façon aussi puissante et saisissante que possible une personnalité privilégiée, mais de créer de leurs mains des objets de luxe, de plaisir et de contemplation, derrière lesquels ils s'effaçaient, et dont la beauté faisait leur mérite. Je ne veux pas dire que l'œuvre d'art n'exprimait pas alors, de façon souvent saisissante et singulière, le tempérament de l'artiste, sa morbidité, ses affinités sexuelles, ses idées concernant l'art ou le monde, et son angoisse existentielle. Je veux dire que là n'était pas pour lui le but principal et consciemment visé. C'est à notre époque seulement que l'artiste a pris à son compte une grande part de l'héritage des sorciers, des prêtres, des politiques — il est en train de revendiquer celui des philosophes — , mais c'est aussi — et voici le paradoxe — c'est

aussi à notre époque qu'il a conçu le plus d'inquiétudes quant à la fragilité de ses œuvres. Les artistes des cathédrales croyaient assurément en la durée de leur œuvre — l'ampleur de leurs travaux, la qualité des matériaux choisis le prouvent — , ils estimaient donc qu'ils incorporaient à cette œuvre une puissance de signification valable pour de nombreuses générations successives. Peut-on croire que les auteurs du Palais de Chaillot, à Paris, ou de votre Palais de la Société des Nations, à Genève, aient eu la même certitude ? Les peintres d'aujourd'hui savent eux-mêmes qu'ils travaillent avec des couleurs chimiques dont les rapports se trouveront, au bout de trente ou quarante ans, désaccordés. Les poètes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles écrivaient pour les lecteurs de leur temps, sans doute, mais aussi et surtout pour la postérité. Ils en appelaient à la postérité, ils lui faisaient confiance, ils prononçaient même, à propos de leurs propres œuvres, le mot d'éternité. Même lorsqu'ils chantaient, non sans quelque servilité parfois, les triomphes temporels de leurs maîtres, ils n'oubliaient pas de rappeler que seul leur art avait le privilège de conférer la durée aux gloires périssables de la politique et de la guerre. p.067

Apollon à portes ouvertes  
Laisse indifféremment cueillir  
Les belles feuilles toujours vertes  
Qui gardent les noms de vieillir,  
Mais l'art d'en faire des couronnes  
N'est pas su de toutes personnes  
Et trois ou quatre seulement,  
Au nombre desquelles on me range,  
Savent donner une louange  
Qui demeure éternellement.

L'orgueil de l'artiste n'était pas alors de bouleverser le monde des idées et des valeurs reçues, par l'expression d'une personnalité singulière et puissamment manifestée, d'un tourment privilégié ; l'orgueil de l'artiste était de créer, de ses mains, quelque chose qui lui échappât assez pour lui survivre et pour perpétuer son nom. La fonction de la création artistique n'était pas, comme l'a dit à peu près Malraux, de témoigner du passage d'un génie crispé, mais de constituer un objet plastique ou un objet de langage, solidement agencé en rapports fixes, et d'une solidité impérissable. L'artiste d'aujourd'hui semble renoncer à tel point à cet orgueil-là que l'un des représentants les plus illustres de la littérature contemporaine, M. Jean-Paul Sartre, vient demander précisément aux écrivains de renoncer délibérément aux mirages de la postérité et de se faire une technique de l'expression, non pas en fonction d'une durée escomptée de leurs œuvres, mais en fonction du bref espace de temps de leur propre vie et du devenir social immédiat que la prévision historique peut raisonnablement envisager. L'artiste semble donc accepter de voir son œuvre reconquise par le mouvement de l'histoire, auquel il a si longtemps, inconsciemment ou consciemment, tendu à échapper.

Ce changement considérable a sans doute des causes complexes. La première qui vient à l'esprit est dans le changement d'allure de l'histoire. Les artistes qui pouvaient spéculer sur la durée de leur œuvre construite, sculptée, peinte ou écrite, vivaient dans des sociétés relativement stables, dont les structures essentielles pouvaient paraître fixées une fois pour toutes, et dont les changements ne semblaient mettre en cause ni les valeurs fondamentales, ni les <sup>p.068</sup> grands sentiments humains. En entrant dans la grande aventure, dans la « révolution permanente » des

techniques, le monde s'est trouvé engagé non seulement dans une accélération prodigieuse du rythme des événements historiques, mais encore dans une subversion des mœurs et des rapports humains où les anciennes structures s'écroulent, où de nouvelles structures semblent prêtes à naître, sans qu'on puisse affirmer que les besoins spirituels de l'homme, ses références, ses principes d'évaluation n'en seront pas changés. L'artiste devrait donc prendre son parti d'une précarité universelle et se borner aux horizons prochains. Mais cette explication ne peut paraître satisfaisante qu'au premier examen. En effet, les transformations des modes de vie et de pensée, qui se sont produites depuis un siècle, et qui sont déjà immenses, n'ont nullement déprécié, à nos yeux, le capital artistique et littéraire accumulé au cours des époques antérieures, n'ont nullement rompu les communications artistiques entre le passé et nous. Au contraire, il semble que ce passé ait acquis pour nous une valeur supplémentaire, qu'il satisfasse en nous une nostalgie, qu'il réponde à un besoin d'évasion. Notre époque, si brutalement séparée des époques antérieures par une révolution technique sans aucun précédent, a pourtant porté plus loin qu'aucune d'entre elles la compréhension, le goût et le besoin des œuvres d'art du passé. Nous n'éprouvons pas à l'égard des siècles antérieurs ce mépris qu'avaient les romantiques pour les classiques, les classiques pour la Renaissance, la Renaissance pour le moyen âge « gothique ». Notre époque est peut-être la première où tous les styles antérieurs, occidentaux, orientaux, extrême-orientaux, nègres, pré-colombiens, primitifs, classiques, baroques, soient en même temps acceptés, nourrissent en même temps l'inspiration des artistes, répondent tous ensemble à des aspirations simultanées,

divergentes, contradictoires. Ainsi l'époque des plus grandes transformations historiques est aussi celle pour qui l'appréciation des œuvres d'art s'est le plus complètement dégagée des données circonstanciées, pour qui la notion de l'œuvre d'art en elle-même, hors de toute relation à un état social donné, a pris le plus de réalité. Et, nouveau paradoxe, cette époque, où les artistes semblent<sup>p.069</sup> renoncer à ce que Jean-Paul Sartre appelle, avec une nuance très sensible de mépris, l'immortalité, où ils semblent accepter, avec plus ou moins de résignation, ou même revendiquer l'appartenance de leur œuvre au moment présent de l'histoire et l'engagement de l'art dans le cycle actuel de destruction et de création du devenir historique, cette époque est aussi celle qui, par l'admiration syncrétique où elle rassemble toutes les œuvres d'art du passé — admiration dont nos musées et nos bibliothèques sont l'image —, reconnaît implicitement à l'œuvre d'art la possibilité de se maintenir, en tant précisément qu'œuvre d'art, à travers les transformations de l'histoire, et d'atteindre à une transcendance supra-historique. Tout se passe comme si notre époque admettait l'immortalité pour les œuvres de toutes les époques passées et ne la mettait en doute que pour les œuvres que précisément elle crée.

Il nous faut donc aller plus loin. Si l'artiste d'aujourd'hui se sent, plus que celui des époques antérieures, prisonnier du devenir historique, et s'il lui arrive même, par une inversion de signes avec laquelle la psychanalyse nous a rendus familiers, de transmuter cette mauvaise conscience, ou cette conscience malheureuse, en choix et en revendication volontaire et orgueilleuse de son angoisse, les circonstances extérieures, la pression des événements historiques ne suffisent pas à nous en donner les raisons. Ces raisons, certaines de ces raisons tout au moins, sont

cependant assez vite évidentes. Tout d'abord, dès le moment où l'artiste a pris, à tort ou à raison, conscience de son rôle social comme agent transformateur des idées et même des rapports sociaux, comme semeur de ferments et de germes, comme conscience révolutionnaire, il a accepté, par là-même, d'être entraîné par le mouvement dans lequel il prenait place : le destin de tout agent historique est de s'anéantir dans les transformations mêmes qu'il opère. Si la valeur, si le caractère d'une œuvre d'art réside, en fin de compte, dans sa puissance de rupture, cette valeur et ce caractère sont eux-mêmes voués à s'affaiblir, à se dissoudre, une fois que l'effet de choc et de bouleversement a été dépassé. « Ce qui est, par nature, destiné à vieillir », a écrit Paul Valéry, « c'est-à-dire la nouveauté ». Rien ne peut échapper à l'histoire que ce qui d'abord se situe en quelque mesure <sup>p.070</sup> en dehors d'elle, parle, si j'ose dire, au-dessus d'elle. Ce n'est pas comme objet de l'histoire que l'œuvre d'art est menacée d'engloutissement par l'histoire, c'est comme sujet, comme facteur de l'histoire. Il est bien évident que ce n'est pas dans la mesure où une œuvre d'art exprime l'état d'esprit d'une époque ou, par exemple, la révolte de l'artiste devant cet état d'esprit, sa volonté de le transformer, qu'elle peut obtenir sa durée d'œuvre d'art. L'idéal de la durée ne peut être atteint, par l'artiste, qu'au prix de l'acceptation d'une certaine stérilité. Ce qui nous suggère l'idée de la durée terrestre, le marbre, le diamant, sont stériles ou, du moins, ils ne sont féconds que de la fécondité la plus haute, en tant qu'objets de contemplation. La loi de l'action dans l'univers est la loi de l'échange. Tout ce qui agit, s'échange contre l'action produite, et, par conséquent, se détruit dans cette action.

En tant qu'on veut faire d'elle une expression et un agent



transformateur de la vie en société, l'œuvre d'art est donc condamnée à une usure interne. Il est clair qu'elle est condamnée à une usure analogue, dans la mesure où elle tend à se définir comme une expression, comme une trace brillante et pathétique de la personnalité de l'artiste. Comme la société est, par nature, soumise au changement, l'artiste, en tant qu'homme vivant, est soumis au devenir biologique, à la mort, et, si fortement qu'il ait réussi à signifier sa personnalité par son œuvre, cette personnalité s'estompe nécessairement peu à peu dans le souvenir des générations successives. L'œuvre d'art, en tant qu'elle est expression d'une personnalité, se trouve nécessairement liée au destin périssable de cette personnalité et on en arrive alors nécessairement à la conclusion de Sartre, qu'elle n'a toute son intensité d'existence, toute sa vérité que du vivant de son auteur, dans son rapport avec son auteur vivant et les problèmes qui l'occupent. C'est ainsi qu'en se caractérisant principalement comme agent social et comme expression de la personnalité de l'artiste, en fonction de la société dont il fait partie, l'œuvre d'art contemporaine se trouve fatalement affectée d'une précarité essentielle, puisqu'elle accepte de perdre son sens dominant par le seul effet inéluctable de l'écoulement de la durée. Certes, jamais, à aucune époque, l'œuvre d'art n'a pu être créée <sup>p.071</sup> dans les conditions de l'impersonnalité, de l'intemporalité absolue. Elle a toujours été tributaire de l'humeur, des pensées, des amours de son auteur, des idées et des croyances du temps, il lui est même arrivé d'assumer des fonctions sociales plus précises qu'elle ne le fait aujourd'hui. Mais, de façon consciente ou inconsciente, elle tendait vers une existence transcendante et intemporelle, en quelque sorte anti-historique. En tant que manifestation humaine

scellée, et, si j'ose dire, gelée dans une matière difficilement corruptible, ou dans un langage indéfiniment transmissible, elle était lutte contre la durée, lutte contre la mort. Liée à un état de la société, liée à une personnalité, non pas seulement par un état de fait, mais par une véritable volonté d'allégeance, elle est inévitablement, et dans la même mesure, liée à la mort. C'est par le sentiment de ce lien au devenir, de ce lien à la mort que l'artiste contemporain est hanté.

Le problème devant lequel nous nous trouvons est donc, en réalité, celui d'une situation de l'art, plutôt que celui d'une situation de l'artiste. En fait, la situation de l'artiste, écrivain, dramaturge, peintre, musicien, dans la société contemporaine, n'est peut-être pas très bonne, mais elle n'est pas désastreuse. Ou du moins, si elle est devenue désastreuse dans certains pays frappés par la guerre, c'est en vertu de phénomènes financiers et économiques généraux — l'inflation, par exemple — qui ont frappé la classe de la bourgeoisie et de la demi-bourgeoisie intellectuelle, où les artistes se recrutaient principalement et recrutaient leur public. Le temps où les romantiques — dont les plus célèbres, soit dit entre parenthèses, gagnèrent beaucoup d'argent — nous représentaient l'artiste comme un paria abandonné à la misère et victime de la malédiction sociale, ce temps est passé. Les éditeurs sont nombreux, et à la recherche de jeunes auteurs. Des dizaines d'expositions sont consacrées, chaque année, à Paris, aux jeunes peintres, et jamais on n'y a monté, au théâtre, autant d'œuvres d'auteurs dramatiques nouveaux que ces dernières années. Les grands écrivains de ce temps peuvent, pour la plupart, s'assurer par l'importance de leurs tirages, <sup>p.072</sup> les grands peintres par le prix de vente de leurs toiles, une existence matérielle confortable.

Les éditions de luxe — textes, dessins, gravures — , les journaux, la radio, les traductions à l'étranger, le cinéma leur offrent des ressources annexes et des moyens de publicité considérables. Les partis politiques, eux aussi, sont prêts à les soutenir, à les recommander à leurs membres, pour peu qu'ils consentent à donner quelques gages. Quant aux régimes totalitaires, ils appliquent systématiquement le mécénat d'Etat, et fournissent à leurs artistes maisons de campagne, voitures et domestiques. Mais je laisse de côté, quitte à y revenir quelques instants en conclusion, le cas des régimes totalitaires, ne serait-ce que parce que l'argent et les honneurs, dont ils couvrent les artistes qui acceptent de les servir, ont pour contrepartie le traitement, infiniment pire que l'abandon, la solitude et la misère, qu'ils infligent aux artistes opposants.

Voilà la situation matérielle. Quant à la dignité de sa fonction sociale, au prestige et à la considération qui s'attachent à cette fonction, l'artiste de notre temps n'est pas, non plus, défavorisé. Toutes sortes d'honneurs lui sont rendus, sans cette nuance protectrice, un peu dédaigneuse, que donnaient dans le passé, à ces honneurs, les classes dirigeantes, même là où les arts étaient le plus prisés. Le grand poète, le grand peintre sont une part importante du prestige national, et traités par les pouvoirs publics en conséquence. On leur parle avec déférence, on les comble de décorations et de charges honorifiques, on leur fait, le cas échéant, des funérailles nationales. Ils ne sont même pas atteints par cette familiarité un peu désinvolte qui se mêle à la popularité, plus grande certes que la leur, des vedettes du cinéma, de la chanson ou du sport. Plus peut-être qu'ils ne l'ont jamais été, ils sont respectés.

Cette aisance matérielle et morale, que la civilisation

contemporaine confère, en principe, à l'artiste, cette attention d'un public étendu, cet empressement des exploitants commerciaux de l'activité artistique, ce respect des pouvoirs ont même, dans les sociétés de forme libérale, un caractère assez nouveau, sur lequel je veux attirer l'attention. M. Jean Cassou nous parlait avant-hier de la séparation qui s'est établie, au XIX<sup>e</sup> siècle, entre l'art officiel, p.073 conformiste, académique, enseigné dans les écoles d'Etat, primé dans les concours d'Etat, nourri par les commandes de l'Etat, et l'art de la solitude, de l'aventure, de la révolte, l'art des poètes maudits, condamnés par les tribunaux, des peintres stigmatisés par les critiques en place, boudés par le public, voués à l'indifférence, au sarcasme. D'un côté, le morne académisme et la servilité récompensée ; de l'autre, l'audace, l'accusation, la révolte et le génie, Baudelaire, Rimbaud, Van Gogh. Il est certain que cet état de choses a existé. Il est certain aussi qu'il n'existe plus. Si nous considérons, par exemple, la France, nous voyons qu'en dépit de l'Ecole des Beaux-Arts, de l'Institut, des Prix de Rome, l'art officiel, académique, agonise ; à peine a-t-il encore le droit de donner sa marque aux nouveaux types de billets de banque et aux nouveaux timbres-poste. Ce n'est pas à l'académisme que s'intéressent les éditeurs, les marchands de tableaux, le snobisme, cette petite société parisienne des générales et des vernissages, qui donne le ton et fait les réputations en quelques semaines. Ce ne sont pas les peintres de batailles, ni les faiseurs de tragédies en cinq actes, selon le moule pseudo-classique, que les salons s'arrachent, qui font l'objet des conversations mondaines. L'avant-garde, ou ce qu'il est convenu d'appeler ainsi, n'a cessé, depuis le commencement de l'entre-deux-guerres, de garder l'avantage sur l'académisme, non

seulement quant à la qualité des œuvres, mais quant à leur retentissement. Bien entendu, il peut se faire que quelque novateur de génie, que quelque nouveau Van Gogh, que quelque nouveau Rimbaud soit resté dans l'ombre. Mais enfin, toute l'attention de la société était tendue, toutes ses possibilités d'accueil ouvertes pour ne pas le laisser échapper. Nous sommes bien loin du temps où les fauves étaient traités, pour reprendre le mot de M. Cassou, comme des pestiférés. Depuis dix ans, le peintre qui a à Paris la situation la plus solide, la mieux assise, la plus prospère, au point de vue matériel, le peintre dont les riches amateurs s'arrachent les toiles, c'est Pablo Picasso ; et ceux qui le suivent de près, ceux dont les tableaux sont disputés à prix d'or par les milliardaires d'Amérique et les musées du monde entier, s'appellent Braque, Matisse, Rouault. Parmi les peintres des générations suivantes, <sup>p.074</sup> Pignon, Fougeron, Gischia ont conquis la notoriété en quelques années, Dubuffet en quelques semaines. Aux cubistes, aux surréalistes, les non-figuratifs ont succédé dans les galeries, non pas même seulement de la rive gauche, mais du Faubourg Saint-Honoré et de la Place Vendôme. Il en est de même, du côté de la littérature. Non seulement les écrivains qui, vers 1925, étaient les guides intellectuels de la jeunesse non-conformiste, Valéry, Gide, Claudel, Cocteau, sont entrés à l'Académie française, ou pourraient y entrer s'ils le voulaient, mais, pour les écoles et pour les isolés qui les ont suivis, se sont ouvertes des carrières faciles, pour peu qu'ils parussent apporter dans les lettres un élément révolutionnaire, authentique ou non. On sait que Malraux, Breton, Aragon ont fait des carrières *socialement* brillantes. Jean-Paul Sartre, avec une œuvre nourrie par une pensée philosophique peu familière au public, un ton

littéraire nouveau et une attitude politiquement révolutionnaire, s'est trouvé célèbre dans le monde entier à quarante ans. La saison dernière, à Paris, une pièce d'un jeune auteur de vingt ans, *Les Epiphanies*, de M. Henry Pichette, a été jouée par deux des plus grands comédiens du moment, Gérard Philipe et Maria Casarès, applaudie par la critique et a fait recette, bien qu'elle fût — ou parce qu'elle était — dans la ligne de violence révolutionnaire et de provocation du surréalisme. Jean Genet, inconnu il y a quatre ans, est passé, dans ce court laps de temps, au premier plan de l'actualité littéraire, parrainé par Cocteau et par Sartre, publiant ses ouvrages dans des éditions de grand luxe, joué, au théâtre, par Jouvett, et cela, non pas seulement en vertu de son talent — que, pour ma part, j'estime extraordinaire — , mais aussi *parce que* ses livres étaient scandaleux au sens bourgeois du terme, *parce qu'il* était condamné de droit commun, repris de justice, poursuivi, encore aujourd'hui, par les tribunaux. Tout ce qui était, il y a encore soixante-dix ans, une malédiction pour l'artiste, est devenu le mot de passe qui ouvre l'accès d'une carrière brillante. Pour faire parler de soi, non seulement dans les salons, mais dans *Samedi-Soir*, il vaut mieux se comporter dans le monde comme Rimbaud que comme M. Paul Bourget. En termes un peu brutaux, je dirai que, dans la société actuelle, l'académisme, le <sup>p.075</sup> conformisme ont cessé de payer, et que c'est, désormais, la révolte qui *paie*.

Tout se passe donc comme si la société contemporaine (je précise, de nouveau, que je ne parle ici que de la société libérale bourgeoise, ou de ce qui en reste, en laissant de côté la société collectiviste autoritaire de l'Est, où les données du problème sont

radicalement différentes)<sup>1</sup>, hantée par ses erreurs du XIX<sup>e</sup> siècle, hantée par le remords d'avoir méconnu ou condamné, à leur apparition, les grands poètes et les grands peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, était obsédée par la pensée que le génie d'un nouveau Rimbaud uni d'un nouveau Van Gogh pourrait lui échapper. Ne pouvant se lier absolument à son discernement, elle applaudit, par principe, à ce qui la surprend, la déconcerte, l'effraie secrètement ou lui reste incompréhensible, elle se détourne, par principe, de ce qui la rassure. On ne sait pas très bien où sont les vraies valeurs, mais on suppose qu'elles doivent être du côté de l'innovation. On se jette sur toutes les nouveautés qui seront oubliées demain, pour ne pas manquer celle dont on parlera encore dans vingt ans ; on se jette sur toutes les œuvres d'apparence un peu scandaleuse, pour ne pas manquer celle où se manifesterait une personnalité véritablement puissante, de l'espèce de celles qui forgent véritablement de nouveaux moyens d'expression et font éclater les cadres. On se trouve dans la situation du changeur, dont la balance serait faussée et qui accepterait la fausse monnaie pour ne pas refuser la bonne. Cette attitude générale n'est certes pas plus saine que l'attitude antérieure. Elle réduit au minimum le risque couru par les novateurs, à la condition, toutefois, qu'il y ait dans l'innovation quelque brillant extérieur, quelque allure provocatrice qui attire l'attention ; elle peut être préjudiciable à une certaine famille de tempéraments artistiques, qui ne s'accommodent que de moyens discrets, d'une lente et sage maturation ; elle n'écarte, des novateurs subversifs, les dangers de la misère ou de la correctionnelle, que pour les exposer à ceux de la parade scandaleuse et de la commercialisation. Elle donne à la vie

---

<sup>1</sup> Ce passage a été laissé de côté par l'orateur lors de sa conférence.

artistique une animation incontestable, mais en <sup>p.076</sup> incitant le producteur à imaginer, et le consommateur à exiger une perpétuelle remise en question des moyens d'expression ; elle rend impossible la lente édification d'un style.

Les causes de cette nouvelle situation sont naturellement nombreuses, et étroitement imbriquées les unes dans les autres. L'une d'entre elles est probablement dans le caractère haché, dispersé, harcelé de l'existence contemporaine, dans l'usure de la faculté d'attention sollicitée par des objets trop nombreux, qui fait que l'artiste a le sentiment de ne pouvoir conquérir cette attention, si d'abord il ne s'impose à elle par l'étrangeté, la violence provocatrice de l'objet qu'il lui propose, s'il n'entre dans les esprits par effraction. La seconde cause est dans l'importance croissante, prise par les éléments économiques, dans la création artistique, et notamment par la publicité. Un marchand de tableaux, pour « lancer » un peintre, un éditeur, pour « lancer » un écrivain, ont besoin de créer, autour de cet écrivain, ou de ce peintre, une certaine perturbation. On a tout dit, je le pense, sur le rôle de la secousse émotionnelle et la primauté des « valeurs de choc », dans la civilisation contemporaine. Mais ces explications ne suffisent pas. Songeons, en effet, que, depuis les artistes maudits du XIX<sup>e</sup> siècle, depuis Baudelaire rêvant d'une société aristocratique et anarchisante en même temps, mais certainement « antibourgeoise », depuis les peintres et les poètes communards et libertaires, la volonté de subversion et de renouvellement dans les formes consacrées de l'art a été, non pas toujours, mais très souvent, accompagnée d'une mise en accusation de la société elle-même, de ses institutions, de son régime politique. L'artiste révolutionnaire n'est pas, en général, révolutionnaire dans l'art



seulement. Au cours des dernières années, ce choix, de nombreux artistes, en faveur de la révolution sociale et politique, a pris des formes de moins en moins platoniques, et a eu souvent pour conséquence l'engagement formel de l'écrivain, ou du peintre, dans des organisations politiques qui travaillent réellement, efficacement, à la destruction de la société existante. A côté de Jean Anouilh, anarchiste solitaire, de Sartre, fondateur d'un parti révolutionnaire, de Breton, qui sympathise avec le trotskysme, Aragon et Picasso sont membres inscrits du parti communiste, et p.077 Malraux, s'il ne l'était pas, passait pour tel au moment où il a conquis la gloire littéraire. Ainsi, l'écrivain, l'artiste révolutionnaire de notre temps peuvent jouer, en quelque sorte, une partie double, celle de la destruction de la société telle qu'elle est, et celle du succès intellectuel et matériel, dans le cadre de cette société, aussi longtemps qu'elle existe, celle de l'abaissement et du renversement des classes actuellement privilégiées, ou dominantes, qui dans le même temps font, ou acceptent la notoriété et la souveraineté dans l'art de ces écrivains. Cette attitude de la société libérale, qui tolère et même *préfère* les artistes qui la condamnent, la rejettent, crient leur écœurement contre elle et la vouent à la destruction, est, certes, tout à fait honorable, et j'avoue que je la préfère à celle des sociétés autoritaires à l'égard des artistes qui dévient, tant soit peu, de la ligne idéologique fixée par le pouvoir. Elle n'en est pas moins, du point de vue de l'observateur, assez surprenante. En dehors de certains éléments secondaires, qui la constituent — un certain snobisme, par exemple — en dehors de cet intérêt pour l'autre, pour l'adversaire, pour le dialogue avec l'adversaire, qui est le fondement même de l'éthique libérale, et de l'obligation, où se

trouve toute société non marxiste, de rester dans une certaine mesure fidèle à ses principes, même lorsque ces principes vont contre son propre intérêt, les deux causes fondamentales de la faveur avec laquelle la société bourgeoise accueille l'art révolutionnaire me paraissent être celles-ci : une mauvaise conscience, ou tout au moins une conscience inquiète, des classes dominantes dans la société bourgeoise, quant à la légitimité de leur domination, ou, du moins, quant aux chances historiques qu'a cette domination de se perpétuer ; et, d'autre part, un réflexe inconscient ou semi-conscient de défense, qui consiste à désarmer la révolte en l'accueillant, en lui faisant le meilleur visage possible, en accueillant ses coups de boutoir dans un matelas confortable, en lui faisant fête comme à une originalité, à un jeu de société excitant et sans grande conséquence. A la limite, la femme du monde qui reçoit un artiste révolutionnaire (ou un homme politique révolutionnaire) dans son salon, prend une assurance non pas seulement matérielle, mais spirituelle ; elle cherche le moyen de pouvoir se dire que ce <sup>p.078</sup> révolutionnaire n'est pas si dangereux que cela, ou qu'elle-même, puisqu'elle le reçoit, n'est pas si étroitement solidaire qu'on pouvait le penser de la classe qu'il condamne, qu'elle n'est pas tout à fait une bourgeoise. Je ferai même remarquer, incidemment, que ce réflexe de défense n'est pas tout à fait inefficace : l'artiste révolutionnaire peut fort bien finir par goûter quelque douceur aux prévenances dont l'entoure la société qu'il combat, par se laisser amollir. La révolte intellectuelle, privée de la nourriture que lui donnent la résistance, la persécution, perd de sa puissance brisante, glisse vers l'inauthenticité. On peut même se demander si, au moment où elle devient un moyen et un gage de succès dans la société existante

et cesse de comporter de risques véritables, au moment où elle n'a plus d'autre rôle que de donner à l'artiste la facilité morale de refuser toute part de responsabilité dans un monde social dont pourtant il profite, et dont il profite, en partie, à cause de cette révolte elle-même, elle ne devient pas une nouvelle forme de parasitisme.

Quoi qu'il en soit, l'explication par la mauvaise conscience, et l'explication par le réflexe de défense, qui renvoie d'ailleurs à la première, ont ceci de commun : qu'elles nous montrent que la société contemporaine, tout en gardant son intérêt et son estime pour la production artistique, a cessé de considérer cette production comme le moyen de payer son tribut spirituel à des valeurs supérieures, intangibles, de justifier son existence devant les siècles, par le témoignage de ses plus hautes qualités humaines, inscrit dans des matériaux durables, et d'affirmer, ainsi, sa permanence, autant que cela est possible à l'homme, selon une dimension qui échappe au devenir historique. L'accueil fait par la société contemporaine aux œuvres d'art a les mêmes caractères que la production des œuvres d'art contemporaines, il implique un doute fondamental de l'homme contemporain à l'égard de la durée de ses formes de vie, de ses valeurs, de ses certitudes, la renonciation à tout effort vers une transcendance supra-historique, la soumission à la mort.

Ainsi, l'artiste se sent étroitement tributaire du moment historique, du commerce, de la mode, de la révolution, dans le même temps qu'il cherche à manifester le plus violemment son <sup>p.079</sup> indépendance, par l'effort vers ce qu'on pourrait appeler l'invention absolue et par le refus de tout compromis avec les idées admises. Mais la société applaudit le terroriste et fait un

objet d'étagère de sa bombe désamorcée. Faute de mieux, l'artiste accepte de vivre d'une société qu'il refuse. Faute de mieux, la société accepte de faire sa parure des œuvres qui la condamnent et la nient. Quant au moyen d'échapper à ces antinomies, qui se proposent à la société et à l'artiste, ce ne sont que d'assez dérisoires méthodes d'exorcisme. Ce n'est pas en décorant les écrivains, ou en accrochant les toiles des peintres aux murs de ses musées, que la société peut faire oublier qu'elle a laissé se rompre les liens du monde collectif à l'expression individuelle, qui, seuls, créent les conditions d'une culture créatrice. Ce n'est pas en adhérant aux partis politiques, en signant des manifestes et en devenant, avec candeur, les jouets de la propagande du pouvoir, ou de ceux qui aspirent au pouvoir, que l'artiste peut rendre à sa fonction sa fertilité sociale. En fait, les conditions normales d'une activité artistique ne peuvent être réalisées que là où la société permet à l'artiste de la réaliser dans des œuvres qui la dépassent, dans des œuvres ancrées sur des valeurs transcendantes, soustraites, autant qu'il est possible, à une création humaine, à l'écoulement de la durée individuelle et de la durée collective.

Le tableau que je viens de tracer, rapidement, de la situation de l'art dans la société contemporaine, peut paraître décourageant. Je dois toutefois le corriger par une remarque : cette remarque, c'est que, du moins, dans cette société, autant qu'elle garde une forme libérale ou semi-libérale, il y a une activité artistique et littéraire réelle et brillante. Dans les sociétés de type autoritaire qui prétendent la remplacer, il n'y a pas d'activité créatrice, au sens propre du terme, mais seulement des écrivains et des artistes qui exécutent des besognes.

Je ne sais pas si je vous décevrai en m'abstenant de formuler,

dans la partie de cet exposé que je vais aborder maintenant, quelques conclusions optimistes ou quelques vœux inefficaces. Le destin de l'art, dans les années ou dans les siècles qui viennent, est absolument indiscernable, non pas peut-être seulement parce qu'il échappe à nos regards, mais parce qu'il n'est pas encore fixé.

p.080 Il est banal de dire que nous sommes au crépuscule d'une société. Il me paraît plus exact de dire que nous sommes au commencement d'une société, aux premiers pas de la société technicienne, qui n'a pas encore plus de cent ans d'âge et qui n'a pas fini, loin de là, d'imposer à tous les rapports humains des changements d'une fantastique rapidité. Dans ce bouleversement, toujours approfondi et accéléré, des structures sociales, quelle place aura l'art, tel que nous le concevons et tel qu'il est incorporé à notre culture ? Aura-t-il même une place ? Après tout, des sociétés humaines ont vécu durant des siècles, sans créer d'œuvres d'art, au sens où nous entendons ces mots. On peut se demander si l'effort de l'investigation scientifique, de la domestication des forces naturelles et de la création des richesses productrices, ne finira pas par mobiliser à son profit les ressources spirituelles et matérielles jusqu'ici consacrées à la création des œuvres d'art. Les ressources spirituelles : car il se pourrait que l'esprit humain fût incapable d'acquérir sans perdre et ne pût progresser qu'au prix de certains reculs, comme s'il déplaçait ses points d'application plutôt qu'il ne s'enrichissait. On ne peut songer sans inquiétude pour d'autres formes de spéculation spirituelle, à la consommation d'énergie intellectuelle que feront, de plus en plus, les laboratoires, ni à l'utilisation totale des ressources humaines que semblent faire au profit de leur seul devenir collectif les sociétés qui s'ébauchent sous nos yeux. Les ressources

matérielles : je n'en veux qu'un exemple, qui me fera faire une brève incursion dans l'économie politique. Nous estimons notre société contemporaine beaucoup plus riche que la société du moyen âge, et elle est beaucoup plus riche, en effet, puisque, les statisticiens le démontrent, chaque homme moderne a à son service sous forme de chevaux-vapeur ou de kilowatts la force de trente, cinquante ou cent esclaves mécaniques, c'est-à-dire des possibilités de création de richesse trente ou cinquante, ou cent fois plus grandes que l'homme des sociétés non-machinistes. Or, au XIII<sup>e</sup> siècle, une ville comme Amiens, qui pouvait avoir vingt 'mille habitants, construisait en quelques dizaines d'années sa cathédrale. Autant qu'on puisse évaluer le prix actuel de cette cathédrale, le prix que coûterait sa <sup>p.081</sup> reproduction, avec une même dépense de travail, gros œuvre réalisé sans appareil de levage, matériaux amenés sans moyens de transport, statues par centaines, vitraux — la moitié de la dépense totale, — stalles sculptées, exécutées par la seule main des artistes, ce prix pourrait être estimé à plusieurs centaines de milliards de francs français, à plusieurs milliards de vos francs. Quelle est la ville moderne de vingt mille habitants qui pourrait, même en soixante ans, faire face à une semblable dépense ? Même si l'on admet que la condition des ouvriers du XIII<sup>e</sup> siècle était misérable, et qu'ils fournissaient en outre, volontairement ou non, des prestations gratuites de travail, le marxisme nous a appris que le prix de revient de la force de travail ne peut descendre au-dessous du prix d'entretien de la force de travail, c'est-à-dire du minimum vital du travailleur et de sa famille, qu'il n'est donc pas indéfiniment compressible ; il nous a appris aussi qu'il n'y a création de plus-value, donc création de richesse, que dans la marge entre les

besoins de consommation du travailleur et leur force productrice. Avec des besoins de consommation presque égaux à ceux d'aujourd'hui, et une capacité productrice infiniment moindre, faute de machines, le travailleur du moyen âge créait, pourtant, cette plus-value gigantesque, dont les cathédrales sont sorties. Que s'est-il donc passé ? Il s'est passé que, dans la société technicienne, la plus-value du travail est presque uniquement consacrée à de nouveaux investissements producteurs, à de nouvelles machines, tandis que la part réservée aux investissements non-producteurs est extrêmement réduite. La société technicienne dévore sans cesse la plus-value qu'elle produit dans le progrès même de ses techniques. Au contraire, les sociétés non-machinistes, vivant dans une économie statique, où la possibilité d'investissements producteurs était très réduite, consacraient, étaient forcées de consacrer la plus-value du travail, une fois satisfaits les besoins de consommation, au luxe des classes dirigeantes : châteaux royaux ou seigneuriaux, faste des cours, fêtes, édifices religieux et aux grandes œuvres d'art collectives. Aussi longtemps que durera l'élan vers de nouveaux progrès techniques — et rien ne peut faire prévoir qu'il soit sur le point de s'arrêter, au contraire, — la part de plus-value que la <sup>p.082</sup> société moderne consacrera aux grandes dépenses improductives sera nécessairement la part du pauvre.

Je ne me suis un peu trop longuement attardé à cet exemple que pour montrer à quel point les données profondes du problème de la création artistique ont été, avec la révolution technicienne, profondément changées. De ce point de vue, le problème du capitalisme est un problème secondaire, car le régime capitaliste est seulement une superstructure de la société nouvelle, dont le

caractère essentiel, celui de l'élan conquérant des techniques, et de l'utilisation de la plus-value du travail, appropriée collectivement, pour soutenir cet élan, persiste dans le régime socialiste. Je crois nécessaire d'insister sur le fait que la révolution des techniques constitue, dans l'histoire des hommes, un fait nouveau radical, qui nous interdit toute espèce de prévision par une référence à un quelconque précédent historique. C'est ainsi que nous ne pouvons tirer aucune conclusion d'un rapprochement de notre temps avec celui de la décadence romaine, en dépit de certaines ressemblances, troubles politiques, bureaucratie envahissante, ébranlement des valeurs et des croyances, culture de pure consommation, commercialisation des produits de l'art par leur reproduction à un grand nombre d'exemplaires, car la décadence romaine ne connaissait rien de comparable au puissant élément de renouvellement, au riche déploiement de possibilités et à la formidable charge explosive que constitue la révolution technicienne. C'est là ce qui ôte toute valeur à la théorie de Spengler, en apparence si séduisante, des cycles de culture. Notre civilisation ne peut pas tirer un appareil de prévisions pour son propre avenir d'une confrontation avec le destin des civilisations antérieures. Glorieuse ou terrible, elle est nouvelle dans un monde nouveau. L'art entre, avec elle, dans un avenir inconnu.

Si nous désirons tous que lui soit donnée, de nouveau, la possibilité de se réconcilier avec la société, de manifester sa vie en affirmant puissamment cette société, et non en la niant par sa révolte, de donner naissance à l'un de ces grands styles par lesquels s'établit la communication entre l'artiste et l'époque, par lesquels l'invention de l'artiste est en même temps nourrie et orientée, nul ne peut dire comment cela est possible. La liberté est



indispensable — car le <sup>p.083</sup> pire mal est la soumission de l'art, en tant que sa fonction est d'affirmer la prétention de l'homme à une transcendance supra-historique, à des pouvoirs qui refusent tous les jours davantage de reconnaître cette prétention. Mais la liberté ne suffit pas. J'ai dit pourquoi je n'avais que peu de confiance dans une simple réforme de la société, pour engendrer un art nouveau. Je n'ai pas non plus beaucoup de confiance dans le génie individuel de tel ou tel artiste, mais une école nouvelle, dans des recherches théoriques. Il ne s'agit pas de forcer la plante à donner des fleurs, mais de lui refaire un terrain où elle puisse vivre.

Ce qui, en revanche, me paraît certain, c'est que la création artistique ne peut s'accommoder indéfiniment d'un état de choses, dans lequel elle se soumet étroitement au moment historique, renonce au désir d'éternité, et borne son rôle à constater, à affirmer, aussi puissamment que possible, l'angoisse, le malaise ou la révolte de l'homme, devant sa propre condition, sociale ou même métaphysique. Si naïve que puisse être la revendication populaire d'œuvres d'art qui offrent des moyens d'évasion, qui offrent une compensation à la médiocrité de la vie, qui aient une valeur apaisante, exaltante ou consolatrice, cette revendication ne se trompe pas en attribuant à l'art une vertu thaumaturgique. Les plus lucides, les plus intelligents, les plus authentiquement créateurs des artistes contemporains ont renoncé délibérément à la recherche de la beauté, considérée comme une sorte de prétexte à l'évasion mystificatrice. Le propre de l'homme, écrivait récemment en substance M. Merleau-Ponty, n'est pas d'apporter dans la nature la beauté — c'est la nature, c'est la plante, c'est l'animal qui sont beaux — , mais d'y apporter la laideur, puisqu'il est de prendre conscience d'un désaccord essentiel entre lui et les

choses. Mais la foule continue à rechercher la beauté, ou ce qu'elle croit être la beauté, car le propre de l'homme est aussi, fût-ce par la magie mensongère de l'œuvre d'art, de satisfaire sa nostalgie puissante d'un ordre humain imposé aux choses, d'une organisation des choses selon les rapports harmonieux exigés par l'esprit. Le peuple a ainsi raison, même lorsqu'il se trompe sur l'objet, parce que cette contemplation, dans laquelle nous nous arrachons un moment à la vie et avons, en même temps, le <sup>p.084</sup> sentiment d'en accomplir le sens, est une des seules victoires, que nous puissions remporter sur le temps et la mort. Il est absurde de croire que, parce qu'une œuvre est belle, nous appelle au plaisir et à la sérénité contemplative, elle repose nécessairement sur l'inconscience du tragique humain et fait appel à l'oubli du tragique humain. La fonction véritable et totale de l'art n'est pas seulement d'imposer aux hommes la conscience de la misère ou de l'horreur ou du malaise de leur condition, mais aussi d'affirmer, devant les hommes, le pouvoir humain de donner un sens à cette misère, à cette horreur, à ce malaise, de surmonter leur silence ou leurs cris, par le chant de leur secret orgueil, et de les mettre d'accord avec la condition qu'ils ont dominée. La fonction de l'art n'est pas d'exprimer, si puissamment que ce soit, la condition humaine, mais de la transcender. L'angoisse peut sourire. Le sentiment de la révolte contre la mort peut prendre une force aussi pathétique, devant une belle forme périssable, que devant la rage imprécatoire, qui griffe et mord la toile du Guernica de Picasso. Il n'y a pas de grande œuvre d'art qui, en même temps que notre écrasement, ne nous dise notre victoire. L'espoir, que nous voulons conserver, dans ce retour de l'art à la plénitude de sa fonction, se confond avec le besoin, que nous avons, de garder un

## Débat sur l'art contemporain

des rares moyens qui nous soient donnés de tenir, en fin de compte, la condition d'homme pour acceptable, puisqu'il nous faut bien l'accepter, puisque nous n'en avons pas d'autre, — et d'être parfois contents d'être des hommes.

@

MAX-POL FOUCHET

## SIGNIFICATION DE L'ART CONTEMPORAIN <sup>1</sup>

@

p.085 Je n'ai pu et je ne puis songer à la signification de l'art contemporain sans que s'impose à moi le visage d'un homme qui me paraît, de toute évidence, avoir vécu la tragédie de l'homme et de l'artiste d'aujourd'hui et avoir voulu — lui, le premier — apporter une solution à cette tragédie. Cet homme m'a conduit et, dirai-je même, surveillé.

Il m'apparaît, à l'instant même où je vous parle, tel qu'un de ses biographes l'a représenté : il s'avance, prophétique, sous un ciel saturnien, parmi le fracas des écroulements, cependant que l'éclair illumine et fouette, dans la ténèbre, les murailles qui s'abattent.

Cet homme s'appelle Blake.

William Blake est né en 1757, mort en 1827. Curieux contemporain, me direz-vous ! Eh bien, je n'ai jamais cessé de le sentir à mes côtés, et je le sens aujourd'hui même à mes côtés. Car il a vu, il a prévu le temps que nous vivons. Il l'a vécu en double artiste : en poète et en peintre. « Voici qu'une ombre horrible s'est dressée dans l'Eternité ! Absurde, inféconde, close sur soi, répulsive. Quel démon a creusé ce vide abominable, cette vacuité qui déracine l'âme ? »

---

<sup>1</sup> Conférence du 4 septembre 1948. Cette conférence n'a pas été lue d'après un texte écrit, mais improvisée dans sa forme. C'est donc une sténographie que l'on trouvera ici, à laquelle on devra pardonner son style *parlé*. (Note du conférencier.)

p.086 Telle est la question posée au début du XIX<sup>e</sup> siècle par William Blake.

De fait, s'il regarde le monde, il le voit faussé, disloqué. Il voit que l'homme est père de son malheur. Pour lui, le monde est désormais composé de cinq prisons : une caverne, une tour, une geôle, une cellule, un cachot. Chacune de ces prisons porte un nom : Horreur, Ténèbres, Sang, Ordre, Religion.

Et ces cinq prisons sont habitées : l'une par un condamné qui plie sous le faix d'une condamnation dont il ne sait l'origine, dont il ne sait la raison ; l'autre prison, par un prisonnier qui voit son intelligence dépérir ; dans la troisième, il y a un cadavre, mais un cadavre qui se sait cadavre et se voit mangé par la vermine ; dans la quatrième, il y a un vivant que dévorent des bêtes immondes, et dans la cinquième, une femme horrible, putrescente : la religion.

Ce pays, Blake l'appelle Ulro. C'est le pays de la Raison et du Matérialisme, une immense contrée affreuse, dominée par une sorte de montagne, le Rocher des Ages, constitué par les âmes des hommes devenues pierres.

Quelles sont les raisons de cet état de choses, de cette déréliction que Blake a vue et décrite ? Pour Blake, la première, peut-être même l'unique raison, c'est la Loi. L'œuvre de Blake est, en somme, si l'on voulait la résumer, un anti-Décatalogue. « Des pierres de la Loi, on a fait les prisons », dit-il ; « des briques de la religion, on a fait des lupanars. » A ses yeux, Jéhovah, c'est cet Urizen qui trace les nuées. Pour tracer d'un compas cruel des limites, des barrières, Urizen sort du ciel pour créer le cloisonnage et la séparation. Car de la Loi est venue la science, c'est-à-dire la raison, c'est-à-dire le rationalisme. Il faut voir avec quelle vigueur,

quelle colère il dénonce, dans sa correspondance, ce qui en provient : les mathématiques, par exemple. Il n'a pas de mots trop cruels pour qualifier l'esprit mathématique du XVIII<sup>e</sup> siècle, cet esprit qui instaura la tyrannie de la raison. Il est toute sévérité contre Bacon, Newton, Locke.

Quels sont, pour Blake, les méfaits de la raison ?

Eh bien, elle a enchaîné celui qu'il appelle Orc, c'est-à-dire : le désir infini qui rejette les entraves. Enchaînant le désir, elle <sup>p.087</sup> a enchaîné l'instinct par la morale. En fait, elle a rompu l'innocence en muselant les instincts et les impulsions, et elle a empêché l'homme de participer à l'inconnu. Ecoutez Blake : pour empêcher les mortels de connaître les secrets, « Les Immortels hissèrent des rideaux de ténèbres ; ils tissèrent un voile ; ils l'appelèrent Science ».

Mais ne voit-on pas qu'en s'attaquant à la Loi et à ses conséquences, Blake s'attaque à Dieu ? Dans son œuvre résonne la parole de Saint Paul : « Je n'aurais point connu le péché sans la Loi ! Sans la Loi, le péché serait mort ». Fort bien. Mais pour supprimer la Loi, il faut supprimer Dieu. Blake se dresse justement, dans toute son œuvre, contre Urizen, contre Jéhovah. Et comme tous ceux qui en ont ainsi décidé, il se trouve devant deux attitudes : ou bien proclamer, de façon nietzschéenne, la « mort de Dieu », — ou bien égaler Dieu par la déification de l'homme. Cette dernière solution est la sienne. Il veut « intégrer » le divin dans l'homme. Et le divin ne sera pas ce qui plie l'homme, mais le pouvoir de l'homme de plier le divin ; ce ne sera pas la contrainte ni la mutilation, mais la libération de *toutes* les forces de la vie.

Et, à la place de la raison, Blake propose cette forme pour lui salvatrice : l'imagination. Tout le pouvoir à l'imagination, voilà ce qu'il veut, — comme d'autres d'ailleurs, — (songeons à Keats : « Je ne crois qu'en la pureté du cœur et en la toute-puissance de l'imagination »). Par l'imagination, il reconstruit un monde, cette Golgonooza qui est l'œuvre de l'inspiration et de l'imagination, — de Los, — et qui est la terre de réconciliation de tous les possibles.

Comme vous vous en apercevez, Blake, le premier, a placé l'expérience poétique au cœur de l'expérience humaine. Pour lui, la poésie c'est le Christianisme ; pour lui, le Christ, c'est l'imagination. La poésie est le salut, car, étant l'imagination, elle est la libération et la réconciliation. Il sait que l'instant poétique englobe tous les actes de l'homme ; qu'il est la rencontre du monde de la réalité et du monde de l'imagination, de l'éternité et du temps, de la multiplicité et de l'unité.

En d'autres termes, il y a un siècle et demi environ, Blake exprimait quelques-uns des soucis majeurs, essentiels de l'artiste d'aujourd'hui. D'abord, la révolte contre les réalités terrestres<sup>p.088</sup> fictives ; puis, une volonté de dépasser, d'outrepasser le cadre normatif, étroit — ou plutôt : étreint — où l'on parque nos sens et nos instincts ; donner à l'imagination un pouvoir sans limites, s'opposer au rationalisme, et s'y opposer de toute la vigueur, de toute la violence surgissante d'un irrationalisme tenu en esclavage depuis des siècles ; proclamer le primat de l'irrationnel ; unir les antinomies, accepter l'être dans ses contradictions, sans mutilation ni ablation d'aucune sorte, autrement dit : augmenter l'homme de tout ce qui est l'homme, faire de l'homme le total de l'homme, et demander à l'homme ainsi requalifié de reconstruire le monde ou, pour le moins, d'ajouter à ce monde un monde supplémentaire qui

soit le résultat de sa vision de l'homme total ; en bref : conférer à l'homme une sorte d'éternité *hic et nunc* ; soit, plus brièvement encore, annoncer que l'homme est dieu et qu'il en possède les pouvoirs (ubiquité, polymorphisme, liberté, unité), — tel fut le message essentiel de Blake et tel fut, pour reprendre la formule que M. Marcel Raymond citait tout à l'heure, son « athéisme prométhéen ».

Si je me suis permis d'insister sur Blake, c'est que les traits majeurs de cet athéisme prométhéen vont se retrouver dans l'art contemporain, vont le caractériser, lui donner son sens, sa signification.

Mais, avant que d'aborder cette étude, je voudrais encore me permettre quelques remarques. Lorsque nous évoquons Blake, nous parlons d'un certain « fracas », de certains « écroulements ». Quels étaient ces écroulements — ou plutôt — quel était cet écroulement ? C'était celui des cadres traditionnels, à l'intérieur desquels les rapports de l'homme avec l'univers, et non moins les rapports de l'homme avec lui-même, se trouvaient résolus.

Soudain, dans les temps modernes, les structures s'avèrent de façade. Certes, elles existent encore, mais formelles. Les cadres religieux, les cadres sociaux ne sont plus traditionnels, ils sont traditionalistes. Partant, la place de l'homme dans la totalité du p.089 monde, tout autant que la réalité de l'homme en son temps, se trouvent être une question, une angoisse — et qui sait ? L'angoisse même.

Que Blake l'ait ressenti, c'est un fait, et il nous le dit. Aussi bien



cela venait d'infiniment plus loin que de son temps. Et sans doute faudrait-il remonter dans le passé. L'ébranlement venait de plus haut. Ce qu'il faut constater, c'est que nous assistons, au long du XIX<sup>e</sup> siècle, à une destruction de l'homme traditionnel. Je simplifierai en disant qu'un tel homme peut être conçu comme un tout hiérarchisé, allant du sensible, différencié à l'infini, jusqu'à la faite d'une lumière spirituelle unique. Cet homme-là est ébranlé et disparaît. On assiste à ce que je me permettrai d'appeler une sorte de « diaspora » intérieure de l'homme.

Ce que pouvait éprouver Blake et ses contemporains ou les hommes de son siècle, Jean-Paul, Novalis, Wilderlin, Rimbaud, Mallarmé — je cite les noms qui me viennent à l'esprit — c'était cela, c'était cette pulvérisation, et l'instance profonde d'y porter remède.

Et nous, contemporains, nous, hommes d'aujourd'hui, nous l'éprouvons en pleine pâte d'existence. Que l'on songe, par exemple, aux tragiques données de la culture contemporaine. M. Marcel Raymond a publié récemment un petit livre exemplaire, intitulé : *Le sens de la qualité*, dans lequel, justement, il pose cette question de la culture. M. Marcel Raymond fait remarquer que dans l'interrègne où nous vivons, il n'y a plus de vérité. L'homme est en face d'un univers qui se décompose, d'une culture qui se désagrège, d'une science qui se morcèle. Il n'y a plus de principe de cristallisation, ni de cohérence. La culture est accumulation, elle n'est plus somme, elle n'est plus *cosmos*. L'univers, en un mot, n'a plus de *figure*. L'univers se décomposant en plans, l'homme, lui aussi, se décompose en plans. Il est aussi démuni que désuni. Il a sans doute le *pouvoir*, il a sans doute le *savoir*, mais outre que le *savoir* se transforme presque toujours maintenant en *pouvoir*,

*savoir* et *pouvoir* ne sont pas *l'être*. Et l'on revient à ce que disait Valéry : « Ce que l'homme sait, ce que l'homme peut, l'oppose à ce qu'il est ».

p.090 De cette « diaspora » intérieure de l'homme, de cette désunion de l'homme, de cet homme détruit, à l'intérieur de cadres traditionnels détruits, et de la volonté de reconstruire, de réédifier l'homme (un homme sans aliénation d'aucune sorte), et, en même temps, de reconstruire les cadres d'un nouvel univers, nous avons deux preuves : la peinture contemporaine, la poésie contemporaine — et sinon toute la peinture et toute la poésie d'aujourd'hui, du moins leurs manifestations capitales : le cubisme et le surréalisme.

Ah, certes, le premier regard sur cette poésie et sur cette peinture ne laisse pas que d'être glaçant, et ce premier regard que nous pouvons jeter sur elles semble me contredire. La peinture d'aujourd'hui, et précisément la peinture dite cubiste, semble inhumaine. Elle semble inhumaine parce qu'elle ne tient pas la forme humaine pour une fin suffisante, pour une fin en soi. Comme on l'a fait remarquer souvent, et tout récemment M. Jean Grenier, dans son essai sur *L'Esprit de la Peinture contemporaine*, le respect de la forme humaine a disparu ; l'amour de la forme humaine pour elle-même a disparu de l'art. Or, c'est là une transformation d'importance. Presque toute la peinture européenne, de ses origines au début du XIX<sup>e</sup> siècle, a magnifié l'homme, a magnifié la forme humaine. Les sujets, les thèmes, qu'ils fussent laïcs ou religieux, qu'ils représentassent des scènes religieuses ou des allégories champêtres, étaient des sujets, des thèmes de l'homme, qui concernaient l'homme et qui concernaient sa vie. Même les « natures mortes » témoignaient de la présence

de l'homme. Lorsque nous voyons, chez Georges de la Tour, une bougie, un livre et un crâne, nous savons que Saint Jérôme est là ; lorsque nous regardons des fraises ou des prunes de Chardin, il est évident qu'elles portent encore sur elles la trace des doigts qui les ont cueillies.

Cette tyrannie de la forme humaine est aussi évidente dans les œuvres des paysagistes. Jamais, à quelques exceptions près, un paysagiste classique n'aurait peint un paysage sans que la forme humaine n'intervînt. Fort bien, pour Nicolas Poussin, de peindre des frondaisons ; mais il sait que ce n'est pas suffisant, et il ajoute, au premier plan, des hommes qui relèvent un corps — et le paysage devient *Les funérailles de Phocion*.

p.091 Il y a là un anthropocentrisme quasi constant, indéniable. Or, cet amour de la forme humaine pour elle-même — non conçue comme signe, non conçue comme symbole, bien entendu — cesse au début de ce siècle. Et pas seulement chez les cubistes. Chez Pierre Bonnard, par exemple, l'homme est mêlé aux « valeurs », l'homme est une valeur plastique, mêlée aux meubles, aux objets ; il ne s'en différencie pas. Et chez Georges Rouault, la forme humaine a d'abord un message spirituel d'extrême violence.

Comment expliquer cette transformation ?

Vous allez me permettre une anecdote. Je me souviens, au lendemain de la libération de Paris, d'une manifestation au Vélodrome d'Hiver ; elle avait lieu en l'honneur de ceux qui revenaient des camps de concentration. Le spectacle, si j'ose dire, avait été non seulement émouvant, mais encore d'une grandeur inoubliable. Les mouvements de la foule, son enthousiasme, les drapeaux, ce grand brassage d'humanité, tout constituait un

ensemble que je n'oublierai pas de sitôt. A la sortie de ce meeting, j'eus l'honneur de me trouver à côté de M. Pablo Picasso. Et comme l'un de mes amis lui demandait ce qu'il pensait de cette manifestation, Picasso répondit : « voilà ce que je voudrais peindre ! »

C'est un mot singulier. On pouvait le tenir pour une boutade. A la réflexion, je crois avoir compris ce que Picasso voulait dire. Cette simple phrase : « Voilà ce que je voudrais peindre », sous un dehors anodin, contenait toute une signification, toute une explication de l'art contemporain. Naturellement, M. Picasso ne voulait pas dire qu'il allait peindre ce spectacle comme Detaille ou Meissonier auraient peint : *Le rêve passe* ou *Les dernières cartouches*. Non, il voulait dire qu'il désirait peindre *l'image mentale* qu'il avait de ce spectacle.

Certes, dans cette désaffection à l'égard de la forme humaine, on pourrait trouver une impatience. On pourrait y entendre cette lamentation de Kafka : « la dure limitation du corps humain est effrayante... » Mais il y a autre chose. Il y a une volonté et une ambition autres. Et c'est sans doute Apollinaire qui les comprend lorsqu'il écrit que « le peintre veut désormais affirmer la grandeur <sup>p.092</sup> des formes métaphysiques ». Singulier écho, à un siècle de distance, de cette pensée de William Blake : il faut « délivrer l'art de la nature ».

Mais encore devons-nous aller plus loin.

La peinture contemporaine est, dans sa dominante, une observation non du réel extérieur, mais de la vision de l'artiste, et l'objectivation de cette vision. Vinci disait : « La peinture est chose mentale ». Cette pensée est encore plus vraie aujourd'hui.

Ce que le peintre cubiste peint, ce n'est pas l'objet, mais son émotion, son *Erlebnis* devant l'objet. Il ne peint pas un objet en dehors de lui, mais un objet en lui. Et l'objectivation de cette expérience vécue, c'est l'image plastique, c'est l'œuvre. Ce qui nous est donné, en fait, c'est une image mentale objective, un nouvel objet.

Cette image mentale se fonde sur une préalable analyse du réel. Devant l'objet, fût-il extrêmement simple — et les cubistes, d'une façon générale, ont préféré les objets simples : cruches, guitares, etc... — l'artiste se livre à un inventaire, à une réduction de l'objet en éléments. Ces éléments vont constituer l'image mentale qui sera objectivée. Et, pour reprendre une formule de M. Grenier, qui me paraît très juste, à la description, qui était le fait de la peinture classique, se substitue une analyse.

Vous connaissez peut-être cette historiette, mais je la raconterai pour ceux qui l'ignoreraient. Un jour, M. Pablo Picasso et M. Henri Matisse déjeunent ensemble. Le garçon apporte une pile d'assiettes. Une assiette se détache de la pile, tombe et se brise. M. Matisse, montrant les morceaux, dit : « Tiens, un Picasso ! » Un peu plus tard, M. Picasso trouve, dans la salade, un cheveu, l'extrait, le met sur la nappe et dit : « Tiens, un Matisse ! »

Cette anecdote est pour moi significative. Elle me rappelle l'anecdote que nous avons tous traduite sur les bancs du lycée, lorsque nous faisions des versions et des thèmes, et qui met en scène Zeuxis et Apelle. Vous vous souvenez que Zeuxis convoqua Apelle<sup>p.093</sup> et lui demanda de venir voir sa dernière œuvre. Quand Apelle arriva, Zeuxis lui dit : « Je ne puis te la montrer. Elle représentait une grappe de raisin et les oiseaux, entrés par la

fenêtre, l'ont dévorée ». Apelle alors invita Zeuxis à venir chez lui. Zeuxis, en arrivant, vit un tableau recouvert d'une étoffe. Il voulut enlever l'étoffe et s'aperçut qu'elle était peinte. Si nous comparons ces deux anecdotes, nous constatons qu'il s'agit plutôt d'apologues que d'anecdotes. Et, si nous les opposons l'une à l'autre, nous sommes conduits à mieux comprendre certaines évidences.

Peinture contemporaine : une réduction de l'objet en éléments, puis la construction d'un nouvel objet à partir de ces éléments, et même bien davantage : une reconstruction du monde.

Voilà, répondront ses adversaires, une peinture de géomètre. Soit, il y a du géomètre dans le cubiste, et l'intelligence, sans doute, y domine parfois le cœur. Mais je tiens, moi, que cette peinture est profondément humaine. Méfions-nous, d'ailleurs. L'œuvre cubiste ne nous offre pas la seule image mentale, la seule représentation conceptuelle de l'objet. Comme le fait remarquer M. Daniel-Henri Kahnweiler, en étudiant la peinture de Juan Gris, s'il en était ainsi, on aboutirait à une tautologie. Non, la peinture dite cubiste ne nous offre pas la seule copie de l'image mentale ; elle nous offre bien davantage. Elle nous offre un processus de matérialisation. Ce qui s'accomplit, sur la toile, c'est un *phénomène génétique absolu*. Ce à quoi nous assistons, ce que nous pouvons « lire » sur la toile, c'est la création d'un nouvel objet. Cet objet se précise progressivement, se matérialise à partir de l'observation du monde extérieur et de l'observation de l'image mentale. En fait, le peintre cubiste crée un nouvel objet, crée un monde — et c'est ce qui peut vous expliquer que, sur certaines toiles, l'objet se présente sous presque tous ses aspects.

Soit, direz-vous. Voilà qui prouve, sans doute, cette volonté de création ou de recreation du monde (ou d'un monde), dont vous

nous parliez tout-à-l'heure, à propos de Blake, mais cela ne nous prouve pas « l'humanité » de cette peinture.

Prenons alors deux exemples. Nous savons comment Nicolas Poussin a peint son *Massacre des Innocents*. Nous savons d'ailleurs <sup>p.094</sup> comment il procédait pour peindre une composition. Il prenait une boîte. A l'intérieur de cette boîte, il disposait des figurines dans les positions qu'exigeait la scène, puis il faisait des trous dans la boîte, et, à l'aide d'une bougie, il éclairait selon son goût l'intérieur de la boîte, enfin il passait à l'exécution — non sans avoir tracé sur sa toile les deux diagonales bien connues, à l'intérieur desquelles tout devait se répartir.

Voyons, en revanche, une grande composition de M. Picasso, regardons *Guernica*. Vous connaissez cette toile inspirée à Picasso par un autre massacre des innocents : par la guerre d'Espagne. Je n'ai pas besoin de vous dire que M. Picasso n'a nullement procédé comme Poussin, vous vous en doutez. M. Picasso a porté sur sa toile — en l'approfondissant sans cesse, en la créant à mesure qu'il la fixait — l'image mentale qu'il avait du drame espagnol, comme il aurait pu fixer cette image du meeting auquel il avait assisté au lendemain de la libération. Alors, je vous pose la question : où est l'humain ? chez Poussin ou chez Picasso ? (J'entends bien que la toile de M. Picasso, que je viens de prendre pour exemple, n'est pas de la période cubiste. Il n'en demeure pas moins qu'elle est une peinture « mentale ».)

Autre exemple : la perspective. La perspective, chacun le sait, est une valeur conventionnelle de la peinture. Depuis Paolo Uccello nous vivons sur l'habitude d'une peinture à trois dimensions : largeur, longueur, profondeur. Jusqu'au début de ce siècle, la toile a été une manière de fenêtre s'ouvrant sur l'extérieur. Mais les

cubistes, eux, sont revenus à un espace à deux dimensions. Je dis : « revenus », car ils n'étaient pas les premiers. Je pense à Cimabue, à Giotto, à Lorenzetti, à Angelico, à d'autres... Pourtant, dire que les cubistes ont supprimé la troisième dimension, c'est parler hâtivement. Elle existe, cette troisième dimension, dans la toile cubiste, mais elle ne situe pas l'objet dans la distance : elle se situe dans la distance de l'objet au nouvel objet que nous donne l'artiste. Autrement dit, la perspective n'est plus extérieure, elle est intérieure ; elle n'est plus de l'espace, elle est de la durée. Le chemin, les étapes par lesquelles l'expérience vécue de l'artiste s'objective, voilà la perspective dans la toile <sup>p.095</sup> cubiste. En fait, c'est la fin du « trompe-l'œil ». Et, puisque je prononce ce mot, une anecdote — ce sera la dernière ! Un jour, M. Pablo Picasso, après l'une de ses expositions, qui avait provoqué des manifestations publiques, reçut, dit-on, un représentant du Parti Communiste — auquel il appartient. Ce représentant, qui est (paraît-il) un philosophe, et qui se nomme M. Roger Garaudy, était venu lui faire des représentations, lui remontrant que, — tout de même ! — il devrait peindre autrement ; puisqu'il était communiste, il devait peindre autrement, abandonner le « non figuratif » pour le « figuratif ». M. Picasso discuta longuement — oui ! — avec M. Garaudy et, à la fin, M. Garaudy, à court d'arguments — celui qu'il avait exprimé au début de l'entretien, qui était le seul, ayant été épuisé, — M. Garaudy mit son chapeau et partit. Il vit une porte devant lui, l'ouvrit, crut que c'était la porte d'entrée, c'était la porte condamnée d'un débarras ! Alors, Picasso : « Vous voyez ce que c'est que le trompe-l'œil ! »

Non, la perspective en « trompe-l'œil » ne sait plus nous tromper. *Nous ne sommes plus au théâtre, nous sommes dans*



*l'acteur*. Ayant à peindre une draperie, par exemple, l'artiste ne l'affouillera pas sur la toile, si j'ose dire, il l'affouillera en lui-même ; au lieu d'une perspective artificielle, nous aurons une perspective humaine.

Parvenu à ce point, j'ajouterai que l'art contemporain m'apparaît comme un Primitivisme.

Relisant récemment les doctes travaux de l'un de vos compatriotes, M. Waldemar Déonna, directeur du Musée d'Art et d'Histoire de Genève, j'étais frappé de voir combien notre art était opposé au classicisme, en rupture avec lui, et je m'en apercevais à la lumière de l'ouvrage de M. Déonna qui s'intitule : *Du miracle grec au miracle chrétien*. Ah, je sais bien qu'on a voulu voir un classicisme dans le cubisme. M. Kahnweiler, lorsqu'il étudie l'art de Juan Gris, le montre comme un classique, et ses arguments sont valables pour Juan Gris. D'ailleurs, la définition de M. Kahnweiler est extrêmement exhaustive. Le classicisme, pour lui, c'est la <sup>p.096</sup> « soumission de l'artiste aux lois de son art ». Cette définition peut s'appliquer à tous les artistes dignes de ce nom !

Essayons de voir en quoi l'art contemporain est un Primitivisme — je ne dis pas un archaïsme, ce n'est pas la même chose. D'abord, ce qui caractérise un Primitivisme, c'est l'intérêt secondaire qu'il accorde à la figure humaine ; en revanche, dans le Classicisme, elle est l'élément essentiel de l'art. Dans un Primitivisme, ce que l'on voit, c'est une déformation de la forme humaine ; dans le classicisme humaniste, le respect de la forme humaine. Dans le Primitivisme, déformation de la réalité par les schèmes mentaux ; dans un classicisme, traduction de la réalité extérieure par le réalisme optique. Primitivisme : arts de surface,

réduction à deux dimensions ; Classicisme : arts de volume, corporéité. Primitivisme : conception géométrique et abstraction ; Classicisme : observation précise. Primitivisme : expression d'idées spirituelles ; Classicisme : prédominance de l'apparence. Primitivisme : rôle secondaire du sens esthétique, au lieu que dans le Classicisme nous avons une prédominance du sens esthétique. Enfin, dans le Primitivisme domine en tout l'illogisme, au lieu que dans l'art classique, nous avons, justement, le rationalisme.

Si nous regroupons ces différentes constatations — et nous allons le faire — : intérêt secondaire pour la figure humaine, ou pas d'intérêt ; déformation de l'être humain ; déformation par les schèmes mentaux ; art de surface réduit à deux dimensions ; conception géométrique et abstraction ; expression d'un spiritualisme ; rôle secondaire du sens esthétique ; illogisme — nous avons là nombre de traits qui peuvent parfaitement s'appliquer à l'art contemporain, voire qui peuvent le définir.

J'arrête ici cette comparaison, qui pourrait être poussée plus avant. Mais non sans rappeler, en passant, que le cubisme s'est appuyé sur les arts primitifs (et aussi sur les arts archaïques). La vogue de l'art nègre, la vogue des bétyles, la vogue des idoles, la vogue des objets du Nouveau-Mexique, du Nouveau-Mecklembourg, de la Colombie Britannique, le succès de l'exposition des statues venues de Bandiagara, et aussi l'accueil fait aux photographies des statues de l'Ile de Pâques, etc.... Ce sont là des preuves évidentes.

p.097 J'ai précisé plus haut que primitivisme n'est pas archaïsme. Le primitivisme, en effet, se poursuit dans le temps. Il est fidèle à lui-même, à ses caractères généraux, mais il se transforme par les acquisitions de la technique. Après tout, nous

vivons, *mutatis mutandis*, une évolution esthétique un peu semblable à celle de l'art grec. L'art grec, avant le V<sup>e</sup> siècle, a été primitivisme. Puis vint l'époque du classicisme, — à travers laquelle, d'ailleurs, se maintinrent des survivances du primitivisme. Puis, avec l'époque hellénistique, on vit réapparaître, par les voies orientales, le primitivisme, et le cycle se clôt par un retour total au primitivisme.

Pour ma part, je ne cacherai pas mes préférences. On m'excusera, même si on s'en scandalise, de préférer le *Kouros du Sounion* ou les *Jumeaux d'Argos*, ou le *Sphinx des Naxiens*, ou la tête masculine du sanctuaire d'Apollon Ptoos, à telles frises classiques, fût-ce à celles du Parthénon. Le *Moschophore* du musée de l'Acropole, je le vois sans cesse devant moi, et il ne cesse de poser sur moi ses yeux, ou plutôt, son absence d'yeux ; il pose toujours sur moi cette interrogation, il la pose avec non moins de force et d'énergie troublante que les *Kouroi* ou les *Korai*, c'est la même brûlante question que je me sens poser par eux au plus abyssal de moi-même.

Il reste à expliquer ce goût du primitivisme, et pourquoi l'art contemporain est un primitivisme. Il ne suffit pas de le constater.

Je crois que les caractères essentiels d'un primitivisme dans l'art sont qu'un tel art est toujours conçu en fonction, non seulement d'un Sacré, mais encore d'une cosmogonie, et que, conçu en fonction d'une cosmogonie, l'art du primitivisme confère à l'artiste des pouvoirs sur le monde.

Non seulement un tel art fournit une explication et un commentaire du monde — explication et commentaire qui sont le fait de l'imagination créatrice — mais encore permet-il à l'artiste

de participer à l'organisation cosmique. L'artiste alors crée l'univers en l'exprimant ; l'artiste construit le *cosmos*.

J'entends bien, certes, que le « primitivisme » contemporain diffère de la plupart des autres — au moins pour cette raison qu'il est naïf, un Paul Klee excepté, sans grande innocence ; mais il n'en <sup>p.098</sup> demeure pas moins que nous retrouvons en lui les traits dominants des grands primitivismes.

Dans un temps où l'homme, du fait qu'il a perdu sa place à l'intérieur de cadres normatifs donnés, se voit destiné à une sorte d'errance dans un monde sans pôles, dans un temps où il s'apparaît désuni dans un univers désuni, dans un temps où le Sacré est devenu formalisme religieux, comment nous étonnerait la nostalgie de nouvelles cosmogonies — autrement dit, d'explications cohérentes et sacrales du monde ? Faute de ces explications réconciliatrices, voici l'homme amené, conduit, obligé, d'abord, à une analyse du monde, puis, à partir de cette analyse, forcé à une reconstruction de ce monde.

C'est très précisément ce que signifie, à l'intérieur de ses limites, le cubisme. Analytique d'abord, synthétique ensuite, le cubisme témoigne, de façon pathétique, d'une volonté de recreation, d'économie du monde. Son espace n'est pas un espace ouvert ; c'est un espace fermé, c'est un espace monumental, c'est un espace non illimité — c'est un espace, si l'on veut, de condensation et d'unification. Là, dans l'espace de la toile cubiste, les aspects du diversifié se réunissent en une forme créée. Il y a volonté, chez l'artiste, de simultanéité, volonté de totalité. Les formes, les couleurs, l'extérieur du monde se rejoignent dans une architecture, dans un rythme, dans une totalité. Rarement l'immense nostalgie de cohésion de l'homme ne s'est vue aussi

précisément signifiée. Il fallait, sans doute, pour qu'elle se signifiât à ce point, qu'une peinture d'introversion succédât à une peinture d'extraversion, ce qui est le fait même de la peinture majeure de ce siècle.

Je ne doute pas que certaines œuvres cubistes se dressent demain, verticales, sur l'horizon des hommes. Je ne doute pas qu'elles se dressent alors comme se dresse sur le cap Sikios, par exemple, l'indestructible *Kouros*, ce bloc de pierre dont les seins sont des étoiles, les oreilles des spirales, trait d'union entre le ciel, la terre et la mer, et qui les unit jusqu'à les unir dans l'homme.

Pourtant, le cubisme dans son acception première, dans sa pureté initiale, dans sa spécificité, a disparu à partir de 1920. Il a p.099 laissé la place au surréalisme, ne se maintenant plus guère intact que chez Juan Gris et chez quelques épigones.

Que s'est-il donc passé ? Essayons d'expliquer et de trouver la signification de ce déclin.

Le cubisme, nous l'avons dit, portait en lui une forte charge de vérité humaine. Il la portait dans la mesure où il se présentait comme l'extériorisation d'une intériorisation. Mais il ne portait pas toute la vérité de l'homme. Il demeurait encore lié au classicisme rationaliste, au rationalisme. Les liens étaient tendus, parfois prêts à se rompre. Mais ces liens subsistaient. Certes, le cubisme, en reconstruisant l'univers extérieur, le rassemblait et l'unifiait ; il le redonnait à l'homme ; il redonnait, du même coup, des pouvoirs à l'homme, et, partant, le libérait. Mais l'homme qu'il libérait, somme toute, c'était l'homme géomètre, et c'était fort bien. Pourtant une telle libération n'était qu'une demi-libération. Il y en avait une autre à accomplir. Il fallait libérer l'homme du rêve, ou

plutôt : amener à l'existence, amener à l'action, *amener à l'intervention* la vérité irrationnelle de l'homme.

Pendant des siècles, en France et ailleurs, toute une part de l'homme a été dominée, cadénassée, écrasée, étouffée par la raison triomphante. « Aimez donc la raison », ce fameux conseil était, au vrai, un *diktat*. L'homme « animal raisonnable » envoyait à la Bastille celui que M. André Breton nomme si admirablement : « l'homme, ce rêveur définitif » — tout comme la monarchie d'Ancien Régime envoyait, dans un cul de basse-fosse, le marquis de Sade.

Nous avons vécu des siècles de raison mutilante.

*L'homme du classicisme rationaliste, ce n'est pas l'homme de face, c'est l'homme de profil.* Ah, je le sais bien, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, et même dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, on commence à forcer l'homme à se retourner, à vouloir le voir de face, à vouloir le regarder dans les yeux. Je le sais. A partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est l'évidence même. Voici Nerval qui lit les Alchimistes, Court de Gebelin, Don Pernety ; voici Hugo qui écoute ce que dit la « bouche d'ombre » ; voici Rimbaud qui, dans « le salon au fond d'un lac », clame son innocence du péché originel ; et voici Lautréamont surtout, <sup>p.100</sup> Lautréamont qui explose, à la surface de son temps, à la façon d'une bombe enfouie, que le soc d'un laboureur, un jour, rencontre.

Le navire du XIX<sup>e</sup> siècle, avec sa machine à Fulton, avec ses rouages, ses systèmes et son capitaine sûr de ses machines, sûr de ses compas, de ses instruments de précision — c'est-à-dire : de délimitation, de resserrement — oui, la belle machine de précision et de raison, la voici qui heurte cette bombe que l'on avait écartée

du rivage des hommes, la voici qui s'ouvre en deux, la voici qui connaît — enfin ! — la mer, et l'intrusion de la mer.

Mesdames, Messieurs, ce sera l'honneur impérissable du surréalisme, de M. André Breton et de ses amis, que d'avoir continué l'œuvre que Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé annonçaient ; ce sera leur impérissable honneur que d'avoir été « les horribles travailleurs » dont Arthur Rimbaud annonçait la venue.

En 1920, le surréalisme historique commence. A vrai dire, il s'agit moins, d'abord, d'un remplacement que d'un complément. Le surréalisme ne s'oppose pas au cubisme ; il lui adjoint la part qui lui manquait : il lui adjoint la part de l'irrationnel. A une analyse et à une reconstruction du monde intellectuelles, il vient proposer, et imposer, une poésie totale — c'est-à-dire la fusion, dans l'instant poétique, de tous les contraires, et la suppression des antinomies déchirantes à l'intérieur de l'homme. Il ne s'agit plus seulement de reconstruction du monde par l'analyse et la synthèse ; *il s'agit désormais de l'épreuve de l'unité du monde et de l'homme dans un acte absolu : l'acte poétique.*

Vous glissez, me direz-vous, d'un plan à un autre. Vous passez de la peinture à la poésie. Oui, mais, dans le surréalisme, les limites du plastique et du poétique sont souvent indistinctes, ce sont des limites souvent franchies. *Elles n'exigent pas d'être distinctes.* Max Ernst, Yves Tanguy, Joan Miro, André Masson, Jean Arp, et tant d'autres, sont des plasticiens, certes, mais ils sont tout ensemble des poètes.

Aussi bien la poésie contemporaine reflète-t-elle un processus identique à celui de la peinture. Parfois, au cours de cette époque,

pendant les vingt-cinq premières années du siècle, la poésie suit les découvertes picturales : ainsi des poèmes « cubistes » ou <sup>p.101</sup> « simultanéistes » d'Apollinaire. Parfois, au contraire, la poésie précède ou est simultanée aux découvertes picturales. Pensons, par exemple, à cette série de dates-clés de la poésie contemporaine : 1912, Marinetti et les manifestes du Futurisme ; la même année, en Russie, les manifestes et les œuvres d'un Maïakowski, d'un Klebnikov, d'un Kruchonik, la *Gifle au goût public* ; 1913, publication d'*Alcools*, de Guillaume Apollinaire ; 1917, publication en Angleterre de *Prufrock and other observations*, de T. S. Eliot ; 1921-1924, non seulement publication, en Angleterre, de *The Waste Land*, de T. S. Eliot, mais aussi, après la publication précédente des œuvres de Tristan Tzara, la publication, en France, des premiers livres de Paul Eluard, de Pierre Reverdy, d'André Breton. Je ne vous cite pas ces dates par plaisir d'érudition, naturellement, je vous les cite parce qu'on peut les interpréter, parce qu'elles révèlent quelque chose de fort important. Ce qu'elles révèlent ? Deux mouvements, d'apparence contradictoires, mais seulement d'apparence, car, en fait, ces deux mouvements sont complémentaires.

D'une part, une adhésion — ou, pour le moins, une attention — au monde contemporain, à ce qu'on a appelé la civilisation mécanicienne. D'autre part, un dépassement — ou une négation — de ce monde par des puissances autres que ses puissances propres. Adhésion au monde contemporain ? C'est le cas de Marinetti ou de Maïakowski. Négation ? C'est bientôt le cas de T. S. Eliot. Mais où l'on voit le mécanisme se dévoiler en plein jour, en pleine lumière, c'est certainement chez Guillaume Apollinaire. *Alcools* s'ouvre par un poème qui est, au juste, un poème



## Débat sur l'art contemporain

d'adhésion ou d'attention au monde contemporain. Vous connaissez ce poème, il s'intitule *Zone*. Son premier vers a valeur de manifeste :

A la fin tu es las de ce monde ancien

Epoque des « poèmes-conversation », des poèmes « cubistes » ou « simultanéistes ». Peu importe la façon dont Apollinaire lui-même les nomme. Ce qui importe, c'est que ces poèmes laissent apparaître déjà ceux qui vont suivre. Ces poèmes d'attention au monde contemporain laissent déjà deviner ceux qui vont leur succéder. <sup>p.102</sup> Car il y a chez Apollinaire une force qu'il admet pleinement comme la force poétique par excellence et qui est : le hasard. Or, c'est cette ouverture au hasard qui va le conduire à *La jolie rousse*. Et *La Jolie rousse* préface le surréalisme :

.....  
Nous qui quêtions partout l'aventure  
Nous ne sommes pas vos ennemis  
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines  
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir  
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues  
Mille phantasmes impondérables  
Auxquels il faut donner de la réalité  
.....

Le même phénomène se retrouve dans la peinture.

En 1910, par exemple, le cubisme est bien à son apogée créateur. Mais, en 1911, voici la première grande exposition de Marc Chagall. Cependant que le cubisme triomphe, avec Marc Chagall on assiste à un épanouissement lyrique extraordinaire, à une libération d'images oniriques, à la manifestation d'une œuvre magique. Cette fois, nous sommes en pleine poésie. Les violons ont des ailes ; les poissons volent dans le ciel et y jouent de la harpe, cependant que des amants s'embrassent dans une cour de ferme. Voilà bien ce que M. André Breton résume, dans son

admirable livre *Le Surréalisme et la Peinture*, en ces termes :  
« L'œil existe à l'état sauvage ».

Mesdames, Messieurs, je m'excuse de vous avoir retenus si longtemps, d'avoir abusé de votre politesse. Je n'oublie pas le vœu d'un de mes amis, qui juge sévères les sièges de cette Aula. Vous voudrez bien excuser ma garrulité, au moins pour cette raison : on a accordé trois conférences à l'examen de la « situation » de l'art contemporain, alors qu'une seule conférence devait suffire à l'étude de sa « signification ». Je me navre de ne pouvoir dire tout ce que j'aurais à dire sur le sujet. Mais attendons l'entretien de mardi ; il me permettra, je l'espère, de fournir des précisions.

p.103 J'imagine, d'ailleurs, que la plupart des paroles que j'ai prononcées ont dû aller à l'encontre de ce que vous pensez. Mon dessein n'a pas été de vous convaincre, mais de témoigner d'une prodigieuse aventure, et de tirer la signification de cette aventure. Une prodigieuse aventure ? Oui. M. Jean Cassou, dans une précédente conférence, a émis le vœu qu'une nouvelle organisation sociale nous conduise un jour à la fin de la « passion » de l'artiste moderne. J'avoue très simplement que ce n'est pas du tout ma position. J'entends naturellement le mot « passion » dans son acception mystique. Et je souhaite que l'artiste n'en finisse jamais avec sa « passion ».

Un autre de mes devanciers, M. Thierry Maulnier, a remplacé « passion » par « pension ». Il nous a dit : « l'avant-garde paie ». Ah, je l'envie beaucoup d'avoir dit cela ! C'est un gentil thème pour l'article dominical d'un journal bien pensant. Voyez-vous, les Français sont gens bien singuliers. Ils ont opéré la séparation de l'Eglise et de l'Etat, mais non pas encore celle du clergé et de la

foi, des clercs et de la métaphysique. Pour ma part, je regrette ce contestable marivaudage, et je m'en désolidarise. Je parle au nom d'hommes qui ont péri dans une aventure, qui s'y sont livrés sans réticences, qui, suivant le conseil de Rimbaud, n'ont pas craint de dérégler leurs sens pour voir ce que les conformismes celaient, pour se faire « voyants ». Certains de ces hommes, dans cette quête, sont morts. Au nom de René Crevel et d'Antonin Artaud, je tiens à dire ici mon absolue désapprobation.

Tout de même, Genève n'est pas Wroclaw, on n'y cache pas la politique sous la culture. Je voudrais donc mettre en garde contre l'abandon, que l'on souhaite, du droit inconditionnel de conquête de l'artiste. Car ce n'est pas l'art seul qui serait alors menacé, mais l'homme tout entier. Nous savons ce qui se produit quand l'artiste consent à l'abandon de son droit de conquête. Oui, nous savons ce qui se produit alors. Nous savons qu'il passe, de l'abandon des conquêtes, à la conquête des abandons ; nous savons qu'il est alors prêt à tolérer des conquêtes qui ne sont plus des chasses spirituelles, mais des chasses à l'homme.

Le jour où M. Giorgio de Chirico, après une œuvre indiscutable, p.104 peint telle toile intitulée : *Légionnaires romains regardant les pays conquis*, nous savons ce qui se prépare : c'est le légionnaire romain contre l'Ethiopie et l'Espagne. Le jour où M. Aragon fait rimer « Elsa » avec « valsera », et « toujours » avec « Ehrenbourg », ou encore « Staline » avec « praline », nous savons ce qui se prépare. Nous savons quelles autres mainmises, quelles saisies s'annoncent. Je profite de cette occasion pour appeler à la vigilance. Et pour répéter cette admirable parole de M. André Breton — parole parfaite, en vérité : « On ne prend pas de libertés avec la liberté ».

Les artistes et les poètes du cubisme et du surréalisme, et ceux de l'art contemporain authentique, se sont voués à la réunion, au rassemblement, à la récupération d'un homme qu'ils sentaient en eux-mêmes désuni, épars et chaotique. Ils ont compris que cet homme avait été et était disjoint, divisé, mutilé, d'abord par le rationalisme classique, ensuite, par une science de plus en plus spécifiée — comme le dit Marcel Raymond, les sciences ont remplacé *la* science — par une culture qui se délite parce qu'elle ne trouve plus ni pôle, ni axe ; *enfin, par une désacralisation absolue*. Ces artistes ont voulu rompre les cloisons étanches entre le réel et l'imaginaire, entre le monde de la raison et le monde du rêve. Jamais plus grand effort n'a été fait pour établir le contact entre le réel et celui qui le voit, pour donner une preuve de l'existence inséparable de l'homme et du monde, jamais un tel effort de *relation* n'a été tenté. Comme le disait M. Paul Eluard, à propos de M. Pablo Picasso : « Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'arbre — par les images, de l'homme à ce qu'il voit — de la nature des choses réelles à la nature des choses imaginées. »

Ces artistes veulent que la poésie refasse de l'homme un être religieux, en dehors des religions formelles ou épuisées. Ils demandent à la poésie de redonner à l'homme un nouveau sentiment d'unité et un nouveau sentiment du Sacré. Devant l'écroulement des cadres et des structures traditionnels, ils espèrent qu'un jour viendra où l'homme saura rétablir des structures à l'intérieur desquelles il sera libre et total — libre et total sans conditions. Ce qu'ils veulent, c'est « le miracle d'une seule chose ». C'est aussi <sup>p.105</sup> le miracle que souhaite un poète comme mon ami René Char. « Poésie, — écrit-il, — la vie future à l'intérieur de l'homme requalifié. »

Une telle quête — une telle requête — n'est qu'à ses débuts. Elle semblera à certains une extrême folie, et à beaucoup elle semblera vouée à l'échec, et à un plus grand nombre encore, promise à la foudre céleste. Soit. Mais nous savons que les arbres voyagent par la foudre, et encore faut-il admettre qu'il y aura toujours des arbres, puisque la foudre ne s'interrompt pas. L'arbre dure autant que la foudre.

De toute façon, il est trop tard. Nous ne reviendrons plus à l'homme mutilé de sa part de rêves ; mutilé de son pouvoir déifiant. Trop tard. Et s'il plaît à certains de maintenir un homme incomplet, il faut bien qu'on sache que nous sommes plus d'un qui n'aurons de cesse que l'homme-somme-de-ses-malheurs cède la place, un jour, à *l'homme-somme-de-ses-rêves*.

@

ADOLPHE PORTMANN

L'ART DANS LA VIE DE L'HOMME <sup>1</sup>

@

p.107 Le biologiste, devant l'art contemporain, découvre d'abord une zone de contact importante entre le travail scientifique et celui de l'artiste.

Ne peut-on distinguer, dans l'avènement de la pensée et de l'art de notre temps, l'influence d'une connaissance plus large de la vie extraordinaire qui gravite autour de nous et, sous le coup de cette influence, l'éveil de ce désir et de cette recherche du merveilleux, qui sont à la base d'un nouveau sentiment de la nature, sentiment qui, au lieu de passer de l'admiration à l'horreur, cherche un équilibre plus stable dans une profonde participation ?

Ce sentiment est nourri par la vision que les sciences biologiques ouvrent sur l'ordre qui domine les processus de la vie, ordre qui appartient à un règne très différent de celui de notre logique, et dont les relations avec celle-ci restent une profonde énigme.

L'homme de science et l'artiste s'étonnent devant un ordre qui produit des structures, dont les unes nous paraissent belles, les autres, monstrueuses ; qui fait naître la forme terrible avec autant de perfection que la forme tendre et inoffensive, et qui entoure des mêmes précautions subtiles la genèse d'un parasite et celle de son hôte. La biologie révèle ainsi un règne vivant, d'une p.108 étrangeté

---

<sup>1</sup> Conférence du 6 septembre 1948.

et d'une grandeur que la vulgarisation scientifique n'a communiquées à un public plus vaste qu'à des doses véritablement homéopathiques, et que la théologie des derniers siècles avait de plus en plus oubliées.

Il serait séduisant de suivre les influences de cette idée d'un ordre organique, les influences qu'elle a exercées de bonne heure sur l'art de notre temps ; mais en se penchant sur cet ordre vital de la vie inconsciente, le biologiste ne rend compte que d'un seul aspect de l'art contemporain, et une contribution biologique à l'étude des phénomènes de l'art ne peut être féconde que si elle considère son objet dans l'ensemble des idées biologiques sur l'homme : c'est donc dans ce cadre plus général que se situe mon essai.

Cette contribution d'un biologiste, au débat sur l'art contemporain, se place dans l'ensemble de nos discussions. Je crois répondre à l'idée directrice de cet ensemble, en parlant moins spécialement de l'homme moderne que de l'homme en général, et en sortant du sujet de l'art moderne, qui est traité avec plus d'ampleur par d'autres.

Chaque époque reçoit, pour ainsi dire, ses directives de la représentation, plus ou moins claire et consciente, mais toujours puissante, qu'elle se fait de l'homme, d'une image de l'homme sans cesse changeante. Il serait facile de réduire et de schématiser la lutte politique qui s'est engagée, aujourd'hui, dans l'Occident, en lui substituant celle de deux images de l'homme, dont chacune est un complexe hétérogène, dans lequel s'amalgament, plus ou moins bien, les éléments de notre passé et du présent, dans leur totalité.

Mais, au milieu de ces luttes politiques, et combien troublé et

entravé par elles, se poursuit un travail de reconstruction, se dessinent les premiers éléments d'une vision nouvelle de l'homme, à l'avènement de laquelle contribuent les activités spirituelles les plus diverses.

Si, dans l'essai que je présente ici, le rôle de la biologie est p.109 particulièrement mis en évidence, il n'y faut voir qu'un effet de ma propre préoccupation, laquelle ne doit nullement faire oublier les apports pouvant venir d'ailleurs.

Le travail qui s'accomplit en ce moment, et qui façonne aussi nos idées sur le rôle de l'art, est caractérisé, avant tout, par une attitude nouvelle devant les phénomènes de l'esprit. La science du XIX<sup>e</sup> siècle a voulu considérer notre spiritualité comme un épiphénomène très tardif de notre évolution, obtenu par l'action combinée et puissante des instincts de la nutrition, de la domination et de la reproduction, et se formant très lentement, au cours de l'évolution qui mène de l'animal supérieur à l'homme.

Pour autant que la biologie ne s'isole pas de l'ensemble de l'activité spirituelle contemporaine, pour servir des dogmes politiques ou sociaux, elle est de plus en plus amenée à la conviction que ce composant particulier, l'esprit, est un caractère initial du système humain, et non une fonction secondaire qui se développerait sur le tard <sup>1</sup>.

L'unité fondamentale de tout ce système humain et son originalité, tel est le caractère qui a le plus influencé l'attitude actuelle des esprits devant les théories de notre origine. Il ne s'agit pas d'un retour aux mythes, mais d'un retour à l'énigme.

---

<sup>1</sup> A. PORTMANN, *Biologische Fragmente zu einer Lehre vom Menschen*. Bâle, 1944.



Les conséquences de cette attitude sont nombreuses. L'une d'elles, tout particulièrement, doit retenir notre attention. Nous ne pouvons pas, pour le moment du moins, tenter d'expliquer des particularités spirituelles de l'homme, en les faisant dériver de telle ou telle activité animale, si analogues puissent-elles paraître à première vue. Ainsi l'anthropologie, dans sa phase nouvelle, n'essaie plus de faire dériver le langage des systèmes de communication instinctive, connus chez les animaux. Par conséquent, le travail du biologiste ne commence plus, comme ce fut la coutume un temps, par la description détaillée des origines — description purement théorique — mais il s'appuie sur une connaissance aussi totale que possible du système humain actuel.

p.110 Ce comportement, devant le problème des origines, mérite de retenir notre attention. Un désir très général d'expliquer toute chose par son histoire, en remontant le cours de son passé, nous a amenés, depuis fort longtemps, à dépasser les limites d'une connaissance réelle. A la suite d'affirmations renouvelées, dictées par l'opinion générale, il s'est répandu, concernant les origines de l'homme, une idée qui ne reflète pas la vérité, mais qui prend place parmi les nombreuses hypothèses commodes qui nous gouvernent.

Cette idée émane du monde technique, qui est le nôtre ; elle est tout imprégnée de sa croyance dans la priorité des besoins élémentaires et dans le rôle pratique de toute activité spirituelle, à l'aube du développement humain.

Ne cherche-t-on pas l'origine des différents arts dans l'utilité magique de la vie primitive, l'art aidant à conjurer le sort, à chasser les démons, à tranquilliser les ancêtres, à tenir à l'écart tel animal dangereux, à ensorceler, en revanche, tel autre gibier, en vue d'une chasse fructueuse ?

On admet donc, implicitement, qu'à cette époque, le problème de savoir si l'artiste doit « s'engager » ou non, était résolu dans le sens positif.

Peut-on nier la valeur de tant de documents qui parlent dans ce sens : le document des bisons de la caverne d'Altamira et d'autres œuvres du paléolithique, qui témoignent de leur rôle social ?

Ces témoins sont là. Mais, en acceptant cette interprétation, en scrutant et en contemplant ces documents, nous n'avons pas affaire à l'enfance de l'homme, ni aux origines de la société, ni à celles de l'art. Nous sommes en présence d'un stade très avancé de la culture, qui laisse entrevoir bien d'autres états antérieurs. Situons à environ 20.000 ans de notre époque les grands documents du paléolithique, qui portent les traces de sacrifices, d'un culte de l'ours, d'une magie et de tout un art. Environ 100.000 ans, encore, séparent le paléolithique de l'apparition de documents typiquement humains. Et l'origine des premiers êtres auxquels la science ose donner le nom, très vaste, d'*hominidiens*, remonte probablement à plus de 25 millions d'années. Nous ignorons<sub>p.111</sub> tout de leur vie, comme de celle de nos ancêtres plus directs (d'il y a 100.000 ans), et que l'on groupe sous le nom générique d'*Anthropos*.

Ces précisions sont nécessaires ; elles permettent de mieux comprendre la réserve sceptique d'un nombre croissant de biologistes devant les tableaux qu'on nous présente de l'origine de l'homme et devant les connaissances étonnantes et précises qu'on prétend avoir de cette époque si obscure.

Les sources sont troubles, qui nourrissent ce savoir. Mais je ne puis, en ce moment, que signaler ce fait ; il doit nous inciter à la

prudence. Nous ignorons tout quant à l'origine de l'esprit, à celle de la pensée et de l'imagination. Nous ignorons tout de la première activité spirituelle de l'homme ; nos suppositions à ce sujet sont le plus souvent dictées par le besoin que nous avons de compléter nos vues de l'homme ; aucune d'elles n'a un caractère de donnée scientifique.

Il est clair que je me montre également sceptique à l'égard du terme de « primitif » ; c'est une dénomination née à un âge extrêmement optimiste de notre vie occidentale, et l'étude de ces prétendus témoins de nos origines n'a guère commencé.

Ce qu'une convention générale nomme le « primitif » est une image, un essai toujours renouvelé de représenter un homme inconnu, essai faisant figure de contre-image et vivant essentiellement par son contraste : en l'occurrence, le *civilisé*.

A plusieurs reprises, cette contre-image est montée dans notre ciel occidental comme une constellation bienfaisante, sous les espèces du « bon sauvage ». A une époque plus récente, mais qui dure encore pour un grand nombre de contemporains, c'est l'image de l'ancêtre, de l'homme plus proche que nous de l'animal, c'est l'image d'un stade de vie dépassé, mais subsistant encore dans quelques coins perdus, et comme pour mieux nous permettre de mesurer le chemin parcouru grâce au progrès.

Et voici que surgit un nouveau primitif ; ce n'est, cette fois, ni le bon sauvage, ni la brute ancestrale, c'est ce « rêveur définitif » dont parle André Breton, et que nous a rappelé Max-Pol Fouchet dans sa conférence. C'est cet homme rêveur que Linné<sup>p.112</sup> a peut-être entrevu en l'énigmatique « homme des bois », lorsqu'il a appelé celui-ci *homo nocturnus*, par opposition à l'*homo diurnus*.

## Débat sur l'art contemporain

Je ne veux pas dire que chaque époque a le primitif qu'elle mérite, mais elle a certainement celui dont elle rêve. Loin de nous, une haute culture, que nous appelons primitive, se meurt. Il est légitime d'y rêver avec nostalgie. Mais il faut reconnaître aussi que les voyages que nous entreprenons en Océanie et dans les forêts tropicales du Congo, sont autant de descentes dans l'abîme de notre propre vie cachée. Si nous faisons abstraction de tout jugement de valeur, nous finirons par découvrir le primitif au fond de nous-mêmes.

L'ignorance dans laquelle nous vivons encore, touchant les premières phases de la vie sociale influe aussi sur notre façon d'aborder le problème de l'art et de son rôle dans la vie humaine.

Nous n'essaierons pas de faire dériver les manifestations artistiques de quelque instinct animal ; nous sommes convaincus que toutes les particularités que l'on essaie d'isoler chez l'homme, que ce soit la pensée, le langage, l'imagination ou toute autre activité créatrice, forment une unité dont aucune composante ne peut être ramenée, par les méthodes scientifiques, à un fait animal dont elle serait la simple extension ou la complication.

C'est dans cette unité humaine que s'enracine l'art ; et il est important, dès maintenant, de bien spécifier que cette unité ne se fonde pas sur l'homme individuel, mais sur l'homme membre de la société. S'il y a un trait que toutes les données biologiques mettent en évidence, c'est bien celui de la qualité originelle de toute organisation sociale.

Sur ce point encore, la biologie actuelle renonce à parler des origines ; elle ne fait pas dériver les sociétés humaines de telle ou telle structure sociale observée chez les mammifères supérieurs.

Le choix que nous offre le monde animal est beaucoup trop varié. Nous retenons que le phénomène général de la vie sociale est d'ordre animal ; mais les formes de cette vie sociale relèvent d'un ordre <sup>p.113</sup> strictement humain, les lumières explicatives, tirées du règne animal, demeurant faibles. Aux yeux du biologiste, d'ailleurs, le problème que nous pose la vie sociale est plus facile à envisager que celui posé par la vie individuelle.

Le fait de se demander quel rôle joue l'art dans la vie humaine nous oblige à adopter, devant cet art, une attitude qu'il sied de préciser.

Nous examinons une fonction humaine ; nous ne pouvons donc pas, avant même de procéder à l'examen, isoler une catégorie restreinte d'individus qui seraient seuls possesseurs de la faculté artistique ; pas plus que nous ne pouvons distinguer, par avance, un « grand » art d'un art « inférieur ». Le biologiste ne peut pas substituer à la multitude humaine un public d'élus, et prétendre étudier, dans ce cadre limité, un phénomène humain. Nous devons reconnaître comme une donnée de première importance le fait qu'un nombre considérable de gens, aujourd'hui encore, ne prennent aucune part à ce que dans certains groupements, on appelle « l'art ». Ces foules ne sont pourtant séparées par aucune différence essentielle des individus qui constituent « un public ».

Examinons donc le rôle de l'art sans faire la distinction, pour le moment, entre un art « populaire » et un art élevé, voire un art vrai ; nous voulons ignorer, pour l'instant, que telle production puisse être jugée « pompier », « bourgeoise », ou « naïve »... Nous avons insisté sur l'unité indissoluble de la réalité humaine et sur le caractère artificiel de toute séparation, si indispensable soit-elle, pour nous, en vue d'une analyse. C'est donc dans une

complexité bien énigmatique pour notre raison que nous devons considérer ce phénomène qu'on a isolé sous la dénomination d'« art ».

Nous voyons d'abord que l'art est en étroite liaison avec toute production, tout acte de travail. Cet acte diffère radicalement de toute activité animale, bien que les constructions d'un guêpier, d'une ruche, nous fassent parler d'industrie ! L'activité animale est toujours stéréotypée, identique pour les individus d'un même groupe, transmise uniquement par l'hérédité organique ; elle ne change que sous l'effet d'une variation héréditaire brusque et totale, une mutation. Ce comportement instinctif s'oppose au travail <sup>p.114</sup> humain, qui, lui, apparaît toujours individuellement nuancé, apte à se perfectionner par l'expérience personnelle ou sociale, transmis par ces actes si typiquement humains que sont la tradition et l'apprentissage.

Quiconque se voue à l'étude approfondie de l'activité animale s'étonne de voir quel abîme la sépare de la production de l'homme. Le travail de l'homme peut paraître parfois se rapprocher du comportement instinctif, par une certaine allure stéréotypée et la routine. Il peut un instant, alors, voiler la marque humaine ; mais il ne s'agit là que d'une ressemblance superficielle, qui ne saurait faire oublier la possibilité d'un changement brusque, de la révolte aussi.

Les productions que nous isolons comme artistiques ont le caractère fondamental de toute production humaine normale : elles dépassent toujours les nécessités élémentaires, les buts purement physiologiques qu'on peut leur assigner. On s'est trop habitué à considérer le travail exclusivement sous l'aspect de la nécessité élémentaire ; aspect que personne, au reste, ne songe à nier. On a

insisté sur la valeur créatrice de la lutte pour l'existence ; mais remarquons que cette notion a été battue en brèche par la science biologique actuelle, qui croit déceler des sources créatrices plus obscures. Il est temps de se rappeler que toute forme organique — végétale, animale ou humaine — surpasse la simple nécessité, dépasse l'exigence de la fonction élémentaire.

Un siècle d'une évolution technique sans précédent ne nous a pas seulement apporté la radio, le frigidaire, et les moyens les plus perfectionnés destinés à notre anéantissement ; on lui doit encore la prédominance d'une certaine interprétation de l'organisme humain, interprétation dominée par l'esprit technique, et par cette recherche incessante et payée de succès, du perfectionnement mécanique.

Mais actuellement, une nouvelle conception de l'être vivant est en pleine formation. L'étude approfondie de l'organisme nous a démontré que les structures à finalité technique, à utilité compréhensible, ne constituent que des auxiliaires pour le maintien d'un ensemble qui, lui, dépasse toute utilité et toute appréhension p.115 logique. Henri Focillon a bien remarqué — et ceci s'adresse aux utilitaristes acharnés — que la forme organique, l'apparence d'un être vivant, est toujours plus qu'un « sac physiologique ». Ce changement dans l'interprétation de l'être vivant transforme aussi nos vues sur l'ensemble des phénomènes de la vie et sur l'activité humaine. Cette constatation d'une réalité dépassant les normes de l'utile, et qui apparaît comme une composante essentielle de chaque activité humaine, est en train de modifier profondément nos idées sur les conditions primordiales de la vie humaine. Depuis longtemps, comme je viens de le dire, on doute de l'effet créateur d'une lutte pour l'existence qui se serait déroulée dans des

conditions extérieures très difficiles. On pense actuellement qu'un être tel que l'homme n'a pu se former que dans une ambiance extrêmement favorable et clémente, offrant des conditions de développement exceptionnelles qui ont atténué, pendant une période que l'on suppose très longue, les exigences de la lutte pour l'existence. On entend même prononcer le mot de « jardin », chez ceux qui décrivent cette ambiance primitive. Je ne veux pas en conclure que la biologie retourne au mythe du paradis perdu ; mais néanmoins, ce mot de « jardin » est significatif, il indique qu'un changement d'idées très profond est en train de s'opérer.

Mais nous ne traitons pas, en ce moment, du problème des origines ; nous cherchons à préciser le rôle de la production artistique dans l'ensemble de notre vie. L'activité spirituelle renferme toujours, quand elle est complète, deux composantes que l'on peut, avec plus ou moins de netteté, isoler en vue de l'analyse. Bien entendu, une telle opération demeure un artifice ; elle ne fournira jamais qu'une préparation comparable à celle de l'anatomiste. Personne ne songe à nier la nécessité de la préparation anatomique ; personne ne saurait contester la nécessité d'une préparation analogue, dans le domaine des réalités spirituelles, où les éléments formatifs s'avèrent infiniment plus complexes. C'est naturellement sous cette réserve que nous nous permettons d'isoler de la texture spirituelle deux composantes dont l'importance, et l'indépendance relative, sont prouvées par l'évolution historique.

p.116 L'une, que nous appellerons, très brièvement, *la fonction théorique*, est un moyen de connaissance qui utilise, avant tout, les possibilités logiques et rationnelles ; elle opère avant tout au moyen de l'analyse scientifique et des procédés mathématiques ;



elle conduit l'esprit de plus en plus loin des données immédiates des sens, loin des sons, des couleurs, des odeurs, pour s'exercer de préférence dans le règne du nombre, de la quantité.

La composante opposée — que nous nommerons *esthétique* — saisit tout autrement les objets de ce monde. Elle les laisse intacts et conserve sa valeur initiale à la sensation immédiate de la forme, de la couleur, du son. Cette fonction esthétique de notre esprit façonne ses images et ses vérités à l'aide des éléments sensoriels.

Contrairement à la fonction théorique, qui doit partir des mêmes données immédiates, la fonction esthétique fait confiance à la perception des sens et ne la dissocie pas. L'activité esthétique, non seulement accepte la donnée sensorielle, mais elle repose sur elle ; elle la cherche ; elle vit avant tout de la sensibilité qui se manifeste dans l'acte premier. C'est la voie de la qualité, des sons et des couleurs, des impressions palpables, des odeurs, qui constituent à chaque instant, et spontanément, l'ensemble du champ de conscience, jusque dans les formes de la réflexion que nous voyons intérieurement, jusque dans les pensées que nous entendons dans le silence de nous-mêmes. Cette fonction est une source profonde d'émotion, un moyen puissant de persuasion et aussi de connaissance, d'une valeur inestimable. Bien qu'il ne conduise pas à la conquête matérielle du monde, son action, dans l'ordre de la qualité, est d'une importance aussi grande que celle de la logique et de la science. Ce comportement esthétique apparaît aujourd'hui, comparé aux effets de l'attitude théorique, comme une expérience sans intervention brutale, une expérience plus tendre, dominée par l'amour des choses et le respect du mystère qui ne se présente que dans l'apparence sensible. Cependant, dans certaines civilisations, sa puissance d'action et sa

valeur spirituelle furent tout autrement importantes. La fonction esthétique constituait alors la dominante de cette vie que nous nous plaisons à appeler *primitive* : vie tout simplement *différente*, et qui fut, en Occident, p.117 antérieure à la nôtre (ce qui n'est pas suffisant pour classer un phénomène spirituel dans la catégorie du *primitif*). Il fut une époque millénaire, 4 à 5.000 ans avant l'époque actuelle, où, dans nos régions mêmes, la fonction esthétique était toute-puissante, où elle réglait l'expression de la vie religieuse, l'action quotidienne, et toute la réalité sociale.

A cette époque, la composante théorique était freinée par la vie esthétique. De nos jours, dans les îles lointaines de la Mélanésie, cette haute culture mégalithique meurt, étouffée par la nôtre, et, avec elle, meurt une attitude humaine d'une richesse émouvante. On assiste à la disparition de langues qu'un missionnaire français, ayant vécu très longtemps parmi ces peuples, nous dit être aussi belles que le français <sup>1</sup>. L'art extraordinaire du paléolithique européen, et celui de la peinture sur roches en Afrique, si énigmatique quant à son histoire et même quant à ses dates, sont des témoignages de la domination qu'exerçait, à cette époque, la fonction esthétique ; ils sont aussi des témoins de la grandeur éternelle de l'homme artiste.

La fonction esthétique est une des activités primordiales de l'homme ; impérieusement provoquée par les forces inconnues qui nous meuvent, c'est une activité qui s'exerce, à des degrés très divers, en chacun de nous.

Les fonctions théoriques et esthétiques sont deux réalités de la

---

<sup>1</sup> LAYARD, J., *Stone-men of Malekula*. Londres, 1942.

vie de l'esprit, aussi importantes l'une que l'autre. Si j'ai insisté davantage sur la réalité esthétique, c'est que, dans notre vie occidentale, l'attitude théorique et sa conséquence, la technique scientifique, n'ont guère besoin d'être mises en valeur. De l'action concomitante de ces deux fonctions dépend l'épanouissement de l'homme complet. Cependant, cette harmonie est rare. Rare chez l'individu comme dans l'esprit d'un temps ou d'une civilisation. En effet, à une telle harmonie, les Occidentaux ont préféré un choix. Et si nous discutons aujourd'hui de l'art, c'est précisément en raison de ce choix, et parce que l'Occident, il y a longtemps déjà, a opté pour la fonction théorique. Et pendant longtemps, <sup>p.118</sup> aux yeux de beaucoup de gens, cette option a semblé ouvrir la véritable voie ; voie meilleure que celle de la qualité, souvent considérée, elle, sinon avec méfiance, du moins comme secondaire. Nous avons renoncé à faire une synthèse fructueuse de tous les moyens de connaissance qui correspondent aux conditions naturelles, inhérentes à notre unité humaine. L'Occident a accepté une discrimination, un jugement de valeur qui a conféré une dignité supérieure à l'attitude théorique, à la voie scientifique.

L'influence de la dominante scientifique s'est exercée dans le domaine de l'art et même dans une très large mesure. Il ne m'appartient pas de suivre, ici, cette action décisive ; mais je rappelle, pour fixer les idées, que la perspective fut une découverte théorique, qui ne se présentait pas comme un simple auxiliaire pour le peintre — telle l'invention d'un nouveau colorant par le chimiste — mais comme la fixation définitive d'un procédé permettant de recréer l'espace. La description des conséquences de cette découverte permettrait de saisir à la fois les grandeurs et la servitude de la peinture occidentale.

Mais nous en sommes au choix de l'Occident qui marque un tournant décisif. C'est ce choix qui a rompu, pour des siècles, l'équilibre des forces spirituelles que le moyen âge avait essayé de conserver ; et mis un terme à l'équilibre entre la vie active et la vie contemplative, représenté, chez les mystiques, par les deux ailes de la colombe et qui symbolisait l'existence chrétienne. Cet acte a donné naissance aux diverses attitudes philosophiques qui ont contribué à la prise de possession du monde par l'homme, et ont prétendu justifier le mépris de la vie esthétique.

Mon jugement ne met absolument pas en cause les résultats positifs ; il vise uniquement une action néfaste qui a largement contribué à l'avènement de cette crise actuelle de l'esprit, puisqu'elle a provoqué l'atrophie de la vie esthétique, celle-ci étant considérée dans la plénitude de ses possibilités. L'atrophie de cet organe précieux que représente la fonction esthétique est allée au point qu'on l'exclut pendant longtemps d'un examen scientifique approprié à ses particularités.

p.119 L'option en faveur de la science est un événement historique, et non une conséquence organique de la nature humaine et de son évolution. Rappelons que l'Extrême-Orient n'a pas, dans les moments décisifs de son passé, opté comme nous, mais qu'il a donné la priorité à l'attitude esthétique, au règne de la qualité. Ce qui ne l'a pas empêché de développer une vision spirituelle de l'univers. Mais l'Orient a développé cette vision spirituelle sur la base des impressions immédiates ; c'est à l'aide du monde des qualités qu'il a créé ses symboles de l'invisible. L'étude du choix, si différent, qu'ont fait l'Orient et l'Occident est un précieux appoint pour qui veut examiner à

fond la crise de l'esprit occidental <sup>1</sup>.

Mais revenons à cette fonction esthétique. Elle fournit en somme les instruments de la création artistique. Elle peut rester limitée à une activité de participation, activité latente, mais créatrice aussi, puisqu'elle donne une vie réelle à toute œuvre d'art, qui n'existe que par elle. La fonction esthétique peut se trouver en présence de dons plus considérables, qui incitent à la création de l'œuvre. Cette activité créatrice s'exerce à des degrés infiniment variés ; et il est prudent de ne pas accepter comme un phénomène simple la séparation sociale de l'artiste d'avec le spectateur, l'auditeur, le lecteur.

Nous sommes persuadés, et cela pour de nombreuses raisons, que les facultés créatrices qui tendent à dépasser l'état de la participation, constituent un don général et réclameront leurs droits dans l'avenir. La tendance de l'homme complet est de s'acheminer à la création esthétique de façon toute naturelle.

Le cours de l'évolution sociale, par la division du travail, suscite l'apparition de l'artiste comme organe social. Elle s'empare de dons naturels très variés, du plus simple exercice à la puissance d'expression la plus élevée. En considérant cette gamme de talents p.120 si divers, dont se sert l'organisation sociale, le biologiste est presque tenté de déclarer que *nous sommes tous des artistes*. Si j'ose avancer cette formule, que vous voudrez bien prendre comme émanant de la terminologie bizarre d'un biologiste, c'est que je voudrais tout de suite compenser cette audace et attirer l'attention sur un autre phénomène : sur celui de l'homme

---

<sup>1</sup> NORTHROP, F. S. C., *The Meeting of East and West*. New York, 1946.

exceptionnel, sur le génie créateur, qui est un fait humain, tout comme celui de la fonction esthétique.

Nous savons que le jeu des facteurs héréditaires est responsable de la transmission de certains dons, mais il est bien téméraire de croire que nous sommes capables, scientifiquement, de suivre cette hérédité chez l'homme exceptionnel.

Le fait de constater, dans certains cas, la transmission n'explique rien, ne fournit aucune précision sur la nature réelle de cet aspect héréditaire ; au contraire, ces faits mêmes posent le problème de l'origine première, de la particularité transmise. Et si nous disons que l'homme exceptionnel est une de ces variations naturelles que l'on nomme mutations, c'est employer un terme qui, en biologie, est fécond et connaît là une vérification rigoureuse, mais qui, sur un terrain où la vérification expérimentale est impossible, devient extrêmement douteux. J'insiste, encore une fois, sur l'obscurité totale qui voile, à l'heure actuelle, la genèse de l'homme exceptionnel. Ce silence est aussi profond que celui qui entoure le mystère de la création solitaire dans l'esprit. Tenons-nous-en à ce qu'on peut entrevoir.

Il y a, dans l'immense variété de la fonction esthétique, variété en degrés et en directions, la possibilité d'apparition de l'homme exceptionnel, que la biologie, à l'heure actuelle, n'explique pas et dont aucune science, aujourd'hui, ne saisit l'origine. Quel nom devons-nous réserver à ce phénomène ? C'est une question qui mériterait d'être méditée, car une bonne réponse éviterait bien des discussions stériles, qui opposent l'artiste à l'artiste, un art authentique à un autre art, auquel on dispute cette qualité. Le fait de l'homme exceptionnel nous oblige à bien distinguer l'exercice d'une fonction générale humaine, parfois très poussée, de l'acte

incompréhensible et solitaire d'une innovation. N'oublions pas <sup>p.121</sup> que la même distinction est nécessaire en ce qui concerne l'exercice de la fonction théorique ; mais je laisse de côté ce problème de l'homme exceptionnel et j'en reviens à la présence générale d'une fonction humaine.

Je rappelle, puisqu'il est question d'une fonction esthétique très générale, que certaines civilisations ont connu une extension de la création artistique infiniment plus vaste que la nôtre, en tant que moyen d'expression de l'homme accompli. Je fais allusion à la pratique de la peinture ou de la poésie dans l'ancienne culture chinoise et japonaise, pratique qui dépassait de beaucoup le cadre de l'artiste proprement dit. Et il y a bien d'autres exemples d'un rôle marqué de la fonction esthétique. Nous ne sommes que trop enclins à considérer les institutions occidentales et nos conventions comme les manifestations d'une « vie normale », et comme l'expression d'une évolution naturelle.

Ce n'est pas seulement l'inévitable division du travail, ni seulement ce que l'on a appelé l'aliénation de l'homme, qui empêchent l'exercice plus général de cette fonction esthétique. Son atrophie est une conséquence directe du choix si décisif de l'Occident en faveur d'un développement maximum de la fonction théorique.

Devant une telle situation, je dois attirer votre attention sur le problème extrêmement grave qui se pose au sujet de notre éducation, elle aussi dominée par l'idée d'une priorité de la fonction théorique. Considérons, avant tout, la situation de la peinture, de la sculpture, des lettres, et admettons que la musique soit examinée à part. Nous constatons les effets produits par la priorité accordée à l'esprit « scientifique ». Quelques exceptions

heureuses mises à part, l'exercice créateur des fonctions esthétiques est négligé, le pouvoir créateur amoindri. La majorité de nos contemporains ont remplacé cette fonction si importante par une activité scientifique, rationnelle, et, en ce qui concerne l'art, par la recherche logique des connaissances sur l'art. On favorise <sup>p.122</sup> aujourd'hui une formation spirituelle en partie historique, en partie psychologique, parfois purement technique, une formation qui aboutit à la distinction d'un style d'époque, et de particularités chez certains grands artistes. On aspire à un certain savoir biographique, un savoir concernant les objets de cet art, l'iconographie d'une époque, les influences, etc....

Nous rencontrons pourtant, chez beaucoup d'hommes, un besoin de pénétrer dans le monde de l'art, d'être de ceux qui y participent ; mais qu'a-t-on imaginé pour satisfaire ce désir, sinon de distribuer du savoir encore, une science de l'art, des connaissances ordonnées par les lois de la logique. Nous sommes évidemment loin de nier l'intérêt de telles connaissances ; nous sommes au contraire convaincus qu'un tel savoir est un trésor précieux. Mais nous devons en même temps reconnaître que cette éducation rationnelle ne conduira pas à la libération, si nécessaire aujourd'hui, de la fonction esthétique. L'ordonnance logique d'un savoir sur l'art n'est jamais, en elle-même, un chemin vers cette activité élevée, que nous appelons artistique, pas plus qu'un savoir étendu en histoire littéraire ne donne la clé d'une vie intense avec les créations de la vraie poésie.

Il importe donc, en ce moment, de ne pas se borner à présenter aux hommes de bonne volonté — et ils sont nombreux — des reflets de la vraie vie artistique, de ne pas leur apprendre seulement à raisonner sur l'œuvre d'art, mais de les conduire aux



sources mêmes. Ces sources se trouvent en chacun de nous, profondément cachées, faibles souvent, mais en maintes occasions tout simplement bloquées, prêtes à sourdre, à vivifier un esprit, à amplifier, à compléter une vie.

Il y a un grand danger que l'idée de la nécessité de cette fonction esthétique — une fois prise dans l'engrenage formidable de nos machinations théoriques — ne devienne, avant tout, un nouvel objet de curiosité scientifique, un sujet de thèse. Il importe donc que ce soit justement le scientifique qui le déclare ici, aussi clairement que possible : *la fonction esthétique doit vivre et être vécue, fortifiée dans l'acte de la création et dans l'acte de la recreation qui est donné à chacun.*

p.123 Ce que la renaissance de cette vie profonde doit aujourd'hui à l'activité immédiate, inlassable et audacieuse du surréalisme, ce qu'un homme complet devra un jour à ce mouvement, il est grand temps qu'on le sache. Le mot de Lautréamont, que « la poésie doit être faite par tous », et qu'André Breton aurait volontiers gravé au fronton de l'édifice du surréalisme, ce mot reçoit peut-être, de la part d'un biologiste, une interprétation qui ne sera pas jugée orthodoxe. Mais nous croyons que cette formule contient une vue prophétique du rôle que la biologie peut attribuer à la fonction esthétique dans la vie de l'homme. A mon avis, ce mot décrit une activité que l'homme complet de l'avenir jugera indispensable à sa vie et à son être.

Que l'exercice de la fonction esthétique, dans son rôle de participation comme dans celui de création, redevienne pour nous une réalité, est un des faits les plus positifs de notre vie spirituelle. Est-il nécessaire d'ajouter que nous ne rêvons pas l'impossible, que nous ne nourrissons pas l'illusion d'une participation générale,

et égale, à l'activité esthétique, pas plus que nous ne nourrissons l'idée d'une homogénéité d'hommes complets. Il s'agit de tout autre chose. Il s'agit d'un fait : à savoir que les facultés de l'homme dans leur distribution, ne suivent pas l'échelle de la hiérarchie sociale, d'un moment donné et d'une société donnée.

Le devoir de l'avenir est donc, très simplement, d'offrir les possibilités d'exercice et d'éducation à ces facultés, partout où elles se trouvent et de faire coïncider ainsi, dans les limites qui sont celles de n'importe quelle réalisation humaine, l'échelle de la hiérarchie sociale inévitable et l'échelle des facultés humaines préexistantes. C'est de cette fonction esthétique, en sa pureté absolue, que parle Benedetto Croce, quand il fait l'éloge de l'art comme étant le premier élément concret de la connaissance. Il imagine la première attitude contemplative de l'homme, libre de toute abstraction et de toute réflexion, et il la voit comme vision poétique d'une grande pureté. « L'art, dit Croce, nous transforme perpétuellement de nouveau en poète ; l'art, c'est la racine de toute vie théorique. Etre la racine, et non la fleur ou le fruit, voilà la fonction de l'art. »

p.124 C'est en ce sens que le biologiste est amené à considérer la fonction esthétique. Il est certain que la liberté, et l'exercice qu'elle exige pour être féconde, ont été mieux réalisés en Extrême-Orient que dans nos pays. Aussi, cette fonction première a-t-elle contribué davantage à la formation de l'homme complet dans cette civilisation orientale que dans la nôtre. La transformation artistique, sans autre but que la contemplation du mystère de toute une nature, a donné là naissance à des œuvres très pures.

Ce retour aux objets d'art fournis par la nature, qui vient de nous être démontré à Paris, dans une exposition récente, est d'un

emploi millénaire en Orient. Ce procédé utilise la force évocatrice d'un objet, sa puissance à éveiller en nous les facultés irrationnelles. L'Orient a toujours connu ce qu'on nous a vanté, tout récemment, sous le nom d'« art brut ». Les grottes mystérieuses d'un simple calcaire rongé par l'eau, les dessins linéaires sur un caillou poli, les jeux de surface sur une fissure de silex, les contorsions d'une racine d'arbre — tout a servi à ces artistes. Le retour actuel à ce mode d'induction spirituelle élève en nous à une nouvelle dignité le pouvoir créateur, ce pouvoir dont nous avons souligné, tout à l'heure, l'importance. On a tort de vouloir lier, à la préoccupation de l'art brut, la valeur du travail artistique. C'est un exercice, accompli dans une pureté élémentaire, du pouvoir créateur de l'homme.

Cependant, dans le grand passé de l'art occidental, les œuvres de la fonction esthétique élémentaire sont bien rares. Et il me semble particulièrement significatif que, dans l'esprit du peintre comme dans celui de son admirateur, au sein de notre Occident, le croquis ait souvent tenu lieu d'exercice de la fonction élémentaire. C'est ce croquis qui permet d'exercer, au maximum, le pouvoir créateur ; car il contient des possibilités, il contient du potentiel, il nous tient plus près du travail immédiat, du non-conscient, source de toute création. L'intérêt que notre esprit occidental porte au « non-achevé », à l'esquisse en peinture, est, en partie, l'expression inconsciente d'une vague nostalgie, qui cherche l'art dans la simplicité de sa fonction première.

Cette nostalgie d'un libre exercice de la fonction esthétique <sup>p.125</sup> a atteint une force éruptive au moment où la technique occidentale, produit de notre fonction théorique, a commencé sa course sans frein, dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

La sensibilité des artistes a été la première à dénoncer l'état de déséquilibre spirituel de notre époque et à marquer une inquiétude profonde à l'égard du choix fait par la civilisation de l'Occident. Cette sensibilité a souffert, de très bonne heure, à un moment où le monde satisfait et saturé était bien loin de penser à la crise spirituelle si proche. Si nous examinons les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons nous demander quels sont, à côté des progrès scientifiques et techniques, les faits spirituels les plus saillants. C'est le travail d'une transformation latente, d'une révolution qui se préparait dans l'art. C'est une période de découvertes et de changements dans la fonction esthétique de l'homme ; une période dont l'intensité et l'ampleur nous apparaît chaque jour avec un éclat plus grand.

A l'origine des luttes artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle, en peinture comme en littérature, on trouve, dans une certaine mesure, la vision d'un art d'une pureté renouvelée. Ces luttes ont eu pour résultat la libération d'une des fonctions principales de la vie spirituelle.

La division dont on a parlé, entre l'art académique et l'art dit d'avant-garde, « l'oubli des normes » chez certains artistes, ces phénomènes sont, entre autres, l'effet d'une volonté qui visait, plutôt qu'à l'émancipation de l'artiste, à celle d'une fonction qui, dans un monde dominé par la technique, était en pleine atrophie. Cet acte de libération a eu pour résultat de nous doter d'une fonction libre ; mais une fonction cherche toujours un but, et, lorsqu'elle ne l'atteint pas d'emblée, qu'elle ne trouve pas son plein emploi, il en résulte un conflit tragique. De là vient ce qu'on a parfois appelé la « gratuité » de l'art nouveau. Ce conflit nous ramène à la vie sociale et au fait que l'art n'existe pas, détaché d'elle, quelque solitaire que soit l'acte de la création.

p.126 Nous avons été amenés à séparer, dans un but analytique, la fonction esthétique de l'ensemble de l'activité spirituelle. Une analyse qui s'attache à distinguer nettement l'exercice élémentaire de cette fonction ne peut pas résoudre le problème, si grave, de ce qu'on nomme aujourd'hui l'« art pur », c'est-à-dire d'un art qui prétend n'avoir pas d'autre but que lui-même. Cette analyse biologique ne nous dit pas si l'art doit s'exercer dans un isolement relatif, et atteindre sa vraie vocation dans cet isolement. Ce problème de l'art « pur » dépasse le cadre de l'étude biologique d'une fonction esthétique élémentaire. Il est donc nécessaire d'examiner cette fonction dans l'unité humaine.

Nous voyons tout de suite que l'exercice libre de la fonction élémentaire est une chose rare et qu'on a affaire, le plus souvent, à des alliages où cette fonction esthétique entre comme un des éléments. Cela ne signifie pas qu'elle soit simplement utile, comme on l'a dit. Au contraire, elle confère aux activités de l'homme ce caractère qui dépasse toute utilité immédiate ; elle rehausse cette activité ; elle rehausse l'outil, l'arme ; elle change les aliments naturels, elle transforme le corps humain, elle règle les rites du travail, elle donne une dignité particulière à l'habitation humaine. Elle accompagne et ennoblit toute la vie religieuse, le culte des ancêtres ; elle donne une vie mystérieuse à la représentation du monde invisible. Dans ces productions-là, l'activité esthétique n'entre donc pas comme facteur unique. Selon l'importance de cet apport étranger à l'activité purement artistique, il peut en résulter une œuvre d'une grandeur singulière, grandeur qui n'a donc pas l'activité artistique comme cause exclusive. Cette grandeur naît, peut-être, d'une profondeur de pensée, d'une vérité scientifique ou morale, d'une expérience religieuse très puissante. L'œuvre

humaine atteint sa plénitude dans le concours de nos facultés, non dans leur séparation. Ce qu'on a parfois appelé le « grand art » relève de cet ordre complexe. C'est vers cette œuvre majeure, émanant d'une activité spirituelle totale, que vont tous nos espoirs. Mais de telles œuvres ne pourront se faire jour dans une civilisation qui provoque l'atrophie de certaines fonctions primordiales de l'homme.

p.127 Et le problème se pose de savoir si la haute estime en laquelle nous tenons l'art « pur », de notre temps, n'est pas, d'abord, la conséquence de l'isolement de l'individu, de la désintégration de notre vie sociale, de ce processus historique qui finit par nous faire adorer ce qui n'est que la suite néfaste d'une orientation erronée de notre vie. En d'autres termes, je vois une corrélation entre, d'une part, l'isolement de l'individu dans la société et dans l'univers — ce que certains philosophes ont appelé sa déréluction — et, d'autre part, l'isolement de l'artiste en face de son œuvre et l'usage exclusif qu'il prétend faire de certaines de ses facultés.

Nous avons, tout à l'heure, dénoncé comme une erreur occidentale le choix exclusif de la seule fonction théorique ; mais ce n'est pas le choix contraire qui apportera la solution. Ce n'est pas d'une abdication de la fonction théorique que naîtra le salut. Après l'échec de l'*homo sapiens*, après la défaite de l'*homo faber*, ce n'est pas un *homo divinans* qui nous sauvera. Nous devons donc tous, de toute notre énergie, tendre à un équilibre plus sain des facultés humaines, et non à une révolte qui serait purement destructive, une révolte contre ce qui a fait notre grandeur tragique.

L'être humain — ce dynamisme d'instinct et de raison,

d'inconscient et de conscient, de savoir et d'émotion — est une entité que nous pouvons bien décrire par des formules de polarités, mais dont l'unité indissoluble reste toujours le fait capital. Aussi, une création humaine, une œuvre d'art, qui sacrifierait l'une ou l'autre des polarités de notre être, aurait-elle nécessairement un caractère partiel.

Que les forces conscientes, dans la pureté logique, n'atteignent pas cette plénitude, nous le savons. Peut-on espérer la grande libération par l'abdication de l'intellect ? Nous sommes persuadés que non, bien que nous donnions une très grande importance à la descente dans le monde intérieur du rêve.

Nous sommes convaincus qu'il est dangereux d'ouvrir les écluses de l'inconscient et de supprimer l'action d'ordre humain, en faveur d'une effusion purement naturelle, effusion qui ne se trahit que <sup>p.128</sup> trop souvent par la médiocrité et la monotonie des résultats. Bien que nous participions à la nature, nous appartenons à l'ordre humain.

Nous parlons d'un équilibre plus harmonieux de nos facultés spirituelles, nous parlons d'un homme plus complet. Il importe de préciser que cela signifie une révolution spirituelle. Car il n'est pas question d'une solution anodine, qui ouvre une petite porte à la fonction esthétique, comme on reconnaîtrait à l'homme normal le droit de céder à quelque fantaisie sans grande portée. Le sens de la révolution spirituelle est clair : dans une vie dominée par la fonction théorique, cette révolution ne peut être que libération et intégration dans la vie totale de l'activité de la fonction esthétique. L'art contemporain est engagé dans cette révolution.

Cependant, s'il est clair qu'une des grandes tâches urgentes est

de retourner aux sources de tout art authentique, notre vision d'avenir et notre espoir doivent dépasser les exigences du moment et de l'époque. C'est ainsi qu'un mouvement comme le surréalisme nous paraît aujourd'hui indispensable en soi et comme le symptôme d'une réaction nécessaire. Nous n'en pensons pas moins que l'avenir de l'art exige que le surréalisme, et ce qui s'y rattache, soit surmonté.

Notre vie spirituelle — et, en elle, notre art — ne pourra retrouver une plénitude nouvelle que si l'homme se voit aussi grand dans la Pensée que dans le Rêve.

@



ELIO VITTORINI

L'ARTISTE DOIT-IL S'ENGAGER ? <sup>1</sup>

@

p.129 Il est caractéristique de la société moderne — et ceci ne date pas seulement d'hier — qu'elle adresse aux artistes des accusations vagues, lesquelles dénotent, chez elle, une sorte d'insatisfaction vague au sujet de leur art ; il est caractéristique aussi qu'elle leur adresse des sommations contradictoires d'avoir à s'engager, lesquelles ne disent pas, d'ordinaire, ce à quoi il faudrait s'engager. La société montre, par là, qu'elle a, au fond, mauvaise conscience ; et qu'elle ignore si la faute est sienne, quand elle n'est pas satisfaite de l'art moderne, ou si la faute est celle de l'art moderne, quand celui-ci ne la satisfait pas. C'est pourquoi, en tant que public, cette société est plutôt timide ; c'est pourquoi elle se borne à pleurer des auteurs d'hier, des auteurs dont elle n'était pas plus sûre, lorsqu'ils étaient vivants, qu'elle ne l'est de ceux d'aujourd'hui ; c'est pourquoi, enfin, elle permet que ses sommations se précisent — même si, pour cela, elles doivent devenir les plus sordides et les plus vulgaires — par la bouche des commerçants ; ou encore qu'elles se précisent — devenant simplement arbitraires — à la faveur d'exigences patriotiques, à la faveur des guerres, à la faveur des dictatures, ou à la faveur des mouvements révolutionnaires, de ces mouvements qui, partis de l'intérieur de cette société elle-même, visent à la transformer.

p.130 Seuls ceux qui ne se font pas scrupule de ne voir dans l'art

---

<sup>1</sup> Conférence du 7 septembre 1948.

qu'un *moyen* osent dire *dans quel sens* les artistes devraient s'engager.

Qu'est donc, en général, l'art pour ceux qui en font commerce ? Un produit destiné à la vente, bien entendu. Un moyen comme un autre de gagner de l'argent. Aussi, de grands éditeurs américains, à l'exemple des trusts théâtraux et des firmes cinématographiques, en viennent-ils à suggérer ce qu'il faudrait écrire et comment il faudrait écrire (c'est le romancier Farrell qui nous apprend ceci, dans un essai très instructif, paru dans le n° 9 de *New Directions*).

Elle n'est pas très différente, la position que se trouvent amenés à prendre, quand ils formulent leurs mises en demeure artistiques, ceux qui sont les porte-paroles des exigences patriotiques et politiques. La *fin* qu'ils se proposent est publique et non privée, morale (plus ou moins) et non économique, et plus ou moins libératrice, plus ou moins insérée dans une tendance de l'histoire, mais c'est une fin unique et absolue, qui contraint à faire abstraction de la nature de toute activité et de ce qui, dans toute activité, a une valeur de fin en soi, de chose en soi, d'universalité. Ceux-ci ne voient dans l'activité artistique que sa *partie* constituant un moyen, que son *aspect* immédiatement historique, et ils peuvent dire, eux aussi, ce à quoi il faut s'engager, *ce qu'il faut écrire et comment l'écrire, ce qu'il faut peindre et comment le peindre, ce sur quoi il faut composer de la musique et comment il faut composer cette musique*.

Il y a eu, pour nous dire cela au cours des derniers cent ans, des générations successives d'impérialistes anglais et de patriotes irlandais, de néo-puritains et de néo-catholiques, de zéloteurs du germanisme et de socialistes, d'Italiens du Risorgimento, de Français de Napoléon III, de Russes apôtres du panslavisme, de

partisans de transformations réactionnaires et de partisans de transformations révolutionnaires. Il y a eu, pour nous le dire, avec leur tortueuse rhétorique, les fascistes et il y a eu, pour nous le dire, avec une complaisante brutalité, les nazis. La demande d'un art qui (par des images édifiantes, par des personnages édifiants, et dans un style, comme on disait, accessible à tous) pût aider l'Etat fasciste à atteindre ses objectifs de « rénovateur » du pays, cette demande a été, en Italie, tellement ennuyeuse, malgré son inefficacité, qu'elle <sup>p.131</sup> a rendu suspecte toute forme d'invitation à l'engagement, et intolérable toute indication d'une direction où s'engager — lors même que cette direction est très sérieuse ou très attirante.

Je n'irai pas, néanmoins, jusqu'à dire que les Italiens aient atteint en cela une sagesse plus grande que les autres. Leur comportement en tant qu'artistes n'est pas un fait de conscience, il ne trouve pas de mots par lesquels se manifester, il n'en trouve même pas pour se justifier, et jamais il ne pourrait constituer un exemple clarificateur. Ce comportement est une répugnance instinctive, née d'une expérience qui est incapable de se traduire par une conquête valable pour tous. Mais cet exemple confirme que le fait de définir, ou même seulement de suggérer à quoi et comment s'engager, *dans quel sens écrire, dans quel sens peindre, et ainsi de suite*, témoigne toujours, chez ceux qui agissent de la sorte, d'une telle ignorance des problèmes de la production artistique, ou d'une telle indifférence à ceux-ci, d'un tel dédain de la validité des produits, c'est-à-dire d'une telle méconnaissance de *ce qui*, dans l'art, est fin en soi, ou, encore, d'une disposition tellement tendancieuse, tellement unilatérale, d'un subjectivisme tel, que les artistes sont privés de la possibilité de faire la

distinction entre demande frivole et demande sérieuse, entre demande révolutionnaire et demande réactionnaire, entre demande ayant l'oppression pour but et demande ayant la libération pour but, entre demande ayant la vie pour but et demande ayant la mort pour but.

Il y a lieu d'ouvrir ici une parenthèse pour souligner que la révolution a le droit, à certaines phases de son développement, d'exiger que tout, dans la vie, serve uniquement de moyen pour réaliser la transformation de la société ; d'exiger que toute fin en soi des activités humaines soit soumise à la fin révolutionnaire, ou qu'elle soit ignorée, ou qu'elle soit suspendue, ceci pour éviter qu'il y ait des fuites d'énergie dans l'état de tension idéaliste qui est, nécessairement, celui dans lequel doit vivre le citoyen révolutionnaire ; et elle peut donc exiger que les arts, les arts eux aussi, <sup>p.132</sup> soient réduits momentanément au silence dans la partie où ils sont chose en soi, où ils sont histoire majeure, activité de connaissance intraduisible en une autre sorte d'activité de connaissance.

Une révolution acquiert ce droit dans la mesure où, d'elle-même, dans ses moments d'explosion, elle met à nu tout ce qui s'est formé de secret, dans la nature historique de la société et dans la nature (elle aussi historique) de l'homme. Dans ces moments, la révolution est, elle-même, connaissance intégrale, une connaissance du type logique en même temps que du type intuitif, tout autant qu'activité transformatrice. Tout est alors éclairé par la lumière de l'explosion révolutionnaire, et, pour les arts — lesquels tirent leur grandeur du fait qu'ils transfigurent *directement* en valeurs esthétiques des secrets humains — pour

les arts, donc, il n'y a plus le moindre espoir de découvrir, à leur lumière spécifique, avec leurs facultés spécifiques, quelque chose qui n'ait pas été découvert. Ils sont privés de leur valeur de fin. Ils peuvent donc se résigner à n'exercer qu'une fonction de moyen, et si, au contraire, ils continuent à revendiquer leur indépendance, s'ils ne renoncent pas à rechercher une grandeur qui leur est refusée, pour un moment, et pour le cours même des événements, ils risquent de paraître réactionnaires, et de l'être.

Mais je dois ajouter que cette faculté de tout révéler a une durée très limitée, même dans la plus extraordinaire des révolutions. Une révolution dure, en s'organisant, jusqu'à ce qu'elle ait effectivement transformé, directement ou indirectement, la structure de la société. Elle peut durer, dans ses développements, des années et des années de plus que la génération grâce à qui elle s'est affirmée. Tel un roman de Tolstoï, elle peut contenir la vie humaine, de la jeunesse à la mort, et, en même temps, de la naissance à la maturité, à la vieillesse, et être, en somme, à cheval, par sa courbe, sur la continuité de la conscience humaine qui se transforme. En revanche, sa capacité révélatrice ne peut durer au delà du point où sa signification s'est complètement dégagée sous forme logique. Ce n'est pas là une capacité qu'il soit possible d'organiser. Ce n'est pas là une capacité qu'il soit possible de conserver grâce à l'organisation.

p.133 C'est alors qu'autour de cette révolution qui continue à transformer, mais non plus à connaître, c'est alors qu'apparaissent les résidus. Et chercher à contraindre ces résidus de rester dans les schèmes de l'organisation, n'est pas un moyen de les récupérer. Ce sont les arts, les sciences, la philosophie, toutes les activités de connaissance, qui retrouvent alors une valeur absolue.

Ce sont ces seules activités qui pourront récupérer ces résidus : en leur qualité d'activités qui unissent de nouveau, dans leur indépendance retrouvée, une valeur de fin en soi et une fonction pratique de moyen.

Les arts, les sciences, la philosophie, et les activités de l'homme en général, même les activités matérielles, même le fait de planter un clou dans un mur, tendent continuellement à retrouver ce qui, en eux, est fin en soi et rend concrète notre existence et l'empêche de s'aliéner.

Le fait d'être engagé dans nos activités de telle façon que celles-ci nous apparaissent dénuées de tout ce qui constitue leur sens propre et revêtues de sens *uniquement* par une fin que l'on entend atteindre par leur moyen, ce fait d'être ainsi engagé amène fatalement notre condition à se vider de son humanité et à se revêtir d'idéalisme. Dès lors, nos relations d'homme à homme, comme celles d'homme à choses, ne sont plus réelles. Elles se trouvent axées sur l'idée qui est la fin pour laquelle nous œuvrons, et peu nous importe ce que les autres sont par rapport à nous ; ce qui nous importe seulement, c'est ce que nous et les autres *sommes par rapport à l'idée*. Nous sommes en la compagnie d'une idée et non pas en la compagnie concrète d'autres réalités, en la compagnie concrète d'autrui : non pas des hommes qui cherchent à se comprendre, mais des hommes qui se surveillent l'un l'autre et qui se jaugent, qui se mesurent, *l'un jouant pour l'autre, face à la fin, le rôle de policier* ; des hommes qui ne réussissent, une fois de plus, à se concrétiser qu'en tant qu'individus n'ayant de communication entre eux que sur le plan policier de la responsabilité par rapport à une idée mise en commun.

p.134 Le fait que la fin soit rationnelle n'empêche ni n'atténue l'effet aliénateur d'une vie limitée uniquement à la tension à laquelle on se soumet quand on veut atteindre cette fin. Fin mystique ou fin rationnelle sont alors équivalentes quant à leur effet. La vie devient irréelle. Et c'est là ce qui est grave. Que la vie soit rendue irréelle. Et non pas qu'elle soit rendue irréelle par une chose plutôt que par une autre.

Il est pourtant indispensable que, pour se réaliser, une révolution se pose comme fin unique et absolue. Une révolution n'est pas un fait arbitraire. Elle se produit lorsque a lieu, entre *la réalité qui se transforme* et le développement de nos activités, une rupture, par suite de laquelle la fin en soi de chacune de nos activités, *ne s'engrenant plus sur rien de réel*, constitue un idéalisme en soi et une aliénation en soi. Un cultivateur de pommes de terre, qui plante, récolte et va vendre au marché ses pommes de terre, *peut*, à la longue, *s'abstraire* de la réalité, en *idéalisant* son existence dans la fin du gain et en ne vivant plus que dans l'idée du gain, c'est-à-dire dans l'idéalisme de son avidité et de son avarice. Mais il peut planter, récolter et vendre, en tirant de ces activités une satisfaction complète et en tirant une satisfaction complète de tous les rapports humains relatifs à ces activités, il le peut et, néanmoins, il peut ne pas s'apercevoir que la réalité, en se transformant, exige de lui une transformation de sa manière d'être réel, et de sa manière de produire, et de sa manière de vendre. La réalité, en se modifiant, peut exiger, par exemple, qu'il s'unisse à d'autres producteurs, dans une coopérative, et si lui, au contraire, s'obstine à ne pas modifier son attitude envers la réalité, il se crée une rupture entre sa manière d'être réel et la réalité même, qui ne l'aliène pas moins, lui et tous

ses pareils, que l'avidité la plus explicite et que l'idéalisme le plus explicite. Son attachement à la réalité est devenu un attachement sentimental à une ex-réalité, à une idée de réalité, et sa manière d'être réel n'est plus qu'une simulation d'être réel.

La nécessité de la révolution se manifeste, précisément, dans un monde où la majorité des hommes est ou s'est aliénée, dans un sens ou dans l'autre, et où presque tous nos rapports avec la réalité sont devenus faux. La révolution est révélatrice de la réalité, pour <sup>p.135</sup> nos yeux qui avaient perdu celle-ci de vue. Et qu'elle nous force à exercer nos activités uniquement *en tant que moyens* pour atteindre la fin qui est la sienne, c'est effectivement une praxis idéaliste, mais qui nous libère de l'aliénation où nous étions tombés et nous rapproche de la réalité concentrée en elle.

Seulement, il faut faire attention à ne pas se laisser entraîner au delà de la limite où la praxis idéaliste de la révolution risque de devenir idéalisme effectif. Ce ne sera pas à l'infini que nous pourrons exercer nos activités *uniquement en tant que moyens*. Le fait de les exercer ainsi n'a un sens que dans la mesure où il nous sert à *retrouver un mode adhérent à la réalité d'exercer ces activités en tant que fins*. On peut forcer le cultivateur de pommes de terre à s'unir avec d'autres cultivateurs dans une coopérative pour une fin qui est une production meilleure, plus importante ou de plus grande utilité sociale, mais on ne peut pas le forcer indéfiniment à vivre dans l'idée de cette fin. Dès qu'il se sera rapproché de la réalité dans sa manière d'être un cultivateur, il faudra le laisser libre de vivre cette réalité en tant que chose en soi et d'en considérer les moments successifs comme des fins en soi. Autrement, il sera bientôt un aliéné au même titre que le cultivateur individuel qui s'était abstrait de sa réalité dans la fin du



gain et qui vivait dans l'idéalisme de son avidité du gain.

Il est, certes, dramatique qu'une révolution soit exposée au risque de se transformer en la source d'un nouvel et plus grave idéalisme. Et il est dramatique qu'il n'y ait pas pour nous une possibilité *scientifique* de faire la distinction entre ses phases ; il est dramatique que l'on doive faire la distinction entre celles-ci au risque de se tromper et d'être objectivement des contre-révolutionnaires. Mais la vie humaine doit continuellement retrouver son caractère concret, à l'intérieur de ce jeu dramatique d'idéalismes apparents et d'idéalismes effectifs ; et ce sont nos activités, depuis le fait de planter simplement un clou jusqu'à celui d'écrire et de peindre, qui nous amènent à retrouver ce caractère concret, en reprenant sans cesse ce qui, en elles, est *aussi fin en soi*, entre la réalité et la révolution et entre la révolution et la réalité, c'est-à-dire entre la réalité transformatrice et la réalité transformée.

p.136 Je dois vous dire maintenant, avant d'aller plus loin, que je m'adresse ici à vous comme à des amis dont je suis sûr qu'aucun ne songera à tirer de l'une ou l'autre de mes paroles une signification que n'a pas l'ensemble de celles-ci. Le problème qu'on m'a invité à traiter au cours de ces *Rencontres* est encore aujourd'hui un objet de discussions, même chez des hommes qui, ayant depuis longtemps embrassé la cause du mouvement ouvrier, sont parvenus, dans le cadre de ce mouvement, au plus parfait accord sur un grand nombre d'autres problèmes. Si mon opinion ne coïncide pas en tout et pour tout avec les opinions que professent, sur la question de l'engagement, d'autres militants ou sympathisants du mouvement ouvrier, c'est justement que, nous

aussi, nous sommes encore en train de chercher un principe de vérité en ce qui concerne ce point particulier, et non pas que je ne serais plus solidaire avec eux. Certains, parmi ceux qui militent aux côtés des ennemis de la classe ouvrière, auraient beau avoir raison théoriquement, sur un problème déterminé, ils n'en seraient pas moins du côté de ceux qui ont tort moralement, et ce tort serait toujours présent pour moi, même dans ce qui semblerait *leur* raison. Il y a un abîme entre la raison théorique particulière de ceux qui vivent sur un plan erroné et l'erreur théorique particulière de ceux qui se sont placés sur un plan moral juste, et je suis et *serai* toujours solidaire de ces derniers. D'autre part, je ne suis pas, comme on m'a défini, un représentant de la pensée marxiste italienne, je suis ce qu'on appelle en France un communisant, et tout ce que je peux dire ici n'entraîne que ma propre responsabilité. Mais reprenons...

Par elle-même, l'activité artistique est une activité de connaissance. Elle nous fait connaître des choses de la réalité qu'elle seule peut nous faire connaître et que les autres activités de connaissance ne peuvent pas nous faire connaître. Elle ne traduit pas, sous une forme artistique, les mêmes choses que celles que nous révèle la philosophie ou la politique. Le Parthénon ne nous donne pas un équivalent artistique de la philosophie grecque, mais il nous donne <sup>p.137</sup> quelque chose que l'on n'aurait jamais connu, si le Parthénon n'existait pas. Nous ne connaissons qu'une partie de la réalité, si nous ne connaissons que philosophiquement. De même que nous ne connaîtrions qu'une partie de la réalité, si nous ne connaissions qu'artistiquement. Connaître aussi, artistiquement, c'est connaître davantage, et non pas connaître aussi, d'une autre manière. Et l'on ne peut pas

*traduire* la connaissance artistique en un autre genre de connaissance. On ne peut pas la traduire en signification politique ou en signification philosophique. On ne peut pas la traduire en signification logique. Connaissance directe et non point traduction de connaissance, elle est, à son tour, *intraduisible*. La sculpture grecque est partie intégrante de la connaissance qu'avaient les Grecs de leur réalité, ni plus ni moins que sont parties intégrantes de cette connaissance la philosophie grecque, ou la politique grecque, ou le droit grec, ou la religion grecque, et l'on ne peut pas juger de la sculpture grecque en la traduisant en termes de philosophie grecque ou en termes de religion grecque.

Il est pourtant très fréquent que l'on juge des œuvres d'art en les traduisant en termes de philosophie, de religion ou de politique. Il s'agit encore de l'antique concept que l'on avait de l'art, considéré comme une activité inférieure et complémentaire ; et c'est là un concept que nous devons à l'orgueil des philosophes ; à l'orgueil des prêtres ; à cet orgueil qui identifia à la métaphysique toute faculté de connaissance. L'art, pour ces gens-là, était l'acolyte de la religion ou de la philosophie.

Et, aujourd'hui, nous continuons.

Nous nous demandons *ce que signifie* une œuvre d'art, et, par là, nous entendons nous demander ce qu'elle représente de ce que nous *connaissons déjà*, ou de ce que nous *connaissons autrement*, ce qu'elle représente, donc, d'une prétendue connaissance effective, ce qu'elle représente de cette connaissance que les métaphysiciens ont habitué nos ancêtres à tenir pour unique et absolue. Et nous continuons à ne pas nous rappeler que l'art a un pouvoir de connaissance qui lui est propre. Nous continuons à ne pas reconnaître cela ou à feindre de le reconnaître. Nous

continuons à considérer l'art comme un acolyte de la connaissance logique, ou bien nous le considérons <sup>p.138</sup> comme un acolyte de l'activité politique, le jugeant en fonction de ses services politiques et l'estimant en fonction du rendement qu'il peut donner politiquement, tel le journalisme, de vingt-quatre heures en vingt-quatre heures.

Lorsque je dis ceci, je me réfère à un travers général. A l'erreur de Sartre, par exemple, lequel politiquement est un libéral et qui, néanmoins, juge les romans de l'écrivain noir Wright *uniquement* dans les limites du temps minimum où ils sont capables de témoigner contre l'oppression exercée par les blancs sur les noirs d'Amérique, ou *Le Silence de la Mer*, de Vercors, *uniquement* dans les limites du temps minimum où il fut capable de détourner la bourgeoisie française de 1941 de la tendance qu'elle avait de collaborer avec les Allemands.

Et, du reste, ce qui me scandalise, ce n'est pas le fait en soi du *temps très court* auquel l'estimation politique réduit nécessairement la validité de l'œuvre d'art. Le scandale est dans le fait que l'on ne sache pas encore reconnaître à l'activité artistique sa valeur de connaissance irremplaçable, nécessaire, intégratrice, et que l'on adopte encore à son égard, chez les philosophes, chez les hommes politiques et chez les philopolitiques, l'attitude primitive des métaphysiciens et du vulgaire mystifié par la métaphysique.

Que l'on m'entende bien. Je n'oppose pas à ce scandale la formule esthétisante de *l'art pour l'art*. L'art pour l'art signifie bien que l'art est une fin en soi, mais, aussi, qu'il est seulement fin en soi, et qu'il l'est à la place inférieure et solitaire que lui a assignée la métaphysique, c'est-à-dire à sa place traditionnelle d'activité

non capable de connaissance. Si l'on soutient, au contraire, qu'il est fin en soi, dans la mesure où il est connaissance, et dans la mesure où il est communication de connaissance, dans la mesure où il est partie essentielle de la connaissance, on en vient à nier l'irresponsabilité que lui concèdent les esthétisants, et à le rendre co-responsable envers les hommes, comme le sont toutes les autres activités de connaissance et toutes les autres activités pratiques de l'homme, et à le rendre responsable envers chacune des autres activités, de même que chacune de ces autres activités est responsable envers lui ; on en vient à soutenir, en somme, qu'il est à la fois fin et moyen, *p.139 sa partie en tant que fin* étant révélatrice et *sa partie en tant que moyen* étant responsable de ce qu'il révèle.

Philosophes et philopolitiques pourront m'accuser, malgré cela, d'être, moi aussi, un partisan de l'art pour l'art. Beaucoup d'entre eux se gargarisent avec cette accusation devant toute pratique d'un art qui ose simplement rechercher la valeur de connaissance de l'activité artistique. Il suffit que philosophes et philopolitiques ne voient pas dans une œuvre d'art de signification philosophique ou de signification politique, pour qu'ils la couvrent, tout de suite, de cette accusation infamante. Ce qui veut dire que, selon eux, la bonne formule serait l'art pour la philosophie ou l'art pour la politique. L'art ne vaudrait qu'en proportion de ce qu'il parviendrait à exprimer de philosophique ou de ce qu'il parviendrait à exprimer de politique. Mis à la portée de tout le monde évidemment, embelli évidemment, rendu amusant, mais philosophique. Et mis à la portée de tout le monde, embelli, rendu amusant, mais politique. C'est exactement là ce que pensaient les plus antiques métaphysiciens enfermés dans cette méprisante conviction que

leur connaissance était toute la connaissance.

Nous disons aujourd'hui que ces métaphysiciens idéalisait et mystifiaient. Ils exerçaient, en effet, un pouvoir aliénateur. Mais chaque partie de connaissance qui se donne comme connaissance totale est de l'idéalisme aliénateur ou le devient. Une philosophie est aliénatrice si elle exclut que d'autres activités soient nécessaires pour, de concert avec la philosophie, connaître le monde. Et est, à la longue, aliénatrice une praxis politique qui demande que tout fait de connaissance assume comme valeur essentielle une signification politique. *Elle aliène l'homme de tout ce qu'il peut connaître de la réalité grâce à ses autres activités de connaissance.* Elle réduit les possibilités de contact qu'il a avec le monde, avec lui-même et avec ses semblables.

C'est ici, au moment où l'homme politique, même révolutionnaire, s'installe dans une activité effectivement aliénatrice, c'est ici <sup>p.140</sup> que s'arrête le droit qu'ont les révolutions d'exiger que tout, dans la vie, serve uniquement de moyen pour atteindre une fin révolutionnaire.

Une révolution peut s'exercer aussi dans un sens permanent. Mais, quand elle est arrivée à ce point, elle a achevé la phase pendant laquelle elle avait pour fonction de renverser l'ensemble de nos activités plus ou moins aliénées et de les rendre de nouveau réelles, par leur asservissement à ses propres fins. Quand elle est arrivée à un tel point, elle n'est plus révélatrice, ou elle n'est plus entièrement révélatrice de tout le réel dont nous nous étions aliénés. Elle ne comporte plus dans son mouvement une faculté complète de connaissance, capable de remplacer pour les hommes même la faculté de connaissance des sciences ou la

faculté de connaissance des arts. Elle n'est plus également science et également art.

Elle a érigé ses révélations en idéologie politique, elle les a condensées en connaissance politique, et voici que des philopolitiques issus de son sein, l'identifiant à cette connaissance, sont amenés à considérer cette connaissance comme étant toute la connaissance et à en faire le guide éternel de toute activité humaine, la *justificatrice* de toute activité, et à limiter tout sens et toute fin en soi de la vie à un sens politique et à une fin politique. Nous savons bien que la réduction de toutes nos activités à un simple moyen d'atteindre le but révolutionnaire est un mode euphémiste de rendre à *nouveau réel* l'exercice de celles-ci, également comme fins en soi. Mais, arrivée au point en question, la révolution aura dépassé ce mode euphémiste grâce auquel elle a pu agir avec une violence idéaliste et, néanmoins, ne pas idéaliser. La tendance prônée par certains philopolitiques issus de la révolution n'est plus, à un tel moment, de travailler pour que la vie humaine se désintoxique des aliénations dans lesquelles elle est tombée et reprenne sa réalité dans la nouvelle réalité qui est en train de se former. Ils travaillent avec la conviction implicite, sinon tout à fait explicite, qu'il s'agit désormais d'organiser un monde régi par la politique, où toutes les activités de l'homme sont orientées vers une fin de signification idéologique, et où l'homme est engagé à exercer ces activités uniquement dans la pensée de cette fin.

p.141 Et ce n'est pas là, naturellement, une malice qui leur est particulière. C'est la révolution qui se laisse entraîner, par la pratique même de sa nécessaire violence idéaliste, à devenir idéalisatrice. Alors que, pour continuer au delà de sa phase

spontanée, il lui faudrait être capable de reconnaître que les arts, la philosophie, la science, la culture des pommes de terre seront, désormais, des activités d'autant plus révolutionnaires qu'elles se poseront davantage, dans la formation des nouveaux rapports et de la nouvelle réalité, également comme des fins en soi.

Mais pour que cela soit possible, à la fin de la période pendant laquelle s'achèvera la phase spontanée, il est nécessaire qu'une révolution ne mente jamais quand il est question de la nature d'une activité humaine. Lorsqu'elle demande aux hommes d'exercer une certaine activité uniquement comme moyen, une révolution doit savoir qu'elle le fait de façon exceptionnelle et temporaire, et dire qu'elle le fait précisément de façon exceptionnelle et temporaire. Non pas dire aux artistes et à tout le monde que l'art est du journalisme ; qu'il vaut dans la mesure où il sert, politiquement et socialement, comme sert le journalisme ; et qu'il doit donc être dirigé, de façon permanente, comme tout travail journalistique est dirigé par ceux qui dirigent un journal. Mais dire que, pour le bien de la société et de l'art lui-même, il est *provisoirement* nécessaire de faire du journalisme pictural au lieu de vraie et authentique peinture, du journalisme musical au lieu de vraie et authentique musique, du journalisme poétique au lieu de vraie et authentique poésie, dire qu'il est provisoirement nécessaire de traduire, somme toute, en termes picturaux, musicaux, poétiques les dernières vérités découvertes par la politique, au lieu de continuer à s'efforcer de découvrir ces vérités humaines que seule la peinture peut découvrir, ces vérités humaines que seule la musique peut découvrir, ces vérités humaines que seule la poésie peut découvrir. Mettre en prison un peintre parce qu'il s'obstine à peindre, au lieu de faire du



journalisme pictural est un mal qui passera, au plus tard, avec le peintre lui-même. De même, persécuter une génération de peintres parce que ceux-ci s'obstinent, contre la nécessité révolutionnaire, à peindre au lieu de faire du journalisme pictural, p.142 c'est un mal que ces peintres sont seuls à souffrir. Mais affirmer que peindre, c'est *ceci et cela*, et faire naître chez les hommes la conviction que peindre c'est *ceci et cela*, en livrant au mépris général ceux qui ne peignent pas *comme ceci et comme cela*, c'est là un mal qui durera plus que les circonstances au cours desquelles il est né, et une mystification qui laissera longtemps des traces dans notre jugement d'hommes.

Donc, même au nom d'une révolution, on ne peut pas dire comment et quoi écrire, comment et sur quoi composer de la musique, comment et quoi peindre, et ainsi de suite. Et que des artistes, que des écrivains, et même de grands écrivains, exhortent parfois leurs confrères à écrire, à peindre ou à composer de la musique d'une certaine manière, nous prouve, une fois de plus, l'absurdité qu'il y a à dire cela, puisqu'un artiste ne peut vous exhorter à faire que ce qu'il fait lui-même ; à faire le genre de poésie qui est le sien, ou le genre de peinture qui est le sien.

A quoi nous a proposé de nous engager l'essayiste Jean-Paul Sartre ? A faire de l'essayisme. A écrire en prenant pour base l'observation intellectuelle, une observation qui oscille entre la critique, la philosophie et une certaine imagination conditionnée, ce qui est, en petit, le mode d'expression du journalisme, en grand, celui de l'essayisme, et, en particulier, celui de Sartre lui-même.

Il ne s'est pas encore produit qu'un artiste authentique ait proposé, comme manière concrète de s'engager, une manière

d'écrire ou une manière de peindre radicalement différente de sa propre manière d'écrire ou de sa propre manière de peindre. Il n'arrive qu'aux velléitaires des arts de pouvoir défendre des recettes littéraires, picturales, musicales, etc., qui ne soient pas fondées sur leur expérience personnelle, parce qu'une recette, quel que soit celui qui la leur fournit, leur donne l'illusion de pouvoir résoudre ainsi les problèmes de leur propre médiocrité.

Mais, à ce propos, je dois noter qu'il y a aussi un engagement à ne pas s'engager, dans lequel les médiocres trouvent la même <sup>p.143</sup> illusion de pouvoir résoudre les problèmes de leur propre médiocrité.

Né — avec la défaite du fascisme — de la faillite de tout espoir d'engager les artistes dans les idéologies réactionnaires, cet engagement exprime uniquement la peur politique de la haute bourgeoisie, laquelle en arrive à se prétendre satisfaite de l'art moderne et pleine de compréhension en ce qui concerne la nécessité pour l'art en général de se développer librement, et ceci à seule fin de détourner les artistes de toute possibilité de s'engager dans un sens révolutionnaire. La seule chose, c'est que, engager à ne pas s'engager, signifie enlever à l'artiste, dès le départ, tout stimulant humain à être un artiste, et signifie donc : faire peser sur sa spontanéité, sur sa nature, sur sa condition historique, une hypothèque abstraite, qui se traduit par la plus grave des contraintes politiques, la plus grave, car elle est, en plus de tout, hypocrite. Si bien que, de nouveau, comme pour toutes les formules limitatrices que l'on impose de l'extérieur à l'art, il n'y a que les médiocres et les velléitaires qui en tirent avantage, grâce au soupçon d'artificialité qui s'attache automatiquement, dans l'esprit du public, aux artistes authentiques, puisque, eux, ils ne

peuvent pas ne pas *paraître* engagés d'une manière ou de l'autre...

Que veux-je dire par là ? J'ai nié l'existence, pour l'artiste, d'un devoir de s'engager. Et voici que je nie aussi l'existence d'un devoir de ne pas s'engager. D'autre part, comme nous le verrons, j'admets l'existence d'un engagement naturel... La question, c'est que je considère ces deux théories (celle du devoir de s'engager et celle du devoir de ne pas s'engager) comme étant deux faces différentes de la même tendance à réprimer la liberté de connaissance de l'art (et, pratiquement, à nier que l'art soit connaissance) et, aussi, comme deux faces différentes de cette insatisfaction ressentie par la société contemporaine à l'endroit de l'art moderne. Cette tendance est idéaliste et aliénatrice, il faut donc la dénoncer sous tous ses aspects, et la démasquer, et la <sup>p.144</sup> combattre, mais il faut également convenir que, si une société marque continuellement l'insatisfaction où la met l'art de son époque, c'est qu'il doit y avoir quelque chose dans cet art qui le rend insatisfaisant ou, dans la société, quelque chose qui la rend incapable de s'en satisfaire.

Nous ne pouvons pas analyser ici les formes et les causes de cette insatisfaction. Cela nécessiterait l'analyse de l'art et de la société dans notre histoire depuis des siècles, et ce serait trop long. Nous bornant donc à *rappeler* que ce fait n'est pas un fait de toujours, que, de sporadique, il est devenu fréquent au cours des 150 dernières années, où l'on a des exemples de grands artistes refusés de leur vivant par leur époque pour être ensuite appréciés une fois morts, et que ce fait devient spécifique de la société bourgeoise au moment où la bourgeoisie perd son élan

progressiste, *notant*, en outre, que ce fait ne se produit guère moins, aujourd'hui, dans la nouvelle société de type ouvrier que dans celle qui est encore bourgeoise, *nous dirons* qu'entre l'art et la société, à un certain point du développement de cette dernière, il a dû se produire un désaccord, qui tend à persister au delà des limites du milieu où il s'est produit et en dehors des raisons pour lesquelles il s'est produit.

Lorsque je songe à l'accord qui semble avoir existé entre l'art et la société à certaines périodes de l'histoire humaine, et à la nature de cet accord, ainsi qu'à la nature, certes nullement concertée, de l'activité artistique, je crois pouvoir affirmer que, si le défaut est dans l'art, la cause de ce défaut est dans les contradictions intrinsèques de la société, telles qu'elles se sont cristallisées dans l'organisation conservatrice de la bourgeoisie, dans la solitude sociale à laquelle a conduit cette organisation, dans l'idéalisme aliénateur que cette organisation enfante à chaque heure, à chaque minute, par chacun de ses actes de conservation, et dans l'idéalisme aliénateur que la nouvelle société de type ouvrier est malheureusement obligée, par les circonstances, de nourrir, elle aussi, dans son sein.

Que demande-t-elle à l'art, cette société, qui est pourtant capable de reconnaître l'engagement effectif d'une œuvre, une fois que l'artiste a disparu ; que lui demande-t-elle d'autre, en substance, sinon d'être engageant ? Bien qu'elle lui dise de s'engager, et de <sup>p.145</sup> s'engager dans l'un ou l'autre de ses idéalismes, le fond même de sa requête n'est que le regret d'avoir à faire à un art qui n'est pas assez engageant. C'est là un indéniable défaut de l'art moderne, et ceci déjà depuis l'époque où l'œuvre de Stendhal devait attendre un demi-siècle pour

commencer à être engageante, et ceci même depuis des temps plus anciens. L'art moderne n'est plus engageant *pour tout le monde*, comme il l'était jadis, d'une façon pour les uns et d'une autre pour les autres ; dans une certaine mesure, pour les uns et, dans une autre, pour les autres ; au temps, par exemple, où Shakespeare savait l'être à des degrés et dans les sens les plus différents, pour les gentilshommes, les bourgeois, le menu peuple, les catholiques et les réformés, les oppresseurs et les opprimés ; ou bien encore l'art moderne n'est pas engageant dans l'immédiat ; n'est pas engageant au moment où il serait utile qu'il le fût.

Mais si, nous demandant pourquoi il ne l'est pas, nous tâchons de voir ce qui rendait tout de suite engageant l'art qui l'était, nous trouvons que le travail personnel de l'artiste *partait toujours d'un long travail de préparation artistique*, donc artistique lui aussi, lequel s'effectuait au sein de la société, collectivement et impersonnellement. Eschyle ou Shakespeare, Homère ou Dante, et de même Giotto et les architectes des grandes cathédrales, et de même aussi les artistes mineurs, recevaient de la société les éléments de leurs créations dans un état qui était déjà de création partielle. C'étaient des légendes, des ébauches de personnages, des esquisses d'images, des nébuleuses de formes, c'étaient, en somme, des essais de connaissance artistique, qui mettaient à la disposition de l'artiste une expérience collective déjà consciente d'elle-même, en partie. L'artiste la complétait par un travail qui n'était jamais de *a* à *z*, mais de *s* à *z*, de *m* à *z*, ou, au maximum, de *b* à *z*, et certes, il la transformait en grande partie, cette expérience collective, ou il arrivait même qu'il la transformât complètement, la portant jusqu'au point où elle devenait

révélatrice, c'est-à-dire art achevé, sans que, pourtant, la société à qui il la restituait pût la sentir étrangère, et la méconnaître, et la refuser, ne pas s'engager à elle.

Quand il était devant l'*Œdipe* de Sophocle, le public grec n'était pas devant une créature que Sophocle avait arrachée, uniquement p.<sup>146</sup> par un effort personnel, à l'obscurité absolue du cœur humain. Bien au contraire, il était devant une création que le peuple grec tout entier avait depuis longtemps entrevue, qu'il avait peu à peu découverte et élaborée, qu'il connaissait déjà en partie et qu'il ne pouvait donc pas ne pas reconnaître sous l'aspect déconcertant auquel la tragédie de Sophocle donnait sa forme définitive.

Quel est le personnage de la littérature moderne dont on pourrait dire quelque chose d'équivalent ? Il n'y en a pas un seul à qui l'écrivain n'ait dû donner jusqu'à un nom, comme s'il s'agissait d'un enfant à lui et rien qu'à lui. Voici des siècles que la société n'offre plus rien à l'art qui soit partiellement réalisé sur le plan de l'art même, et des siècles que l'artiste doit accomplir tout seul, par un effort strictement personnel, ses découvertes dans le domaine du cœur, des choses, de la réalité, des rapports humains. Je ne dis pas, bien entendu, que l'artiste soit désormais réduit à travailler exclusivement en se basant sur son expérience personnelle. Ce serait là travailler exclusivement au moyen de l'observation intellectuelle, *et cela ne donnerait pas une œuvre d'art*. Derrière l'artiste, il y a toujours une expérience collective. Mais l'expérience de la collectivité lui arrivait, jadis, déjà préfigurée par l'imagination de cette même collectivité, à travers d'innombrables tentatives pour s'exprimer en images d'art, et aujourd'hui elle n'arrive à lui que par l'invisible et obscure route de ce que nous appelons son intuition, avec l'impénétrable mémoire de son imagination. Ainsi,

chacune de ses découvertes, bien que non moins issue de tous que les plus antiques, est aujourd'hui quelque chose que l'artiste cherche seul, quelque chose que nous ne sommes pas en train de chercher tous ensemble avec lui, quelque chose qui, forcément, sera finalement quelque chose de non-engageant, de non-universellement engageant et de non-immédiatement engageant.

La société ne sait pas être engageante pour l'art, et il en résulte que l'art ne sait pas être engageant pour la société. La société ne parvient plus à être directement engageante pour l'art, sur le plan de l'art lui-même, et il en résulte que l'art ne peut plus être immédiatement engageant pour la société. Naissant comme un *fait privé*, toute œuvre d'art doit, d'abord, passer par une période d'attente, <sup>p.147</sup> au cours de laquelle elle peut devenir plus ou moins une *chose publique*, et ce n'est qu'ensuite qu'elle pourra commencer à être engageante.

Est-ce là un mal auquel il faille s'efforcer d'échapper par un rétablissement des conditions de jadis ? Ou bien est-ce une crise de développement du rapport entre l'art et la société, dont on ne pourra trouver la solution que dans des conditions entièrement neuves ?

Personnellement, je suis incapable de croire à une possibilité de retour aux conditions anciennes. Mais j'ose souhaiter que la solution du désaccord actuel entre l'art et la société ne fasse pas empirer les rapports qui existent aujourd'hui entre eux, et souhaiter qu'elle ne soit pas destructrice pour l'art ni un appauvrissement pour les hommes.

En niant qu'il puisse y avoir pour l'artiste un devoir de s'engager ou de ne pas s'engager, j'ai voulu tout simplement nier que puisse venir de lui, de sa volonté, du choix qui l'amène à

travailler dans un sens plutôt que dans l'autre, un remède quelconque à un tel état de choses. Un effort velléitaire de la part de l'écrivain, du peintre, du musicien, n'engage, tout au plus, que l'intellect de chacun de ceux-ci et ne fait *qu'accentuer le côté intellectualiste* de leur art. C'est un engagement à telle vision idéologique de la réalité ou à telle autre. Donc un engagement qui rend stérile la fonction spécifique de connaissance de l'art, qui amène l'art à transcender la réalité en en laissant dans les ténèbres ce que l'art est seul à pouvoir révéler, et qui rend passive jusqu'à l'inutilité l'existence de l'art face à la philosophie ou à l'action politique. En d'autres termes, c'est un obstacle à *l'engagement naturel* de tout artiste.

Car un artiste est naturellement engagé du fait même qu'il est artiste. Engagé par sa propre spontanéité, engagé par l'expérience collective dont il est le fil conducteur et qui constitue, tout en demeurant secrète au fond de lui, l'élément principal de son activité.

p.148 Engagé à quoi ?

L'examen d'un grand peintre ou d'un grand écrivain du passé nous le suggère sur-le-champ de la façon la plus simple. Ils sont, l'un ou l'autre, à tel point éloignés de notre réalité contingente comme de nos passions idéologiques, que, logiquement, nous ne devrions rien comprendre à leur œuvre et rester froids devant elle. Au lieu de cela, nous comprenons et nous apprécions. Pourquoi comprenons-nous et apprécions-nous ? Une bonne moitié de la critique nous répond en dépouillant l'artiste, que ce soit Dante ou que ce soit Giotto, de tout ce qu'elle appelle son *contenu* ; en le réduisant pour cela à un choix de tons, de rapports, de proportions qu'elle appelle des *valeurs formelles* ; et en nous disant que nous



le comprenons et l'apprécions dans la mesure où ce choix nous fait éprouver une émotion esthétique pure. L'autre moitié de la critique a tendance, au contraire, à prendre l'artiste (mettons qu'il s'agisse de Dante) dans sa complexité d'homme de son temps (de catholique, de gibelin, d'humaniste et ainsi de suite), le traitant donc comme un objet de musée, qui nous documente sur son époque, et nous disant que c'est son époque que nous comprenons et apprécions en lui. Mais, nous autres, simples mortels, nous nous fichons pas mal de cette *autre époque*. Nous n'avons pas la passion des reconstitutions historiques, pas plus que nous ne sommes des collectionneurs d'émotions esthétiques pures. Et si nous lisons Dante avec intérêt, si nous regardons Giotto avec intérêt, si nous les comprenons et les apprécions, c'est que nous trouvons, chez Dante ou chez Giotto, la révélation d'une réalité qui, aujourd'hui encore, nous concerne en grande partie, et qui nous aide aujourd'hui encore à connaître notre propre réalité. Dante peut avoir cru à l'enfer, comme les autres hommes de son temps, et nous avoir représenté l'*aliénation* de cette foi dans l'enfer, mais il a découvert également, grâce à son engagement naturel de grand poète, une très grande quantité de *réel* qui n'était pas aliéné, et qui n'était pas seulement de son époque, qui était d'une époque beaucoup plus étendue, qui était d'une époque tellement plus étendue et, je dirais même, tellement *plus réelle*, tellement plus profonde, qu'elle fait encore partie de celle-là même dans laquelle nous vivons aujourd'hui ; p.149 et nous, c'est parce qu'il a connu *bien plus* que n'ont connu les philosophes, les hommes politiques, etc., qui étaient ses contemporains, c'est pour cela que nous, nous pouvons, aujourd'hui encore, apprécier son œuvre comme révélatrice, aujourd'hui encore, d'aspects réels qui,

au même titre que des aspects réels plus nouveaux, nous tiennent, en partie, toujours à cœur.

Voici donc que, si nous nous demandons à quoi un artiste est engagé pas sa spontanéité d'artiste, nous allons pouvoir répondre : mais à la *réalité* ! Et engagé à y participer, à la connaître, à en faire connaître ce qu'il est seul à pouvoir en faire connaître, même dans ce qu'elle a de perpétuellement changeant. Je ne dis pas un engagement à une réalité éternelle. Il n'y a rien dans la réalité qui soit éternel, même s'il y a des choses, en elle, capables de durer des dizaines de siècles. Je dis un engagement à la réalité comme elle est, changeante comme elle l'est, historique comme elle l'est, mais historique et changeante dans sa mobilité *profonde*, laquelle met en cause nos affections et nos besoins, et non pas dans sa mobilité *superficielle*, laquelle met seulement en cause nos opinions.

Par l'engagement naturel de l'art dans cette histoire foncière, l'artiste contribue également aux transformations de la réalité pour tout ce qui concerne le *fond* de celle-ci et qui parvient à atteindre et modifier ce *fond*. Par conséquent, il est aussi engagé dans la révolution pour tout ce qui, d'une révolution, concerne ce fond. Et il l'est finalement, ou il ne l'est pas, il l'est finalement plus ou moins, *indépendamment* de la position politique ou philosophique qu'il peut avoir prise. Si l'art a pu être art jusqu'ici, ç'a toujours été dans la mesure où l'engagement naturel de l'artiste a été plus fort que l'engagement velléitaire qu'on lui demandait ou qu'on lui imposait. Et c'est dans cette mesure qu'il a pu être révolutionnaire, c'est dans cette mesure qu'il peut l'être, malgré les avis contraires par lesquels certains philopoliticiens paraissent tenter de le neutraliser.

Ici, un vers de Cassou prend un sens que je tiens pour le

véritable. Il dit, ce vers :

Les poètes, un jour, reviendront sur la terre.

p.150 Et je lis, dans ce vers, notre espoir d'un jour où les poètes seront affranchis de ces prétentions d'engagement qui les poussent vers un idéalisme ou l'autre, vers une aliénation ou l'autre, d'un jour où ils en seront affranchis pour être reconnus nécessaires dans leur engagement naturel, et pour être honorés uniquement en cela, pour être, en fin de compte, effectivement compris, et compris par leur époque elle-même, sans que personne n'ait plus à se demander, devant l'une de leurs œuvres, ce qu'elle signifie, en voulant dire, par là, ce qu'elle signifie de philosophique ou de politique, et ainsi de suite.

@

CHARLES MORGAN

## L'INDÉPENDANCE DES ÉCRIVAINS<sup>1</sup>

@

p.151 Je m'excuse de faire ma conférence dans une langue qui n'est pas la vôtre. Vous me pardonneriez d'autant plus aisément, lorsque, pendant quelques instants, vous m'aurez entendu parler comme je le fais en ce moment. Prenez courage.

Ne craignez pas que je vous inflige longtemps le tourment de m'entendre parler français. Mais permettez-moi d'user, d'abuser peut-être, de votre belle langue, pour vous dire quelques mots en guise de préambule. On dit qu'il n'y a pas de plaisir comparable à l'arrêt de la douleur. Si nous souffrons ensemble maintenant, nous serons d'autant plus heureux lorsque ces moments d'épreuve seront terminés.

Ce que j'ai à vous dire, aujourd'hui, sera envisagé d'un point de vue auquel on s'est rarement placé pendant ces Rencontres : celui de l'artiste de profession. Je me refuse absolument à considérer l'art comme une branche de la sociologie. Un artiste est à la fois artiste et citoyen, mais ce sont là deux éléments différents. La communauté sociale a le droit et le pouvoir de me commander, dans la mesure où je suis un citoyen. Elle n'a ni le droit, ni le pouvoir de le faire, dans la mesure où je suis un artiste. Elle ne l'a pas, parce que l'art est solitaire et spirituel. Un artiste, en tant qu'artiste, est sujet d'un royaume qui n'est pas de ce monde. p.152

---

<sup>1</sup> Conférence du 8 septembre 1948. A l'exception du préambule, ce texte a été lu en anglais.

Demander : « Faut-il qu'un artiste s'engage ou non ? », qu'est-ce que cela veut dire ? Si cela signifie : « Faut-il qu'un artiste soit docile à ces voix qui commandent ou qui dirigent sa vie intérieure ? », la réponse est : « Oui ». Et si, dans ce cas, sa réponse est telle, il en résulte que, dans tous les autres, elle est : « Non ».

Je vais essayer d'exprimer ceci plus en détail, ce qui me conduira à un point dont l'intérêt sera plus vif pour les politiciens et les sociologues qui m'entourent. C'est ma conviction profonde que, lorsque la communauté sociale contraint les artistes, en leur qualité d'artistes, à s'engager dans n'importe quelle cause politique ou sociale, elle signe, de ce fait, la sentence de mort de la liberté. Lorsque je considère le glorieux passé historique de la Suisse, de la France, ou de mon propre pays, aux époques où ils ont défendu la liberté de pensée ; lorsque je me souviens de tout ce que le monde a souffert, et pour quelle noble cause, et ceci seulement depuis que j'existe, lorsque je me rappelle qu'en 1938 mes livres ont été interdits en Allemagne, parce que j'avais refusé de supprimer, dans l'un d'eux, une phrase où je disais que, du point de vue de l'artiste, le nazisme et le communisme étaient deux aspects d'une même tyrannie ; lorsque je songe à tout cela et que je découvre qu'en 1948 il est encore nécessaire de défendre la liberté des artistes, même dans un pays aussi libre et aussi bien équilibré que la Suisse ; lorsque je vois le danger qui, aujourd'hui, menace le monde, alors je me demande si, du point de vue des êtres libres, il n'y a pas quelque chose d'assez artificiel et d'assez théâtral dans le « ronron » des tigres intellectuels qui nous invitent à visiter leurs cages. Dans la fosse aux lions, Daniel avait déjà dû se poser la même question.

\*

N'est-il pas étrange, ce monde où il faut qu'un Anglais fasse le voyage de Genève pour défendre l'indépendance des écrivains ? Il me semble parfois que nous sommes entrés dans le règne de l'absurde. Tout est sens dessus dessous. Les dictatures les plus extrêmes se disent démocraties. Les révolutionnaires les plus <sup>p.153</sup> acharnés préconisent un système d'enrégimentation si rigide que celui de Metternich paraît un champ de fleurs sauvages, en comparaison. Ainsi a évolué la liberté depuis 1848.

Dans le passé, les apôtres de la liberté, Byron et Shelley, vinrent à Genève pour échapper à la tyrannie de la droite. Aujourd'hui, je viens à Genève pour défendre la liberté contre les attaques de la gauche.

Mais cet absurde est tragique, parce que ceux qui, aujourd'hui, attaquent la liberté, sont souvent ces mêmes intellectuels qui étaient autrefois si ardents à la défendre. Ils sont dominés par la passion de l'uniformité. A les entendre, je me rappelle un mot de Disraeli dans l'un de ses romans : « Monsieur Kremlin, disait-il — et combien plus judicieux qu'il ne croyait s'est révélé le choix de ce nom — Monsieur Kremlin se distinguait par son ignorance ; car il n'avait qu'une seule idée et celle-ci était fausse. »

Les intellectuels qui n'ont qu'une seule idée et ne tolèrent pas que personne en ait d'autres sont malheureusement suivis par beaucoup d'innocentes dupes. Nombreux, dans le monde, sont ceux qui ne comprennent rien à ce qui s'est passé. Nombreux sont les esprits généreux, libéraux, amis du progrès, qui conservent l'idée fixe, héritée du passé, que les hommes de la gauche sont encore du côté du progrès et de la générosité. Cela n'est plus vrai.

Si Shelley vivait de nos jours, qui serait son ami, Staline ou Churchill ? De quel côté vient l'attaque contre la liberté ? La réponse à cette question tient en ceci que moi, qui ne suis ni un communiste, ni un socialiste (ni en aucune façon un politique), je suis ici pour défendre la liberté.

Tout d'abord, nous devons nous arrêter au sens du mot « s'engager ». Signifie-t-il se dévouer, se consacrer à ? S'il signifie que l'art est voué, comme le sont toutes les démarches de l'esprit, au service de puissances supérieures aux puissances de ce monde ; si, en somme, l'artiste *qui s'engage* est celui qui se soumet à son inspiration, eh bien ! je ne disputerai pas sur le mot. Mais ce n'est pas dans ce sens qu'il est communément employé aujourd'hui. Si *s'engager* signifie s'enrôler dans un régiment ; si on entend par là que l'artiste doit plier son inspiration à quelque puissance <sup>p.154</sup> ou intérêt d'ordre temporel, alors c'est un mot ennemi. Un artiste n'a pas de maîtres, hormis Dieu et la nature. En les servant, il est libre.

Et cependant, partout aujourd'hui, l'attaque contre sa liberté se poursuit. Tantôt elle est féroce, et appuyée par toute la machine d'un Etat policier ; tantôt, dans les pays qui jouissent encore d'une certaine liberté politique, elle est discrète et sournoise ; mais, toujours et partout, elle est inlassable et spécieuse. Pourquoi cela ? Pourquoi tant de gens de par le monde veulent-ils détruire l'indépendance de l'écrivain ? Il est nécessaire que nous fassions de notre mieux pour comprendre les opinions qui diffèrent de la nôtre et en donner une idée exacte.

Ceux qui veulent détruire l'indépendance des écrivains semblent appartenir à deux catégories. Certains sont, consciemment et délibérément, hommes de violence, hommes de sang ; ce sont les

gangsters du monde moderne. Ils veulent le désordre, d'où pourra surgir leur tyrannie. Ils s'opposent à la guérison de la société et haïssent l'indépendance de l'art parce qu'ils redoutent son pouvoir spirituel, son pouvoir de guérison. Nul ne peut écouter le mouvement lent du *Quintette en sol mineur*, de Mozart, ou la *Troisième Etude, opus 10*, de Chopin, regarder *L'Agonie dans le Jardin des Oliviers*, de Giovanni Bellini, ou lire *Premier Amour*, de Tourguéniev, sans être envahi par des sentiments de douceur et de compassion, qui, s'ils triomphaient dans le monde, enlèveraient toute chance aux hommes de violence. Je ne m'attarderai pas à dissenter sur l'esprit démoniaque qui les inspire.

Mais il y a la seconde catégorie de ceux qui veulent détruire l'indépendance des artistes et qui, cependant, peuvent être considérés comme des hommes de bonne volonté. Bien que je diffère d'eux très profondément, il est de mon devoir d'examiner le problème de leur point de vue.

Leur raisonnement est celui-ci : l'indépendance artistique a fait naître, dans le passé, de grandes œuvres, dont ils reconnaissent la valeur. Ils reconnaissent aussi que le pouvoir critique de la plume, s'exerçant contre l'opinion établie, a conduit l'esprit humain à des changements souhaitables. Mais, disent-ils, ce temps-là est révolu. p.155 L'indépendance artistique est de l'individualisme sous sa forme la plus extrême, et toute forme d'individualisme s'oppose au mouvement général du monde. On n'en a plus besoin. L'humanité tend vers le collectivisme. Elle y est menée par la nécessité économique ; et il leur semble que l'artiste qui refuse de mettre son art au service de l'Etat collectiviste est coupable de deux erreurs : premièrement, il s'oppose au *Zeitgeist* ; deuxièmement, il trahit ou « s'évade », comme le soldat qui déserte.



Il existe d'autres hommes de bonne volonté qui, sans adopter l'attitude d'extrême intransigeance que j'ai décrite, envisagent l'art sous l'angle de l'utile. Ils demandent : quel bien l'art procure-t-il à la majorité des hommes ? Il ne leur fournit évidemment ni nourriture, ni boisson, ni vêtement. De quelle utilité est-il donc, s'il ne les instruit pas ? Et si le devoir d'un artiste est d'instruire les hommes pour leur bien, ne s'ensuit-il pas, demandent-ils encore, que l'artiste doit adhérer à l'un ou l'autre des partis politiques qui, chacun selon ses conceptions propres, essaient d'améliorer la société ? Les partisans du point de vue utilitaire et les collectivistes extrémistes diffèrent par un trait d'importance : les extrémistes disent que l'art doit servir le parti qui, seul, détient la vérité ; les partisans du point de vue utilitaire disent, avec un esprit un peu plus libéral, que l'art peut choisir son parti ; mais les uns et les autres s'accordent à affirmer que, dans le monde moderne, un artiste indépendant est un anachronisme.

J'ai essayé de présenter le raisonnement de mes adversaires aussi honnêtement que possible. Je vais maintenant l'examiner ; ensuite, passant de la défensive à l'offensive, je porterai l'attaque dans le camp de l'ennemi.

Ceux qui croient que le devoir d'un écrivain est de mettre la plume au service de l'Etat fondent leur position sur deux idées qui sont fausses dans leur essence. La première de ces idées fausses est que chaque homme est un tout cohérent, et qu'il se réalise pleinement en tant que citoyen. La seconde est que l'Etat est une p.156 source mystique de vie, à laquelle les hommes doivent une allégeance naturelle et totale. Rien de cela n'est vrai.

Un homme n'est pas un tout cohérent. Il a plusieurs aspects.

Sous chacun de ces aspects, il a des devoirs différents. Que ces devoirs soient constamment en conflit, mais se puissent concilier, est ce qui fait le charme, le danger et la gloire de notre vie. Par exemple : un homme peut être père de famille et avoir des devoirs envers sa femme et ses enfants ; il peut être Anglais et avoir des devoirs envers son Roi ; il peut être chrétien et avoir des devoirs religieux ; il peut être homme de science et devoir rechercher la connaissance pour elle-même. Prenons l'exemple d'un physicien occupé de recherches atomiques. N'est-il pas évident que ses différents devoirs peuvent s'opposer ? Dira-t-on que son devoir est uniquement celui d'un citoyen, et qu'il est moralement obligé de consacrer toute son énergie à la fabrication de bombes atomiques, afin d'accroître la puissance de l'Etat ? S'il n'y est pas tenu, un écrivain ne l'est pas davantage à mettre sa plume au service de l'Etat. L'homme de science doit, en sa qualité de citoyen, remplir les devoirs communs à tous les citoyens ; il doit payer ses impôts et obéir à la loi ; mais rien n'exige de lui qu'en sa qualité d'homme de science, il dirige sa recherche dans des voies profitables à l'Etat. En tant que citoyen, et seulement en tant que citoyen, il a des devoirs envers l'Etat. En sa qualité de savant, il a des devoirs envers la connaissance pure. Un écrivain n'est pas plus obligé d'écrire pour la propagande, même en temps de guerre, qu'un savant n'est tenu de fabriquer des bombes atomiques. Chacun a un certain devoir à remplir envers l'Etat ; chacun a un autre devoir, bien distinct, envers son art ou sa science.

L'idée unitaire de l'homme, contre laquelle je m'élève, peut aussi être appelée idée totalitaire de l'homme, l'idée que chacun de nous est une entité, un tout cohérent. Elle contredit tous les enseignements de la psychologie et de la religion. N'est-elle pas

aussi en contradiction avec l'expérience de chacun de nous ? « Chaque homme dans sa vie joue plusieurs rôles », dit Shakespeare, et nous savons, de notre propre expérience, que nous jouons plusieurs rôles *en même temps*. Y a-t-il quelqu'un, homme ou femme, <sup>p.157</sup> dans cette salle, qui se sente totalement et uniquement citoyen ? N'êtes-vous pas un homme ? N'êtes-vous pas une femme ? N'êtes-vous pas un savant, un écrivain, un peintre, un professeur ? N'êtes-vous pas un amant ? N'êtes-vous pas un catholique ou un protestant ? N'avez-vous pas conscience de qualités distinctes, de fidélités distinctes, existant en vous-mêmes, et par conséquent, de devoirs distincts qui en découlent ?

Les totalitaires répondent que ceci constitue une intolérable division de la personnalité. Selon eux — que nous soyons artistes ou savants, catholiques ou protestants — nous sommes d'abord des citoyens et devons consacrer toutes nos forces à l'Etat. C'est radicalement faux. L'intégralité de la personnalité humaine repose sur l'existence, en nous-mêmes, de qualités distinctes. Ceux qui disent le contraire sont comme ces Pharisiens qui vinrent à Jésus pour le confondre et lui dirent : « Est-il ou non légal de payer tribut à César ? » Mais Jésus, devinant leur malice, dit : « Pourquoi me tentez-vous, ô hypocrites ? Montrez-moi l'argent du tribut. » Et ils lui apportèrent une pièce de monnaie. Et il leur dit : « Qui est représenté par cette image et cette suscription ? » Ils lui dirent : « César. » Alors il leur dit : « Rendez donc à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu. »

Ceci est l'expression extrême de la doctrine des qualités distinctes. Un écrivain doit rendre à l'Etat ce qui appartient à l'Etat — c'est-à-dire les devoirs qu'il a en partage avec tous les citoyens

— mais il doit rendre à son art ce qui appartient à son art.

J'ai essayé de démontrer qu'un homme n'est pas une entité simple, et que, par conséquent, il a des obligations distinctes, qui correspondent à des qualités distinctes. En tant que citoyen, il a des obligations envers l'Etat, mais en tant qu'artiste, il n'en a pas. C'est ma réponse au premier argument de ceux qui veulent détruire l'indépendance des écrivains.

Je passe maintenant au second argument : à savoir que l'Etat est, au sens philosophique, un *être* et que, comme tel, il a droit p.158 au dévouement ou à la piété. Je répondrai que l'Etat n'est pas un être mais une organisation — un moyen de vivre en commun, d'où nous tirons certains avantages et envers lequel certains devoirs nous incombent ; ces devoirs, bien qu'ils puissent nous obliger à mourir à la guerre, ne sont pas d'ordre mystique, ni religieux ; ils n'exigent pas que nous livrions notre âme à l'Etat, ni que nous nous identifions à lui.

Cette notion quasi mystique de l'Etat présente un grand intérêt. Fort peu de philosophes y ont échappé. Des ouvrages aussi différents que *La République*, de Platon, *Le Contrat Social*, de Rousseau, et le *Léviathan*, de Hobbes, en furent marqués. Marx la fit revivre sous une autre forme, substituant la communauté internationale de classe aux idées antérieures de la Cité ou de la Nation. Depuis Marx, l'idée a trouvé une expression nouvelle chez les nazis et chez les communistes.

La racine de l'idée est toujours celle-ci : une communauté d'hommes, sous une forme ou une autre, constitue une réalité plus profonde que la réalité de l'individu. Il s'agit de savoir si nous pensons à nous-mêmes comme existant *dans* la communauté, si

nous disons : « Je suis parce que la communauté est » ; ou bien, si nous pensons à la communauté comme existant parce que nous la composons, et si nous disons : « La communauté est parce que nous sommes ».

En formulant notre réponse, nous devons distinguer, autant qu'il est possible, entre ce que nous dicte notre raison et ce que nous inspirent nos sentiments. Nous sommes tous enclins, par nature, non seulement à justifier rationnellement nos sentiments, mais à teinter nos raisons de sentiment. Il se trouve ainsi que l'esprit humain, lorsqu'il évoque la communauté ou quelque autre collectivité, crée un symbole pour représenter ce groupe. Ce symbole est tantôt un drapeau, tantôt un parti, une classe, ou encore un roi. Nous ne parviendrons jamais à un jugement équitable en la matière tant que nous ne reconnaitrons pas que nos symboles sont avant tout sentimentaux, et que les symboles des autres hommes, quoiqu'ils puissent nous sembler ridicules ou malfaisants, sont aussi valables pour eux que les nôtres pour nous.

p.159 Je reconnais qu'il y a en moi un loyalisme symbolique, qui est en effet une *mystique*, pour mon Roi. Je sais que si j'avais vécu au XVII<sup>e</sup> siècle, pendant la guerre civile en Angleterre, j'aurais combattu pour le roi, et je considère encore l'exécution de Charles I<sup>er</sup> comme un meurtre. Quelles raisons ai-je à cela ? Plusieurs bonnes raisons, entre autres : que l'exécution était illégale et qu'à mon avis la monarchie est la forme de gouvernement la mieux appropriée à l'Angleterre. Mon royalisme se fonde sur ces raisons, mais je reconnais qu'elles n'en sont pas la source. A l'origine, il y a un sentiment. Par conséquent, il me faut accepter les attachements, les fidélités sentimentales des autres hommes, quelque faux qu'ils puissent me paraître.

Toutefois, je dois admettre, et mes adversaires doivent l'admettre de leur côté, qu'il y a des limites même aux fidélités sentimentales. Il y a des régions de la vie sur lesquelles elles n'exercent aucune influence. Ma fidélité au Roi influe sur mes actes de citoyen ; elle n'influe pas sur ma liberté de pensée. Le Roi peut m'ordonner de me battre et j'obéirai, mais il ne peut me faire croire ce que je ne crois pas. Il peut m'ordonner de payer un impôt et je le paierai, mais il ne peut me faire penser que cet impôt est juste si ma raison me dit qu'il est injuste. Si le Roi devait m'ordonner de falsifier mon art, je mourrais plutôt que d'obéir. Je ne reconnais à aucun moment que j'existe en lui. Je ne m'identifie pas à lui. J'ai une existence individuelle, qui est indépendante de lui. De même chaque homme, si grande que soit sa fidélité symbolique et sentimentale à une classe ou à un Etat, possède une existence individuelle, indépendante de cette classe ou de cet Etat. Il ne s'identifie pas à eux. Même si nous faisons abstraction de *la vie intérieure*, si nous laissons de côté le lien homme-Dieu que nient les athées, si nous nous accordons à ne penser qu'en termes de sensations, il demeure ce que Montesquieu appelle *la conduite intérieure*. Celle-ci est indépendante de l'Etat, de la classe, du Roi, de la communauté. L'art d'écrire, comme tous les arts, est une fonction intérieure, de l'esprit. Il fait partie de la conduite intérieure. Communauté, classe, Etat, Roi y sont extérieurs. Toute prétention de la communauté à l'englober est par conséquent déraisonnable.

p.160 Je crois que nous avons atteint ici la même conclusion par deux voies convergentes. Nous avons vu que l'homme est un être de qualités distinctes, qui doit ne rendre à César que ce qui est à César ; nous avons vu aussi que l'Etat n'est pas un corps

mystique, mais une organisation plus ou moins pratique. Il s'en dégage la conclusion que l'Etat n'a aucun droit moral à exiger qu'un homme s'identifie à lui ou qu'un artiste lui livre ces régions de lui-même qui appartiennent à *la conduite intérieure*.

Une autre question surgit alors. Un écrivain est-il libre d'écrire tout ce qui lui plaît ? A-t-il le droit de dire que, puisque ce qu'il écrit relève de *la conduite intérieure*, l'Etat ne doit le contrôler en aucune façon ? La réponse est qu'évidemment un certain contrôle est nécessaire. La création artistique fait partie de *la conduite intérieure*, mais la publication est un acte public, par conséquent du ressort de la loi. Un écrivain ne peut être autorisé, par exemple, à persécuter et diffamer dans ses écrits des citoyens innocents ; ceux-ci doivent être protégés, et il doit y avoir une loi sur la diffamation pour les protéger.

C'est, à l'indépendance des écrivains, une restriction que j'accepte. Nous pouvons penser que dans certains pays, en Angleterre, par exemple, la loi sur la diffamation est trop stricte, que dans d'autres, aux Etats-Unis, par exemple, elle ne l'est pas assez, mais nous reconnaissons qu'une telle loi est nécessaire. Y a-t-il d'autres restrictions à la liberté des écrivains auxquelles nous puissions consentir ?

Je crois que, dans certaines circonstances, il y en a. Ainsi, en temps de guerre, l'Etat a le droit d'interdire la publication de renseignements utiles à l'ennemi. Ayant accepté ceci, nous ne sommes pas loin d'accepter qu'en période de crise, l'Etat ait le droit d'interdire les écrits dangereux pour sa sûreté ; et cette acceptation peut ouvrir la porte à la brutale tyrannie. Qui décrètera qu'il y a crise ? Qui précisera ce qui est dangereux ? La

réponse est d'ordre pratique, non théorique. En pratique, lorsqu'il y a une <sup>p.161</sup> constitution libre et équilibrée, ces questions sont résolues par le bon sens, mais là où il y a un gouvernement totalitaire, ou un gouvernement à chambre unique, elles sont résolues de manière despotique. Une constitution équilibrée est aussi nécessaire pour protéger les libertés fondamentales contre la tyrannie de l'urne électorale que pour les protéger contre la tyrannie d'un despote. La liberté d'expression est en péril constant partout où n'existe pas ce que Montesquieu appelle une *séparation des pouvoirs*, et un groupe de tyrans ou une majorité démocratique sans contrôle sont à même de supprimer l'opposition. Si l'expression doit être libre, il faut avant tout que sa liberté ne soit pas à la merci d'hommes qui tiennent provisoirement les rênes du gouvernement. *Il faut que, par la disposition des choses, le pouvoir arrête le pouvoir.*

Mais si nous acceptons que, dans certaines circonstances, des restrictions soient imposées à l'indépendance des écrivains, il nous faut, dans la mesure du possible, établir les principes qui doivent guider l'Etat dans l'exercice de ses pouvoirs.

Il y a, je crois, trois principes de valeur :

*Premièrement* : Nulle restriction ne saurait être imposée à l'écrivain pour des raisons morales ou religieuses, car ce serait empiéter sur *la vie intérieure* ;

*Deuxièmement* : Nulle restriction ne saurait être imposée sous prétexte que l'œuvre critique le gouvernement au pouvoir, à moins qu'il puisse être prouvé, par-devant une cour de justice indépendante du gouvernement, que l'écrit constitue un acte de trahison ou de sédition, en intention et en fait ;



*Troisièmement* : Si des mesures *restrictives* peuvent se justifier dans certaines périodes de crise, toute exigence *positive* de l'Etat vis-à-vis des écrivains est condamnable.

L'énoncé de ce dernier principe appelle un développement. C'est sur ce principe que repose toute ma thèse. Permettez-moi p.162 de le formuler à nouveau. La loi peut quelquefois dire à l'écrivain « Vous ne devez pas », mais n'a jamais le droit de lui dire : « Vous devez » — c'est ce que j'entends par censure positive. Cette censure, exigeant de tous les écrivains qu'ils se conforment à une théorie préétablie, est chose inacceptable.

C'est cette censure positive, cette mainmise odieuse, que plusieurs de mes adversaires préconisent aujourd'hui — souvent sans le savoir. Dans les pays nettement totalitaires, elle est ouvertement prônée. En Russie, non seulement il est interdit d'écrire contre le régime, mais les artistes sont requis d'écrire de la prose, de la poésie et même de la musique en faveur du régime. Le même principe de censure positive était en vigueur dans l'Allemagne nazie. Je me souviens qu'étant à Munich en 1934, je demandai à une haute personnalité officielle quelle était l'attitude du régime vis-à-vis de Goethe et de Schiller ? On me répondit que Schiller était un auteur accepté ; à propos de Goethe, le personnage en question restait douloureusement et résolument muet. Je demandai alors quelle serait l'attitude du régime devant une nouvelle œuvre d'art, pièce de théâtre ou poème, qui serait parfaitement apolitique — une nouvelle histoire d'amour, par exemple, aussi éloignée de la politique que le *Roméo et Juliette* de Shakespeare ? On me dit que cela mécontenterait. Je demandai : « Pourquoi ? Pourquoi une telle œuvre provoquerait-elle de la

mauvaise humeur, si elle ne critiquait le régime en aucune manière ? » On répondit : « Parce que nous avons le sentiment que tous les artistes doivent soutenir activement la nouvelle Allemagne et que tout artiste qui ne le fait pas est un traître par abstention. » Voilà un exemple de censure positive.

Aujourd'hui, beaucoup d'hommes de bonne volonté, non totalitaires eux-mêmes, défendent ce principe. Ils l'expriment un peu différemment, cependant. Ils ne disent pas qu'un artiste qui écrit un roman d'amour sans tendance politique « trahit par abstention », mais ils disent qu'il « s'évade » ; ils ne disent pas qu'il doit activement soutenir « la nouvelle Allemagne », mais ils disent qu'il doit s'intéresser activement à ce qui les intéresse eux-mêmes ; c'est-à-dire à ce qu'ils se plaisent à nommer « l'évolution de la <sup>p.163</sup> pensée nouvelle », ou « le progrès de la justice sociale », ou « le mouvement moderne de la pensée universelle ». Peu importe la formule qu'ils choisissent. Leur but est toujours le même : obliger un artiste à soutenir leur idéologie particulière, et l'exiler ou le persécuter s'il ne se pose pas, au moyen de ses œuvres, en champion de leur *Weltanschauung*.

Cette censure positive, cette tentative des critiques, unis dans le but d'obliger les artistes à choisir une gamme particulière de sujets, et à adopter, en face de ces sujets, une attitude d'esprit particulière, est, à mon sens, le plus grand malheur qui menace aujourd'hui la pensée de l'Europe occidentale. Je dis l'Europe occidentale parce qu'à l'est du Rideau de Fer, la cause de la liberté est provisoirement perdue. Je dis « provisoirement » parce qu'aussi longtemps que la liberté survivra à l'Occident, on pourra garder l'espoir qu'elle renaisse à l'Est. Mais elle ne pourra jamais renaître et, dans le monde entier, elle sera irrémédiablement

condamnée à périr si nous ne reconnaissons pas ceci : exiger d'un artiste son adhésion à une *Weltanschauung* particulière est un mal qu'il faut empêcher à tout prix.

Jusqu'à présent, j'ai attiré votre attention sur les arguments de mes adversaires. Je définirai maintenant mon attitude personnelle.

Premièrement, tous les sujets sont admis en art. Un artiste a le droit, et même le devoir, de choisir le sujet qui l'émeut profondément. Si ce sujet est d'ordre politique, je ne le lui interdirai pas ; mais il ne doit pas m'interdire, à moi, les sujets non politiques. Si ce qui l'intéresse et le touche est quelque aspect du « modernisme », qu'il écrive sur le « modernisme » ; Si ce qui m'intéresse et me touche est la perpétuelle tragi-comédie de la nature humaine, plutôt qu'un aspect moderne déterminé de cette tragi-comédie, qu'on me laisse mon sujet ! Le véritable terrain où doit s'exercer la critique n'est jamais le Sujet, et pas davantage le Style. C'est l'harmonie du style avec le sujet, de la forme avec la vision.

p.164 La Vision, voilà le mot-clé. On entend souvent déclarer, à de braves gens qui ne trouvent rien de mieux à dire, qu'ils ne comprennent pas qu'un artiste moderne puisse ne pas être captivé, en premier lieu, par la politique, ou, tout au moins, par la sociologie. Notre époque, disent-ils, est politique et sociologique, et il doit y avoir quelque chose d'anormal chez un artiste qui ne porte pas tout naturellement son choix sur un sujet politique ou social. Ils estiment que l'artiste se tient trop à l'écart, qu'il ne contribue pas autant qu'il le devrait au bien de l'humanité.

Je leur répondrai qu'ils confondent art et journalisme. Ils confondent vision et persuasion. Il peut être souhaitable ou non de

persuader aux hommes d'entreprendre certaines actions, ou d'avoir certaines pensées, ou de professer certaines opinions. Ce n'est pas là l'affaire d'un artiste.

Je crois que le devoir d'un artiste est d'abord de comprendre que le royaume de *son* dieu est au-dedans de lui-même. Il doit en devenir de plus en plus conscient ; il doit s'étudier, cultiver sa vision intérieure et lutter sans répit pour distinguer en lui-même son *Etre* des apparences de sa vie.

Secondement, il doit observer le monde. Qu'il observe ses désordres et ses accalmies étranges, son destin de souffrance et sa beauté désespérée. Il en découvrira le mystère, et ceci en particulier : quoique groupés en communautés, les hommes vivent solitaires, chacun pour soi. Sur cette terre, chaque homme porte l'armure de son identité distincte. Jamais il ne s'en peut dévêtir, aussi longtemps qu'il vive. Ses contacts avec les autres hommes sont des contacts d'armure contre armure. Il n'y a, au niveau des apparences, aucune communication nue d'homme à homme.

Un artiste sent que le rôle de son art est de pénétrer l'armure des apparences et, par sa vision, de permettre aux autres de voir. Voilà le plus grand service qu'il puisse rendre aux hommes. Non de les persuader, ou de les contraindre, ou de les instruire. Non de leur dire ce qu'ils doivent voir. Mais, grâce à sa propre vision, à son pouvoir de dépasser l'apparence des choses, l'artiste doit montrer aux hommes que la vision est possible ; qu'il y a, au delà des apparences, une vérité à chercher ; que, sous l'armure rigide et dure qui sépare l'homme de l'homme, il y a une communication nue, dont l'amour humain est le symbole ; qu'au delà des discordances de cette vie, il y a une harmonie intérieure, dont nous prenons conscience quand, observant la nature et

connaissant sa férocité, nous sommes bouleversés par l'innocence d'une fleur ou le calme d'une montagne. Le devoir d'un artiste est, non d'imposer sa vision aux hommes, mais de leur ouvrir les yeux ; non de captiver l'esprit des hommes ou de s'atteler à leurs opinions, mais de porter, par son œuvre, un perpétuel témoignage de l'existence de choses telles que la sincérité de l'esprit ou la pureté du cœur, et de prouver que, dans la misère sordide et la stupidité du monde moderne, il est encore possible de voir Dieu.

Un artiste qui envisage sa place dans le monde de ce point de vue-là réclame son indépendance, non par orgueil devant les hommes, mais pour pouvoir,, sereinement, écouter ses voix et apprendre à transcrire ce qu'elles lui disent. Il demande qu'on le laisse tranquille, pour qu'il puisse contempler le mystère de la vie même et en porter témoignage.

Demander aux artistes qu'ils s'engagent sous l'étendard d'une idéologie particulière, quelles que soient les vertus de cette idéologie, c'est leur demander quelque chose de contraire à leur nature. Il n'y a que la folie du collectivisme pour exiger pareille chose et, partout dans le monde, le collectivisme agonise. Il cesse même d'être à la mode. Dans le domaine économique, on commence à comprendre que seule une économie libre peut sauver l'humanité du désespoir et que l'Etat ne devrait imposer nulle restriction à cette économie, sauf pour empêcher qu'un homme en tyrannise un autre. De même commence-t-on à comprendre qu'aucune contrainte ne doit être imposée aux artistes, à moins qu'ils n'abusent de leur art à des fins diffamatoires ou séditeuses. Ceux qu'on appelait « modernes » il y a quelques années, et qui parlent encore du mouvement de la pensée « moderne » vers la tyrannie collective, sont devenus

démodés sans même s'en apercevoir. [Staline, qu'ils proclament leader de l'avant-garde, se révèle maintenant comme un réactionnaire déclaré. Si on réussit à l'empêcher de conquérir le monde par la force, l'Europe pourra s'illuminer à nouveau <sup>p.166</sup> d'un éclat comparable à celui de la Renaissance. L'indépendance des artistes est une condition indispensable de ce nouvel essor.] <sup>1</sup>

Conserver et élargir cette indépendance est l'une des grandes tâches de notre temps. Pour le moment, c'est une tâche ardue ; ardue, parce que les totalitaires sont fortement enracinés parmi nous ; rendue plus difficile encore, parce que trop d'hommes de bonne volonté, socialistes, libéraux et même conservateurs, qui désirent la justice sociale, sont encore prêts à jouer le jeu collectiviste. La raison du monde est encore ébranlée par le vice collectif que les Allemands appellent *Angst* et que les apôtres de l'existentialisme ont exalté jusqu'à en faire une sorte de vertu ou de nécessité. Le monde doit s'en libérer. L'acheminement vers la liberté dépend de la démobilisation de l'art, pour que ce ne soit plus « s'évader » ou « trahir par abstention » que d'écrire le *Quintette en sol mineur* de Mozart ou la *Troisième Etude* de Chopin.

Nous qui écrivons, nous devons jouer notre rôle sans trembler. Nous devons avoir le courage de regarder les lys, de voir comment ils poussent, afin que notre vision soit sincère. Nous devons apprendre à être sereins et sans *Angst*, et le monde doit exiger de nous, non que nous enrôlions nos esprits dans ses régiments — service médiocre et lâche — mais — service suprême — que nous découvriions cette paix qui passe toute compréhension. La seule

---

<sup>1</sup> Le passage entre crochets n'a pas été lu par le conférencier.

« évasion » condamnable est l'évasion dans la masse. La lâcheté suprême consiste à fuir les responsabilités inhérentes au fait d'être une créature unique et individuelle, un enfant de Dieu ; à se réfugier dans la foule anonyme. La foule est une abstraction, non pas une réalité. Il n'est d'autre réalité que celle de l'Esprit. D'un point de vue philosophique, il n'y a pas de Peuple. Il n'y a pas de Parti. Il n'y a pas de Classe. Ces choses existent mais elles n'ont pas d'être ; elles ne sont pas des réalités. Lorsque nous allons de par le monde et regardons les hommes et les femmes, nous ne regardons pas le Peuple ; nous ne regardons pas une Nationalité ou une Classe. Nous regardons des esprits qui habitent des corps, quelques-uns assombris et emprisonnés, quelques-uns brillant au p.167 travers de la chair ; c'est à eux, à leur manifestation dans la nature, que l'art a affaire. Permettez à un artiste de faire son travail. Il ne marchera derrière aucun drapeau. Il ne peut s'enrôler sans trahir, car, s'il est véritablement un artiste, il s'est enrôlé depuis longtemps sous un autre capitaine, qui n'est pas de ce monde.

@

GABRIEL MARCEL

LES CONDITIONS D'UNE RÉNOVATION DE L'ART <sup>1</sup>

@

p.169 Je suis loin de me dissimuler que la situation dans laquelle je me trouve, ce soir, a quelque chose d'assez périlleux. Je parle le dernier. Cette conférence est la dernière du cycle. D'autre part, la question que j'ai entreprise, ne disons pas de « traiter », ce serait prétentieux, mais d'aborder, est la question décisive, celle qui supposerait la solution de toutes les autres ; en sorte que cette conférence ne peut pas ne pas se présenter, d'une façon fallacieuse à certains égards, comme la conclusion du débat. Je dis « fallacieuse », d'abord, parce que ce débat ne peut pas être fermé, il ne doit pas être fermé, il doit au contraire rester ouvert ; puis, il serait absurde de prétendre résumer ce qui a été dit au cours de ces entretiens.

Néanmoins, je ne pourrai pas ne pas tenir compte d'un assez grand nombre d'interventions, certaines mêmes de ce matin, qui me paraissent d'importance. D'où le caractère un peu hybride de cette conférence.

Le texte en était arrêté quand je suis arrivé à Genève, mais j'ai été amené à y introduire un assez grand nombre de notes, de *marginalia*, si je puis dire, destinés, précisément, à répondre à cette sorte de désir ou d'exigence que j'éprouve moi-même. D'où peut-être une certaine confusion, d'où surtout, une certaine p.170 longueur. Je crois que je serai clair, j'ai peur d'être un peu long ;

---

<sup>1</sup> Conférence du 9 septembre 1948.



je ne sais combien de temps ma conférence durera, je vous demande un peu de patience.

Il est de la plus élémentaire honnêteté de reconnaître que beaucoup des artistes qui ont été exaltés, parfois sans mesure, au cours de ces entretiens, me sont étrangers ; qu'ils *ne me disent rien*, pour reprendre l'expression dont je me suis servi à propos de la musique de Schönberg ; je ne peux donc pas les juger ; il serait absurde de porter sur eux quoi que ce soit qui ressemblât à un jugement. Je suis, par rapport à eux, dans une situation que je dirai « agressive ». Mais je manquerais aussi à la probité en ne reconnaissant pas que cet « agressivisme » est inquiet et, souvent, défiant. Je suis d'ailleurs un peu surpris, lorsque j'entends mentionner dans la même phrase — c'est arrivé dans une certaine intervention à laquelle je pense en ce moment — des peintres qu'on peut aimer plus ou moins, mais qui sont en tout cas des artistes très importants, comme Rouault, et d'autres « artistes », comme Dubuffet, qui sont considérés à peu près unanimement comme des mystificateurs.

Je trouve grave — c'est une remarque latérale que je me permets — de mentionner ces artistes de la même voix, avec la même intonation, de les mettre en quelque sorte sur le même plan. Rien ne peut, en tout cas, être plus susceptible d'encourager un scepticisme général chez les gens qui sont hostiles à ces formes d'art.

De toute façon, j'estime qu'il est extrêmement imprudent de rapprocher, comme on l'a fait, des artistes tels que le Titien et Picasso. En ce moment, je ne me prononce pas sur la valeur comparative de Picasso et du Titien ; mon opinion, sur ce point,

est du reste sans intérêt. Mais je ferai simplement remarquer que la situation du Titien et celle de Picasso, du point de vue de ce qu'on a appelé, au cours de ces entretiens, une « sociologie de l'art », sont trop différentes pour que la confrontation soit seulement possible. Au temps du Titien, autant que j'en puisse juger, il y a deux phénomènes qui n'existaient pas : l'un était le *snobisme* sous ses formes contemporaines, dont je parlerai longuement tout <sup>p.171</sup> à l'heure ; l'autre était la *spéculation financière*. Ceci suffit pour que la confrontation soit impossible entre le Titien et Picasso ; au lieu qu'elle l'est, dans une certaine mesure — je dis, « dans une certaine mesure », car je ne veux rien exagérer — disons entre le Titien, Rubens et Velasquez. Ce sont là des données qui ne sont pas du tout commensurables.

J'indiquerai encore que, par une sorte de contradiction, je risquerai, dans cette conférence, à la fois de pécher par un certain éclectisme et pourtant, finalement, de n'être d'accord avec à peu près personne. J'ajoute, non sans mélancolie, que, même sur le plan qui est le mien, il se peut que je détermine quelques réactions défavorables chez mes amis.

En tout cas mon ambition — et c'est, à mon avis, une très grande ambition — est d'essayer de procéder honnêtement. Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire quelque chose d'extrêmement précis : cela veut dire réfléchir et tâcher d'associer, très simplement, mes auditeurs à ma réflexion.

Ce mot de « réflexion », je crois avoir eu déjà l'occasion de le faire remarquer, est peut-être le plus important, et par certains côtés, le plus subversif qu'on puisse prononcer aujourd'hui. De cela, nous avons eu des preuves absolument irrécusables.

Quand j'ai entendu un des interlocuteurs déclarer qu'un artiste qui n'était pas en accord avec la société ne pouvait pas peindre (j'entends par peindre, peindre des pommes, peindre une rivière), j'ai pensé : « voilà quelqu'un qui ne réfléchit pas » ; parce qu'il est bien évident qu'une telle observation ne peut pas résister à une minute de réflexion.

Par un hasard extrêmement heureux, je suis tombé, tout à l'heure, je dirai presque providentiellement, sur quelques lignes que je vais vous demander la permission de lire et qui auraient dû être placées en exergue de ces *Entretiens*. Elles sont dues à un des hommes dont nous avons le plus regretté l'absence, je veux parler de Karl Jaspers ; elles figurent dans son livre sur *La Culpabilité allemande*. Nous sommes bien loin de notre sujet, et pourtant, elles s'y appliquent parfaitement : « Il est facile de prononcer sur un ton pathétique des jugements sans appel ; il est difficile <sup>p.172</sup> d'avoir tranquillement présents à l'esprit les éléments du problème et de voir le vrai, en en connaissant toutes les données. Il est facile de rompre la communication par des affirmations pleines de bravade, il est difficile de pénétrer, en cherchant inlassablement ce qui est au delà des affirmations, dans la profondeur de la vérité. Il est facile de saisir une opinion et de s'y cramponner pour se dispenser de réfléchir davantage ; il est difficile d'avancer pas à pas, et de ne jamais écarter les questions connexes. »

J'arrive maintenant au titre même de cette conférence. Elle est intitulée : *Les conditions d'une rénovation de l'art*.

J'ai dit : « des conditions de rénovation ». Il faut faire, en effet, extrêmement attention. Rien ne me paraîtrait plus inepte, plus sottement prétentieux, que de vouloir prophétiser en un pareil domaine, et vous n'entendrez, de ma bouche, rien qui ressemble à

une prophétie. J'ai eu d'ailleurs, il y a à peu près deux heures, une preuve directe de l'impossibilité absolue où nous sommes d'énoncer une prophétie quelconque en ce domaine.

J'ai assisté, comme la plupart d'entre vous, à cet admirable film de *Hamlet*. Il m'a amené à reviser ou à estimer qu'en tout cas j'aurai à reviser une véritable position fondamentale sur les rapports du théâtre et du cinéma. Après un film comme celui-là, le problème doit être reposé et, d'ailleurs, dans des conditions extrêmement délicates.

Demain, dans un tout autre domaine, peut se produire un événement qui nous amènera, lui aussi, à reviser nos opinions sur un point différent.

Donc, nous ne prophétiserons pas, mais nous chercherons à réfléchir et à réfléchir sur quoi ?

Je vous indique tout de suite le plan de cette conférence :

Il y aura d'abord une réflexion sur la notion même de *nouveauté* en art. C'est un point extrêmement délicat et des équivoques doivent être, à tout prix, dissipées.

Dans une seconde partie, j'aborderai le terrain qui m'est, en somme, le plus familier, et sur lequel, malheureusement, les entretiens n'ont absolument pas porté ; je veux dire, *l'art dramatique*. Il m'est impossible de comprendre pourquoi, à aucun moment, il n'a p.173 été question de l'art dramatique, non plus d'ailleurs que du roman. Cela a été extrêmement fâcheux ; car dans ces domaines, qui sont beaucoup plus intellectualisés, les possibilités de communication auraient été beaucoup plus grandes, et beaucoup plus précises que sur le terrain de l'art proprement pictural, par exemple, ou même, dans un domaine très réservé

aux initiés, comme celui de la musique.

J'arriverai alors à ce qui, naturellement, constitue le point essentiel de ma conférence, c'est-à-dire que je m'interrogerai sur ce qui semble constituer actuellement les *conditions*, soit favorables, soit défavorables, à *un renouveau de l'art*.

Pour commencer, je considérerai l'idée de *nouveauté*, en art, du point de vue de ce que vous me permettrez d'appeler : le bénéficiaire de l'œuvre d'art, et je serais presque tenté de dire, le consommateur.

Vous ne m'en voudrez pas de donner, une seconde, la parole à un auteur comique — et, d'ailleurs, je ne serai pas le premier dans ces débats — et d'évoquer la complaisance avec laquelle une femme du monde, par exemple, s'adressant à un peintre, à un musicien ou à un poète d'avant-garde, déclarera :

— Oh ! moi, j'aime tout ce qui est nouveau ; mon mari et moi, nous sommes pour les jeunes...

Certes, il faut ici faire la part d'une certaine prétention ; seulement, c'est justement la nature de cette prétention qu'on voudrait pouvoir élucider. Il faut se garder de parler d'insincérité ; je crois d'ailleurs qu'il faut en parler beaucoup moins qu'on ne le fait d'habitude. Il est très probable qu'à l'origine de ce genre de profession de foi un peu risible, il y a, malgré tout, une certaine expérience dont il faudrait rendre compte.

Je laisserai de côté, pour le moment, le snobisme proprement dit pour autant qu'il est un phénomène purement social, lié au désir d'être en vue, d'appartenir au groupe des gens dont on parle. Le goût de la nouveauté — nous nous plaçons toujours au point de

vue du consommateur — le goût de la nouveauté, en tant que tel, p.174 apparaît, à l'analyse, comme la contrepartie d'une certaine fatigue, dont il faudrait d'abord saisir la nature. C'est un phénomène très important, si l'on veut étudier l'art contemporain.

Cette fatigue, c'est d'abord le dégoût de ce qui a trop servi et qui est senti comme cliché, comme rengaine, je dirai même comme écœurant. Il est absolument sûr qu'il y a une sorte d'expérience physique pénible, répugnante, de ce qui a trop servi ; il y a une sorte de moue écœurée — l'expression des émotions est extrêmement importante — que nous pouvons remarquer chez les gens qui nous disent : « On connaît cela par cœur, mon cher ami... »

Il serait d'ailleurs important de montrer qu'il y a, corrélativement, un autre registre de sensibilité où c'est, au contraire, l'ancien, en tant que tel, mais surtout dans le domaine du mobilier, qui est valorisé ; mais il n'est valorisable qu'en tant qu'il garde sa fraîcheur. Dans le registre dont je m'occupe en ce moment, au contraire, l'ancien, c'est le défraîchi.

Je dirai donc que le *nouveau* se présente essentiellement comme « piquant », au sens gastronomique du terme. On serait tenté de dire qu'il vient réveiller l'appétit, comme un hors-d'œuvre ou comme un condiment. La nouveauté est ici appréhendée d'une façon presque sensorielle, comme un excitant. Remarquez, d'ailleurs, que ce mot, que je trouve, pour ma part, insupportable, revient assez souvent dans le langage de certaines gens : « C'est excitant » ; le besoin d'excitant est évidemment lié, n'importe quel psychologue le dira, à une sorte d'atonie, ou encore de saturation. Le *nouveau* est, ici, ce qui vient nous donner un coup de fouet.

Des adjectifs aussi divers et aussi hétéroclites que « piquant » « cocasse » ou simplement « intéressant » — mot redoutable — correspondent à cette sorte de stimulation brusque qui vient s'exercer du dehors sur ce que j'appellerais volontiers, pour ma part, une certaine inappétence vitale. Tous ces mots ont cela de significatif qu'ils n'impliquent aucune référence à une valeur universelle, par exemple, à la vérité, ou même à la beauté. Je dois dire que j'ai une sorte de hargne personnelle contre le mot « intéressant », appliqué aux idées. Que de fois ai-je entendu dire, à propos d'une absurdité : « Ah oui, c'est intéressant ». On ne se demandait pas du tout <sup>p.175</sup> si c'était vrai ; on ne se demandait pas si cela avait le sens commun ; mais cela exerçait ce coup de fouet dont j'ai parlé à l'instant. Ceci est très ancien et c'est une illustration qui n'est pas méprisable. Cela se trouve dans le paradoxe à la Oscar Wilde.

J'observerai, du reste, que l'idée de « beauté » — et là, je rejoins une remarque faite par M. Roland Manuel, hier matin — est l'objet d'une sorte de dévaluation systématique, aux époques où la tension se concentre, de préférence, sur l'inédit. Le beau est alors assimilé à l'académique, c'est-à-dire au faux et au fastidieux.

Il y a des gens pour qui le mot « beauté » évoque irrésistiblement l'Ecole des Beaux-Arts, qui, évidemment, n'est pas, à l'heure actuelle, très enthousiasmante. Il s'oppose à l'insolite, qui vient nous secouer, qui nous arrache brusquement à un état de torpeur ou d'indifférence excédée.

Ne manquons pas d'observer, au surplus, que la fatigue, en tant que telle, peut affecter des formes très diverses et sous lesquelles elle ne se laisse pas toujours facilement discerner. S'il est une fatigue qui est essentiellement lassitude, il en est une

autre qui se présente, avant tout, comme une agitation et, de nos jours, ce n'est pas la moins répandue. C'est comme la transposition mentale du type de fatigue qui se traduit par ce qu'on appelle des « impatiences ». La *nouveauté* se présente, alors, sous l'aspect fallacieux d'une réponse inespérée à une inquiétude.

Remarquons d'ailleurs que ceci n'est pas vrai seulement dans le domaine de l'art, mais aussi dans celui de la croyance, ou de la pensée, ou de ce qui est, assez arbitrairement, assimilé à la pensée. On ne peut s'empêcher d'évoquer ici le malade qui se retourne sans cesse, dans l'espoir de trouver une position qui le satisfasse. Cette recherche est d'ailleurs inévitablement condamnée à l'échec, parce que, dans chaque position, il est appelé à retrouver le malaise profond qui fait corps avec lui, qui est véritablement lui-même.

A partir de ces données très simples et irrécusables, il semble qu'il soit possible de discerner des conditions qui permettraient de traiter la *nouveauté* comme une valeur positive.

Il faut, en réalité, pour cela, que la conscience soit, en quelque sorte, livrée à ses propres modes d'existence, au lieu de les dépasser <sup>p.176</sup> vers une réalité transcendante. Ceci est de la plus grande importance pour notre sujet et il faudra y revenir. Mais je voudrais, auparavant, citer un texte qui figure dans le grand ouvrage de Heidegger et qui me paraît révélateur.

Le philosophe s'applique à analyser une disposition que nous serions tentés, au premier abord, de désigner sous le nom de curiosité, puisque c'est ce qu'il appelle « Neugier » mais qui, l'étymologie l'indique, se rapporte directement à notre sujet.



Heidegger l'a défini essentiellement comme une concupiscence du regard et se réclame, d'ailleurs, d'un texte des *Confessions* de Saint Augustin. J'avoue d'ailleurs comprendre assez mal pourquoi, d'après Heidegger, la « Neugier » intéresse spécifiquement la vue. Il me semble, au contraire, qu'à des degrés différents, elle ne peut manquer d'affecter tous les sens, quels qu'ils soient. Il peut y avoir une « Neugier » de l'ouïe, du toucher, et peut-être avant tout, de la sexualité. Il n'est pas impossible, d'ailleurs, que, dans le texte que j'évoque, le philosophe allemand prenne le terme de « sehen » dans une acception qui dépasse le visuel pur. Ce qui est important, c'est ceci, qui me paraît d'une vérité profonde : la « Neugier » ne s'attache pas à voir ou, disons encore, à éprouver, pour comprendre ce qui est vrai. Elle recherche le *nouveau* exclusivement pour rebondir, de là, vers une autre nouveauté. Elle ne s'attache pas à la vérité pour s'y établir, mais essaie les possibilités variées, qui lui sont offertes, de se livrer au monde. Aussi, la « Neugier » se caractérise-t-elle par une façon spécifique de ne point s'attarder. Elle ne recherche point le loisir de la contemplation, mais l'excitation qui vient d'un renouvellement continu ; elle tend ainsi vers un état de distraction perpétuelle. Elle est donc incapable d'arrêt ; elle est partout, et elle est nulle part, et ceci revient à dire, dans le langage d'Heidegger, qu'elle appartient au domaine de l'existence inauthentique.

Remarquons, au surplus, dans le prolongement de ces indications, que, dès le moment où le *nouveau* est traité comme valeur, il tend à s'effectuer une consommation, non seulement rapide, mais de plus en plus rapide, d'excitants. Les vues profondes qu'a présentées Daniel Halévy, il y a quelques mois, dans son petit <sup>p.177</sup> livre sur *L'Accélération de l'histoire*, trouvent ici

une application importante et inattendue. J'évoquerai également les vues admirables qu'a présentées Max Picard dans son livre *Hitler in uns selbst*, traduit sous le titre : *L'homme du néant*.

Nous voyons bien, ici, une expression de cette sorte de maladie de discontinuité qui, pour Max Picard, est une caractéristique de l'homme contemporain.

Dans tout ce qui précède, je me suis placé exclusivement dans la perspective de ce que j'ai appelé « le consommateur », c'est-à-dire de celui qui réclame des aliments à cette sorte d'appétit second, ou boulimique qui, nous l'avons vu, est lié à l'inappétence même. Il importerait, maintenant, de se tourner vers le créateur lui-même et, naturellement, le problème change en grande partie de face. Je dis « en grande partie », non pas complètement.

Comment faut-il interpréter le rôle qu'il est appelé à jouer ici ? Devrions-nous le regarder, ce qui serait vraiment dégradant, comme un simple fournisseur, destiné à donner des aliments à l'appétit dont je viens de parler ? Méfions-nous de ces comparaisons mercantiles, qui risquent de se révéler tout à fait fallacieuses ; méfions-nous d'une certaine manière trop « économique » de penser. Nous ne sommes pas en présence de simples marchands, appelés à satisfaire les vœux d'une clientèle, et tenus en conséquence de se procurer tel ou tel toxique, tel ou tel tonique, tel ou tel aphrodisiaque ; mais où réside exactement la différence ? D'un côté, nous avons affaire, au départ, à une certaine conjonction de la fabrication et du trafic, de l'autre, nous sommes en présence d'un phénomène tout à fait différent.

N'en déplaise à une certaine critique réactionnaire, qui s'efforce de discréditer, par tous les moyens, l'artiste novateur, et conteste

jusqu'à sa sincérité, c'est seulement, selon moi, dans des cas tout à fait exceptionnels, et pratiquement négligeables, comme celui que j'évoquais tout à l'heure, que nous sommes en présence de charlatans exploiters qui flattent, délibérément, ce goût de la nouveauté à tout prix et qui montent, de toute pièce, de véritables attrape-nigauds.

p.178 Il faut, au contraire, poser en principe — ceci est une règle d'honnêteté — que, dans la très grande majorité des cas, ces novateurs sont sincères, même s'ils nous paraissent extravagants. Je remarquerai seulement — et pour moi cette remarque est d'une assez grande importance — que le sens du mot « sincérité », dans ce domaine, tend à s'obscurcir considérablement. Là, je crois qu'il y aurait lieu d'utiliser les remarques profondes et trop brèves de M. Robert Vivier, l'autre jour, sur le rapport, chez l'artiste, du soi avec *l'autre en soi*. C'est une simple indication que je donne ; il y a là un problème qui serait à envisager très sérieusement.

Une remarque annexe s'impose, à laquelle nous allons devoir prendre garde. Il est permis de se demander si l'existence, chez les non-créateurs, de cette partialité envers la nouveauté, quelle qu'elle soit, ne risque pas, dans bien des cas, de fausser chez le créateur lui-même, la disposition intime qui préside à sa propre création.

En effet, ne soyons pas dupes de pures abstractions. *Le créateur n'est jamais seulement, n'est jamais exclusivement créateur*. En dehors du domaine précis et circonscrit où il crée, il appartient lui-même au monde des non-créateurs. Il est fort à craindre que lui-même, en tant qu'il ne crée pas, participe à la mentalité dont j'ai cherché à présenter une expression schématique, et, je le reconnais, un peu caricaturale. Mais il est

clair, d'autre part, que l'activité créatrice elle-même ne peut pas être assimilée à on ne sait quel élément nucléaire, rigoureusement séparable de ce qui l'entoure. D'ailleurs, celui qui crée est en même temps réceptif par rapport à sa propre création. Je crois que c'est excessivement important ; il est spectateur s'il est peintre ou sculpteur ; il est auditeur s'il est musicien. Mais en tant que simple spectateur ou que simple auditeur, comment échapperait-il aux servitudes mentales qui pèsent sur le public à son époque ?

Ainsi tend à se créer une situation paradoxale et d'une complication, me semble-t-il, presque inextricable. L'exigence de nouveauté à tout prix, qui règne dans le milieu ambiant, se présentant comme un véritable impératif, lui-même, pour autant qu'il participe à ce milieu, devient à la fois sujet et victime de cette exigence, <sup>p.179</sup> sans qu'il lui soit d'ailleurs possible de démêler dans quelle mesure cette exigence conserve en lui un caractère d'authenticité.

Mais ceci va nous amener à pénétrer beaucoup plus avant dans notre problème ; il va nous falloir, en effet, faire porter notre réflexion sur ce souci d'originalité qui apparaît, au moins chez les modernes, comme inspirant toute création digne de ce nom. Les plus grandes précautions vont d'ailleurs s'imposer, si nous ne voulons pas tomber en pleine confusion.

Lorsque nous disons qu'un artiste véritable est nécessairement original, nous avons conscience d'émettre une proposition absolument évidente et que personne ne songerait à contredire. Reste à savoir si cette proposition n'est pas ambiguë et cela, parce que l'idée même d'originalité recouvre peut-être un malentendu. Quand je parle d'originalité, est-ce que je ne prétends pas simplement apposer un certain cachet, une certaine estampille à

une œuvre que je considère *du dehors* ? Je proclame que cette œuvre n'est pas comme les autres, qu'elle est unique, mais cette unicité elle-même est appréhendée de l'extérieur. L'artiste ne *s'apparaîtra à lui-même* comme original que dans la mesure où, subissant la contagion de son propre public, il se rendra, en quelque sorte, extérieur lui aussi à son œuvre, où il adoptera, par rapport à elle, une perspective. Mais c'est assez dire que l'artiste cesse, du même coup, de penser en créateur ; car je crois que la création, par le fait même qu'elle est au centre, exclut en un certain sens la perspective. Bien entendu, il y a des réserves à introduire ; je le sais fort bien ; peut-être aurai-je l'occasion d'y revenir. Il est au fond presque normal, et presque inévitable, de ne pas voir, de ne plus voir quand on crée.

Le correctif, le voici. Je n'ai garde d'oublier ce qui a été dit très justement sur cette sorte de prise de conscience, souvent radicale, qui a eu lieu chez certains artistes modernes et que l'on constate chez beaucoup de contemporains. Jean Cassou avait cité l'exemple de Baudelaire et de Flaubert ; on peut citer des exemples beaucoup plus récents. Ils sont impressionnants et personne ne songerait moins que moi à méconnaître la valeur de cette prise de conscience. Je pense qu'elle est tout à fait indispensable ; je <sup>p.180</sup> crois que les services rendus par ces hommes-là sont inappréciables ; mais je crois aussi que ce moment de la réflexion, ce moment de la prise de conscience, ou plus exactement, de la mise en question, est un moment second ; qui se produit lors d'une certaine retombée de l'élan créateur. Je pense que les plus grands créateurs, au sommet de leur vitalité, ne pouvaient pas — on peut admettre que c'est une déficience, tout peut se présenter sous le signe que l'on voudra — mettre en question les conditions

de leur création. Un Balzac n'écrit pas *Les Faux-Monnayeurs*. Ceci me paraît extrêmement significatif. Mais, s'il en est ainsi, n'est-on pas admis à déceler, comme je l'annonçais, une contradiction interne dans cette volonté d'originalité aujourd'hui si répandue ? En effet, vouloir être original c'est, effectivement, prendre son point d'appui chez les autres, puisqu'on se préoccupe d'abord de ne pas leur ressembler. Je ne crois pas me tromper, en disant que la volonté d'originalité n'est, à vrai dire, qu'une volonté d'imitation retournée. Or, si nous nous appliquons à atteindre ce qu'il y a de vraiment positif dans l'originalité, nous verrons qu'elle est, au contraire, l'aptitude à se développer à partir de soi-même et suivant sa propre loi ; l'adjectif correspondant est bien plutôt originel qu'original. On serait ainsi amené à cette conclusion importante : que la volonté d'originalité se fait inévitablement échec à elle-même, et qu'*on sera, si j'ose dire, d'autant moins originel qu'on aura plus le souci d'être original.*

Mais si l'originalité n'est pas du ressort du vouloir, où faut-il exactement la situer ? N'est-il pas légitime, malgré tout, de donner ici droit de cité à un certain souci d'être ou de rester soi-même ? Il me semble, cependant, que, même ici, nous sommes tenus de nous montrer extrêmement circonspects. Est-il possible d'admettre, en effet, comme on semble le poser en principe, que j'aie au départ une certaine idée de moi-même, à laquelle je suis tenu de me conformer, sous peine de me montrer infidèle ? C'est là, de toute évidence, une interprétation schématique, une intellectualisation purement fictive de ce qu'il convient d'appeler le *nisus* créateur. Ici encore, nous tendons à confondre le créateur et celui qui, du dehors, prétend apprécier la création. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se référer au cas très fréquent et très

instructif, où un <sup>p.181</sup> artiste, par la façon même, dont il évolue, dont sa technique se transforme, est amené à déconcerter ses premiers admirateurs. Ceux-ci, précisément parce qu'ils sont extérieurs et inertes, se sont formé de lui une certaine idée immobilisante et lui reprochent de ne pas s'y être conformé jusqu'au bout. Sans doute a-t-il raison de protester. Il refuse de se laisser emprisonner dans l'espèce de carcan de définition, à laquelle l'autre prétend le réduire, à partir d'expressions de lui-même qu'il reconnaît partielles et inadéquates ; mais il est évident que, d'autre part, ce malentendu, comme tous les malentendus, risque de s'intérioriser. Chacun de nous est exposé à adopter en face de lui-même cette attitude réductrice et stérilisante, à mettre en question la puissance incompréhensible qui le contraint à se renouveler et à sortir de lui-même par rapport à son œuvre passée, à son œuvre estampillée, classée, reconnue. Il risque, à certaines heures de découragement, de s'apparaître à lui-même comme aberrant, comme infidèle, mais, en même temps, il croit bien discerner au fond de ses infidélités, une fidélité plus profonde ; celle-ci s'adressant à quelque chose de lui qui n'a pas encore été révélé. Là est le drame, sans doute inséparable de toute destinée véritablement créatrice ; et lorsque Max-Pol Fouchet parlait de la passion de l'artiste, il indiquait qu'il trouvait inconcevable qu'on veuille y mettre un terme. En effet, supprimer la passion de l'artiste, ce serait supprimer l'artiste lui-même. Mais j'ajouterai sans insister, car c'est un terrain qui ne sera pas le mien, ce soir, que cette lutte de l'artiste contre lui-même est en même temps, d'un certain point de vue, une lutte de l'artiste contre son milieu ou contre la société ; elles ne sont pas séparables.

Ici encore, nous sommes dans l'abstraction, comme toujours. La société, en réalité, a un écho, elle a un représentant en quelque sorte, représentant permanent : la conscience de l'artiste. Ce représentant, c'est un autre, et c'est un autre avec lequel l'artiste lui-même est en lutte. Rien n'est plus absurde que de se représenter cette lutte de l'artiste et de la société comme une sorte de conflit extérieur, entre des termes absolument distincts. Ce qui est sûr, c'est que lorsque ce drame prend fin, on peut toujours se demander s'il n'en est pas fini de la création elle-même ; car le danger le plus <sup>p.182</sup> grave pour le créateur, c'est tout de même de s'exploiter, parce qu'à partir de ce moment-là il cesse d'être porté ou soutenu.

On est ainsi amené à cette conclusion paradoxale que si les mots *être soi-même* ont un sens, ils signifient essentiellement : *être en avant et au-delà de soi-même* ; et si le mot *transcendance*, dont on a si fâcheusement abusé de nos jours, conserve une signification, c'est d'abord ce dépassement qu'il désigne. Je ne dis pas du tout exclusivement, je le prendrai tout à l'heure dans un sens différent ; mais la réalité est encore plus complexe qu'on ne pourrait croire. Ce dépassement lui-même ne peut pas être voulu, au sens ordinaire et psychologique du mot ; il ne saurait être question de s'appliquer délibérément à ne pas se ressembler. Cette dissemblance perdrait toute valeur si elle était posée comme fin.

Ceci nous conduit à une conclusion qui me paraît importante : c'est que l'artiste doit réussir à se préserver comme nature. Bien loin d'accorder une prééminence absolue à la volonté calculatrice, ceci ne veut d'ailleurs pas du tout dire, bien entendu, que cette volonté n'ait pas à jouer un rôle et un rôle, dans bien des cas,



indispensable dans ce développement, surtout si, par volonté, on entend activité réfléchie. Il n'y a, j'en suis sûr, jamais eu d'artiste digne de ce nom, qui ait été pur instinct. Ceci est même absurde. Mais un certain type, infiniment subtil, de relations hiérarchiques doit être institué et sauvegardé entre ce qu'il faut bien se résoudre à appeler « volonté », d'une part, et « nature ou instinct » de l'autre. Il n'y a pas lieu de chercher à déterminer ici, au juste, ce que sont ces rapports, cela nous mènerait beaucoup trop loin. J'ajoute que le philosophe ne saurait trop s'interdire de légiférer, dans un domaine où il faut peut-être dire que *l'exception est la règle*, bien loin de la confirmer, c'est-à-dire de la supposer. Nous serions tentés, aujourd'hui, de dire qu'en art, il n'y a que des exceptions, et que ce qui n'est pas exception ne compte pas ; bien qu'à d'autres époques une telle assertion ait pu être considérée comme un non-sens.

Cependant, en universalisant l'exception comme je viens de le faire, est-ce qu'on ne restitue pas, aux partisans de la nouveauté à tout prix, de la nouveauté en tant que telle, tout ce que j'ai paru lui refuser ? Mais ce que j'ai voulu marquer dans la première partie p.183 de cette conférence, c'est seulement le danger qu'il y a toujours pour l'artiste, à adopter la perspective du non-créateur et à passer ainsi, en quelque sorte, à l'ennemi, cet ennemi qu'il héberge au fond de lui-même, et sans lequel il s'identifierait peut-être à Dieu.

Ceci revient à dire que la réflexion philosophique, quand elle s'exerce sur la création artistique, se doit de déceler et d'exalter d'abord une certaine ingénuité fondamentale. Mais il faut aussitôt ajouter que c'est une ingénuité en présence de... ce sont justement les points de suspension qui viennent se placer au cœur

même de notre recherche, dont le caractère, au fond métaphysique, ne peut pas être plus longtemps dissimulé. Mais comment ne pas reconnaître que, dans ce registre, le terme de nouveauté éveille des harmoniques tout autres ? N'y a-t-il pas un sens, en effet, où tout ce qui est appréhendé dans sa réalité, nous apparaît aussitôt comme neuf, au point qu'on serait tenté de se demander si la nouveauté perpétuelle ne serait pas la caractéristique même de l'être ? Creusons cette idée qui, au premier abord, peut sembler déconcertante. La nouveauté n'est-elle pas liée au *devenir* et par là, ne s'exclut-elle pas de *l'être*, tout au moins, si entre *être* et *devenir* on maintient l'opposition traditionnelle ?

Mais tout montre que nous n'avons pas à nous rendre prisonniers d'oppositions aussi vétustes et aussi figées. Il est vrai que Bergson, au moins dans *L'Évolution créatrice*, le moins bon de ses livres à mon sens, semble avoir confondu l'être avec le statique et cette identification, certainement erronée, a contribué à fausser gravement toute l'interprétation qu'il a voulu donner de l'histoire de la philosophie. Mais chez celui qui a recueilli, en les approfondissant, certaines des vérités les plus profondes que Bergson avait aperçues, chez Péguy, cette vue superficielle est assurément dépassée et je pense qu'au point où nous en sommes, c'est vers Péguy que nous devons nous tourner pour trouver, sinon la solution du problème qui nous occupe, tout au moins la voie dans laquelle il conviendrait de s'engager pour y voir plus clair. « Tout spirituel, a écrit Péguy, dans *Victor-Marie, comte Hugo*, tout éternel est tenu de prendre une insertion, un racinement plus qu'une infloraison, une placentation charnelle et temporelle. » Et ce sens métaphysique<sup>p.184</sup> du floral pur éclate dans la merveilleuse

## Débat sur l'art contemporain

strophe du *Porche du Mystère de la Deuxième Vertu* où, à la couronne d'épines, Péguy oppose l'autre couronne, celle qui est la couronne et le couronnement de l'espérance.

De bourgeons de fleurs comme un beau pommier, de bourgeons  
de feuilles, de bourgeons de branches,  
De bourgeons de rameaux.  
De boutons de fleurs pour les fleurs et pour les fruits.  
Toute bourgeonnante, toute boutonnable, une couronne a été  
faite mystérieuse.  
Toute éternelle, toute en avance, toute gonflée de sève.  
Toute embaumée, toute fraîche aux tempes, toute tendre et  
embaumante.  
Toute faite pour aujourd'hui, pour en avant, pour demain.  
Pour éternellement, pour après-demain.  
Toute faite de pointes menues, de pointes tendres, de  
commencements de pointes.  
Feuillues, fleuries d'avance,  
Qui sont les pointes des bourgeons, tendres, fraîches,  
Et qui ont l'odeur et qui ont le goût de la feuille et de la fleur.  
Le goût de la pousse, le goût de la terre.  
Le goût de l'arbre.  
Et par avance le goût du fruit d'automne.

Efforçons-nous, par-delà la luxuriance de l'image, de voir ce qui, ici, intéresse notre propos. En vérité, ce temporellement éternel ne serait-il pas l'objet propre de l'art, et d'autre part, n'est-ce pas la nouveauté elle-même, en tant que celle-ci est, non point une innovation voulue et artificielle, mais un renouvellement venu du tréfonds et qui accède à l'éternité ?

Pour le comprendre, il conviendrait de se faire d'abord une notion aussi distincte que possible de l'autre éternité, je dirais volontiers, de la fausse éternité, de celle qui est purement intemporelle, de celle à laquelle je craignais — je ne suis pas

encore absolument rassuré — que Thierry Maulnier ne fit allusion l'autre jour, celle des vérités abstraites, qui sont en deçà du temps, ou plus exactement, de la durée, qui n'accèdent pas encore à la durée, c'est-à-dire en fin de compte, à la vie.

p.185 Assurément, chez Péguy, c'est à partir du mystère du Christ, que ce temporellement éternel est distinctement reconnu :

Il est là

Il est là comme au premier jour.

Il est là parmi nous comme au jour de sa mort.

Eternellement Il est là parmi nous autant qu'au premier jour

Eternellement tous les jours.

Il est là parmi nous dans tous les jours de son éternité.

Mais on commettrait, je pense, une lourde erreur en ne comprenant pas que ce mystère d'identité, dans le renouveau perpétuel, et de renouvellement au sein de l'identité, présente un caractère irradiant.

Sur terre tout se recommence. Dans la même matière.

Mais au ciel tout compte

Et tout s'additionne. La grâce de chaque jour (quand même elle recommencerait la grâce de la veille)

au trésor éternel des grâces.

Mais comment ne pas voir que ce paradoxe du temporellement éternel s'intimise, à l'infini, pour Péguy et vient, si j'ose dire, surnaturaliser l'ordre humain tout entier, avec ce qu'il comporte de grandiose périodicité. Nous n'avons d'ailleurs pas à nous demander si, pour Péguy lui-même, ce racinement s'est présenté comme susceptible d'être dissocié, à quelque degré que ce soit, de la révélation chrétienne ; ce qui est essentiel, c'est de se demander comment il était possible que ce renouvellement, accueilli avec un émoi sacré par celui qui, même sur un plan non spécifiquement

chrétien, partage avec Péguy cette sorte de piété devant la conjonction de l'irrecommençable et du recommencement, puisse au contraire apparaître à l'âme désaffectée comme la plus morne et la plus irritante des ritournelles, une sorte de fastidieux carrousel.

Je n'hésite pas à dire que nous sommes là au cœur même du sujet que je me suis efforcé de traiter. Je formulerais volontiers l'idée directrice de toute cette recherche en disant que le *nouveau*, en tant que tel, le *nouveau*, poursuivi pour lui-même, dont il a été question dans la première partie de cette conférence, reste, au fond, afférent à un monde désacralisé — je retrouve l'expression <sup>p.186</sup> de Max-Pol Fouchet — c'est-à-dire, en somme, rongé par l'esprit d'impiété ; cela par opposition à un renouvellement pur, non voulu, délibéré, non voulu pour lui-même, qui se réfère au contraire à une vision sacrale du monde, celle qu'on trouverait sans doute, pour ne parler que des contemporains, chez Claudel, sans aucun doute chez Ramuz, et à quelque degré chez Rilke. Mais ici il conviendrait, sans aucun doute, de pousser l'analyse plus loin que je ne l'ai fait et de se demander comment l'opposition du sacré et du désacralisé peut intervenir dans le domaine de l'art. Il faut marquer avec la plus grande force qu'il ne peut s'agir, en aucune façon, de l'opinion explicitement professée par l'artiste sur un plan religieux ou métaphysique — je donne parfaitement raison à ce qu'a dit l'autre jour M. Vittorini — mais d'une certaine attitude vitale devant l'univers.

Jacob Burckhardt a présenté, dans ses *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, une expression historique et, en un certain sens, ésotérique de l'idée que je voudrais mettre en lumière : « Seuls, dit-il, la religion et le culte ont éveillé dans l'âme les vibrations

solennelles qui permirent à la plus haute faculté de se développer en ce domaine ; la religion et le culte ont fait venir à maturité, dans les arts, la conscience des lois les plus rigoureuses, et contraignirent au style l'artiste individuel qui, autrement, se serait laissé aller. » Un peu plus loin, il dit que l'art profane d'aujourd'hui vit encore sur le fait qu'il a existé des signes sacrés : « Sans Giotto, Jan Steen eût été autre et vraisemblablement plus médiocre. » J'avoue que cet exemple me paraît, pour le moins, discutable ; mais cela ne change rien au fond de la pensée ; la pensée exprimée par Burckhardt reste vraie dans l'ensemble, mais il semble qu'il faille la transposer sur un plan qui n'est plus celui de la vision historique. L'élément sacré que je serais, quant à moi, porté à croire immanent à tout art digne de ce nom, et dont il semble que nous constatons aujourd'hui la presque totale disparition, devrait être défini en des termes qui n'impliquent pas, nécessairement, une référence à une religion historique donnée — je ne dis pas à une religion quelconque, comme a semblé le prétendre, l'autre jour, M. Jean Lescure.

p.187 On peut dire, d'une façon tout à fait générale, que le sacré se caractérise par la transcendance — mais, ici, non plus au sens que j'ai donné à ce mot tout à l'heure — à condition de lui restituer, au contraire, la plénitude de sa signification. Bien loin d'identifier transcendance et dépassement, comme on le fait si communément aujourd'hui, il ne suffit aucunement de dire que le transcendant est au delà du cercle où se déploient nos facultés habituelles et, en particulier, la connaissance. La vérité est que le sacré, en tant que transcendant, adresse à celui qui le contemple, une sorte d'injonction négative qui s'exprimerait assez exactement par les mots *noli me tangere* ; une interdiction m'est signifiée, qui

s'adresse à mon activité manipulatrice ; ou plus exactement tout se passe comme si cette interdiction était véritablement prononcée. Ceci est important, car pour autant qu'il y a identité fondamentale entre manipulation et technique, ou encore, plus précisément, que la technique se réduit à un ensemble de manipulations répertoriées et ramenées à des schèmes transmissibles, il faudra dire — et c'est une vérité d'expérience — que le sacré s'affirme, en principe, contre l'intelligence technicienne ; et le primat que notre monde contemporain tend à octroyer à celle-ci comporte inévitablement un discrédit général sur le sacré, discrédit si profond que l'attitude sacrale ne peut plus être, je ne dis même pas adoptée, mais imaginée. Ceci, Ramuz, surtout dans ses derniers livres, l'a compris avec une extraordinaire netteté et j'avoue que je suis stupéfait que le nom de ce grand artiste n'ait pas été prononcé au cours de ces débats.

Certes, ses remarques visent en général, explicitement, la poésie et non l'art ; mais il convient justement de se demander si le problème, en dernière analyse, n'est pas le nôtre. Je songe, par exemple, à un texte comme celui-ci qui figure dans la dernière partie du *Journal* (p. 388) : « Continuer à être étonné ; continuer à être neuf et jusqu'au bout devant ce qui est neuf ; car tout est neuf pour qui est neuf ; ne pas céder à l'habitude qui est usure et usure progressive : et tout devient poussiéreux et gris, tout devient pareil à ce que nous sommes, tout se ressemble et tout se répète, parce que nous nous ressemblons et nous répétons. Il faudrait que l'homme ajoutât à l'enfant, sans se déprendre de lui ; que l'enfant <sup>p.188</sup> subsistât au-dedans de l'homme ; qu'il fût une base où construire par adjonctions successives, mais qui ne la détruiraient pas, comme il arrive. Il ne faut pas être seulement un

primitif, mais il faut être *aussi* un primitif. Rester « premier » en présence des choses premières ; élémentaire devant l'élémentaire ; être capable ainsi de toujours devenir et non pas d'être seulement. Non pas immobile, mais en mouvement, au milieu de ce qui est mobile ; en contact incessant avec ce qui se transforme, se transformant soi-même ; livré comme l'enfant totalement à l'extérieur, mais avec ce retour à soi-même que n'a pas l'enfant, et vers un intérieur où on recueille, où on ordonne. » Peut-être y aurait-il lieu de revenir sur cette dernière phrase, particulièrement importante. Mais ce passage s'éclaire par d'autres textes tels que celui-ci : « Est-ce qu'il ne faudrait pas voir, peut-être, tout au fond encore qu'on reste vague et approximatif, que ce qu'on appelle la poésie c'est le sens du sacré, le besoin, une fois le sacré perçu, d'y faire participer autrui, dans tout ce dont la poésie s'occupe, êtres et choses les plus humbles comme les plus hautes, car le sacré est partout ou n'est nulle part. » On pourrait même aller jusqu'à dire que l'intime relation, la quasi-identité entre art et prière, apparaît clairement, si l'on admet avec Ramuz (*Taille de l'homme*, p. 110) que : « Toute espèce de prière est une tentative pour entrer en communion avec quelque chose ou quelqu'un qui existe hors de nous-mêmes et à qui on accorde une existence objective, à qui on accorde même une existence qui dépasse infiniment la nôtre en importance et en puissance ; dont, non seulement on reconnaît l'existence, mais qu'on vénère précisément parce qu'elle nous dépasse, qu'on aime donc ; tandis que l'athéisme n'aime que soi et n'est en communication qu'avec soi ; à part quoi il n'aime rien et il n'est en communication avec rien. »

Mais c'est, me semble-t-il, dans cette perspective que notre



problème initial peut véritablement s'éclairer. Et je me permettrai, à propos du texte que je viens de lire, d'évoquer l'émouvante et un peu balbutiante intervention que nous avons entendue ce matin d'un tout jeune homme. Je lui sais, pour moi, le gré le plus vif d'avoir vaincu sa timidité pour nous dire au fond exactement cela. p.189 Et je pense avec une certaine commisération à ceux qui ont ricané lorsqu'il a parlé.

La portée véritable de ces remarques ne se laisse discerner, me semble-t-il, qu'à condition de bien comprendre que l'athéisme dont il s'agit ici ne se ramène pas nécessairement à une opinion professée quant à la nature des choses. Il est à croire que les opinions professées par les hommes ont infiniment moins d'importance qu'on ne l'a cru par le passé et qu'on ne le croit encore généralement. J'ai, naguère, défini l'opinion comme un « sembler », qui se charge en un « prétendre », à la faveur d'une irréflexion. Mais ce qui importe, au contraire, au suprême degré, ce sont les attitudes spirituelles qui, d'ailleurs, ne se traduisent pas nécessairement d'une façon adéquate dans le comportement visible des hommes. Il peut arriver que ce comportement donne le change sur l'attitude intime ; et cela, non seulement à des spectateurs qui les observent du dehors, mais aux intéressés eux-mêmes.

L'athéisme que vise Ramuz, et qui est peut-être incompatible avec un renouvellement tout à fait authentique de la façon de créer, est ce qu'il faut appeler un athéisme vécu. Il suffit, par exemple, de parcourir la correspondance de Van Gogh pour être parfaitement assuré que, quelles qu'aient été ses opinions métaphysiques et religieuses, qui, au fond, ne nous intéressent pas beaucoup, parce qu'elles ont dépendu de ses lectures, de ses

rencontres, personne n'a été plus éloigné que lui de ce que j'appelle l'athéisme vécu. La phrase de Ramuz que je citais, il y a un instant, est absolument révélatrice : « A part quoi il n'aime rien et n'est en communication avec rien ». C'est précisément cette communication, cette *religio* qui est ici essentielle, et je me demande s'il ne serait pas très important de considérer, dans cette perspective, ce que nous appelons l'« imagination créatrice » et dont la nature reste encore pour nous inexplorée. M. Charles Morgan écrit, au terme de l'article qu'il a consacré à l'imagination créatrice, dans la seconde série des *Reflets dans un miroir* : « La valeur fondamentale de l'art n'est pas d'offrir une image de faits observés ou de les commenter ; elle réside en son pouvoir de tendre à l'homme un miroir où il puisse voir <sup>p.190</sup> ce qu'il a été, ce qu'il est en train de devenir et de là, par un acte d'imagination créatrice, se considérer comme faisant partie de la nature et peut-être reconnaître en lui-même un dieu. » Et un peu plus loin : « La tâche de l'artiste est d'écouter autant que de parler afin que l'humanité... puisse, par l'intermédiaire de ce messenger, de cet instrument des dieux, se créer à nouveau éternellement. » C'est, me semble-t-il, cette dernière indication qu'il faut retenir. Il est foncièrement vrai que la fonction propre de l'artiste consiste à favoriser cette recreation perpétuelle de l'homme ; mais ce qu'il faut ajouter aussitôt, et ce que précisément tant d'artistes semblent avoir oublié, c'est que cette création ne reste effective que dans la mesure où l'homme reste en état de réceptivité. J'ai usé, dans plusieurs de mes écrits, de l'expression, d'abord déconcertante, de « réceptivité créatrice » ; mais si paradoxal qu'il puisse sembler d'associer ces deux mots qui, pour une réflexion superficielle, semblent s'exclure, je pense qu'ils s'appellent ; car

on ne saurait trop insister sur le fait que la réceptivité n'est en aucun cas une passivité : recevoir, c'est accueillir ; mais il n'y a pas d'accueil sans une certaine ouverture au réel, et c'est justement la communication dont Ramuz nous disait tout à l'heure : elle ne peut se rompre sans que l'homme se trouve *ipso facto* livré à l'athéisme.

Nous voilà, en apparence, très loin du problème qui fait l'objet de cette étude ; tout semble s'être concerté, en effet, depuis un siècle et davantage, pour entretenir l'artiste dans cette conviction que, dans son travail créateur, il ne relève que de lui-même, qu'il constitue une sorte de système autonome au sein duquel ce que nous appelons le réel n'interviendrait qu'à titre de donnée, une donnée qu'il serait libre de transmuier à sa guise, suivant les lois de sa fantaisie propre. Il est, au reste, trop évident que la volonté d'innovation pure, dont j'ai cherché à montrer le caractère suspect, ne peut intervenir que sur ce plan, c'est-à-dire là où l'idée d'une soumission au réel a disparu.

Ce serait peut-être le lieu de remarquer que la volonté d'*innovation*, en tant qu'elle reste personnelle, au sens péjoratif, c'est-à-dire privatif du mot, par exemple quand elle porte sur le p.191 vocabulaire, est incapable de créer ce *consensus* indispensable dont a parlé M. Vivier, dont on a parlé depuis, et sur lequel je reviendrai car, à mon sens, c'est le problème le plus important de tous ceux qui ont été abordés. Ceci est encore plus vrai quand cette volonté se réduit à prolonger ce que nous appelons le rêve cellulaire. Un aspect temporel de cette vérité doit être retenu. Les nouveautés, au sens contemporain du mot, vieillissent avec une affreuse rapidité. Au lieu que l'originel est ce qui ne vieillit pas. Mais le vieillissement est en soi un principe de séparation, sauf

lorsqu'il est, comme l'a si merveilleusement pressenti Péguy, en un texte sublime, une approche, une accession à l'éternité vivante.

Sans doute, objectera-t-on, que cette soumission au réel n'a jamais été plus complète que chez les naturalistes et que ceux-ci étaient, au moins consciemment, aussi éloignés que possible d'une conception sacrale de l'art. Faisons très attention : ceci prouve simplement que la notion de soumission au réel comme tant d'autres, contient des pièges. Le naturalisme présente ce vice fondamental d'impliquer une conception objective et pseudo-scientifique du réel, et par là, je serais tenté de dire qu'il confère *a contrario* une justification aux conceptions les plus opposées, à celles qui vont jusqu'à jeter par-dessus bord l'idée même d'art représentatif. Mais il faudrait ici procéder à une analyse beaucoup plus stricte et plus profonde. Là où la soumission au réel est conçue comme la simple conformité à un objet donné, elle ne peut manifestement laisser aucune place à cette intériorisation qui, pourtant, est la condition de toute œuvre d'art digne de ce nom. Qu'est-ce que cette intériorisation, sinon une transmutation, celle-là même dont Rilke proclame la nécessité dans la lettre fameuse à Hulewitz. Mais l'erreur dans laquelle on tombe si communément, de nos jours, ne consisterait-elle pas à prêter à cette transmutation un caractère entièrement gratuit, à imaginer qu'elle peut s'opérer au gré des caprices de l'artiste, livré aux sollicitations, parfois si hasardeuses, qui émanent de sa pure subjectivité.

La vérité me semble toute différente. Ne conviendrait-il pas de se demander si, entre l'artiste et ce que nous appelons le réel, il n'existe pas une mystérieuse synergie ? L'autorité, que le réel peut p.192 et doit exercer sur l'artiste, bien loin d'être l'espèce de

contrainte grossière que conçoit le naturaliste, ne serait-elle pas, plutôt, l'appel indistinct, mais pressant, lancé, par une existence encore inarticulée, à l'interprète auquel est donné le pouvoir de promouvoir cette existence et d'en faire affleurer le secret.

Jusqu'ici, mes exemples et mes allusions ont été empruntés plutôt à la sphère des arts plastiques et de la poésie, mais il faudrait maintenant se référer à des arts d'un type différent et je vais passer à la question de l'art dramatique. Il est bien évident, d'ailleurs, qu'en ce qui concerne l'art dramatique, le problème suffirait à occuper une conférence. Je ne pourrai donner, par conséquent, qu'un certain nombre d'indications. Je remarquerai d'abord que le rôle de la critique, sur ce terrain de l'art dramatique, mérite d'être mis en lumière. Et je ne crois pas que, dans l'ensemble, il soit très favorable. Je constate que très souvent le critique — ne mettons pas de majuscules — tend à condamner les œuvres qui lui sont soumises, précisément au nom d'une certaine idée, d'ailleurs parfaitement indéterminée, de la nouveauté, et que, lorsqu'il veut faire montre d'indépendance, il s'enthousiasme pour une œuvre, s'il la juge suffisamment subversive ; c'est ce qui a fait que des gens se sont enthousiasmés pour *Les Bonnes* et pour *Les Epiphanies*.

Entendons-nous ; il ne s'agit nullement, ici, du fond des idées, mais beaucoup plus de ce qui se présente comme audace révolutionnaire, sur ce qu'on appelle le plan technique. C'est en particulier ce qui s'est produit pour les œuvres que je viens de citer, surtout pour *Les Epiphanies*. Ceci illustre ce que je disais, au début de cette conférence, sur le rôle de la fatigue dans l'appétit de la nouveauté. Nous savons bien que la fatigue ne rend pas

clairvoyant ; tout comme la soif au désert, elle crée des mirages. Mais dans le cas de la critique, il y a lieu de constater que la fatigue n'est pas seule en cause. Ce qui intervient aussi, et de façon, à mon avis, maléfique, c'est le besoin de faire illusion non seulement au lecteur, mais encore, et beaucoup plus subtilement, de se prouver à soi-même <sup>p.193</sup> qu'on n'est pas fossilisé, que, malgré les apparences, on reste un jeune, un vrai jeune.

Il est curieux de constater la férocité dont font preuve, aujourd'hui, certains critiques d'âge mûr, pour des auteurs dramatiques qu'ils ont probablement encensés, il y a quelque vingt ans ; mais ils ne s'en souviennent pas. Ceci a été assez net, au moment de la reprise du *Secret* d'Henri Bernstein. Je ne veux pas dire que *Le Secret* soit un chef-d'œuvre, mais c'est une œuvre bien faite qui, tout de même, sur un certain plan, mérite l'estime. On n' imagine pas l'acharnement et la violence avec laquelle tout le monde s'est déchaîné sur cette œuvre. Je crois d'ailleurs que l'amnésie apparaît dans ce domaine comme un élément assez constitutif de l'équipement mental du critique. Il serait du plus haut intérêt de chercher en quoi consiste, en fait, l'audace révolutionnaire, dans l'ordre technique, qui a ainsi le don d'éblouir les critiques que je vise en ce moment. Ces critiques sont, au reste, très peu portés, en général, à s'interroger sérieusement sur les conditions structurales de l'œuvre dramatique. Ce problème, qui est extrêmement important, est très rarement posé.

Je suis même tout à fait surpris — et depuis longtemps — de voir à quel point, dans ce domaine, le théâtre est en retard sur d'autres arts ; par exemple, sur le roman. Il est bien évident que presque tous les romanciers d'aujourd'hui se sont posé, avec beaucoup de netteté, de clarté, le problème des possibilités et de

la nature du roman. Il n'en est pas du tout de même pour les auteurs dramatiques. Pourquoi ? Ce serait une recherche à faire. Je n'ai pas le temps d'y insister ; c'est encore un point que je livre à vos méditations. Au lieu que les véritables novateurs, je songe avant tout à Pirandello, qui a été, sans aucun doute possible, le plus grand auteur dramatique du dernier siècle, se distinguent par un métier extrêmement solide.

Nous avons vu, de nos jours, pulluler sur les scènes d'avant-garde des hommes qui ne soupçonnaient même pas que le métier existât, ou plus exactement, qui le confondaient avec je ne sais quel agencement tout artificiel, quel jeu de ficelle qu'il fallait reléguer au fond de quelque débarras.

p.194 A plusieurs reprises, au cours de ces entretiens, on a fait remarquer l'obscurité de la notion de métier. Ceci est extraordinairement vrai pour l'auteur dramatique. Or, quiconque a une expérience du théâtre, sait qu'il y a un métier de l'auteur dramatique. A ce point de vue, il y a une régression, par rapport à ce qui s'est passé au début du siècle ; il y a d'ailleurs certaines contreparties positives, je ne le conteste pas ; mais enfin, en soi, c'est tout de même un fait regrettable. Il est probable qu'à aucune époque, depuis que le théâtre s'est constitué comme art indépendant, les jeunes auteurs n'ont été moins en garde contre la littérature. Je veux dire par là, très précisément, contre la tentation d'utiliser, comme simple truchement, des entités dont ils font leurs personnages pour leur faire débiter toutes les variations que leur suggère une imagination souvent purement verbale. Ils ne s'aperçoivent pas que le spectateur honnête — et j'entends par là, celui qui réagit selon sa nature, au lieu de s'être laissé suggestionner et endoctriner par une clique — ne peut pas être

dupe, un instant, de semblables procédés. Il a immédiatement conscience, même, et peut-être surtout, s'il est sans culture, que c'est l'auteur qui parle et qui a, somme toute, usé d'une supercherie. Or, il n'est pas du tout venu pour écouter l'auteur ; l'auteur ne l'intéresse pas. Ce spectateur sans culture garde malgré tout, au fond de lui-même, une idée très nette de ce qu'il est venu chercher. Il demande à être mis en présence d'une certaine réalité théâtrale et justement, cette réalité ne se constitue que dans la mesure où l'auteur a consenti une sorte d'immolation préalable, où il a accompli une sorte d'action sacrificielle, faute de quoi le théâtre se réduit à la plus vaine des exhibitions.

Ceci revient à dire que l'innovation technique, au théâtre, me semble ne pouvoir se produire que dans des limites beaucoup plus étroites que ne paraissent le croire *non les dramaturges* proprement dits, qui ont, tous, le sentiment de ces limites, mais les littérateurs qui, pour une raison ou pour une autre, décident de tenter leur chance au théâtre. Il faudrait, ici, faire une distinction importante entre le romancier authentique, disons Mauriac, ou même, dans une certaine mesure, Montherlant qui, de par sa vocation, a le sens du personnage, de son indépendance et de sa présence, et le *littérateur* <sup>p.195</sup> proprement dit, pour qui le personnage est, si souvent, simple prétexte, simple occasion de se plaire à lui-même, de s'enchanter de sa propre virtuosité. Eh bien, en mettant, si vous voulez, une sourdine, je dirai que dans une certaine mesure, Giraudoux tombe sous le coup de cette critique, non pas dans ses œuvres de divertissement qui me paraissent être, de beaucoup, celles qui ont le plus de chances de durer, mais dans celles qui ont prétendu être des tragédies. Je crois qu'il y a là une sorte d'incompatibilité absolue entre la nature, le type de



nature poétique de Giraudoux et la condition d'auteur tragique. Ceci est assez important.

Si nous voulons chercher dans quelle direction un renouveau de l'art dramatique est possible, il faut dire, tout à fait catégoriquement, que ce ne peut être qu'en tournant le dos à ce genre de littérature, bien que naturellement, il puisse y avoir, demain, une œuvre brillante, séduisante que je serai le premier à applaudir et qui en procèdera. Cela n'empêche que ce n'est pas la direction dans laquelle l'art dramatique doit s'engager.

Mais alors, pouvons-nous arriver à quelque chose de plus positif ?

Il me semble que, comme pour les autres arts, et vous voyez ici le corollaire, ou la conséquence directe de ce que j'ai dit, dans la première partie de ma conférence, le renouvellement ne peut avoir lieu que par un approfondissement portant sur l'essence. Entendons-nous bien. Il ne saurait s'agir de rien qui ressemble à une réflexion abstraite. Au théâtre, comme partout ailleurs, il y a beaucoup de chances pour que la réflexion abstraite n'aboutisse à rien de valable. Le retour à la mythologie, si fréquent ces dernières années, n'est en lui-même, probablement, qu'un expédient très artificiel pour retrouver cette essence. Elle ne peut, en réalité, être donnée que dans l'expérience originale et inimitable par laquelle le dramaturge se livre à un certain sujet qu'il n'a pas choisi, mais qui est imposé à lui comme correspondant à un thème intérieur qu'il porte en soi. Cette correspondance est celle que nous constatons, jusqu'à un certain point, dans les pièces de Camus et de Sartre. Il faut cependant reconnaître qu'ici, encore, il existe un danger qui me paraît lié à un excès d'intellectualisation préalable ; p.196 l'œuvre dramatique risquant de n'être que la projection, que la

transposition d'une idée qui s'est d'abord présentée dans sa nudité abstraite. Ceci est tout à fait net pour une œuvre comme *Huis-Clos*, ou même comme *Le Malentendu*. Mais il est probable que les grands dramaturges du passé n'ont jamais procédé de la sorte. Or, c'est à eux qu'il faut toujours songer et je pense beaucoup plus à Molière et à Shakespeare qu'aux Grecs.

Constatons cependant, et je reconnais que cette remarque a quelque chose de décourageant, que là où se produit quoi que ce soit qui ressemble à une imitation de ces grands modèles, et particulièrement de Shakespeare, le résultat est à peu près invariablement désastreux. Ici encore, tout doit se passer, bien entendu, en deçà du domaine où peut triompher le procédé, quel qu'il soit, où il est l'expression d'une volonté consciente de ses fins.

Un jugement, à mon avis tout aussi sévère, doit être porté sur l'espèce de manipulation délibérée qu'ont pratiquée un certain nombre d'auteurs dramatiques récents, par rapport aux données structurales de l'expérience humaine ; et je songe en particulier au temps. Ce n'est pas en jouant avec le temps, non plus qu'avec l'espace, qu'on réalisera une innovation authentique quelconque. On aboutira, en somme, à cette conclusion qui peut d'abord paraître négative, mais qui ne l'est pas absolument : qu'un renouvellement de l'art dramatique supposerait une prise renouvelée du sujet sur l'être ou de l'être sur le sujet, ce qui revient à peu près exactement au même, et ici, je prendrai un ou deux exemples qui me paraissent peut-être indiquer une voie.

Je dirai que dans *Meurtre dans la cathédrale* et dans *Noces de sang*, il y a, probablement, l'indication de quelque chose de neuf, de valable, et dans une certaine mesure, d'imitable, chez Eliot, et

d'utilisable, chez Lorca. Chez l'un comme chez l'autre, nous nous trouvons en présence d'une réalité à la fois dramatique et poétique, d'une écriture à la fois dramatique et poétique ; à un degré inférieur je dirai la même chose, quelles que soient mes réserves, de Montherlant. Ceci va d'ailleurs éclairer la dernière partie de cette conférence à laquelle j'arrive enfin, et qui portera sur le problème général.

p.197 Il me semble qu'on pourrait être amené à formuler les conditions suivantes, quant aux chances de rénovation que l'art peut présenter à notre époque. J'avouerai immédiatement que, dans l'ensemble, ces conclusions ne sont pas très optimistes. Les motifs de craindre m'apparaissent l'emporter, de beaucoup, sur les raisons d'espérer. Toutefois, je l'ai dit et je le maintiens, nous ne pouvons pas prophétiser, et d'ailleurs, nous devons garder l'espérance, je le répéterai encore tout à l'heure.

D'une façon tout à fait générale, il est trop clair que les effroyables menaces de guerre qui continuent à peser sur notre monde sont à peu près incompatibles avec une véritable renaissance artistique et cela, pour cette raison très simple, que, lorsqu'on peut s'attendre à voir anéantir en l'espace de quelques secondes, le fruit d'un labeur séculaire, on peut difficilement être tenté d'entreprendre l'édification d'œuvres qui comportent une extraordinaire patience, une ténacité sans mesure. Il est tout à fait évident qu'il y a là, dans l'ensemble, une situation sans précédent. Les possibilités de destruction, aux époques dont nous avons connaissance, n'étaient pas comparables à celles qui, hélas, se sont multipliées de nos jours. Ceci me semble très important. Je ne crois pas, d'ailleurs, qu'on ait assez insisté, au cours de ces

*Entretiens*, sur le rôle, je ne dis pas simplement du temps, mais d'une certaine patience dans l'élaboration de l'œuvre d'art, je dirai dans la gestation. Quelqu'un a critiqué l'usage que j'ai fait du terme « fécondation ». C'est cependant un mot qui me paraît aussi nécessaire que celui de gestation. Il est certain, sans vouloir pousser l'analogie à la lettre, qu'il y a un rapport entre les phénomènes les plus mystérieux de la vie et ceux de la création esthétique. Cette relation ne peut pas être contestée. C'est une tâche très importante, pour le philosophe, de l'approfondir. Ceci ne sera possible, et là je sors de mon sujet, que par une élaboration plus satisfaisante de l'idée de vie. Je crois, et c'était certainement la pensée de Bergson, à la fin de son existence, qu'il doit y avoir une notion supra-logique de la vie. Si on pénètre plus <sup>p.198</sup> avant, on sera porté à dire qu'un renouveau artistique paraît devoir être lié au développement de puissants sentiments collectifs, qui se laisseraient comparer, par exemple, à ce qu'a pu être la Foi, au temps des cathédrales.

Sur cette connexion nécessaire, je pense qu'aucun doute n'est possible ; mais le problème est justement de savoir de quelle nature peuvent être ces sentiments, dans le monde qui est le nôtre, et c'est là que je serai amené à heurter certains de mes auditeurs.

Je dirai, en effet, de la façon la plus formelle, qu'il ne me semble pas possible de compter dans ce domaine sur le genre de ferveur collective qui s'est manifestée, dans des conditions à certains égards admirables, je ne le conteste pas du tout, en Russie soviétique ou, à un moindre degré, dans les pays fascistes. Je n'ai aucune raison de mettre en doute l'enthousiasme qui a présidé à l'érection de tel barrage, de telle usine, de telle centrale

électrique. Mais la question qui se pose est de savoir si cet enthousiasme, disons même, cette passion, a quoi que ce soit de commun avec celles qui ont donné lieu, dans le passé, aux œuvres que nous admirons. Et je songe aussi bien à l'antiquité gréco-romaine, ou égyptienne, qu'au moyen âge chrétien. Je crains qu'entre ces sentiments, il n'existe une différence fondamentale, sur laquelle on ne saurait trop mettre l'accent. Un temple grec ou égyptien, ou une cathédrale, ont été des œuvres d'art. Ceci demeure vrai, même si nous avons, dans bien des cas, une extrême difficulté à imaginer affectivement, c'est-à-dire au moins à ressentir, le type de piété qui était celui des constructeurs.

Ce que je dis est d'ailleurs très loin de s'appliquer exclusivement aux édifices religieux. Il me semble impossible de s'être attardé sur la grande place de Bruxelles ou de Sienne, sans avoir eu l'assurance, difficilement formulable, que, là aussi, on se trouvait en présence d'une sensibilité profondément éprise des formes, de leur variété, de leurs nuances. Mais pour autant que j'arrive à me représenter ce qu'a pu être l'élan, digne d'admiration, dans lequel ont été édifiées les gigantesques constructions de la Russie nouvelle, il me semble que c'est là, avant tout, le besoin de s'affirmer soi-même comme grand peuple réalisateur. Et cela peut-être, avant <sup>p.199</sup> tout, en face de peuples considérés comme vieilliss, comme usés ; des peuples avec lesquels on prétendait entrer en compétition pour triompher d'eux, sur le seul plan dont on reconnût l'importance, c'est-à-dire sur celui de la technique.

Bien entendu, on aura toujours la ressource, à la suite d'un futurisme d'ailleurs périmé, de prétendre que cette distinction est caduque, qu'un gazomètre ou un pont métallique ne le cède en rien, en beauté, aux monuments du passé. Mais qu'on accorde ou

non cette dignité au gazomètre ou au barrage, il me paraît à tout le moins impossible de nier qu'il y ait une différence de nature, une différence profonde, entre ces œuvres du génie humain et celles où s'est incarnée la foi religieuse du passé.

Je dirai, si vous voulez, pour préciser que, dans ce nouveau registre, la forme ne me semble plus être aimée pour elle-même, et d'une façon toute désintéressée. Je rappelle les excellentes remarques de M. Mottier, ce matin, sur le désintéressement en art. Eh bien, précisément ici, ce désintéressement n'existe pas et ne peut pas exister ; la forme est entièrement référée aux nécessités de l'action. Il n'est d'ailleurs pas douteux qu'il tende ainsi à se créer un style, mais il reste à démontrer qu'il puisse y avoir là un principe authentique de régénération de l'art, ou même, que le mot « art » puisse être encore ici employé sans abus.

Sans doute objectera-t-on que, si une ère de paix et de coopération internationale pouvait être instaurée, ces sentiments collectifs devraient eux-mêmes pouvoir changer de nature, et cesser de se réduire à la volonté de puissance et, qu'en s'humanisant, ils devraient pouvoir donner lieu à une nouvelle floraison artistique. C'est possible, c'est tout à fait souhaitable. Je me garderai de le nier ; mais j'avoue discerner mal quelle pourrait être la matière de ces sentiments collectifs, à moins qu'il ne s'agisse de quelque chose de plus ou moins analogue à la religion de l'humanité ou à ses succédanés les plus récents. Malheureusement, ce ne sont là, jusqu'à présent, que des rêveries et, ajouterai-je, des rêveries assez utopiques. En tous les cas, rien ne nous prouve, jusqu'à présent, qu'entre ces sentiments tout à fait généraux et l'œuvre d'art proprement dite, il puisse s'établir une communication <sup>p.200</sup> directe. C'est possible. Encore une fois, là

aussi, on n'a pas le droit de prophétiser. Je ne retire rien de ce que j'ai dit au début ; je dis simplement : la preuve n'est pas faite, et une certaine méfiance doit, à mon avis, subsister. D'autant plus que ces sentiments, disons humanitaires, se sont surtout manifestés et souvent d'une façon admirable — voilà encore quelque chose que je ne songe pas, une seconde, à sous-estimer — dans des luttes contre des formes d'oppression. Mais j'ai le sentiment que, sur le plan proprement artistique, cela ne s'est guère traduit que par des poèmes, quelquefois très beaux, mais qui se réduisaient plutôt à des sortes de cris. Je vois plus mal, que cela se soit vraiment traduit dans le domaine plastique ou musical ou dramatique, par exemple.

J'avoue être à peu près convaincu que l'art a toujours été lié — et ici je rejoins exactement ce qu'a dit M. Marcel Raymond l'autre jour — au sentiment d'une transcendance, et ceci au sens tout à fait précis de ce mot. Il faudrait donc, si par bonheur la pacification durable, à laquelle nous aspirons tous, pouvait avoir lieu, qu'elle favorisât l'éclosion d'une nouvelle piété devant la vie. Et je rejoins encore ce que j'ai dit dans la première partie de ma conférence. Car c'est, je crois, l'absence de cette piété devant la vie qui, bien souvent, se mue en principe de mort chez tant d'artistes préoccupés de se réaliser, sans reconnaître combien ce *soi* auquel ils sont désespérément attachés peut être, en réalité, illusoire et mensonger.

On me fera peut-être observer, d'autre part, qu'il y a eu de grandes époques où l'art n'a été que l'apanage d'une élite. Cela n'a-t-il pas été le cas, par exemple, pour notre XVIII<sup>e</sup> siècle ? Mais ici se posent d'autres questions, qu'il me paraît impossible d'éluder. A de semblables époques n'a-t-il pas existé un admirable

artisanat qui, au fond, constituait comme un organe de médiation, extraordinairement efficace, entre les grands artistes et le peuple ; d'autant que les représentants de cet artisanat sortaient, eux-mêmes, du peuple et qu'ils en constituaient, après tout, l'expression la plus pure et la plus révélatrice. J'ai dit : « le peuple », et je reviendrai sur ce mot qui me paraît un mot extrêmement important et qui paraît perdre, aujourd'hui, sa signification, remplacé <sup>p.201</sup> par le terme ignoble de « masse ». Or, il est impossible de ne pas constater que, pour de multiples raisons dont certaines tiennent, sans doute, à une législation insane, mais dont d'autres sont beaucoup plus profondes, cet artisanat est en voie de disparition. C'est là, d'ailleurs, un fait extrêmement grave justement lié, de la façon la plus intime, à une certaine adultération du peuple lui-même, qui tend à perdre, non seulement ses traditions, mais, si l'on peut dire, jusqu'à sa sève, cela du fait des conditions de plus en plus harcelantes auxquelles il est soumis. On ne peut guère douter que ce soit là une conséquence directe de l'industrialisme, mais ce serait une illusion colossale de croire qu'un socialisme, quel qu'il soit, j'entends par là n'importe quelle forme de socialisme, puisse aboutir à restituer au peuple cette sorte de vitalité créatrice qu'il a possédée chez nous si longtemps, et j'arriverai à quelque chose qui paraîtra assez paradoxal à certains d'entre vous, en disant qu'il faut qu'il la retrouve, pour que nous puissions assister à une régénération de l'art.

Je ne crois pas me tromper en pensant que les artistes, depuis près d'un siècle — mais cette évolution s'est extraordinairement accentuée de nos jours — tendent à constituer une sorte de caste, de plus en plus isolée, et qui, aujourd'hui, semble se réduire à une



juxtaposition de petits noyaux dont chacun, hélas, tend à avoir ses formules, son idéologie et, ajouterai-je, son hermétisme propre. Je regrette beaucoup que la notion d'hermétisme n'ait pas été l'objet d'une discussion particulière au cours de ces entretiens car elle est un point très important et ici, naturellement, je suis d'accord avec la remarque qu'a faite M. Thierry Maulnier, l'autre jour. Il me semble — et là je rejoins ce qu'a dit en termes admirables M. Herbert Read, ce matin — qu'il faut absolument qu'une certaine corrélation se rétablisse entre l'artiste et le peuple ; mais, bien entendu, je ne prends pas du tout le peuple dans le sens d'une philosophie de classe ; cela ne m'intéresse absolument pas. Je crois que la distinction de classe n'a rien à voir ici.

Il y a, bien entendu, et je l'ai dit d'ailleurs dans un des premiers entretiens, une bourgeoisie névrosée, dont le rôle en ces matières est absolument néfaste. Il y en a une autre, qui est restée saine, p.202 qui est, d'ailleurs, parfaitement en communication avec ce que j'appelle le peuple. Les véritables distinctions sont, si je puis dire, transversales, par rapport aux catégories dans lesquelles on a la prétention injustifiable de nous emprisonner.

Ma réponse à la question posée, ce sera donc qu'un renouveau artistique réel — et j'entends par là une revitalisation — n'est peut-être pas concevable sans une renaissance de la sensibilité commune, sans qu'il se recrée quelque chose qui, au plus grand sens du mot, soit vraiment un peuple. Un exemple est intéressant ; et aujourd'hui mon attention s'est trouvée tout à fait portée sur lui. Il y a au moins un art qui n'a, d'ailleurs, pour ainsi dire pas été mentionné, en dehors de l'excellente conférence de M. Bazin, il y a, au moins, un art où l'unité entre le peuple et les artistes tend à être maintenue dans certaines conditions, c'est le

cinéma. C'est extrêmement important. C'est un fait qui m'a énormément frappé, aujourd'hui, et ici, je ne vise pas spécialement le film de *Hamlet*, quoiqu'il soit certainement capable d'émouvoir des gens du peuple. Il est extraordinairement intéressant de constater, comme le disait très justement André Bazin, qu'ici le maintien d'une communication entre l'art et le peuple est une condition absolument vitale ; c'est une condition faute de laquelle, étant donné les conditions de financement, le cinéma ne peut même pas exister. C'est pour cela que nous pouvons, je ne dis pas simplement concevoir, mais connaître, mais désigner des œuvres qui sont considérées comme belles par les artistes, dans l'ordre du cinéma, et qui peuvent parfaitement toucher un public populaire. J'ajoute qu'il n'y a aucune raison pour qu'il n'en soit pas de même au théâtre. J'ai horreur de l'hermétisme au théâtre. Et alors, il serait extrêmement important de remonter de cet exemple privilégié, qui est celui du cinéma, vers les autres arts, et on constaterait, alors, que les difficultés sont de plus en plus grandes. Je pense que les difficultés sont infiniment plus grandes pour la poésie, pour la peinture que pour les arts dont j'ai parlé.

Pourquoi ? J'avoue que je ne me sens pas préparé à le dire. Peut-être pourra-t-on, au cours des derniers entretiens, se le demander. En tout cas, le fait est absolument sûr. Nous voyons p.203 très mal comment une poésie pourrait redevenir populaire et pourtant, il y a eu un exemple, un exemple magnifique ; quelles que soient les réserves que nous pouvons faire, cet exemple a été le dernier de cette sorte de *consensus* — et c'est celui d'Hugo. Hugo est le dernier grand artiste, au moins en littérature, qui ait été véritablement populaire. Ce qui est affreux, c'est que nous ne

puissions plus parler d'art populaire sans être tentés de froncer les narines. Il y a là l'indice d'une situation foncièrement malsaine.

Ceci doit être accompagné de plusieurs remarques importantes. Si nous souhaitons la renaissance d'un grand art populaire, il ne faut pas du tout que ce soit un art de second ordre ; il ne faut pas du tout que ceci implique une sorte de renonciation aux exigences fondamentales de l'artiste. Il est parfaitement choquant, et en un certain sens, humainement, je dirai chrétiennement scandaleux, de dire : une œuvre qui peut plaire au peuple, je reprends le mot, je ne dis pas aux masses, ne peut être qu'une œuvre à certains égards médiocre. Là, je crois que l'hermétisme mallarméen ou valéryen a fait beaucoup de mal, quelle que soit la grandeur de ces artistes, que personne ne songe à contester. Je coïncide entièrement avec ce qu'a dit M. Herbert Read, sur le fait qu'il devrait s'agir probablement, plutôt, de petites communautés ; à condition, cependant, de bien préciser que ces petites communautés ne doivent pas former des sociétés closes, sans quoi on retomberait précisément dans l'art de chapelle qu'on veut éviter. Il faudrait trouver moyen que s'établisse une sorte de circulation entre ces petites communautés et c'est certainement très difficile à penser.

Toutefois, dans certains pays, j'ai l'impression que le problème a été partiellement résolu. Ici encore, je prends deux exemples parce qu'il ne faut pas rester dans l'abstrait. Je trouve que ce qui a été réalisé, dans certains pays comme la Suisse, par les sociétés chorales dans des villages, est quelque chose d'extraordinairement important. Quand on vit une partie de l'année, ce qui est mon cas, dans un village, on est absolument désolé de voir le néant musical de ces gens qui sont tout à fait incapables de chanter. Il y aurait

là, déjà, si on pouvait arriver à développer le chœur, quelque chose <sup>p.204</sup> qui serait une contribution extrêmement vivante, extrêmement positive, à cette sorte de recreation à laquelle nous aspirons.

Je pense aussi à ce qu'ont réalisé les sociétés d'amateurs de théâtre, à un très haut degré me semble-t-il, en Angleterre, mais plus qu'on ne le croit communément, en France. J'ai été étonné par la qualité de certains spectacles d'amateurs, auxquels j'ai assisté récemment. Il y a là des possibilités extrêmement intéressantes, extrêmement vivantes, de régénération ; naturellement, ce ne sont là que des indications. Encore une fois, je ne peux pas du tout songer à donner une vue systématique, mais il me semble que c'est en dire assez pour que vous voyiez comment je conçois cette possibilité d'un renouvellement, d'une rénovation de l'art. De toute manière, il ne peut pas être question de considérer l'art comme une sorte d'enclave par rapport à la société. Je n'aime pas employer ce mot parce qu'il est beaucoup trop vague, mais on est obligé de s'en servir.

Sur ce point, toutefois, je serai d'accord avec les marxistes ; il ne peut y avoir de régénération de l'art, s'il n'y a pas une certaine régénération de la société. Seulement, il est bien entendu qu'il ne faut pas que cette régénération soit interprétée à la lumière d'une idéologie bornée, qui n'est qu'une nouvelle scolastique.

@

## PREMIER ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Antony Babel

@

LE PRÉSIDENT : p.205 Mesdames et Messieurs, je déclare ouvert le premier entretien des troisièmes Rencontres internationales de Genève. Il portera essentiellement sur la première conférence de notre série, celle de M. Jean Cassou.

Le Président remercie les conférenciers et les invités des Rencontres Internationales. Il rappelle que la tribune est accessible au public et que la durée des interventions ne pourra en aucun cas excéder dix minutes. Il précise, en outre, le point suivant :

Le texte de nos huit conférences sera complété par l'essentiel de ce qui se dira dans les entretiens. Mais nous insistons sur ce fait : le Comité des Rencontres Internationales et M. Hauser, notre éditeur, se réservent le droit de publier à leur gré la totalité ou une partie d'un discours, ou de le résumer, ou de le supprimer, et cela sans recours possible.

Il est donc bien entendu que tous ceux qui prendront la parole ici acceptent implicitement, tacitement, ces exigences que d'impérieuses raisons d'ordre matériel, en particulier la nécessité de conserver à notre livre des dimensions raisonnables, nous imposent.

Je donne tout d'abord la parole à M. Lionello Venturi.

M. LIONELLO VENTURI : La conférence de M. Jean Cassou a posé une quantité de problèmes. Je ne peux qu'ajouter quelques remarques, en tant qu'historien de l'art.

Tout le monde a mis l'accent sur le divorce entre l'artiste et la société et, en général, on a sous-entendu que la faute en incombe à l'artiste. Cependant, nous avons une expérience historique qui contredit ce sous-entendu. Delacroix et Courbet, Manet et Cézanne ont été conspués par la société. Aujourd'hui, tout le monde est bien sûr que ce sont les grands maîtres du XIX<sup>e</sup> siècle. Par

---

<sup>1</sup> 3 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

conséquent, il faut se demander <sup>p.205</sup> de quelle société on parle et surtout si, avant le XIX<sup>e</sup> siècle, il n'y avait pas d'artistes ayant divorcé d'avec la société de leur temps.

Pour jouer loyalement, je ferai une comparaison entre deux artistes qui ont eu, tous les deux, un grand succès durant leur vie : le Titien et Picasso. Vous savez que le Titien a fait beaucoup de portraits ; il a peint de grands empereurs, des papes, des rois de France, il a peint des madones et des *Christ* pour les chapelles de Philippe II, des *Vénus* et des *Danaé* pour les chambres à coucher de ce même Philippe II. La société du Titien était donc assez restreinte ; elle désirait contempler les images des donateurs vivants et en vue ; mais elle désirait également prier devant les madones, et éprouver du plaisir en contemplant des Vénus. Quel est enfin le rapport entre la grandeur, si évidente, de l'art du Titien et le plaisir que sa société avait en regardant ses œuvres ? On éprouve quelque doute si on se rappelle que l'Arétin, ami du Titien, critique de valeur, se plaignait que le Titien avait fait de lui un portrait « pas assez figolé » et qu'il n'avait pas reproduit le reflet de velours de son vêtement. Telle était la société du Titien.

Est-il vrai, d'autre part, que Picasso n'ait pas de société ? Pensez aux milliers d'admirateurs qui le suivent fidèlement depuis trente ans. Ce sont des artistes, des amateurs, des critiques, des poètes. Que trouvent-ils dans les peintures de Picasso ? Certainement pas une ressemblance, pas de sentiment religieux, pas de plaisir sensuel. Pourquoi ne pas supposer qu'ils trouvent beau l'art de Picasso ? Ils sont, en tout cas, bien plus nombreux que ceux qui admiraient le Titien de son temps. Picasso a donc créé, si vous voulez, sa société. Mais on dit qu'il a divorcé d'avec *la* société. Laquelle ? Il y a certainement une société d'avec laquelle Picasso a divorcé : il s'agit d'un public nombreux, peut-être pas très artiste, mais certainement cultivé en matière d'histoire de l'art. Supposons, pour un instant, que la cause de ce divorce — que tout le monde regrette — soit dans l'histoire de l'art ? Si on lit une monographie du Titien, on y trouve, sur la vie du peintre, des informations sur ses patrons, ses œuvres, ses goûts, son métier magnifique — mais, si je ne me trompe, Picasso a aussi un métier exceptionnel — on trouve toutes les données historiques pour reconstituer la personnalité du Titien ; mais il est très rare, presque impossible, d'entreprendre une recherche pour distinguer les moments de création véritable, de la part du Titien, et les moments dans lesquels le Titien, lui aussi, a suivi sa routine ;

## Débat sur l'art contemporain

magnifique routine si vous voulez, mais ce n'est pas la routine qui mène à l'art.

Je trouve qu'on devrait toujours se rappeler que, lorsqu'on regarde les œuvres des artistes célèbres, il faut distinguer la valeur créatrice de ces artistes de la valeur de document historique qu'ont toujours eue leurs œuvres. On verrait alors qu'ils ont connu des moments heureux ; qu'ils ont été heureux indépendamment de toute consécration sociale, et si vous connaissez la vie de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Rembrandt, vous verrez que le divorce d'avec la société a été nécessaire à leur personnalité créatrice. On dit : ils ont peint des scènes religieuses, des portraits que tout le monde peut déchiffrer. Peut-être. Mais, par p.206 exemple, Baldenucci nous dit que lorsque, de son vivant, Rembrandt envoyait à Florence quelqu'un de ses tableaux, personne n'y comprenait rien.

Admettons que les œuvres de la Renaissance ou du XVII<sup>e</sup> siècle aient été de grandes œuvres d'art en elles-mêmes, et en même temps des instruments de la religion, des instruments du bien-être social. Et pourtant, que ceux qui demandent que le peintre d'aujourd'hui soit un instrument de la religion, de la politique, de la satisfaction sociale, prennent garde ! Tous les dictateurs, les deux Napoléon, les dictateurs récents, les dictatures actuelles obligent les artistes à devenir des instruments du pouvoir, avec les résultats que vous connaissez. Par conséquent, tout le monde réclame aujourd'hui la liberté pour l'artiste, à condition qu'il se remarie avec la société ; si vous voulez ; mais prenez garde que ce que vous appelez « la société » ne soit la pire des dictatures !...

M. WLADIMIR WEIDLÉ : Je me trouve un peu en désaccord avec M. Jean Cassou sur un point précis de son brillant exposé, particulièrement en ce qui concerne la situation de la grande peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle et de notre siècle par rapport au passé. J'accepte tout à fait son idée que la situation de l'art est bien différente de nos jours ; elle était déjà, au XIX<sup>e</sup> siècle, bien différente de ce qu'elle était auparavant. Mais il s'agit d'interpréter cette différence ; et mon interprétation diffère un peu de celle de M. Jean Cassou.

Il semble, d'après lui, que les artistes — disons les peintres, pour simplifier les choses — d'avant le XIX<sup>e</sup> siècle se trouvaient en accord avec leur société, alors qu'ils se sont trouvés en désaccord avec elle au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est, dans

## Débat sur l'art contemporain

l'ensemble, très juste. Il a indiqué également que les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle ont le sentiment d'avoir perdu un métier, un enseignement de l'art, pour tout dire : une tradition. Il est vrai qu'au XIX<sup>e</sup> siècle ces choses étaient perdues, hors de France, et peut-être, en grande partie, en France, dans les écoles académiques ; *mais la tradition de la grande peinture européenne a été conservée par les grands peintres français du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup>, à commencer par David, Delacroix...* M. Jean Cassou a cité des lettres de Degas, Renoir, Cézanne où l'on voit ces artistes déplorer leur manque de métier et choisir comme modèles, pour ainsi dire, les peintres du passé. Mais de quels modèles s'agit-il ? C'est très curieux à observer. Il ne s'agit pas de n'importe qui, mais ils parlent toujours des grands Vénitiens, puis des artistes du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Or, justement, c'est cette tradition qu'ils continuent. Seulement ils sont méconnus ; on ne les comprend pas. Ils sont considérés comme des révolutionnaires, *mais ils sont les seuls traditionalistes du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un paradoxe.*

On constate, au XIX<sup>e</sup> siècle, deux sortes d'art : un art dont le statut social semble normal — l'art académique, officiel, l'art des salons — parce qu'il y a une offre qui correspond à une demande. Ses représentants ont du succès, un succès financier ; tout semble parfaitement normal et la société se contente de leurs œuvres. Mais ces œuvres manquent malheureusement de qualité. Et puis, il y a un autre art, qui, lui, ne <sup>p.208</sup> manque pas de qualité, qui a une très grande valeur artistique, mais dont le statut social semble anormal. Eh bien, cette situation de l'art du XIX<sup>e</sup> siècle ne peut pas s'expliquer par des considérations d'ordre sociologique ; sinon ce qu'il faudrait faire, c'est rejeter entièrement la peinture vivante du XIX<sup>e</sup> siècle, conserver Bonnat, Meissonier et les autres, parce que ces artistes correspondent à une demande du public, au goût du public. Nous constatons aujourd'hui, où l'artiste semble plus réintégré dans la société qu'il ne l'était autrefois, que les choses se passent exactement de la même façon. Il y a des Bonnat, des Meissonier qui représentent cet art et le public s'en contente.

Que se passe-t-il au XIX<sup>e</sup> siècle ? Ce n'est pas tellement la perte d'un métier, d'une école, que la perte de ce qu'on appelle *le style*. Je m'étonne que M. Cassou n'ait fait intervenir cette notion qu'à la dernière phrase de sa conférence en disant, avec un certain optimisme, que la société future va enfin récupérer ce qui était perdu, c'est-à-dire le *style*, dans le sens non pas individuel, mais collectif du terme. C'est ce qui distingue l'art du XIX<sup>e</sup> siècle de l'art des siècles



## Débat sur l'art contemporain

passés : il n'y a pas de style ; il n'y en a pas non plus en architecture, ni dans les arts décoratifs ; mais dans la peinture, ce style s'est maintenu. Et si la peinture française est encore une peinture vivante, c'est parce qu'il y a des résidus de ce style qui ont été conservés.

Pourquoi ce style s'est-il perdu ? Et comment cela s'est-il produit ? Il n'y a pas là qu'une question d'ordre sociologique, parce que l'accord de l'artiste et de la société, avant le XIX<sup>e</sup> siècle, n'était pas non plus un accord d'ordre purement sociologique ; c'était un accord plus profond. Il ne s'agissait pas seulement d'offre et de demande, mais d'un certain *consentement* préalable, *a priori*, pour ainsi dire, dans certaines idées et, surtout, dans certaines croyances. Si l'on considère comme une catastrophe — car c'est véritablement une catastrophe — cet effondrement de toute espèce de style dans les arts plastiques, il n'est pas possible de l'expliquer en termes uniquement sociaux.

Mlle JEANNE HERSCH : La question que je désire poser à M. Cassou, ainsi qu'aux historiens de l'art, se rattache étroitement à ce que vient de nous dire M. Venturi. Il s'agit du mauvais goût. Pensez-vous qu'il s'explique par un divorce entre l'artiste et la société ? Qu'est-ce que ce mauvais goût ? On a l'impression qu'à un certain moment de l'histoire, et particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle (mais pas uniquement à cette époque), la ligne que trace, par exemple, l'artisan sur un meuble, sur une commode ou une armoire, est malade ; qu'elle a quelque chose de corrompu. Un véritable grand artiste est d'abord obligé de remporter une victoire sur cette ligne corrompue, qui se présente d'abord à lui : la tige de la plante décorative est trop raide ou trop molle ; en tout cas elle n'est pas *juste*.

On a parlé de la perte du *métier*. Cela ne me paraît pas une explication suffisante ; car, à certaines époques où le métier était perdu, les maladresses mêmes sont devenues constitutives d'un style. Il ne me semble pas que métier et style aillent nécessairement de pair. A quoi faut-il p.209 attribuer le fait qu'à certaines époques le style se soit perdu en même temps que la possession du métier ? Peut-on expliquer cela simplement par un divorce entre l'artiste et la société ? Partiellement, peut-être. Mais les causes doivent être plus profondes. Peut-être qu'au lieu de chercher à réconcilier directement l'artiste et la société, à façonner une société adaptée à l'artiste, ou un artiste adapté à telle ou telle société, il faudrait envisager la convergence de leur effort à tous deux vers un

## Débat sur l'art contemporain

troisième terme, vers quelque chose qui soit *l'objet* à quoi la société, et l'homme individuellement, tendraient à la fois.

Je ne crois pas que la société puisse être un but pour l'individu, pas plus que la personne elle-même. Au contraire, le fait d'être épris de soi, de ce qu'on a, en soi, à exprimer, le fait d'être trop amoureux de soi, ou de la société, conduit à une situation critique. Tandis que le style, au contraire, se forme au moment où l'artiste est braqué sur un *objet* qui lui est *commun* avec la société où il vit, et qui constitue une unité, non pas une unité de fondement, mais de visée commune.

M. JEAN CASSOU : Je reprends ce mot de *consentement* qui a été prononcé par M. Weidlé ; c'est une espèce de vœu qui se manifeste en ce moment et qui paraît extrêmement important et significatif, tant au point de vue moral et spirituel qu'au point de vue esthétique et social.

Il s'agit d'une convergence — et ici, je réponds également à Mlle Jeanne Hersch — entre la société et l'artiste, convergence dans un certain *objet* qui devient ainsi la propriété commune de l'artiste et de la société, qui devient un fait de conscience commun à l'artiste et au monde dans lequel il se trouve. Bien entendu, cette convergence, cet état d'harmonie ne sauraient prendre à aucun moment, dans mon esprit, la forme d'une stricte obédience de l'artiste à des canons dictés par des raisons politiques ou religieuses.

J'ai bien fait allusion, dans ma conférence, aux origines purement sociales, politiques et religieuses de l'art. L'artiste primitif était une sorte de fonctionnaire de la société, se confondant avec le prêtre, le magicien, le sorcier, et satisfaisant les besoins utilitaires de la société, quand celle-ci jugeait nécessaire de se rendre favorables les morts, les dieux, les forces de la nature. C'est là un type très strict d'artiste, réduit à une fonction sociale nettement déterminée ; mais toute l'histoire de l'art n'est pas autre chose qu'une émancipation progressive du caractère spécifique de l'art, de cette fonction strictement sociale qu'on lui avait attribuée au début. Faire revenir l'artiste à ce type des sociétés primitives, des sociétés barbares serait une régression inconcevable pour nous, puisqu'elle nous ferait abandonner cette définition de l'art que nous avons construite progressivement à travers tous les siècles de notre civilisation.

M. Weidlé a très justement précisé un des points de mon exposé à propos du

## Débat sur l'art contemporain

« secret perdu » que les artistes du XIX<sup>e</sup> siècle n'ont cessé de regretter, parlant de l'oubli du métier, de la perte de l'enseignement technique de l'opération artistique elle-même. Il a souligné, et je suis p.210 d'accord avec lui, que des artistes comme Renoir et Degas maintenaient, en réalité, la tradition de l'art véritable. Il n'en est pas moins vrai que, subjectivement, ils avaient l'impression d'être complètement perdus et isolés dans le monde, n'ayant plus cette tradition sous la forme sensible d'un enseignement qui se transmet, de conseils qui se donnent d'atelier à atelier et de maître à disciple. Ils avaient l'impression de faire une révolution extraordinaire et il est certain que l'Impressionnisme est une des plus grandes révolutions qui se soient jamais produites dans le monde des formes. Ils ne voyaient que cela et n'avaient à voir que cela ; ils ne pouvaient voir que cela : les périls et les difficultés au milieu desquels ils accomplissaient cette révolution.

Toutes les interventions, jusqu'à maintenant, tendaient à me faire préciser ceci : que le divorce qui s'est produit entre la société du XIX<sup>e</sup> siècle et les artistes doit être étudié plus profondément. Il s'agit du divorce de l'artiste d'avec une société donnée, déterminée, qui est la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> ; à ce divorce, il y a naturellement des raisons sociologiques, des raisons politiques, mais je crois aussi des raisons plus profondes qui tiennent au domaine esthétique lui-même, à savoir *que cette société bourgeoise s'est constitué un art à elle*.

Nous étudions toujours l'Impressionnisme sous sa forme révolutionnaire et vivante, mais il serait extrêmement intéressant, pour des historiens et des sociologues de l'art, d'étudier l'art pompier du XIX<sup>e</sup> siècle par exemple, comme on étudie l'art étrusque, l'art égyptien de la XXV<sup>e</sup> dynastie, etc., et de se rendre compte que la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle a eu une doctrine esthétique, une science de l'art ; qu'elle a eu des maîtres ; qu'elle a eu ses peintres, qu'elle a eu *son* goût.

Ici, intervention de M. ERNEST ANSERMET : dans le divorce entre cette société bourgeoise, dont parle M. Cassou, et les artistes révoltés, n'y a-t-il pas *un peu de la faute des artistes* ? Des artistes qui se sont séparés de certaines normes de l'art ? La société bourgeoise, ne trouvant plus, dans les œuvres, cette plénitude qu'elle avait coutume d'y goûter, s'est constitué alors un art à elle, fatalement appauvri. Ainsi est-ce l'erreur des artistes qui expliquerait en partie le *mauvais goût* de la société bourgeoise du XIX<sup>e</sup> siècle.

## Débat sur l'art contemporain

A quoi M. JEAN CASSOU objecte qu'il est malaisé d'établir les responsabilités. Qui a commencé, l'artiste ? La société ? Il concède la part de responsabilités qui incombe aux artistes révoltés, non sans insister, toutefois, sur la faute « de la société qui, dans son enseignement officiel, dans son appareil doctrinal et esthétique, n'offre pas, aux artistes commençants, les assurances et les certitudes dont ils pourraient avoir besoin ».

M. PAUL FIERENS : Je ne suis nullement en désaccord avec Jean Cassou quant au fond de ses idées, surtout depuis qu'il nous a apporté quelques précisions très utiles concernant ses vues d'avenir. Ce qui m'a surtout frappé, dans son exposé, c'est la distinction qu'il a faite entre l'art officiel et l'art indépendant. Ce n'est pas seulement depuis le XIX<sup>e</sup> siècle que cette distinction existe ; c'est seulement depuis le XIX<sup>e</sup> siècle que l'art officiel a été reproduit par les mauvais artistes et l'art indépendant par les bons. Mais dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, p.211 il y avait deux sortes d'art, en France, (et je crois même qu'on pourrait remonter plus haut). On rencontre les artistes qui obtenaient les commandes officielles, comme les Lemoine, les Natoire ; et, d'autre part, il y avait les indépendants : Watteau, Chardin, Fragonard, qui sont pour nous les véritables représentants de l'art français au XVIII<sup>e</sup> siècle et les maîtres, dans un certain sens, de la société. Mais — et c'est un point sur lequel nous devons assez souvent revenir dans nos débats — il y a une distinction à faire entre l'art qui a besoin de public et l'art qui peut s'en passer, tout au moins momentanément. Vous n'imaginez pas un Rembrandt de l'architecture ; vous n'imaginez pas un architecte, un peintre décorateur, un cartonnier faisant des tapisseries sans clientèle, sans public. Il y a donc certaines formes d'art qui, plus que d'autres, ont besoin d'être d'accord avec la société. Il y a, d'autre part, des arts comme la poésie lyrique, comme la peinture de chevalet, qui ont essentiellement besoin d'indépendance et doivent être à même de poursuivre leurs expériences les plus périlleuses aux risques de leur auteur.

Je souhaite que, dans la République que Jean Cassou envisage un peu à la manière de Platon, il ne soit pas prononcé d'exclusive contre les indépendants. Je souhaite que les arts indépendants, ceux qui sont l'expression de ce qu'il y a de plus personnel et de plus profond dans l'individu, se développent ; ils se sont développés de façon particulièrement heureuse dans la démocratie. Je crois également qu'un Etat fort donnera la mesure de sa force en admettant les indépendants dans son sein.

## Débat sur l'art contemporain

Mais Jean Cassou a désigné Rubens comme type d'artiste en parfait accord avec la société de son temps. Je ne sais si cet exemple est très bien choisi. Je crois que Rubens n'est pas l'expression de son temps ; car les historiens nous enseignent que le XVII<sup>e</sup> siècle, aux Pays-Bas, a été un siècle de malheur. Il y a une courte période de relative euphorie, qui correspond au règne des archiducs Albert et Isabelle, et il faut avouer que ce règne n'a nullement eu l'éclat que l'art de Rubens semble lui donner, pas plus que le règne de Marie de Médicis n'a été aussi brillant et éclatant que Rubens l'a montré dans cette galerie du Louvre, qui est le plus beau mensonge historique que la peinture ait produit. Rubens est l'artiste optimiste par excellence. Il est le peintre du bonheur et il apparaît aux Pays-Bas comme l'interprète d'un siècle de malheur. C'est donc Rubens qui dirige son temps. Si l'art est dirigé au XVII<sup>e</sup> siècle, ce n'est pas par des archiducs, ce n'est pas par les jésuites ; les jésuites eux-mêmes sont dirigés par Rubens, c'est lui qui est le grand chef d'orchestre, et les liaisons que nous établissons entre un artiste, un temps et un pays déterminés sont des liaisons *a priori*. Rubens, en somme, a pratiqué les deux arts auxquels je faisais allusion tout à l'heure : il a été un grand peintre officiel, qui a reçu des commandes et les a exécutées dans un sens qu'il a imposé à son époque. Mais, après avoir peint la galerie de Médicis, après avoir rempli diverses missions diplomatiques, il s'est jeté aux pieds de l'archiduchesse Isabelle pour la supplier, comme il le dit, de le libérer des travaux forcés de la politique. <sup>p.212</sup> C'est après cela que, se retirant, durant l'été, dans sa campagne aux environs d'Anvers, il a peint ses œuvres, libre, indépendant : des tableaux de chevalet et des paysages, qui sont le meilleur de sa production.

Il faut souhaiter qu'un Rubens de l'avenir ne soit pas uniquement occupé à peindre des galeries de Médicis !

M. CHARLES MORGAN s'excuse de prendre la parole en anglais. Mlle Claire-Eliane Engel, chargée de traduire l'intervention, la résume dans ces termes :

Je voudrais exprimer très simplement ces deux idées : en écoutant M. Cassou, j'ai eu l'impression que nous sommes tentés de situer la critique sur un plan trop exclusivement intellectuel. On parle trop et on ne sent pas assez.

En ce qui concerne les rapports de l'artiste avec la société, disons que ces rapports s'établissent d'abord par le métier ; l'artiste doit être un parfait maître

## Débat sur l'art contemporain

de son métier pour arriver à exprimer son art ; puis, il y a autre chose : il y a l'art. L'art est ce que l'homme doit accomplir seul, ne peut accomplir que seul ; sans relations avec la société. Plus tard, l'art s'exprimera par le métier. Mais d'abord, l'artiste doit être silencieux et solitaire, et *écouter ses voix*.

A l'heure actuelle, l'artiste n'a pas seulement perdu contact avec la société, il semble, trop souvent, avoir perdu le contact avec l'inspiration profonde. Il faut que l'artiste retrouve le sens qui lui permette *d'écouter ses voix*, ou (si je peux le dire) son dieu.

M. BOB CLAESSENS : Nous sommes obligés, nous qui intervenons dans cette discussion, de nous exprimer en dix minutes. C'est indispensable, et il est impossible de modifier cette règle. Cependant vous comprendrez que cette obligation nous place dans une situation fort difficile. C'est ainsi que je vais être obligé d'exprimer ma pensée sans la nuancer, et je crains que, présentée ainsi en vrac et brutalement, elle ne puisse paraître un peu sommaire. Si j'insiste sur ce point, c'est que M. Cassou, dans sa conférence, précisément, a insisté sur l'insuffisance de ce qu'il appelle une certaine critique marxiste. Il lui a reproché, à juste titre, d'être beaucoup trop simpliste. Me voilà devant vous, représentant cette critique marxiste, et obligé par le temps d'être simpliste. Je suis donc dans une situation fort difficile. Quoi qu'il en soit, je me félicite qu'il y ait huit entretiens, et qu'au cours de ce premier nous puissions nous en tenir à des choses tout à fait élémentaires.

Il faut être reconnaissant à M. Cassou de nous avoir, au cours de sa conférence, indiqué une série de problèmes, dont deux au moins sont fondamentaux. Je lui ferai cependant l'amical reproche d'avoir glissé un peu sur ces problèmes. M. Cassou nous dit : l'artiste est l'expression d'une société (je simplifie encore la pensée de M. Cassou) ; il y joue un rôle ; sa fonction peut être sociale ou non : matière à discussion. Cet artiste était en harmonie avec sa société, et dès lors il était heureux, fécond, joyeux, plein d'enthousiasme. Exemple : Rubens. Ce n'est pas aussi simple que cela.

p.213 Il ne semble pas, tout au moins dans l'histoire qui nous est connue, qu'il y ait eu des artistes en étroite corrélation avec l'ensemble de leur société. C'est oublier, à mon avis, un élément capital et fondamental : à savoir que les sociétés que nous avons connues ne sont pas d'accord avec elles-mêmes,

## Débat sur l'art contemporain

qu'elles sont divisées au dedans d'elles-mêmes, et qu'il s'est produit, à l'intérieur de ces sociétés, une lutte et un mouvement dialectique qui s'appellent très exactement *une lutte de classes*. Dès lors, l'artiste ne peut jamais exprimer que les tendances de l'une de ces deux classes. Je ne vois pas d'exemple d'artiste, quel qu'il soit — et je ne pense pas seulement à la peinture, mais à tous les arts — qui ait exprimé *l'ensemble* de la société dans laquelle il vivait. Il a toujours exprimé l'une ou l'autre de ces classes, et selon qu'il admira plus ou moins cette classe, qu'il fut plus ou moins en accord avec elle, il a été un artiste heureux et optimiste, comme Rubens, ou un artiste malheureux et pessimiste, comme Rembrandt. C'est, je crois, la première chose fondamentale qu'il convient de souligner si l'on veut continuer à comprendre.

M. Cassou, et toutes les personnes qui ont parlé après lui, ont insisté sur le divorce qui existe aujourd'hui entre les artistes et la société. Si nous reprenons cela du point de vue marxiste, que voyons-nous ? Il se passe que la classe actuellement au pouvoir ne donne plus à l'artiste, parce qu'elle est décadente et moribonde, des sujets d'exaltation. Il ne peut plus aimer cette classe, même lorsqu'il en fait partie. Il peut parfois la servir, mais il ne parvient plus à l'exalter. Vous constatez combien c'est bizarre, ce phénomène de l'artiste, divorcé d'avec la société, divorcé d'avec sa classe, et qui apparaît, dans l'histoire, exactement avec l'avènement de la bourgeoisie. Le règne de la bourgeoisie commence au XVII<sup>e</sup> siècle en Hollande ; on oublie trop souvent que ce n'est pas avec la Révolution française que la bourgeoisie prend pour la première fois le pouvoir. Et nous voyons immédiatement, dès le début de ce XVII<sup>e</sup> siècle, naître cette classe nouvelle d'artistes insatisfaits, divorcés d'avec le public. Je pense à Franz Hals, à Rembrandt, à Ruysdaël et à Vermeer, pour ne citer que ceux-là. N'est-ce pas quelque chose d'extrêmement caractéristique ? Que se passe-t-il avec l'artiste de nos jours ? Exactement ceci : placé devant une société où domine une classe dont les performances ne l'exaltent plus, ou bien c'est un homme pratique, et il consent néanmoins à exalter ou à tenter d'exalter cette classe : il peint le portrait du Président de la République, et cela n'est guère réjouissant. Ou bien, deuxième attitude possible : il sert d'alibi à cette classe, il lui donne de prétendues raisons de perdurer ; il se livre à un travail que j'appellerai un travail de diversion, oubliant, feignant d'oublier exprès les problèmes fondamentaux. Il fait dériver le besoin révolutionnaire, qui naît de plus en plus dans le cœur des masses, et dans celui de la bourgeoisie elle-

## Débat sur l'art contemporain

même. Il l'engage sur des voies accessoires. Je pense très exactement au travail de Sartre, et au travail des surréalistes.

Ou bien encore, cet artiste a une troisième attitude possible : celle d'un révolté. Je dis bien un révolté, et j'entends, avec Engels, que la révolte est quelque chose de désespéré. Alors nous voyons ce malheureux <sup>p.214</sup> artiste, de bonne foi, honnête, probe, solitaire, nous le voyons livré à une révolte individuelle, dont il sait d'avance qu'elle ne peut aboutir ; elle fait de lui ce pessimiste tragique (dont la vie est sertie d'ailleurs de choses admirables) que nous avons vu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle et que nous voyons aujourd'hui encore. C'est la vie d'un Van Gogh, d'un Utrillo, d'un grand nombre de peintres. Nous pourrions aussi citer des poètes.

Voilà ce qui se passe. Mais il y a encore autre chose. C'est que l'artiste, dégoûté de la classe dont il sort généralement, et qui, en tout cas, est la seule qui puisse se permettre d'acheter ses œuvres, ne se tourne plus que vers soi, n'a plus d'autre spectacle que soi, ou ne puisse plus étaler et montrer que soi. Au début, ce jeu est agréable. On prend à s'étaler quelque plaisir et complaisance. Mais bientôt ce spectacle devient fastidieux, et l'artiste tombe dans la perversité. Il évolue entre deux pôles : ou la lubricité simiesque, ou la plus écœurante commisération de soi. Voilà ce qui se passe. Il y a des remèdes à cela, mais ces remèdes, nous ne pouvons pas les indiquer aujourd'hui. Nos prochains entretiens permettront de les préciser.

M. JEAN CASSOU : Dans les exemples que je vous ai cités, notamment celui de Rubens, il y aurait toutes sortes de précisions à apporter ; évidemment le cas de Rubens est beaucoup plus complexe que je n'ai pu vous l'indiquer dans la vue synthétique et symbolique que je vous ai donnée. Je vous l'ai proposé comme une figure symbolique, comme un mythe ; et son compatriote, Paul Fierens, a fort bien fait de nous rappeler que le problème de Rubens est beaucoup plus complexe. Rubens est l'expression de son temps et de la société de son temps, en ce sens qu'il représente, par son œuvre, par sa figure, par l'histoire de sa vie, par cette image d'opulence et de béatitude complète qu'il nous offre, une époque à l'état de croissance, d'ascendance et d'énergie. A cet égard, le phénomène que nous appelons du nom de Rubens nous offre une image beaucoup plus exaltante que le désastre et la catastrophe que nous nommons Gauguin et Van Gogh. Je répondrai encore à mon ami Fierens qu'il est bien



## Débat sur l'art contemporain

entendu que, lorsque nous offrons à l'avenir l'image idéale de Rubens, nous ne pensons pas absolument à un artiste à qui une société impose des commandes qui lui sont pénibles (si tant est que d'avoir peint la galerie de Médicis ait été si pénible pour lui) ; nous souhaitons cet état d'harmonie et d'optimisme vital que nous pressentons dans l'œuvre et dans la vie de Rubens ; nous souhaitons également un régime qui transforme la condition de l'artiste et lui offre des moyens nombreux de s'exprimer, de donner sa mesure, de construire une œuvre de vastes dimensions comme celles où se sont affirmées les grandes époques d'art.

Bien entendu — et ici je réponds à M. Claessens — nous pouvons préciser, sur le terrain sociologique, économique et politique, les raisons pour lesquelles un divorce s'établit entre l'artiste et la société ; les raisons pour lesquelles un artiste produit son œuvre dans un état de déchirement. Nous devons voir, dans l'œuvre de l'artiste, dans sa <sup>p.215</sup> situation, un reflet des contradictions économiques et sociales qui se font jour à ce moment-là. Et j'en vois la preuve dans le divorce de l'artiste et de la bourgeoisie au XIX<sup>e</sup> siècle, qui nous apparaît dans la décadence du *portrait*.

Le portrait est un genre par lequel l'accord entre un artiste et le milieu où il vit peut se manifester. Quand un artiste a envie de reproduire les physionomies de ses contemporains, c'est qu'il se trouve en accord avec ses modèles ; et il les peint de la façon la plus agréable ; il les peint souvent en costumes grecs, en héros de l'antiquité, ce qui est extrêmement flatteur. Ingres disait que Raphaël n'avait fait le portrait que d'honnêtes gens, parce qu'il était lui-même un honnête homme, et qu'il se trouvait dans une société d'honnêtes gens. Il y avait donc harmonie et accord.

Mais il est assez curieux de voir qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, à partir de l'avènement au pouvoir de la classe bourgeoise, le genre du portrait disparaît. Les peintres du XIX<sup>e</sup> siècle peignent le visage de leurs amis, d'autres artistes, de quelques collectionneurs, qui, dans cette société où on les repousse, représentent une certaine exception.

M. GABRIEL MARCEL : Je voudrais revenir sur la question du divorce entre l'artiste et la société — ce qu'on appelle très improprement la société. C'est un mot qu'il faudrait, je crois, rayer du vocabulaire ; il est excessivement vague ; il

## Débat sur l'art contemporain

vaudrait mieux s'interroger sur le *public* et sur ce qu'a été l'évolution du public pendant l'époque considérée.

Je remarquerai qu'au cours de cet entretien il n'a plus été question que de peinture. Or, Jean Cassou, avant-hier, avait eu des affirmations plus générales, puisqu'il nous avait dit — ce qui n'a pas manqué de surprendre certains d'entre nous — que Baudelaire avait « inventé » la poésie et que Flaubert avait « créé » le roman. Cette affirmation m'a paru particulièrement stupéfiante parce que, si le roman moderne a été créé par quelqu'un, c'est par les Anglais du XVII<sup>e</sup> siècle ; c'est par Richardson dans *Clarisse Harlowe* et Fielding dans *Tom Jones*. J'ajoute qu'entre Richardson et Fielding, d'une part, Flaubert de l'autre, il y a eu Balzac, Stendhal... des gens d'une certaine importance. Je crois d'ailleurs que tout cela est d'une complication extraordinaire et c'est surtout sur cette complication que je voudrais insister.

Je dois avouer que j'ai horreur du simplisme, particulièrement dans ce domaine ; le simplisme me braque tout à fait et me précipite dans la direction la plus opposée à celle de l'orateur. Eh bien, ici, le simplisme est partout. Car il est tout de même trop commode de répartir la peinture — puisque c'est de la peinture que nous parlons, et de la peinture française — entre un certain nombre de révoltés d'une part, et des peintres bourgeois, M. Bonnat et M. Carolus Duran, de l'autre — car c'est très exactement à des peintres de ce calibre que pensait M. Cassou. Je noterai, d'ailleurs, comme on le rappelait tout à l'heure, que Degas a admiré Bonnat, de même que Van Gogh admirait Meissonier. C'est tout de même assez intéressant. Cela prouve qu'il y a une certaine zone <sup>p.216</sup> d'interconnexion, si je puis dire, et que les créateurs sont peut-être moins tranchants, dans leurs affirmations, que les critiques.

J'ajouterai qu'il y a un certain nombre de peintres du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont quelque importance : je pense à Millet et je voudrais bien savoir où Millet se situe dans cette classification. Je poserai la même question pour Corot. Ces deux exemples se sont imposés à mon esprit et me paraissent prodigieusement gênants.

Si l'on passe à d'autres arts, et en particulier à la musique, on est amené à faire des constatations beaucoup plus embarrassantes. Je pense à quelqu'un qui, par sa nature, par le public qui l'a apprécié, a été l'un des hommes les plus bourgeois de la France du XIX<sup>e</sup> siècle, je veux dire Gounod. On peut dire, en un

## Débat sur l'art contemporain

certain sens, que Gounod est le type du musicien bourgeois. Il s'est passé cette chose à laquelle, personnellement je n'ai pas participé — je n'ai pas une très grande admiration pour Gounod — c'est que Gounod s'est trouvé exalté, vers les années 1925, par un certain nombre de musiciens qui étaient précisément les plus novateurs. Tout cela, quand on y fait attention, crée un très grand trouble. Je pense qu'il convient de faire excessivement attention, que les affirmations générales, en ce domaine, sont prodigieusement sujettes à caution ; que les notions sur lesquelles on se fonde demanderaient, probablement, à être élucidées de beaucoup plus près, et que, surtout — et c'est très important — il faut se garder d'introduire des éléments passionnels dans des discussions de critique d'art, élément passionnel qui éclatait de façon si curieuse dans une des interventions que nous avons entendues tout à l'heure.

Je n'insisterai pas sur l'avenir, qui est tout à fait caché ; et j'aurai, d'ailleurs, l'occasion de dire, sur ce point, ce que je pense dans ma conférence. Mais je note simplement ceci (en employant le mot *public*, plus modeste que celui de *société*) : c'est qu'il y a eu une très grande transformation du *public* entre le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle, parce qu'une quantité de gens qui n'avaient pas voix au chapitre, au XVIII<sup>e</sup> siècle, se sont trouvés, par la fortune — et là je suis tout à fait disposé à faire intervenir une certaine notion ploutocratique et démocratique à la fois, car les deux choses étaient ensemble — , se sont trouvés amenés à porter des jugements, à acheter des tableaux ; eux qui, jusqu'à cette époque, ne se souciaient nullement de l'art et n'avaient probablement pas les moyens de s'en préoccuper.

Je me demande, quitte à contrister beaucoup de nos interlocuteurs, si précisément cette sorte de demi-démocratisation du public, qui s'est produite au XIX<sup>e</sup> siècle, n'a pas beaucoup contribué à créer cette sorte d'opposition tragique entre l'artiste et la société, opposition qui demanderait à être nuancée à l'infini, nuancée autant de fois qu'il y a de cas particuliers, et sur laquelle on a tant insisté. Je dis qu'il faudrait la nuancer infiniment, parce qu'enfin je me bornerai simplement à une remarque qui s'imposait à moi, tout à l'heure, tandis que j'écoutais M. Claessens. On dirait, véritablement, que le problème qui se pose à l'individu est uniquement celui de son intégration — j'emploie ce mot à regret — dans la société. Il y a d'autres questions. Rubens était <sup>p.217</sup> évidemment un homme d'une santé magnifique ; ce n'était pas précisément le cas de Van Gogh. Pour des hommes comme Utrillo se poseraient d'autres questions analogues et

## Débat sur l'art contemporain

qui ont aussi leur intérêt. Dans cet ordre de choses, je pense qu'on n'a pas le droit, si on veut faire un travail sérieux, de négliger toutes ces considérations tellement complexes, tellement échelonnées, entre quelque chose — et ici je rejoins M. Weidlé — qui est bien au delà du social, d'une part, et le sociologique, le psychologique et le physique, de l'autre.

M. LOUIS HAUTECŒUR : Ce ne sont pas des objections que je veux faire à mon cher et vieil ami Cassou, ce sont simplement quelques notes que je voudrais mettre au bas des pages si brillantes qu'il a lues l'autre jour.

Tout d'abord, pour reprendre ce thème de l'opposition de l'artiste et de la société qui vient d'être abondamment traité, je crois que l'on fait une confusion. L'opposition de l'artiste et de la société, au XIX<sup>e</sup> siècle, est née au moment du romantisme et c'est une attitude romantique, très souvent, bien plus qu'une réalité. Car si, en modeste historien que je suis, je revois la vie de la plupart de ces artistes, je constate que beaucoup d'entre eux, si l'on excepte les deux cas toujours cités de Van Gogh et de Gauguin, qui se sont mis eux-mêmes à l'écart et pour des raisons que j'ai bien connues — car je suis peut-être le seul à avoir connu personnellement Gauguin —, la plupart des autres ont très souvent reçu des commandes de l'Etat, ont eu des carrières qui, parfois, n'ont pas été aussi sacrifiées qu'on veut bien le dire.

Aujourd'hui même, y a-t-il une telle opposition entre les artistes et l'Etat ? Quand on voit le nombre de volumes publiés sur les moindres artistes d'aujourd'hui, le nombre des expositions organisées, on constate qu'ils ont un public et c'est là, précisément, le problème. C'est qu'une société, c'est un mot. Il y a des groupes dans les sociétés et, dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, on constatait par exemple, et Dieu sait si Diderot a insisté sur ce point, que Boucher avait la clientèle des financiers, tandis que Chardin avait celle des bourgeois. Il y avait donc des groupes.

Or, au XIX<sup>e</sup> siècle, il s'est produit un émiettement des groupes ; il y a eu des groupes que l'on a, improprement, appelés bourgeois et qui, précisément, ne sont pas toujours bourgeois ; car c'est l'accession d'une classe nouvelle au goût de l'art. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, il y avait très peu d'artistes et un tout petit public pour ces artistes. Ce public a continué à exister et, au XIX<sup>e</sup> siècle, la grande bourgeoisie a continué à acheter des œuvres d'art, mais il s'est produit une

## Débat sur l'art contemporain

démocratisation, si je puis dire, des spectateurs artistiques et il est bien évident que là, il y a eu divorce, parce que ces gens, qui n'avaient pas toujours une culture artistique, ce qu'ils cherchaient dans l'art, c'était des satisfactions d'ordre réaliste.

Nous en arrivons alors à cette seconde question qui n'a pas encore été traitée, celle du *métier*. Car on a dit que le métier a disparu. Sans doute, le métier a-t-il disparu. Mais il faut s'entendre sur cette question. Il a disparu pour de nombreuses raisons. D'abord, pour une raison <sup>p.218</sup> d'enseignement. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le petit élève entrait à l'atelier par contrat d'apprentissage ; il travaillait au tableau du patron. Puis, quand en 1648, pour des raisons purement fiscales, il y eut séparation entre les artistes du roi et les artisans, il y eut en même temps séparation entre la conception de l'artisan et celle de l'artiste. Des artistes, formant des académies, ont voulu enseigner leur art et n'ont plus enseigné la technique, mais enseigné des principes esthétiques. Les académies du XVIII<sup>e</sup> siècle ont hérité de cette conception. Mais, au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'inconvénient ne s'est pas fait sentir, parce que chaque professeur avait encore ses élèves dans l'atelier, qui travaillaient au tableau. C'est après la Révolution, lors de la constitution de l'Ecole des Beaux-Arts, que tous les élèves se sont trouvés groupés dans des ateliers où on allait les corriger une ou deux fois par semaine ; ils n'ont plus travaillé au tableau du patron ; ils n'ont plus préparé les couleurs, plus préparé la palette : il s'est formé une autre conception d'enseignement.

Or, précisément, il y a eu perte du métier, à ce moment, parce que — et c'est là le point important — il n'y a pas qu'un métier en peinture ; il y a toutes sortes de métiers. Il y avait, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, *deux métiers* principaux : le métier des *demi-pâtes*, avec les glacis, tous ces procédés qui faisaient jouer la lumière par réfraction et par opalescence ; d'autre part, il y avait le métier de la *touche directe*, le métier de Velasquez, métier qui s'est répandu à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle tandis que l'autre se perdait, un peu par la faute de David, après 1785. C'est ce métier-là que Delacroix a toujours regretté ; c'est le métier de la touche directe qui l'a emporté au XIX<sup>e</sup> siècle. Or, on ne peint pas de la même façon, suivant qu'on emploie un procédé ou l'autre. Lorsque l'on peint avec des glacis, il faut laisser sécher ; il faut procéder lentement à l'exécution de son tableau. On met parfois un an à faire un tableau complet, comme faisait Vermeer, avec camaïeu par en-dessous. Avec la touche

## Débat sur l'art contemporain

directe, on peut faire un tableau par jour, ou au moins par semaine. Il s'est donc opéré une transformation qui explique la rapidité de la peinture.

Il faut compter aussi avec l'influence de la critique d'art. Je ne veux pas être méchant pour les critiques d'art ; mais je dirai que beaucoup sont des littérateurs qui, comme le dit Diderot, n'ont jamais passé le pouce dans la palette et qui, par conséquent, entraînent les artistes du côté de l'esthétique, corroborant ainsi l'influence néfaste de certaines écoles plus esthétiques qu'artisanales. Notons encore la croyance à la spontanéité, la nécessité de l'originalité personnelle. Je n'insiste pas sur l'influence de la peinture nègre, sur l'influence des peintures d'enfants, sur l'influence de toute la poésie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Mais il y a eu surtout divorce, parce que la conception de la *nature* n'a plus été la même. Beaucoup de conceptions de la nature se sont succédé. Ce mot de *nature* est un de ces mots « tarte-à-la-crème » employés par tous les artistes qui n'entendent jamais la même chose ; nature des classiques, nature permanente, qu'ils voulaient en soi avec une couleur générale dont on excluait le reflet, indigne de la peinture d'histoire, disait Ingres ; ou la nature-sensation des sensualistes du p.219 XVIII<sup>e</sup> siècle, presque un idéalisme transcendantal ; ou la nature lyrique et romantique ; ou la nature qui était la totalité des spectacles des réalistes ; et encore une tout autre chose, qui n'est plus la nature-sensation, mais la nature-sujet, ou la nature reconstruite des cubistes. Bref, toute une série de conceptions de la nature qui ont complètement dérouté un public pas toujours très cultivé et habitué à une conception de la nature un peu réaliste, un peu terre à terre.

M. Cassou a dit l'autre jour que les progrès de la technique correspondaient à cet oubli du métier. Je crois précisément que ce sont les progrès de la technique qui ont tué la technique ; car, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les peintres étaient bien forcés de préparer eux-mêmes leurs couleurs. Le jour où Guimet a inventé la préparation industrielle des couleurs, les artistes n'ont plus connu la chimie des couleurs ; ils ont fait confiance au marchand. Ainsi, toute une série de faits a transformé le métier par empatement ; en même temps, le métier de la touche était favorisé par ce souci contemporain de la vitesse.

Aujourd'hui, nous n'avons plus la même conception de la nature que jadis. Lorsque nous allons en automobile, nous avons une vue synthétique des

## Débat sur l'art contemporain

paysages ; lorsque nous montons en avion, nous prenons immédiatement une vue toute différente du paysage : plus de verticale, ni d'horizontale. Or, nous trouvons les conséquences de tout cela dans la peinture. Le penchant à la vitesse nous entraîne en même temps à peindre vite. Il y a d'ailleurs là aussi des facteurs d'ordre économique et financier ; pourquoi les peintres peignent-ils très vite, et oublient-ils parfois leur métier ? Il y a tellement de sociétés de peinture qui leur demandent des tableaux pour les salons ou expositions particulières ! Et puis tellement de galeries de peinture qui se sont créées ! Chaque propriétaire de galerie a voulu avoir son « mouton à cinq pattes », pour faire des affaires ! Il a fallu produire et reproduire en quantité. Le résultat ? C'est qu'on voit des peintres — et j'en connais — qui font cinquante tableaux par an. Or comment voulez-vous que cinquante tableaux par an soient bien peints ? Ce n'est pas possible.

Toutes sortes de phénomènes ont concouru à l'apparition d'un art *fabriqué*, voulu ; d'un art intellectuel, *abstrait*, dont M. Hauteœur ne songe pas, d'ailleurs, à nier l'intérêt.

Cette peinture actuelle, poursuit-il, par bien des côtés, représente notre société. Cet industrialisme, cette absence parfois de métier, tout cela correspond à certaines de nos tendances actuelles. Mais là, il faut distinguer ; car si cela est vrai pour la peinture, c'est absolument faux pour les autres arts. Je regrette qu'il n'y ait pas eu, dans ces entretiens, une place pour l'architecture, qui est mon art préféré ; car on aurait vu que jamais l'architecture n'a connu une période de prospérité technique, de recherches, de science technique, aussi féconde qu'aujourd'hui. Il faut constater, de ce point de vue, une sorte de divorce entre les arts eux-mêmes ; une autonomie des arts s'est *affirmée* depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. On a parlé de poésie pure, de peinture pure. Les arts, en effet, se sont séparés. C'est peut-être là une des raisons pour lesquelles p.220 la peinture ne répond plus aujourd'hui à ce qu'elle était jadis. Car jadis, la peinture, c'était avant tout, la grande peinture décorative. Elle est devenue la peinture de chevalet, et lorsque l'artiste n'a plus peint chez son maître, mais qu'il a peint chez lui, il a eu tendance à faire de plus en plus de la peinture de chevalet.

Mon ami Cassou disait l'autre jour qu'il fallait revenir à la tapisserie. Je ne suis pas sûr que la tapisserie ait un avenir aussi large qu'il veut bien le croire ; je ferai observer que, lorsque je dirigeais les Beaux-Arts, en France — c'était en

## Débat sur l'art contemporain

1940 — le prix du mètre carré de Beauvais était de 127.000 francs, le prix des Gobelins était de 38.000, le prix de l'Aubusson, de 8 à 10.000 ; multiplié par les coefficients actuels, voyez le prix d'une tapisserie de 6 mètres carrés. Il est évident que la tapisserie restera un art pour amateurs riches, ou du moins, un art pour l'État.

Mais je crois pour ma part à une reconstitution possible de la peinture, d'abord dans une revision de certaines notions de *métier*, dans une revision de certaines notions de *nature* et, en même temps, dans *un accord plus grand entre les différents arts*.

M. JEAN LESCURE : Je parlerai, à mon tour, du *métier* et de la *société*. Et on me permettra de ne pas souligner spécialement mon accord avec les précédents orateurs, singulièrement avec M. Hauteœur, sauf toutefois lorsqu'il parle d'art *fabriqué* ou d'art *abstrait*. Peut-être, en effet, ne serait-il pas idiot de dire que Vermeer est abstrait.

D'abord, il y a la question du métier. Je ne suis pas sûr d'avoir parfaitement compris, mais il m'a semblé que M. Cassou jouait sur le double sens de ce mot et que cela lui permettait d'en esquiver la gravité. Il n'a pas manqué de rapporter les mots des grands peintres disant : « Le secret s'est perdu ». Le secret, c'est-à-dire le métier ; le secret « alchimique », si l'on peut dire, ou même pas : chimique, et artisanal. Donc, les peintres n'ont plus de métier. De là, à les voir coupés de leur société, cela me semble un jeu de mots assez acrobatique. On pourrait dire qu'ils sont en chômage. C'est une chose d'avoir *un* métier ; une autre, d'avoir *du* métier.

La première question aurait donc été : Le mot *métier*, si communément employé dans l'argot d'atelier, désigne-t-il simplement une recette de fabrication, une habileté enseignée du « faire », un extraordinaire, quoique commun, procédé d'expression — extraordinaire par sa qualité, mais commun, puisqu'il peut se transmettre de maître à élève, qu'il n'est donc pas le résultat singulier du génie — ou bien désigne-t-il, plus obscurément, un secret ? Si c'est le premier sens qui est valable, cela veut dire simplement qu'à un moment de l'histoire une technique a cessé de se transmettre, pour les raisons qu'on a essayé de développer ce matin. Si c'est le second sens, cela veut dire peut-être que la situation de l'homme dans le monde a changé, de l'homme total, de tous



## Débat sur l'art contemporain

les hommes, et non pas seulement de l'artiste. Cela veut peut-être dire que *Dieu est mort*. Cela veut peut-être dire qu'une masse <sup>p.221</sup> d'hommes considérable, pour qui la notion de Dieu n'existe pas, accède à une conscience efficace.

En tout cas, la seconde question qui se pose est alors : Pourquoi le métier s'est-il si complètement perdu au cours du XIX<sup>e</sup> siècle ? Il me paraît un peu léger de croire Renoir sur parole lorsqu'il dit : « Nous ne savons plus faire une main ». Nous ? Qui, nous ? Renoir ? ou le prix de Rome ? Et si, justement, le prix de Rome savait encore faire une main ? Si le prix de Rome la connaissait, lui, la technique ? Renoir, ne pouvait pas donner une telle importance à la « facture ». Parce que c'est lui qui est Renoir, et non pas le prix de Rome. Alors, quel serait le métier perdu ? Il est grave de penser que c'est peut-être un secret, *le secret de la relation de l'homme à la transcendance*.

Tant que l'existence de Dieu a pu garantir l'apparence des choses qui nous entourent, il a été possible aux peintres de représenter ces choses, de les « figurer » sur sa toile. Pour parler comme Gide, bien qu'aucune ne le révélât, toute chose indiquait Dieu. M. Cassou a exclusivement parlé de ces peintres du Quattrocento à qui une société religieuse commandait des tableaux religieux. Leur foi, a-t-il dit, *grosso modo*, en accord avec la foi de l'époque, leur permettait de représenter ces sujets religieux. Eh bien non, ce que leur foi leur permettait, ce n'était pas de représenter tout simplement un saint, une déesse, un chien ou un arbre. Dieu était la garantie de toute réalité. Il était possible alors de peindre un arbre, parce que cet arbre avait une signification. Le secret qui s'est perdu, c'est le pouvoir de désignation des choses. Non pas seulement de désignation de Dieu, mais de désignation de n'importe quelle transcendance sur la nature, sur quoi il est évident que je n'ai pas à me prononcer ici. Les choses ne sont plus ce qu'elles sont. Les Impressionnistes en ont sauvé quelque temps la figuration par une sorte d'exaltation sensualiste de l'instant. Mais il est arrivé que, par eux aussi, Dieu est mort. Et alors ? Alors, la représentation, la figuration a cessé d'avoir une signification. Alors, au lieu de la question : Comment le métier a-t-il pu se perdre au XIX<sup>e</sup> siècle ? on rencontre la proposition : Il fallait que le métier se perdît au XIX<sup>e</sup> siècle, pour que la peinture puisse continuer à signifier. Le tableau figuratif peut meubler une salle à manger, un boudoir, etc. Je connais tel marchand de tableaux de Paris qui, un jour que je lui demandais si les affaires marchaient, me répondit : « Cela va très

## Débat sur l'art contemporain

bien, il me suffit de demander aux gens : comment est votre ameublement ? Et, là-dessus, je sais quel tableau leur vendre ! » Mais nous ne sommes pas tout à fait dans le domaine de l'art. Celui-ci ne répond plus au besoin de transcendance, de provocation des lointains, d'ameutement de l'homme qu'est l'art. Dans un monde où Dieu est contesté, la non-figuration est, en peinture, une tentative de provocation de la transcendance analogue à la tentative de l'écriture automatique ou du hasard objectif en littérature. Il s'agit de technique d'éclatement des apparences, remises en question dès la *mort de Dieu*, techniques destinées à refaire de nous des « voyants », à retrouver le *secret*. Je n'insisterai pas ici, faute de temps.

p.222 La seconde notion que M. Cassou me paraît avoir insuffisamment distinguée, est celle de *société*. Il a parlé d'époques heureuses, où la société était d'accord avec ses artistes, puis de la nôtre, où la société... eh bien, on sait que ça ne va pas fort avec l'art ! Mais d'abord, qu'est-ce que veut dire le mot « société » ? Aujourd'hui, nous la pensons comme un tout ; nous avons vu ce matin qu'il était peut-être nécessaire de la penser dans son éclatement. En fait, il se trouve que le même mot désigne successivement plusieurs choses : 1° La bonne société ; 2° Le peuple ; 3° Une organisation politique. Or, s'il est vrai qu'entre la bonne société et l'art on connaît des époques heureuses, on n'est pas moins en droit de se demander, et on l'a fait ce matin, si cette époque était totalement heureuse parce qu'en fait, l'accord se produisait entre la bonne société, mais pas entre la société et l'art d'une façon générale. Si même il s'est trouvé des époques encore plus heureuses — le moyen âge, par exemple — où le peuple communiait dans l'amour des cathédrales — ne peut-on penser qu'il le faisait « pour l'amour de Dieu », beaucoup plus que « pour l'amour de l'art » ? L'art courtois du XII<sup>e</sup> siècle (de Jean de Meung par exemple), quelque grande qu'ait été son audience à la cour, de quelle efficacité était-il auprès du peuple ? Le malentendu vient du fait que des structures religieuses solides étaient un élément d'unification suffisante du peuple pour le faire accéder à une certaine contemplation religieuse par le moyen de ce que nous appelons, nous, des œuvres d'art. Mais aujourd'hui, je ne suis pas sûr que le plus cynique réactionnaire même oserait confondre société et bonne société. La société, aujourd'hui, c'est le *peuple*. Du coup, tout change.

Le grand événement des temps modernes est l'accession des masses, sinon à la culture, du moins à la conscience de leur dignité, à la conscience que la

## Débat sur l'art contemporain

culture et l'art font partie de cette dignité. Autrefois, la bonne société était non seulement une totalité morale ou religieuse infligeant plus ou moins son unité au peuple. C'était également un projet politique cohérent, qui ne rencontrait d'opposition que factieuse, si l'on peut dire. Quand bien même elle visait à remplacer un personnel par un autre, elle maintenait un sens analogue, un projet parent. Aujourd'hui, les oppositions sont radicales, visent à l'extermination, non plus seulement des adversaires, mais des valeurs adverses. La société est désormais un lieu de conflits politiques, alors qu'elle a longtemps été — la bonne société — le lieu de révolutions de palais. Cela est extrêmement grave. Car il se trouve que, désormais, le politique n'entend plus seulement traiter de l'organisation de la cité, mais prétend répondre de la vérité de l'homme dans le monde. A la limite, on peut dire que des espèces d'hommes différentes s'affrontent aujourd'hui. Cela donne un sens singulièrement tragique à la notion, si communément mise en avant, de « l'homme déchiré ». Dans cette épuisante sollicitation des contraires, dans cette sorte de « mise-hors-de-soi » de l'homme, il est clair que : 1° les valeurs de contemplation de l'art ne signifient plus grand'chose ; mais il est possible, peut-être, d'envisager l'existence d'un art qui ne soit pas contemplatif, mais pragmatique ou magique ; 2° que Sartre p.223 a raison lorsqu'il écrit que notre époque est celle du public introuvable.

Et ici, je me range totalement à l'opinion de Gabriel Marcel, lorsqu'il demande que l'on remplace le terme de *société*, trop ambigu, par celui de *public*. Cette question du public introuvable est celle qui défraie la chronique assez régulièrement, et que l'on désigne sous le nom de « divorce de l'art et du public ». Sous cette forme, c'est une pure absurdité, ou en tout cas, une facilité, un refus d'aller jusqu'au bout de la question, une position démagogique. Et l'on s'interdira de comprendre quoi que ce soit à ce phénomène, précisément parce que l'idée de divorce évoque immédiatement l'idée de conciliation. L'art ne peut être conciliant. Il est impératif dramatique de restituer à l'homme son sens le plus pur. Il ne peut le faire qu'aux limites de la contestation. Il serait trop long ici de montrer historiquement qu'il n'y a pas divorce entre des gens qui n'ont jamais été mariés. Disons seulement que si nous refusons la notion de divorce, c'est qu'elle nous semble rendre mal compte d'un phénomène infiniment plus grave, qui est le *déchirement*. Ce déchirement est à la fois celui que Kierkegaard connaît, et celui de notre monde politique. Monde dans lequel nous sommes

## Débat sur l'art contemporain

fatalement engagés. L'accession des masses à l'idée de culture pose un problème de dignité. Peut-on faire comme si, désormais, le peuple, dans ce sens, n'avait pas commencé d'exister, comme si l'histoire pouvait encore se jouer à son insu, comme si la conscience n'était pas aussi la sienne ? Il s'agit de quelque chose de beaucoup plus grave que la semi-démocratisation dont parlait tout à l'heure Gabriel Marcel. Ce n'est pas qu'une quantité plus ou moins grande de bourgeois se soit mêlée de juger la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle qui importe, mais l'étrange dynamisme dont la notion de masse affecte une politique. Pour simplistes qu'aient été les propos de M. Claessens, tout à l'heure, n'en déplaise à M. Gabriel Marcel, ils n'en étaient pas moins graves. La masse, ça existe. Il s'agirait donc de savoir quelle situation nouvelle cette accession des masses à la conscience introduit dans le problème de l'expression, dans la nécessité du dialogue, dans la notion de l'« autre », toujours présente à la création des signes. Je pense que cette question sera abondamment traitée par la suite. On me saura gré de ne pas enfourcher ici mon dada qui est la radio.

Un dernier mot à propos de la distinction, faite par M. Jean Cassou, entre l'activité sociale et l'activité de l'artiste. Tout ce que M. Jean Cassou a dit à ce sujet me paraît fort pertinent. Mais peut-être n'a-t-il pas assez souligné une troisième activité (isolée ici, naturellement, pour la facilité de l'analyse, en réalité profondément imbriquée aux deux autres) ou, plutôt, un troisième angle d'appréciation de l'activité de l'artiste et qui est ce qu'on peut appeler son action historique. Malraux dit fort bien que, quelque singulier que soit l'artiste, il est d'abord un « héritier ». C'est-à-dire qu'il s'inscrit dans, et conspire à décrire une histoire. Certes, la particularité de cet héritage, c'est qu'il doit être à la fois accepté dynamiquement et refusé formellement en bloc. Ce refus, c'est la révolution artistique. Qu'elle vise non pas à créer une solution de continuité, mais au contraire, à maintenir l'authenticité de la réalité humaine, ne constitue pas un paradoxe. Cela veut dire <sup>p.224</sup> simplement que l'artiste tend à décrire une histoire et que cette histoire affirme son irréductibilité au politique, en même temps que la permanence de l'homme dans son effort pour surmonter le déchirement. En ce sens, l'art moderne est un humanisme tragique. Sa rupture ne s'accomplit pas avec l'histoire, elle s'accomplit avec la politique. La question est de savoir si l'homme se laissera enfermer par ce dernier avatar de la fatalité.

## Débat sur l'art contemporain

M. JEAN CASSOU : Je voudrais répondre à une question que m'a posée M. Gabriel Marcel, à propos de Baudelaire et de Flaubert dont j'ai dit, de l'un qu'il était l'« inventeur » de la poésie, de l'autre qu'il avait « créé » le roman. Cela ne veut pas dire du tout qu'avant Baudelaire je considère qu'il n'y a pas eu de très grands poètes ; je pense même qu'il y en a eu de plus grands que lui ; de même qu'avant Flaubert, il y a eu des romanciers beaucoup plus importants. Seulement, dans mon exposé, j'ai mis l'accent sur le caractère de revendication de l'art au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le XIX<sup>e</sup> siècle étant la période où l'art se définit lui-même dans sa spécificité, dans son caractère essentiel.

Il y a eu, à ce moment-là, deux genres de création, deux expressions : dans la poésie, dans le roman ; des hommes les ont de la meilleure façon définis. Il se trouve qu'il y avait chez Baudelaire et chez Flaubert, en même temps qu'un génie créateur, un génie de réflexion, qui fait que non seulement ils nous ont donné leurs œuvres, mais qu'en même temps, ils ont apporté une sorte de définition de cette œuvre. Si bien que c'est à Baudelaire que nous recourons, lorsque nous voulons donner une définition aussi complète, et aussi parfaite que possible, de la poésie ; de l'acte créateur poétique.

M. GABRIEL MARCEL : J'avais bien compris ce que vous vouliez dire ; il s'agit d'« inventeurs », au sens latin du terme. Mais la question que je pose ici est de savoir si ce souci de définition de soi ne risque pas d'aboutir à une certaine mutilation. Je ne vois pas du tout comment, à partir des définitions de Baudelaire, vous pouvez comprendre Virgile et Homère. Et Virgile et Homère, c'est très important ; je citerais aussi bien Dante ou Milton. Il y a là une sorte de drame ; parce que ce besoin de définition était évidemment extrêmement légitime et attestait, en effet, une qualité de réflexion supérieure. Nous admirons tous la critique de Baudelaire, mais est-ce que cela n'a pas correspondu à une sorte de rétrécissement du champ ? Je dirai la même chose pour Flaubert. Vous ne pouvez pas comparer le champ visuel de Flaubert au champ visuel de Balzac. Pour moi, c'est le problème tragique que pose la notion même de définition de soi.

M. JEAN CASSOU : Vous rejoignez la question qu'Ansermet a exposée hier dans sa si enrichissante et brillante conférence. Il a montré que, dans la musique contemporaine, il semble que l'on ait oublié cet *ethos* qui, selon lui, fait

## Débat sur l'art contemporain

la substance même de l'acte créateur, p.225 pour réduire la musique à ses aspects de création formels et techniques. Le même phénomène se révèle ici. Cela a pu mener, sous une forme simpliste et extrême, à un appauvrissement de la substance créatrice elle-même, c'est possible ; c'est même là un des fondements de la tragédie présente. Je crois néanmoins que ces opérations étaient nécessaires. Elles étaient nécessaires à un certain moment, à un moment tragique, puisque, pour Flaubert et pour Baudelaire, elles s'accompagnent d'une condamnation par la société. Et ce que nous appelons, en simplifiant, « le divorce de l'art et de la société », vient, en grande partie, de ce fait que l'art se définissant de la façon la plus essentielle, et la plus extrême, semble faire abandon de toutes sortes de possibilités de contacts humains et affectifs.

M. Cassou voit, dans cette nécessité de définir nos activités spirituelles, un de ces efforts qui jalonnent l'histoire de la civilisation ; Descartes réinventant une méthode de pensée, Cézanne celle de la peinture, Stravinski et Schönberg celle de la musique, n'ont pas fait, selon lui, autre chose.

Dans l'exemple de Corot, proposé par M. Gabriel Marcel, il découvre une tentative salutaire de ramener la peinture de paysage à un état pur, un état de pauvreté, de nudité ; acte de simplification profonde.

Répondant ensuite à la critique de M. Charles Morgan, il se déclare parfaitement d'accord avec le romancier anglais sur la nécessité de la solitude pour l'artiste, qui doit sauvegarder les valeurs d'inspiration ; mais son intention était plutôt de définir, de redéfinir la peinture dans sa réalité objective, de la saisir dans son état premier de métier.

Quant à sa signification spirituelle, précise-t-il, en s'adressant à M. Lescure, c'est tout à fait autre chose et je suis assuré que lorsqu'il s'agit d'un grand peintre, eh bien, cette réalité spirituelle que nous réclamons d'une peinture, nous pouvons l'y trouver chaque fois.

Tout à l'heure, mon bon maître, Louis Hauteœur, apportant toute son érudition, a insisté sur les détails et les raisons profondes de la transformation du métier chez les peintres, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Il nous a rappelé que le divorce entre le public et les artistes portait en grande partie sur la conception de la nature. Cela est tout à fait exact. Le malentendu vient justement d'une définition insuffisante de la peinture : La peinture est-elle destinée à faire « ressemblant » ? Est-ce que l'on peint pour faire le portrait d'une dame ou

## Débat sur l'art contemporain

d'une vache dans un pré ? ou d'une nymphe (Corot mettait aussi des nymphes et des vaches dans ses prés) ? Faut-il que ce soit « ressemblant » à la manière que désire le public ? Ou bien la peinture consiste-t-elle dans une autre opération qui a été définie de façon extrêmement stricte, réduite, au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'art moderne, mais définition qui me semble nécessaire comme point de départ, si on veut savoir de quoi on parle ?

M. GABRIEL MARCEL (bondit) : Il est extrêmement dangereux de se livrer à des considérations sociologiques à ce sujet ; je crois, d'ailleurs, que le problème de la ressemblance est un autre problème.

M. JEAN CASSOU : p.226 Chez Corot, nous reconnaissons des paysages d'Ile-de-France, de Ville-d'Avray, etc. ; or, il se trouve que les gens qui ont vu ces paysages-là n'ont pas été très contents ; ils ne les ont pas reconnus...

LE PRÉSIDENT : La parole est à M. Gaëtan Picon.

M. GAËTAN PICON : Il ne me paraît pas possible de grouper en un bloc homogène tous les arts qui ne sont pas l'art contemporain. Si l'art médiéval et l'art classique s'opposent également, ils ne le font pas de la même manière. L'art médiéval s'oppose au nôtre avant tout comme un art où l'artiste est intégré à la société parce qu'il en illustre les mythes. L'art classique s'oppose au nôtre d'abord comme art qui sait ce qu'il est, qui ne se remet pas en question, c'est-à-dire qui possède toute une rhétorique et des thèmes traditionnels. Je ne crois pas qu'on puisse prétendre que l'art moderne ait rompu, vers 1830, avec la tradition de service social de l'art, parce que ni Poussin, ni Racine n'ont illustré, ni servi la monarchie française, comme Giotto, ou Chartres, la chrétienté. D'autre part, il me semble qu'il y a, actuellement, deux traditions dans l'art contemporain, et une antinomie évidente entre ces deux traditions : nous relevons une tentative moderne vers un art pur, c'est-à-dire vers un art enfermé dans son domaine particulier et sa technique ; et, d'autre part, une tentative moderne vers un art qui veut non seulement briser sa propre forme, mais aboutir à une sorte d'éclatement de toute forme artistique. Art pur de l'immanence et art impur de la *transcendance* ; d'une part tradition de la pureté poétique : Baudelaire, Mallarmé, Valéry ; tradition de la pureté picturale :

## Débat sur l'art contemporain

Cézanne, Braque et à peu près tous les autres, sauf Picasso ; cette tradition est presque sans défaillance. D'autre part il y a l'art transcendant qu'on trouve chez Lautréamont, chez Rimbaud, dans le surréalisme au premier chef, puisqu'il n'est ici rien d'autre qu'une tentative pour disloquer et anéantir la forme même de l'expression littéraire. L'écriture automatique, c'est la mort de l'expression littéraire.

L'art contemporain a cessé de donner l'image de représentations collectives, qu'elles appartiennent à l'ordre de la croyance vécue, ou à la mythologie culturelle. Les hommes qui ne vivaient pas de l'art aimaient à y retrouver ce qu'ils aimaient en dehors de lui. Pour aimer l'art, actuellement, il faut vivre de lui, entrer dans les ordres. L'art est devenu une église fermée. Lorsqu'on parle de divorce, dans l'art contemporain, entre l'art et la société, il faut constater qu'il y a des raisons diverses, et des degrés. Ce divorce existe de façon totale en peinture, de façon notable en poésie, absolument pas dans le roman. Pour la peinture, il faudrait aussi savoir où il y a divorce. Si l'art se refuse à illustrer la société, c'est sans doute parce que cette société n'est plus illustrable. Il y a des raisons à cela : et en premier lieu, le développement de la photographie. L'art figuratif, l'art de représentation, n'a été grand de Giotto à Vinci, que parce que la figuration a été une <sup>p.227</sup> conquête technique longuement poursuivie ; mais à partir du moment où cette conquête s'est trouvée achevée, où il n'y eut plus rien à faire dans ce sens, la peinture a été obligée de changer de plan et de retrouver une tradition où, après tout, l'aventure figurative n'est peut-être qu'une parenthèse ; où seule importe la stylisation, et non plus la représentation.

Quant à la poésie, si elle ne raconte plus, c'est que le roman s'en charge.

En ce qui concerne le roman actuel, il me semble qu'il nous renseigne sur la société d'aujourd'hui beaucoup plus que Racine sur le XVII<sup>e</sup> siècle historique. Donc, dans la mesure où, cependant, entre l'art et la société, il existe un divorce, est-ce la société qui a détruit le lien ? Et est-ce une société nouvelle qui peut rétablir ce lien ancien ? Il faut définir ce qu'on entend par société. Si, comme l'a fait M. Cassou dans son exposé, nous entendons par société l'ensemble des forces politiques, économiques et sociales, je crois que le problème ne se pose pas tout à fait comme il l'a posé. L'analyse marxiste est inopérante. Si l'artiste moderne s'est replié sur lui-même, je ne crois pas que ce soit parce qu'une société injuste l'y a contraint, car les grands isolés du XIX<sup>e</sup>



## Débat sur l'art contemporain

siècle sont des artistes bourgeois bénéficiant de la prospérité bourgeoise et qui n'ont pas eu tant à se plaindre, en tant que citoyens, de l'ordre des choses. Si Flaubert et Baudelaire sont contre cette société et hors d'elle, ce n'est pas parce que, prolétaires, ils sont aliénés ou, bourgeois, rongés par le remords : c'est parce qu'une société matérielle technicienne, et précisément prospère, ne leur propose rien qui puisse féconder leur inspiration. La société bourgeoise n'a pas d'art, non pas parce qu'elle est inique, mais parce qu'elle est prospère. D'autre part, je doute que la société socialiste apporte à l'art quelque chose de plus valable, ou un renouvellement ; car cette société socialiste sera la rationalisation de la société bourgeoise devenue plus juste et plus équitable. Pour que l'art puisse être l'illustration de la société, il faut que celle-ci soit animée par un rêve profond. C'est le rêve de Dieu et la hantise de Satan qui font l'art du moyen âge. Ce n'est pas l'organisation du pouvoir monarchique de la cour de Louis XIV, ce sont les mythes de l'harmonie et du tragique grecs qui font l'art classique. Il n'y a jamais eu de grands artistes serviteurs de l'Etat, mais il y a eu des artistes branchés sur les forces magiques ou mythiques qui entouraient les forces politiques ou économiques. La société ne rêve plus, elle agit. Nous partageons des projets, non plus des croyances magiques ou religieuses. Par conséquent, je crois que l'art contemporain n'a plus rien à en tirer.

Voyons maintenant le problème du *métier*. Si l'artiste est isolé et incompris, est-ce parce qu'il n'a plus de métier ? L'artiste a un métier, du moins celui de la tradition formelle. Et jamais l'artiste n'a réfléchi davantage sur sa technique. L'art d'aujourd'hui est critique et saturé d'intellectualité. A la place d'un maître, il y a tous les maîtres, tous les musées, et plus de tableaux que de paysages. Cette technique vaut-elle pour le peintre ou pour l'artiste seul ? Je ne crois pas. Celui qui a la clé de Van Gogh a celle de Matisse. A distance, toutes ces tentatives <sup>p.228</sup> solitaires prennent l'allure systématique et monotone d'un style. Seulement — et c'est là qu'est le grand problème — ce qui ouvre ces œuvres, la clé de ces œuvres, ce n'est pas un état sentimental vécu hors de l'art : c'est une sensibilité pour une donnée spécifique de l'art. Comme les artistes de jadis, ceux d'aujourd'hui partagent certains usages, certaines conceptions, et si l'art est obscur, ce n'est pas qu'il soit dérégulé ; mais ses règles sont intérieures, imperceptibles du dehors. Il faut vivre dans l'art. Il faut être entré dans l'art pour percevoir ce qu'il est, et en comprendre les règles. S'il y avait, jadis,

## Débat sur l'art contemporain

accord entre l'art et le public, c'est parce que cet accord se faisait sur le contenu de l'œuvre. L'art apparaissait comme une façon invisible, insensible, de révéler un objet qui existait en dehors de lui, connu de chacun et intéressant pour chacun. Le grand public est d'accord chaque fois qu'un art disparaît dans une réalité qui lui est familière, que ce soit l'objet sensible, les passions éprouvées par tous, les idées claires et distinctes. De l'esthétique de la ressemblance à celle de la clarté classique, toutes les esthétiques publiques sont des esthétiques du contenu. Or il est arrivé que l'esthétique de l'artiste est devenue délibérément une esthétique de la forme. La peinture est un langage de lignes et de tons, la poésie, de mots, et non plus une ressemblance d'objets ou une expression de sentiments.

Mais il y a autre chose. Si l'art actuel s'est souvent séparé, c'est parce qu'il se définit par des expériences singulières. Il n'appartient pas à l'art, aujourd'hui, de faire ressurgir une société capable d'animer l'artiste, mais il lui appartient de dire s'il a eu tort ou raison de découvrir sa spécificité et, à la fois, son autonomie formelle et certaines régions de sensibilité qui n'avaient pas été exploitées avant lui. Je ne crois pas qu'on puisse demander à l'art de renoncer à son langage de forme spécifique. Cela pose beaucoup de problèmes. D'abord un problème d'éducation : le souci de la plus grande clarté, de la plus grande généralité dans la technique. L'artiste qui vit dans le domaine de l'obscurité ou de l'hermétisme a également le devoir de reconnaître qu'il y a un impératif de la clarté, même dans l'obscurité ; et un impératif de l'objectivité, même dans l'hermétisme. De tels problèmes ne peuvent se résoudre que sur le terrain même de notre art, tel qu'il se présente, dans l'exercice du pouvoir, conscient et déterminé, qu'il a conquis et non pas dans une impossible et stérile abdication.

M. FRANÇOIS FOSCA : J'avais préparé quelques notes brèves et sommaires en marge de votre conférence, et, forcément, c'était sur les points où je n'étais pas d'accord avec vous. Mais, étant donné l'heure tardive, je n'en émettrai qu'une seule. Il me semble que dans votre brillant exposé, vous avez, à votre insu, concentré toute votre attention sur la peinture, et n'avez vu qu'elle. Mais il y a aussi l'architecture et la sculpture. Leur état présent n'est pas du tout identique à celui de la peinture. En peinture, tout le monde est d'accord. Les peintres de notre époque, que l'on désigne comme les meilleurs : Matisse, Picasso, Rouault, Braque, ne sont compris et admirés que par p.229 une minorité et demeurent

## Débat sur l'art contemporain

lettre morte pour le grand public. D'où le sentiment de révolte exaspérée qui se manifeste dans beaucoup de leurs œuvres et de ceux qui les suivent. Il n'en est pas de même en architecture. Ce qu'on appelle, faute d'un autre terme plus précis, l'architecture moderne, est, je dirai, l'architecture qui se refuse à toute copie de l'ancien. Elle a, pendant ces quarante dernières années, peu à peu conquis sa place et, aujourd'hui, elle est à peu près unanimement acceptée.

Quant à la sculpture, le plus grand nombre des sculpteurs d'aujourd'hui et de leurs œuvres ne présentent nullement cet aspect hermétique, difficile à comprendre, que l'on rencontre dans les œuvres des peintres que je viens de citer. Les œuvres de Maillol, de Despiau, de Bourdelle et de leurs successeurs, sont infiniment plus lisibles que les œuvres des peintres contemporains. D'autre part, on ne trouve pas non plus, dans les œuvres de ces sculpteurs, ce sentiment de révolte désespérée qui marque notamment les œuvres de Picasso et de Rouault.

En ce qui concerne les très intéressantes communications de ce matin, il ne serait peut-être pas inutile de rappeler ceci : on a beaucoup parlé de l'importance du métier, de sa perte, etc., mais il me semble que certains de ceux qui en ont parlé n'ont pas suffisamment marqué la différence qu'il y a entre deux éléments du métier. Il y a d'abord, en peinture, le métier qui est une technique matérielle ; la façon d'utiliser les couleurs à l'huile ou l'aquarelle, de préparer les toiles, de faire des glacis : partie artisanale du métier ; et ensuite, il y a le métier qui touche déjà presque à l'esthétique : la connaissance du dessin, le contraste des tons pour les couleurs, la composition du tableau. Ces deux éléments ne doivent pas être confondus.

La seule chose, enfin, que je voudrais rappeler timidement, c'est qu'un peintre est ému, intéressé par des formes et des couleurs, et cherche à les traduire dans le langage des formes et des couleurs. Cela est à la base de son art et c'est infiniment plus important que des considérations philosophiques et sociologiques. Il est vrai qu'une fois que le tableau est fait, il peut y entrer d'autres éléments ; mais ceux-ci ne sont pas au départ de l'exécution. Une anecdote raconte qu'un jour un personnage dit à Delacroix : « Vous devriez peindre un tableau représentant la rencontre de Wellington et de Blücher, le soir de Waterloo. » A quoi Delacroix répondit : « Pour un peintre, cette rencontre, c'est celle d'un monsieur en bleu avec un monsieur en rouge. » Certes, il y a autre chose aussi,

## Débat sur l'art contemporain

dans la peinture de Delacroix et de tous les autres peintres, mais je souhaiterais qu'on n'oublie pas qu'avant tout, c'est cela qui en est la base.

Mme ROBERT VIVIER fait ensuite une communication sur la notion même de l'art ; elle se place à un point de vue philosophique, aussi ses aperçus sur la nature de l'opération artistique exigeraient-ils une discussion qui déborderait le cadre limité de l'entretien et le thème particulier qu'on se proposait d'y débattre.

M. JEAN CASSOU ne peut donc répondre à ces « observations d'un contenu tellement riche qu'elles nous entraîneraient trop loin ». Il en revient à la nécessité de développer les études sociologiques sur l'art, p.230 au souci qu'ont les artistes modernes de retrouver une situation contraire à celle de leurs devanciers du XIX<sup>e</sup> siècle. Enfin, sans préciser autrement ses vues sur l'avenir, mais en affirmant son optimisme, il note en guise de conclusion :

Je pense que certaines conditions sociales de l'artiste pourraient être transformées ; elles lui rendraient sa place dans la société surtout s'il se trouve appelé à réaliser ces grands œuvres, ces grandes créations dont il a été privé pendant le cours du XIX<sup>e</sup> siècle.

Beaucoup d'artistes, qui ont travaillé à une foule de tableaux de chevalet destinés à une clientèle nombreuse, partagée entre les deux continents, n'ont jamais eu l'occasion, ou ne l'ont eue que très tardivement, dans ces dernières années, d'exécuter de vastes décorations murales, de participer à une grande œuvre architecturale. Une grande époque se caractérise justement par ces œuvres harmonieuses, auxquelles collaborent plusieurs arts, plusieurs techniques, plusieurs formes d'expression. Nous sortons d'une époque qui a été prodigieusement inventive, créatrice, qui s'est manifestée par de prestigieuses révolutions dans le domaine des formes ; mais, justement à cause de ce caractère contradictoire, elle n'a pas produit ces grandes œuvres dans lesquelles se manifeste un *style*, dans le sens le plus général du terme, c'est-à-dire, la convergence d'un public et d'un artiste qui se reconnaissent dans le même *objet* de création.

LE PRÉSIDENT : Je remercie tous les orateurs qui ont pris la parole et je déclare clos le premier entretien.

@

## DEUXIÈME ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Samuel Baud-Bovy

@

LE PRÉSIDENT : p.230 Je déclare ouvert notre deuxième entretien. M. Ansermet a défendu principalement deux thèses : dans l'une, qui relève du domaine technique, il souligne l'importance de la dominante — qu'on prenne ce terme dans le sens restreint du jargon musical ou comme but vers lequel tend un mouvement — ; dans l'autre, qui est plus particulièrement esthétique et philosophique, il soutient que toute musique valable doit être chargée d'une tension affective et doit dépasser le pur sensible. C'est sur ces deux points que se centrera, je crois, la discussion de ce matin.

Qu'il me soit permis en tant que président occasionnel de formuler un vœu. Je pense que l'une des choses dont nous souffrons à notre époque est que chacun de nous pense trop à soi et pas assez aux autres. Or je voudrais demander aux orateurs de ce matin de penser aux autres. Non pas seulement de penser à ceux qui devront prendre la parole après eux et auxquels il faudra laisser le temps de s'exprimer, mais de penser au public qui les entend, à celui qui est présent dans cette salle, comme à celui, plus vaste, qui est atteint par la radio. On reproche aux artistes de négliger le public. Il ne faudrait pas que les participants à ces entretiens, eux, le négligent. Si je pense à ce public, c'est que je me considère comme un de ses éléments. Si je suis venu à ces entretiens, c'est pour essayer de me délivrer de ce sentiment douloureux que constitue pour l'homme moderne cet état, dont on a parlé, d'une rupture entre l'art contemporain et l'homme d'aujourd'hui, rupture à laquelle nous cherchons à échapper, comme l'a dit M. Thierry Maulnier, soit en nous réfugiant dans le passé, ce qui n'est pas une solution, car elle est négative, soit par le mensonge d'une adhésion factice à des formes d'art auxquelles, au fond de nous, nous répugnons. Ce que nous désirons, c'est une adhésion profonde à l'œuvre d'art vivante. Elle seule peut nous apporter ce que nous demandons à l'art. Mon vœu serait que vous nous parliez davantage

---

<sup>1</sup> 4 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

de ce que vous aimez que de ce que vous niez ; que vous nous disiez vos motifs de croire plutôt que vos raisons de désespérer.

Le Président passe alors la parole à M. ANSERMET, qui donne lecture des pages que, faute de temps, il n'avait pu lire lors de sa conférence (cf. ci-dessus, pp. 57 à 60).

M. BORIS DE SCHLOEZER : L'exposé de M. Ansermet comprend deux parties : l'une concerne spécialement l'expérience musicale ; l'autre, les caractères de la musique actuelle ; un certain jugement de valeur sur cette musique y est formulé. Je m'abstiendrai de parler de la première partie, car, évidemment, ses considérations sont liées à une certaine philosophie. Il n'y a pas d'esthétique sans métaphysique, du moins implicite. Et chez M. Ansermet, celle-ci est même explicite. Je ne voudrais pas m'engager dans un débat qui pourrait nous éloigner de notre sujet et se prolonger. Je parlerai plutôt de questions d'ordre technique. Je m'en excuse, mais c'est la faute de M. Ansermet qui nous a entraînés avec raison sur cette voie.

La musique se distingue de tous les autres arts par le caractère rigoureusement composé de son matériau. Il est vrai que le matériau de la poésie est composé aussi — je dis bien composé et non organisé — ne fût-ce que par la syntaxe. Mais il y a loin de cette composition à la rigueur de la composition du matériau musical. Le matériau musical est un véritable univers dont on peut donner une formule mathématique ; les sons s'y trouvent régis selon des rapports fixes. Cet univers constitue en somme un système de champs. Dans notre musique, on en distingue deux : le *majeur* et le *mineur*. Ce sont des champs d'action, où opère le musicien. Ces champs ne sont pas neutres, ils ont des lignes de force, c'est-à-dire que chaque son a sa fonction particulière ; et le compositeur qui commence à créer doit tenir compte des rapports préétablis. Cet univers sonore — nous disons un espace sonore selon une terminologie ambiguë — n'a rien de commun avec notre espace visible, si ce n'est qu'il s'agit d'un système de points extérieurs les uns aux autres, mais qui ne se situent pas dans notre espace physique. Quand on exécute une œuvre, la tension dont parlait M. Ansermet, la cadence, ne se réalise pas dans un point quelconque de cette salle. Elle se réalise sur deux touches au piano ; mais c'est la musique elle-même qui se réalise entre deux points de l'espace sonore, qui n'est pas l'espace physique.

## Débat sur l'art contemporain

Ce qui caractérise la tonalité et la modalité anciennes, de même que la tonalité et la modalité de certaines compositions d'aujourd'hui, c'est que, comme dans la musique tonale et la polyphonie modale du moyen âge, les champs sont constitués à l'avance, c'est-à-dire qu'il y a une structure *a priori* avec laquelle le compositeur doit compter. C'est là qu'est la différence d'avec la musique atonale.

Cette différence est tout particulièrement sensible dans sa forme la plus récente : la musique *sérielle*. Dans la musique atonale, la structure <sup>p.233</sup> n'est pas définie à l'avance ; les rapports établis par la musique tonale n'existent plus. Le compositeur, en principe tout au moins, va d'un point à l'autre, qu'il choisit lui-même. Il n'y a aucune ligne de force et le musicien doit les instituer lui-même, en utilisant une certaine mélodie. Mais, comme l'a dit M. Ansermet, cette mélodie ne peut nous conduire n'importe où, il faut bien aller quelque part. Une mélodie, à mon avis, peut être considérée comme une aventure, une histoire dans l'espace sonore. Le compositeur accomplit un voyage dans cet espace sonore. Or, dans la musique tonale et modale ancienne, le voyage et l'itinéraire de ce voyage sont, je ne dirai pas dictés déjà, mais en tout cas suggérés au compositeur. Dans la musique atonale ou sérielle, aucune étape de ce voyage n'est déterminée par la structure préétablie du matériau.

Telle est la différence : dans la musique tonale et modale, il y a toujours des pôles d'attraction, des points d'appui. Il n'y en a point dans la musique dite sérielle. Au contraire, puisque le musicien évite soigneusement de prêter un poids particulier à la note, toutes les notes doivent avoir un poids égal ; aucun centre d'attraction, donc, excepté dans la mélodie. Quant au musicien « atonal », qui n'est pas sériel, il peut d'avance, en constituant sa mélodie, se poser des points d'attraction, qui ne seront pas les points d'attraction que donne *a priori* le matériau sonore.

Nous avons vu l'importance que M. Ansermet accorde, dans son exposé, aux rapports de la dominante tonique. Cela m'a frappé, parce qu'en somme le rapport quinte et consonance est, à part l'octave, la consonance la plus parfaite. Les différences entre les divers intervalles sont des différences de degrés, et évidemment la quinte, c'est le rapport  $3/2$ , la quarte  $4/3$ , la tierce  $5/4$ , la seconde  $9/8$ . Ces rapports deviennent plus compliqués, mais à aucun moment il ne se produit une rupture quelconque. Si nous considérons l'intervalle de la

## Débat sur l'art contemporain

quinte qui contient l'*ut* et le *sol*, nous constatons une différence, et pour les instruments, nous pouvons déceler des battements, en ce sens que la quinte, dans notre système, n'est pas un intervalle absolument parfait, puisqu'il y a deux harmoniques, le *ré* et le *si*, qui ne figurent pas dans les premières harmoniques du *do*. Il s'agit donc d'une différence de degrés.

A mon avis, M. Ansermet a trop insisté sur la musique occidentale. Evidemment, toute musique a son système. Mais nous voyons dans la musique orientale — la musique turque, entre autres, dont je me suis un peu occupé, ou la musique hindoue — des points d'attraction. Ce n'est pas une musique qu'on puisse comparer à la musique sérielle ; ces points d'attraction auraient quelque chose de commun avec les rapports de la dominante tonique. Je pense que ce que nous avons gagné naturellement avec le système polyphonique modal et polyphonique tonal, c'est-à-dire avec la possibilité d'avoir une musique polyphonique, nous l'avons perdu au point de vue purement mélodique et au point de vue rythmique.

Le rôle de la quinte sur lequel M. Ansermet a insisté m'a rappelé un peu les idées d'Alban Berg, pour qui, finalement, la quinte était une <sup>p.234</sup> sorte d'intervalle imposé par la nature. En considérant l'histoire de la musique et celle des mathématiques, je pense que l'importance prise par la quinte dans notre musique fait figure d'événement historique. Elle n'est pas fondée sur l'essence même de la musique. La musique atonale, au sens large du mot, c'est-à-dire comprenant la musique sérielle, se caractérise par le fait que le matériau n'est pas donné *a priori*. Elle nous laisse libres, et cette liberté est terrible. Mais en y réfléchissant, on voit qu'elle n'est pas plus grande que celle dont jouit le peintre. A la différence du musicien, le peintre, en effet, se trouve devant un matériau amorphe. Sans doute peut-on parler de tons chauds ou froids, mais, de fait, rien n'est imposé au peintre, qui peut choisir lui-même sa palette. La musique atonale voudrait précisément donner au compositeur la liberté dont jouit le peintre.

J'en viendrai maintenant au rôle du « cœur » dont a parlé M. Ansermet. On oublie trop que Schönberg, par exemple, a été amené à l'atonalité non seulement par des considérations d'ordre purement musical — évidemment, l'atonalité était déjà contenue dans *Tristan*, — mais par un effort d'expression. Les premières œuvres de Schönberg apparaissent, de ce point de vue, comme



## Débat sur l'art contemporain

des œuvres réalistes psychologiquement. Ce que voulait Schönberg, c'était exprimer des nuances, des particularités de sa vie intérieure, qu'il ne parvenait pas, pour telle ou telle raison, et peut-être à tort, à exprimer dans le langage tonal, lequel lui imposait des règles qui lui étaient pénibles. La musique atonale, puis la musique sérielle, qui en est issue, constituent au début un effort d'expression. Une œuvre comme *Pierrot lunaire*, une des plus caractéristiques de Schönberg, m'a frappé justement par ce souci d'expression et de pathétique. Elle témoigne assurément d'une technique extrêmement affinée dans sa partie instrumentale et vocale, mais cette technique est mise au service d'un besoin de réalisme psychologique. Et si, plus tard, Schönberg a été entraîné vers des constructions d'un caractère plus formel, il ne faut pas oublier celles qui datent des débuts de l'atonalité et de la musique sérielle.

D'ailleurs un disciple de Schönberg, mort, hélas, trop tôt, Alban Berg, a poussé parfois cette technique dodécaphonique vers un pathétique qui est même gênant. Dans l'une de ses œuvres, cette tension, ce pathétique pouvaient rappeler Puccini. On commettrait donc une erreur en parlant de la musique sérielle comme d'une musique purement formelle. N'oublions pas, et M. Ansermet le sait aussi bien que moi, que ce qui se passe chez les partisans de la technique dodécaphonique, a commencé chez Schönberg lui-même. Je ne prétends pas que les deux dernières œuvres de Schönberg marquent un retour vers la tonalité. Ce serait faux. Mais elles témoignent d'un effort, peut-être manqué, pour rétablir des piliers et des pôles. Ceux-ci, cependant, ne s'inscrivent pas dans le domaine de la musique tonale.

Pour ma part, j'estime qu'il ne peut y avoir de musique que là où il y a des pôles d'attraction. La question qui nous divise est celle de savoir si ces pôles d'attraction doivent être inscrits dans le matériau de la musique ou s'ils peuvent être laissés au libre choix du musicien. <sup>p.235</sup> Cette liberté accordée au musicien constitue, encore une fois, un réel danger, mais, en même temps, elle ouvre une nouvelle voie dans ce domaine.

M. ANSERMET : Je répondrai d'abord à la seconde partie de l'exposé de M. de Schloëzer, concernant le caractère expressif de la musique de Schönberg.

Je vous ai dit que la musique de Schönberg ne s'ouvrait pas à l'acte de transcendance, parce qu'elle manquait de contingence dans le monde ;

## Débat sur l'art contemporain

Schönberg fait la musique d'une sorte de conscience abstraite. Mais cette abstraction, bien entendu, ne peut être complète et il y a dans cette musique des traces d'expressivité ; on y éprouve un sentiment qui n'arrive pas à se déterminer, à prendre forme. Là nous touchons précisément au point capital, et je vous prie de ne pas être surpris qu'on puisse discuter si longuement, entre musiciens, sur des choses qui peuvent paraître futiles, comme la question de dominante. Tout est là. Ou nous avons une dominante, ou nous n'en avons pas. Si nous n'avons pas de dominante, comme l'a supposé M. de Schlœzer, le musicien est libre, en effet, d'organiser son monde sonore comme il le veut, et nous tombons en plein idéalisme. C'est cet idéalisme que je tiens pour impossible.

A un moment de ma conférence, j'ai dit qu'on n'éliminera pas davantage la dominante de la musique, qu'on n'éliminera la verticale et l'horizontale du monde des formes plastiques. Si, par hasard, par une transformation de l'état hydrographique de l'air et de notre métabolisme corporel, nous pouvions nous changer en « tire-bouchons », nous ne serions sans doute plus à même de voir la Vénus de Milo ou le Parthénon. Nous sommes des corps verticaux sur un sol horizontal, et toutes les formes que nous présentent les arts plastiques sont pour nous des formes qui s'adressent à une conscience incarnée dans un corps vertical sur un sol horizontal. Lorsqu'un peintre fait un tableau, il a aussi une donnée des couleurs dont il se sert, une donnée qui ne le détermine pas, mais sur laquelle il se base pour organiser ses propres déterminations. Ce sont les couleurs complémentaires. C'est une donnée de la physique, et ce n'est pas lui qui l'invente. Il ne peut pas y échapper. Dans les sons, nous devons aussi trouver une donnée qui organise nos chemins. Cette donnée a été jusqu'ici l'intervalle de quarte et celui de quinte. C'est pourquoi je leur ai accordé un privilège. Sur ce point, effectivement, des doutes peuvent survenir, car M. de Schlœzer pourra dire que la musique de Bali ou certaines autres musiques orientales n'ont pas l'air de les connaître. A ce propos, je répondrai qu'il s'agit de faits physiques interprétés par notre affectivité, et que nous sommes à leur égard extraordinairement tolérants. C'est ce qui explique, par exemple, le « tempérament » de nos gammes. Nous admettons une quinte fausse. Nous passons notre vie avec une quinte fausse, comme si tout le monde se mettait à marcher dans la rue légèrement incliné. On en prendrait l'habitude. On serait un peu en diagonale et pas tout à fait dans la verticale. Nous le sommes peut-être

## Débat sur l'art contemporain

sans le savoir, suivant la <sup>p.236</sup> latitude où nous vivons. Nous accommodons les données de la nature en vue de nos besoins. D'autre part, il va sans dire que la dominante joue un rôle qui n'est pas plus important que celui de la verticale et de l'horizontale dans les formes plastiques. Or, vous pouvez fort bien vous en passer dans un tableau. Vous pouvez aussi n'y faire qu'une allusion lointaine. On peut tourner autour. Il y a des mélodies qui sont faites par exemple de tierces successives, qui cherchent la quinte, ne la trouvent pas, et dont toute l'expression provient de ce qu'elles ne l'ont pas trouvée. Elles l'ont fait entendre sans la donner jamais. Je crois que là est l'explication du fait cité par M. de Schlœzer comme s'opposant au privilège de la quinte. Si la quinte n'est pas partout, cela ne veut pas dire qu'elle ne soit pas la norme. Cela signifie simplement que la norme est une présence quelquefois invisible.

LE PRÉSIDENT : Je remercie M. Ansermet de son exposé. Je demande la permission à M. de Schlœzer de donner la parole à M. Brailoïu, pour répondre à un point que vient de toucher M. Ansermet. Mais, auparavant, permettez-moi de me départir un instant de la neutralité que devrait observer un président et d'intervenir dans le débat pour dire à M. Ansermet que j'ai été surpris de le voir revenir aujourd'hui sur sa comparaison du rôle de la dominante, dans le domaine des sons, avec le rôle de la verticale et de l'horizontale, dans le domaine des arts plastiques.

Il me paraît que ce qui, dans le monde des sons, pourrait être comparé à la nécessité de la verticale et de l'horizontale, c'est la nécessité, pour un son, d'être soit plus aigu, soit plus grave, soit plus bref, soit plus long que celui qui l'a précédé.

Si la comparaison de M. Ansermet me paraît dangereuse, c'est qu'elle met hors de discussion la prééminence nécessaire de la quinte, qui conditionne sans doute la musique classique, mais ne conditionne ni toute la musique du passé ni, peut-être, toute la musique de l'avenir.

M. CONSTANTIN BRAILOÏU : Je vous parlerai le moins possible de technique, car, à mon avis, ce sujet nous a un peu trop accaparés. D'ailleurs je m'excuse de prendre la parole, car depuis tant d'années que dure une vieille amitié, entre Ansermet et moi, nous avons eu tout le loisir de confronter nos points de vue sur l'art et sur ses destins. Si bien que je n'aurais aucune raison de lui poser de

## Débat sur l'art contemporain

nouvelles questions ou de soulever des objections, si ce n'était la raison même qui l'a poussé à faire la brillante conférence que vous avez entendue avant-hier soir, c'est-à-dire le désir de porter devant cet auditoire d'élite un débat où il ne s'agit de rien moins que de la raison d'être de notre art.

M. Ansermet nous a dit que cette raison d'être est en fonction de son *ethos*, c'est-à-dire en fonction de son rapport avec le milieu, sa signification sociale. J'avoue qu'à ce terme de *ethos*, qui rappelle trop la partie la moins claire de l'enseignement théorique des Grecs anciens, j'aurais préféré une autre expression. Ce qu'il s'agit de définir, ce sont p.237 les liens qui rattachent le musicien créateur au milieu dont il est issu. Les rapports de l'art avec la société, un terme commun peut les exprimer : la fonction de l'art. C'est donc lorsque cette fonction s'affaiblit, ou cesse d'exister, que l'art perd sa signification et sa portée. Sur ce point, je suis entièrement d'accord avec M. Ansermet. Nous avons à nous demander pourquoi il la perd, et nous devons nous interroger pour savoir si, à cet état de choses, il y a, oui ou non, un remède. Pour ce faire, M. Ansermet a choisi presque tous ses exemples dans la musique contemporaine, dans les fondements de la musique actuelle de l'Occident européen. Je sais qu'il l'a fait pour se rattacher à des notions qui vous sont familières, et non pour tirer d'une seule espèce de manifestation du goût musical des lois valables pour l'activité musicale en général. Car si tel était le but, on partirait assurément sur la voie la plus fausse qu'il soit possible d'emprunter.

Examinons un peu, et très vite, cet art que nous pratiquons aujourd'hui. Examinons-en d'abord la pratique. Comment consommons-nous, comment jouissons-nous de la musique ? Nous nous réunissons, en somme, à des heures que rien de particulier, sauf des convenances d'horaire, désignent pour cela, dans des locaux spécialement affectés à cet usage. La musique nous est transmise par un intermédiaire que nous appelons un interprète. Il y a donc trois éléments dans la pratique musicale : un créateur, un interprète, un personnage réceptif — un consommateur. Voilà pour la pratique. Quant à l'essence de la musique, nous dirons tout d'abord que nous pratiquons une musique polyphonique, c'est-à-dire où l'on perçoit toujours plusieurs sons à la fois. Lorsque nous entendons une musique sans accompagnement, elle nous paraît pauvre, indigente. Cette polyphonie est basée en outre sur une notion tout à fait particulière : c'est-à-dire sur une intensité de sons dans l'espace conçus comme une entité technique indépendante. D'autre part, notre musique

## Débat sur l'art contemporain

est au fond, et dans son esthétique et dans sa technique, complètement dominée par un idéal instrumental. Même l'émission vocale est appréciée par nous en fonction de ce que nous appelons la justesse des instruments. Enfin, et c'est la chose la plus importante, cette musique de nature foncièrement instrumentale s'incarne dans des œuvres qui ont *tout* leur sens *en elles-mêmes* et qui mettent leur orgueil à être des créatures absolument indépendantes de toute autre notion, de toute autre contingence que musicale. Le type achevé dans lequel s'est concrétisée cette construction et qui a fini par absorber tout ce qui restait d'anciennes formes musicales, c'est donc la forme sonate et particulièrement la sonate d'orchestre, qui est la symphonie. Si nous voulons nous rendre compte de ce que peuvent être les lois fondamentales d'un art authentique, comme dit M. Ansermet, nous ferions erreur en prenant pour base les conditions de notre art actuel. Il faut absolument que nous levions le nez de dessus notre partition et que nous laissions notre regard errer sur de vastes espaces et pénétrer profondément dans le passé pour essayer de trouver un élément de base commun à toutes les activités musicales. Nous nous apercevrons alors avec stupéfaction qu'un art semblable au nôtre n'a jamais existé nulle part. <sup>p.238</sup> Cet art indépendant, cet art pur dans lequel nous voyons une perfection, l'extrême possibilité d'une beauté sonore, cet art n'a jamais existé ailleurs qu'en Europe occidentale et cela à l'époque moderne. Jamais, nulle part, on n'a pratiqué un art tout à fait autonome ; on le rencontre parfois, il est vrai, dans des formes périphériques et accessoires comme, par exemple, certaine musique chinoise ou la musique grecque de la basse époque, qui était une musique de virtuosité pure, méprisée par les philosophes, à juste titre, ou dans certaines formes de l'art officiel hindou. Mais dans la pratique commune, cet art n'a jamais existé. Qu'observe-t-on au contraire ? On constate qu'à l'origine, au premier stade des sociétés, la musique est un moyen pratique pour assurer la vie de l'homme devant des forces qu'il ne comprend pas, mais qui lui sont hostiles. C'est un instrument de défense, contre ces forces, ou de conciliation. Mais, à mesure que s'organisent les croyances, que surgissent les Etats — Etats en général théocratiques, à leur début — on voit cette fonction originale, qui est une fonction magique, se changer en une fonction éthique ; et c'est précisément pour ne pas faire une confusion entre cette éthique-là et l'éthique à laquelle fait allusion M. Ansermet, que je préférerais un autre terme que celui de *ethos*. A ce moment-là, la musique est un instrument de

## Débat sur l'art contemporain

gouvernement ; ainsi l'a conçue Platon. Il en va de même pour les Chinois et pour d'autres civilisations. Cet art est intimement lié à la vie de l'homme, à la vie de la société. Il a toujours un but utilitaire et pratique. Mais c'est en Europe occidentale qu'à un moment donné l'art a divorcé d'avec la vie pour se réfugier dans une sphère qui lui est exclusivement propre. Quand cet événement s'est-il passé ? Il est assez difficile de le dire. Ce moment-là on peut l'entrevoir dans ces fameuses paroles de Mallarmé qui veut que « la poésie reprenne à la musique son bien ». On a beaucoup commenté ces paroles du point de vue esthétique. Ce qu'on n'a pas vu, c'est le tragique qu'elles contiennent et ce sentiment d'abandon de la poésie qui s'y exprime. Mallarmé veut dire ceci : cette poésie que nous pratiquons, cette poésie à lire, est une poésie orpheline. Il lui manque quelque chose : la musique. Il a recherché une solution vers la voie sur laquelle la poésie s'était déjà acheminée, mais il a constaté que l'élément musical faisait défaut à ce moment-là. C'est à l'instant où la poésie divorce d'avec la musique que débute cette évolution d'un art utilitaire et pratique vers un art autonome.

Peu à peu la musique, et tous les arts, deviennent ce qu'ils sont aujourd'hui : c'est-à-dire, au fond, des objets de divertissement, d'un divertissement que nous considérons comme supérieur ; d'un délassement spirituel, mais sans un contact immédiat avec la vie. Ils sont devenus *gratuits*. On peut s'en passer. Lorsque je dis qu'on peut s'en passer, je veux dire qu'on ne pouvait pas s'en passer lorsqu'il s'agissait de chasser les mauvais esprits de maisons hantées ; la musique était un élément indispensable. On ne pouvait pas, non plus, dans la conception des gouvernants, bien conduire un Etat en faisant une autre musique que celle que la philosophie considérait comme salutaire spirituellement. Mais, aujourd'hui, nous voyons bien qu'on peut vivre, voyager, lire, <sup>p.239</sup> penser sans écouter des symphonies. Il y a beaucoup de très braves gens, cultivés, qui se passent aujourd'hui complètement de musique. Je pense aux ingénieurs, aux médecins, etc. Ces gens n'ont, avec la vie artistique, aucune espèce de contact et cependant, malgré cela, on ne saurait les considérer comme des gens incultes. L'art est donc devenu une activité gratuite. Je ne poursuivrai pas plus loin cette idée, mais je me contenterai de me demander dans quelles formes, dans quelles expressions techniques s'est incarnée cette conception de la musique. Je vous l'ai dit tout à l'heure : cette forme, c'est, au fond, après beaucoup d'essais, la *sonate*.

## Débat sur l'art contemporain

La question que nous nous posons maintenant est de savoir quel avenir a cette musique polyphonique, gratuite, dominée par un idéal instrumental. Pour ma part, je suis assez pessimiste, non par un raisonnement philosophique, mais simplement par l'observation des choses. Cette forme de la sonate a été portée à sa perfection et même au delà de la perfection, il y a plus de cent ans, par les dernières œuvres de Beethoven ; et quand je dis au delà de la perfection, je me fonde sur un fait réel : à savoir que les successeurs de Beethoven, dans leur majorité, n'ont pas imité, ni essayé de continuer sa dernière manière, mais son avant-dernière, car la dernière était déjà aberrante par rapport aux normes de la forme symphonique. Que s'est-il passé ? Des faits importants, du point de vue des conditions de l'art. Tout d'abord : l'intervention de l'électricité, la production, la transmission, la reproduction du son ont donné à la musique des pouvoirs illimités. Aujourd'hui, nous sommes en mesure de fabriquer une musique absolument artificielle. Depuis le plus haut moyen âge, on n'a trouvé aucun moyen de produire des sons par d'autres voies que celles déjà connues. C'est vers les VII<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles que le violon apparaît en Europe et c'est le seul nouveau moyen de produire le son par rapport à l'antiquité grecque. Mais l'électricité a changé tout cela. Elle a donné à la musique des moyens incommensurables ; il était logique qu'un nouvel art mette en œuvre de nouvelles ressources. Est-ce le cas ? Nullement. D'autre part l'évolution même de la matière musicale, qui va du système harmonique de Beethoven à la liberté complète, dont on vous a si longuement parlé et qui est celle des dodécaphonistes, représente aussi une révolution très importante, qui tranche avec le lent progrès accompli par la technique au cours des siècles passés. Cette révolution, elle aussi, devait donner naissance à une nouvelle musique. Est-ce le cas ? Nullement. Avec une nouvelle technique, on reprend les mêmes formes. Si vous entendez une œuvre moderne, de Bartok ou d'un autre compositeur — et si je cite Bartok, c'est que j'ai beaucoup d'admiration pour ce compositeur — , il est inévitable qu'à un moment donné surgisse quelque part un fugato, c'est-à-dire une forme pratiquement abandonnée depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Vous constatez que non seulement on ne sort pas de la symphonie, mais qu'on fait toujours des développements et encore des « fugato ». On va même plus loin et c'est vers le passé que les regards se portent. On a inventé la mode d'écrire des *concerti grossi*, ou des formes « partita » de ces genres qui sont antiques.

p.240 La conclusion à laquelle on arrive, c'est que tout semble indiquer que

## Débat sur l'art contemporain

cet art n'a pas de possibilité d'évolution. Si nous cherchons la raison de ce piétinement, nous la trouvons dans le fait qu'il n'y a plus de *lien* entre cet art gratuit et la société ; quelle que soit l'inspiration du compositeur dont M. Ansermet nous a parlé l'autre jour, le fait que cet art n'est plus nourri par la sève de la vie collective et qu'il n'est plus rattaché aux activités essentielles de l'esprit humain, nous prouve qu'il est en train de « tourner sur lui-même » et, probablement, de périr de sa superbe. Faut-il nous en désoler ? Je ne le crois pas ; car l'esprit humain n'a pas produit, dans tous les instants de sa vie et de son développement, les mêmes créations. Il est possible qu'actuellement il soit dirigé vers d'autres activités, vers d'autres créations. Il faut se rappeler aussi que ce que des esprits très distingués considèrent comme l'élément le plus précieux du legs des anciens Grecs, c'est-à-dire leur géométrie, n'est pas contemporain de la plus haute époque de leur art plastique ou de leur art musical.

M. ANSERMET : J'ai demandé la parole pour répondre à notre Président qui m'a fait une petite remarque concernant l'horizontale.

Nous sommes devant cet espace que M. de Schlœzer appelle « sonore » et que j'ai appelé « imaginaire » : c'est l'espace des formes musicales. Je comprends bien que je surprenne M. Baud-Bovy, qui a un esprit précis, en me bornant à comparer cette norme d'un son et de sa dominante à la fonction verticale et horizontale, dans les formes plastiques. Mais il faut penser à une chose, c'est que les formes musicales ont deux sortes de signification dans cet espace. Elles ont des significations de temporalité, c'est-à-dire des significations concernant le passé et l'avenir, et des significations de déplacement, c'est-à-dire des significations qui prennent un autre caractère expressif, si j'ose dire. La musique était einsteinienne avant qu'Einstein vînt au monde. Je suis musicalement dans un *espace-temps*, de sorte que la notion d'horizontale et de verticale prend, bien entendu, une allure très spéciale. En voici un exemple qui est le motif de *Saint Sébastien*, de Claude Debussy :



Voilà comment, dans l'espace, à mon sens, on dessine un signe de croix. Vous pourrez dire que vous ne voyez pas là un signe de croix, mais j'ai déjà dit



## Débat sur l'art contemporain

que les *significations* du sentiment musical sont différentes pour les uns et pour les autres.

A M. Brailoiu, je réponds : sa communication me paraît extrêmement importante, attendu qu'au fond, elle a consisté à vous montrer toutes les raisons de doute qu'on pouvait avoir quant à un avenir créateur de notre époque musicale, raisons que j'avais envisagées moi-même, que p.241 je n'ignorais pas, mais que je m'efforce tous les jours de combattre. Cependant, je dois dire ce qui suit : les fondements de la musique, que j'ai cherché à définir, ne sont pas exclusivement les fondements de la musique occidentale, mais au contraire ceux de la musique en général. Ce par quoi la musique des civilisations exotiques et primitives diffère de la musique de l'Europe occidentale est un facteur que je considère comme extrêmement important, à savoir la conscience particulière de l'être humain qui fait cette musique. Ceci vous expliquera pour quelle raison — et cela peut être intéressant à noter en passant — je ne peux pas croire que le marxisme voie juste les problèmes posés par la culture et particulièrement ceux de la musique ; les données sociales, les données économiques sont là mais, il y a d'autres facteurs dont, en tout cas, les marxistes actuels ne tiennent pas compte. Le concret sur lequel le marxisme veut bâtir contient, entre autres, une certaine forme de l'esprit humain qui dépend de certaines expériences totalement indépendantes des circonstances purement économiques ou sociales. Sans cela, il n'y aurait pas d'explication à la musique occidentale. Si celle-ci ne représentait pas une âme humaine totalement différente de l'âme orientale, nous n'aurions pas eu cette musique si différente dont parle M. Brailoiu, qui nous a montré à juste titre que dans les civilisations primitives, en raison précisément de l'âme de ces peuples primitifs, la musique avait une fonction très déterminée et que dans notre civilisation actuelle, la musique était devenue « gratuite ». Dans les traits que j'ai réunis pour caractériser la musicalité contemporaine, je vous ai signalé entre autres un nouveau sens de l'*autonomie* de la musique. C'était à dessein, car ce sens nous fait prévoir, en effet, que la musique, au lieu de chercher son sort dans des formes comme la sonate ou la symphonie, peut le poursuivre ailleurs. Elle peut rester autonome en affectant d'autres formes répondant à des fonctions vitales et sociales. C'est une des perspectives optimistes que l'on peut envisager.

M. ROLAND MANUEL : M. Ansermet nous affirme que le phantasme musical

## Débat sur l'art contemporain

prend valeur de réalité sous la condition que l'événement sonore se mue en élément de sentiment. La mélodie, forme première de la musique, nous sommes d'accord sur ce point, se réaliserait au prix d'une « tension affective ». C'est ce primat de l'affectif, partout et toujours affirmé, que j'ai peine à comprendre. Que l'événement musical soit saisi dans le sensible et par le sensible, voilà qui est évident. Que le sensible ait des résonances affectives, la psychologie la plus élémentaire en rend compte. Ce qui ne me convainc pas, c'est l'affirmation que cette opération de transcendance, qui constitue l'acte musical, est essentiellement et principalement tributaire de l'affectif. La musique, et M. Ansermet y insiste excellemment, suppose en celui qui l'écoute le *sentiment musical*. Qu'est-ce à dire, sinon une éducation du sens, un affinement du goût, une présence de l'intellect, une disposition naturelle et permanente — un *habitus*. C'est une acception légitime du terme de « sentiment », mais qu'on ne saurait forcer sans jouer sur les mots. J'insiste, car j'ai l'impression que l'éloquence de M. Ansermet p.242 m'entraîne, me semble-t-il, avec moins de force partout où elle met l'accent sur la primauté de l'affectif. L'analyse du cas Schönberg m'est apparue avec la claire élégance d'une démonstration mathématique irréfutable. Pourquoi faut-il qu'elle entraîne beaucoup plus l'adhésion que l'exposé du cas Stravinski ? Je dois dire, ici, que j'éprouve une gêne extrême à me trouver en désaccord avec M. Ansermet sur le sens et l'esprit d'une musique qui n'a jamais été plus parfaitement élucidée, à mon gré, que par un chef d'orchestre qui se nomme justement Ernest Ansermet. Stravinski n'a cessé d'affirmer, pour sa part, que l'expression du sentiment n'a jamais été immanente à l'art musical. Son œuvre, proche parente en cela de celle de nos Français — je pense aux polyphonistes, aux clavecinistes — ne se croit pas moins authentique quand elle se découvre des affinités dynamiques avec une image suggérée par le texte ou l'argument et qu'elle se plaît à la refléter. C'est dans ces limites que M. Ansermet vient, à l'instant, de nous montrer la possibilité d'autonomie pour la musique. Autonomie est une façon de parler. Cette musique de Stravinski, comme celle des clavecinistes et des polyphonistes français, préfère la précision, l'unicité du symbole à l'indétermination de la métaphore. Elle subordonne presque toujours l'expression de l'inexprimable sentiment à l'organisation du sensible. De ce point de vue, la musique de *Petrouchka*, comme celle des *Barricades mystérieuses*, est moins impure, rigoureusement parlant, que la *Mort d'Isolde*. On dira, et

## Débat sur l'art contemporain

nous voici au cœur du débat, qu'elle n'est pas autonome pour autant. M. Ansermet nous accordera — avec M. Brailoiu, qui a évoqué la question — que cette autonomie est peut-être une chimère, une belle chimère, la plus belle des chimères, mais une chimère ! Aucune musique n'est autonome, ni d'ailleurs aucun art. Et ce n'est pas une esthétique romantique qui lui permettra de conquérir une autonomie.

Enfin, dans cette merveilleuse conférence, si nourrie et si excitante pour l'imagination, cet appel constant au sentiment, ce recours aux intermittences du cœur, cet appel à l'inspiration, cette primauté de l'affectif, nous autorisent à demander à M. Ansermet si sa conception de l'*ethos*, qui est bien la donnée la plus subtile, la plus mystérieuse de l'esthétique aristotélicienne, n'est pas commandée, chez lui, par la générosité du *pathos*. J'évoque l'esthétique romantique parce que tout, dans le discours de M. Ansermet, m'y ramène. Je ne songe pas à l'en blâmer. Tant de signes annoncent l'imminence ou, tout au moins, la possibilité d'une résurgence du romantisme, mais je demande à M. Ansermet si c'est volontairement qu'il nous y reconduit.

M. ANSERMET : Je vais dire à M. Roland Manuel comment je vois le romantisme. Je ne pense pas que le fait de dire que la musique est sentiment, soit du romantisme et si j'ai insisté sur le fait que la musique, dans le sentiment, saisit son *ethos* et non son *pathos*, c'était précisément pour m'évader du *pathos* et non pour y rentrer. Mais, d'autre part, je lui dirai comment je vois se manifester le romantisme : de la même façon que le baroque se distinguait du classicisme, à p.243 une autre époque. J'en cite un exemple. Chez Beethoven, je dirai que la *Cinquième Symphonie* est classique et que la *Troisième* est romantique. Le « chemin de dominante » que nous fait parcourir l'*Eroïca* est un chemin surchargé d'incidences ; le « chemin de dominante » que nous fait parcourir la *Cinquième* va tout droit à son but. C'est la surcharge d'événements qui sont tous intégrés, mais qui confèrent une espèce de richesse matérielle à l'intégration de la forme, qui donne le caractère romantique. Seriez-vous d'accord avec ce point de vue ? A cet égard, toute musique, celle des classiques et celle des romantiques, est une certaine forme de sentiment. Seulement dans la forme, il faut distinguer deux choses : les qualités esthétiques de la forme et son fondement en substance. Si la substance prédomine, nous touchons au baroque, au romantisme ; si, au contraire,

## Débat sur l'art contemporain

l'événement esthétique se fait avec le minimum de moyens et avec la plus grande économie, nous sommes dans le classique. Alors il ne faut pas craindre de parler de sentiment. Je ne pense pas qu'un retour à un sens musical tel que je l'ai indiqué soit un retour au romantisme.

M. GABRIEL MARCEL : M. Brailoiu m'a choqué ; et je ferai la remarque suivante : ce qu'il a dit de l'évolution de la musique, on pourrait le dire de l'évolution de la peinture. Il est infiniment probable que les peintures de la grotte d'Altamira avaient une valeur et une efficacité magiques. Il est absolument sûr aussi que la peinture, à d'autres époques plus rapprochées de nous, a eu une sorte de valeur pragmatique. On en dirait autant de la poésie et probablement de tous les arts. Car tous les arts, et pas seulement la musique ont aspiré à cette autonomie. Je reviendrai d'ailleurs sur ce mot, car je ne suis pas d'accord avec Roland Manuel et je n'emploierai pas le terme de « gratuité » qui me semble dangereux.

Ce qui me paraît miraculeux, dans la musique occidentale, — je ne parlerai pas de la musique de Bali, car pour moi elle n'a pas de sens, je préfère n'en pas parler — ce qui me paraît miraculeux, et je pense à Monteverdi, à Bach, à des musiciens beaucoup plus rapprochés de nous, c'est justement qu'il s'est créé un type nouveau de vie, une réalité qui satisfait certains besoins extraordinairement peu conscients d'eux-mêmes, extraordinairement peu capables de prendre forme, en quelque sorte, pour eux-mêmes, et dont on pourrait dire — ce n'est peut-être pas faux d'ailleurs — qu'ils sont une espèce de dérivation ou de substitut de ce qui se réalisait antérieurement sur le plan strictement religieux ou mystique. En tout cas, j'avoue que, pour ma part, le fait de parler de « gratuité » à propos de Beethoven me paraît fantastique. Je comprends ce que cela peut signifier, mais je pense que Beethoven aurait été prodigieusement choqué de cette observation. Je ne vois aucunement qu'on puisse avoir des raisons de désespérer de l'avenir de la musique. L'évolution à laquelle nous avons assisté est assez extraordinaire pour qu'on ne puisse pas parler de piétinement. J'ajoute enfin que si des musiciens, qui ne sont peut-être pas toujours de premier ordre, éprouvent aujourd'hui le besoin d'écrire des *concerti grossi*, c'est peut-être en partie par le besoin de se <sup>p.244</sup> donner une armature extérieure, pour contraindre ce qu'il y a, dans une certaine mesure, d'informe et d'imprécis dans leur inspiration ou dans leur non-inspiration. Il me

## Débat sur l'art contemporain

semble donc que cette observation est latérale et n'ajoute pas grand'chose au débat.

Je reviens maintenant sur la conférence de M. Ansermet, qui m'a passionné. Ma façon de m'exprimer est peut-être prétentieuse, mais j'ai eu le sentiment d'être en très profond accord avec ce qu'il a dit. Cela répondait à mon expérience de la musique, la corroborait, la confirmait, l'éclairait. Sur un point très important, je voudrais cependant obtenir quelques éclaircissements — et là, je rejoins M. Roland Manuel dans ses questions. M. Ansermet nous a parlé, à plusieurs reprises, de « savoir affectif ». Evidemment, au point de vue philosophique, cette expression est d'abord surprenante. Je ne dirai pas qu'elle me choque, car elle répond à un besoin, à une nécessité profonde. Mais je voudrais préciser ce que je crois entrevoir à son sujet et demander à M. Ansermet si mon sentiment correspond à peu près à ce qu'il a voulu nous dire.

Il me paraît absolument sûr que la musique n'est pas purement ou essentiellement affective. Je pense que la musique purement affective serait, par exemple, celle où des chiens gémiraient en entendant certains sons. Nous ne sommes pas émus de cette façon par la musique. C'est quelque chose de différent de l'affection et quelque chose, pourtant, qu'on ne peut pas non plus séparer de l'affection : une espèce d'unité mystérieuse. Je n'aime pas beaucoup le mot *savoir*, je préférerais celui de *révélation*. Si je me réfère à mon expérience, il me semble que toute musique que je comprends — encore faudrait-il éclairer le sens de ce mot comprendre — m'apporte une certaine révélation. Chose curieuse, il ne s'agit pas d'une instruction, car une musique n'est pas instructive ; elle est *révélatrice*. Là, me semble-t-il, se situe le problème ; aussi vais-je poser cette question : quel est, en somme, le contenu de cette *révélation* ?

Nous nous trouvons immédiatement en présence d'un paradoxe : c'est que le mot *contenu* lui-même apparaît comme impropre. Il y a révélation ; mais il n'y a pas, à la lettre, contenu révélé. Je cherche à préciser. Me cantonnant toujours dans la musique occidentale, évoquant un compositeur déterminé, Debussy, par exemple, je trouve qu'il y a un monde de Debussy — et cela rejoint ce qu'a dit M. Ansermet sur l'espace. Il y a un espace-temps debussyste. Je crois que la notion de *chemin* à laquelle M. Ansermet se réfère est extraordinairement importante. Il y a, en effet, des *chemins* debussystes. Mais, comme on le disait, un chemin doit

## Débat sur l'art contemporain

mener quelque part ; il y a un but. Je ne me permettrai pas, moi qui ne suis pas un technicien, de prendre position sur cette question de la *quinte de dominante*. Ce qu'en a dit M. Ansermet répond à mon expérience. Je conçois cependant qu'on éprouve le besoin d'imaginer, autour de cette quinte fondamentale, certaines possibilités moins strictement déterminées. Ce que M. Ansermet nous a dit sur le fait que la quinte pouvait être invisible, voilée, suffit probablement à répondre à cette question. Il me semble, qu'on fasse intervenir ou non cette particularité dans un monde comme celui de Debussy, qu'il y a un certain *chez soi* vers lequel on est ramené et autour duquel on gravite. <sup>p.245</sup> Alors le problème mystérieux de la musique me paraît le suivant : au fond, ce monde qui nous est révélé au fur et à mesure qu'il se découvre en nous, nous avons le sentiment que c'est nous-mêmes qui nous sommes révélés. Là réside, à mon avis, la différence capitale entre la musique et les autres arts et, je dirai, de mon point de vue, sa supériorité sur eux. Il semble, au surplus, qu'une unité extraordinaire se réalise entre l'apport musical et ce qui nous est le plus intérieur, le plus fondamentalement utile. Il me semble qu'il y a *révélation* dans cette découverte qui est, en même temps, découverte de nous-mêmes.

M. Gabriel Marcel, ne cachant pas son peu de goût pour la musique sérielle, en vient à ce qu'il appelle « le phénomène Stravinski deuxième manière » et le « phénomène Schönberg », au sujet desquels il voudrait poser le problème historique :

Pour ma part, dit-il, j'attache une grande importance au phénomène de la fatigue. On ne peut pas exagérer le rôle de la fatigue dans l'art actuel. Je me demande si cette sorte de dessèchement auquel on a assisté, à un moment donné, ne fut pas consécutif à la surabondance de pathos qui s'est produite chez Wagner, sous d'autres formes dans la musique post-wagnérienne — je ne pense pas à Strauss — et, dans une certaine mesure, même dans la musique française. Cela ne s'applique pas à Schönberg, mais à une certaine musique extrêmement formelle. Estimez-vous qu'on puisse donner cette interprétation ?

M. ANSERMET : Parlant de la fin des cultures, j'ai dit que je ne décrirais pas les événements, car on n'explique pas une mort naturelle où tout s'en mêle : le foie, le cœur et les poumons. C'est exactement cela. La fatigue dont vous parlez s'en est mêlée, mais ce n'est pas le seul facteur. Dans les questions que vous avez posées, il y en a une plus importante, celle qui concerne la *révélation* et le *savoir affectif*. Je voudrais brièvement tâcher de vous répondre. Je me suis

## Débat sur l'art contemporain

gardé, dans ma conférence, d'essayer de chercher ce que, dans le sentiment musical, nous pouvions trouver en fait de révélation sur le monde. Je me suis borné à décrire ; autrement dit, je n'ai pas abordé la métaphysique du sentiment musical. Je me suis borné à chercher ce que le sentiment musical révélait de nous. J'ai dit qu'il révélait l'*ethos* de notre être de sentiment, par le style, par le projet esthétique (lyrique, dramatique, etc.). Cette révélation va-t-elle plus loin que l'homme ? C'est une autre question.

Quant à ce *savoir affectif* qui est une notion ambiguë, je crois que vous pourriez peut-être vous expliquer ce que je veux dire si je vous pose, à mon tour, une question. Vous êtes-vous demandé quelle était la fonction de la musique vis-à-vis de l'homme ? Est-ce une pure fonction de beauté ? Est-ce que la beauté suffit à expliquer la musique ? Je vous donnerai ma réponse. Nous avons deux façons d'être au monde : *en le pensant, ou en le sentant*. Or, notre vie, faite de cette double activité de penser et de sentir, est constamment encombrée d'objets, car nous sommes toujours en train de penser quelque chose ou de sentir quelque chose<sup>p.246</sup>. En conséquence, l'homme a eu besoin, une fois, de penser quelque chose qui ne serait rien de spécial, de sentir quelque chose qui ne serait rien de spécial, c'est-à-dire d'éprouver en lui-même sa faculté de penser et sa faculté de sentir. Il le fait, sur le mode spéculatif, par les mathématiques et par la musique. Les mathématiques sont un exercice de la raison humaine à propos d'un objet spéculatif ; et la musique est un exercice de notre affectivité, à propos d'un objet spéculatif.

M. DE SCHLÆZER : Je m'excuse de revenir sur certaines questions. Je savais que M. Ansermet était un dialecticien redoutable et j'en ai eu un nouvel exemple. Quand je dis que la dominante ne joue pas un rôle dans toute musique, M. Ansermet réplique qu'elle joue un rôle parce qu'elle est sous-entendue. En vérité, je ne comprends pas où sont les bases de ce privilège.

M. ANSERMET : Je veux bien abandonner la dominante, mais à la condition que vous me donniez un autre fondement. Il y a deux points que je voudrais voir éclaircis. Premièrement nous ne pouvons avoir d'expression que sur un fondement de cette expression.

M. DE SCHLÆZER : Je suis d'accord.

## Débat sur l'art contemporain

M. ANSERMET : Si ce n'est pas la dominante, quel est ce fondement ?

M. DE SCHLÆZER : Donc, M. Ansermet abandonne la dominante, mais cela n'a pas grande importance. Du coup se trouve justifiée la musique qui se lance dans une liberté très dangereuse. Ce mot de liberté devrait être pris *cum grano salis* ; il s'agit bien d'une liberté au début, mais dès qu'il se trouve aux prises avec un matériau si extraordinaire, le musicien est obligé de se discipliner ; et la discipline dodécaphoniste est bien plus terrible que la discipline tonale. Je connais personnellement de jeunes musiciens qui ont commencé par faire de la musique dodécaphoniste, qui y ont introduit une nouvelle valeur particulière à chaque son, mais qui maintenant hésitent et voudraient retrouver ces pôles, ces points d'attraction, car il est très dangereux de vouloir se les fixer soi-même.

En même temps qu'à M. Ansermet, je voudrais répondre à M. Brailoiu. Le tableau qu'il a fait de la musique moderne est véritablement terrifiant, mais il ne s'appuie sur rien. Quelle fut la fonction de la musique d'autrefois ? C'était autrefois une fonction pratique. Nous le savons tous. Comme M. Gabriel Marcel nous l'a dit, ce fut le cas aussi de tous les autres arts. De vastes perspectives s'ouvrent à la musique actuelle ; quand le musicien établit lui-même sa propre discipline, il y a danger, certes, mais il y a aussi de nouvelles possibilités. Je ne vois pas, par exemple, la raison — et je ferai ici un paradoxe — de la résistance rencontrée par la musique atonale, je ne dis pas sérielle, car c'est une manière d'organiser la musique qui n'est plus tonale. Il y aurait différentes façons d'organiser cette musique. On pourrait, par exemple, p.247 envisager une musique modale ; je ne pense pas aux modes anciens, mais à l'institution de nouvelles échelles. Ce n'est pas à moi de le faire, comme théoricien, mais il serait possible, me semble-t-il, de remplacer l'organisation de ce mode de douze sons par des modes qui permettraient une musique polyphonique et des harmonies très différentes de celles d'aujourd'hui. Nous connaissons tous les tentatives qu'on a faites pour le quart de ton. Je ne crois pas qu'il faille aller dans cette direction. En tout cas, la musique atonale, libérée des sujétions d'un espace sonore *a priori* structuré, se trouve dans une situation difficile, car elle opère avec un matériau qui ne lui est pas du tout approprié, elle est obligée d'opérer avec un matériau et un matériel élaborés pour la musique tonale. La principale difficulté de se développer, pour elle, c'est le tempérament égal, qui n'a de sens que dans une musique tonale. Ce tempérament égal a aidé la



## Débat sur l'art contemporain

musique tonale à se développer. Il n'a pu être établi que parce qu'il y avait une musique tonale. Le premier projet de tempérament égal remonte à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Personne ne l'a appliqué parce que la musique, alors, n'était pas tonale et qu'il n'y avait pas besoin de moduler dans les tons éloignés. Le tempérament égal est né avec la musique tonale, avec la possibilité et le besoin de moduler dans les tons éloignés. M. Ansermet le sait aussi bien que moi : Bach, dans sa fugue d'orgue, ne se permettait pas, en général, de moduler dans les tons éloignés, car l'orgue de son époque n'était pas tempéré. C'est le clavecin qui l'a été. L'avenir de la musique est sur ce point très riche de promesses. Surtout si elle commence par renoncer à ce tempérament égal.

M. Ansermet vient de poser un problème très dangereux : de remplacer cette loi de la tonique et de la dominante. Je pense qu'il existe une base physique que nous connaissons tous : ce sont les sons harmoniques, la résonance naturelle. Cette résonance naturelle est projetée pour ainsi dire sur le plan du tempérament avec nos gammes. Toutes nos gammes sont fausses, les quintes sont fausses, tout est faux ; mais l'oreille s'est adaptée remarquablement. Elle a une grande puissance d'adaptation et de création. Dans les sons que nous entendons, elle ajoute ses propres sons, les sons additionnels et différentiels qui n'existent pas. Ainsi, un organiste peut donner l'impression d'un son fondamental en n'utilisant que les harmoniques. Ainsi, la base physique de la musique est vraiment une loi que nous avons été obligés d'accepter, comme le dit M. Ansermet, de même que nous sommes obligés d'accepter la verticale et l'horizontale — ce qui n'est qu'une image. Il y a une loi physique que nous ne pouvons pas transgresser : c'est tout simplement qu'un son donne son octave, sa quinte, sa tierce, etc. Je ne vois pas la nécessité de désespérer de cet avenir.

La question des rapports avec la société se pose aussi pour la musique ; cependant, il ne faudrait pas voir sous un jour idyllique le passé de la musique et la situation des compositeurs. Nous savons ce qui est arrivé avec Mozart et Beethoven. Nous savons aussi que Bach était considéré comme un grand interprète, mais que, comme compositeur, il n'avait pas la place qui lui est assignée aujourd'hui. Nous savons <sup>p.248</sup> tous aujourd'hui ce qu'il est advenu des œuvres comme la *Passion selon saint Matthieu* ; un certain désaccord a toujours existé entre l'artiste et le public. Je n'entrerai pas dans cette analyse ; M. Gabriel Marcel, qui est musicien et qui a une sensibilité raffinée, vient de nous

## Débat sur l'art contemporain

dire franchement — et je trouve cela remarquable — que la musique de Bali ne lui dit rien du tout. Je me trouve dans une situation curieuse, car, n'étant pas du tout partisan de la dodécaphonie, les attaques dirigées contre elle m'obligent à prendre sa défense. Mais je ne voudrais pas mêler à ce débat des questions de sensibilité et de goût ; de telles discussions ne mènent à rien. L'essentiel, à mon avis, c'est de déterminer d'abord les bases physiques de la musique. Si nous découvrons cette base, comment nier les possibilités d'une musique qui renonce à la tonalité ? Ce faisant, elle ne renoncera pas aux pôles d'attraction ni aux notes ayant une fonction particulière, mais ces éléments seront précisément déterminés par le compositeur. La musique atonale, dans le sens large du mot, ne pourra se développer que quand elle aura développé son matériau et son matériel.

Mlle JEANNE HERSCH : Il est clair que ce que M. Ansermet appelle « affectivité » n'est pas quelque chose de romantique ; c'est la tension du sujet vers quelque chose, quel que soit d'ailleurs l'objet de cette tension. C'est le fait d'être orienté, tendu vers autre chose que ce qui est donné là, et M. Ansermet a appelé cela la transcendance. Pourquoi cet élément affectif est-il en général considéré comme compromettant dans la musique contemporaine et, d'une façon générale, dans l'art contemporain ? Tout à l'heure, M. Roland Manuel comparait deux genres de musique, l'un comportant plus de sentiment que l'autre, et ce dernier lui paraissait plus *pur*. Ainsi le sentiment prend figure d'impureté, alors qu'il jouissait d'un prestige extraordinaire à l'époque romantique ; il semblait alors suffire, pour faire de l'art. Tandis que maintenant, il semble qu'il suffit que le sentiment soit présent pour que l'art soit impur. Quelle en est la raison ? Peut-être est-ce que le sentiment appartient, dans sa nature première, à la vie pratique, à la tension efficace ; il est lié à l'action. En général, le sentiment, l'affectivité doit aboutir à un acte à partir duquel on tendra de nouveau à autre chose, en un dépassement perpétuel. Au contraire, en art il s'agit d'un sentiment à propos de n'importe quoi, à propos d'une chose indéterminée, par conséquent il ne tend pas à un acte. C'est une sorte d'affectivité dépensée gratuitement. A des époques où l'ambiance était saine, il y avait non seulement deux façons de vivre les choses, comme on l'a dit, les penser et les sentir, mais deux façons de les sentir : 1) un sentir efficace et pratique ; 2) un sentir esthétique n'entraînant pas l'acte. Par exemple, lorsqu'on

## Débat sur l'art contemporain

a sur le plan imaginaire le spectacle d'un incendie, on ne se précipite pas pour l'éteindre ; et lorsqu'un danger menace quelque personnage imaginaire, on sent avec lui mais on ne se précipite pas pour le secourir. Cette sorte d'affectivité fictive est un élément constitutif de l'art. Or, il semble avoir mauvaise presse. Pourquoi ? Cela vient peut-être du fait que toute affectivité est liée pour p.249 nous à une mauvaise conscience. Nous avons trop senti à propos de choses auxquelles nous ne pouvions rien. Nous avons souffert sans aider. Nous nous sommes révoltés sans intervenir. Nous avons eu des spectacles qui ont mis notre affectivité sens dessus dessous, sans avoir abouti à un acte quelconque. Il s'agissait pourtant de l'affectivité pratique, intéressée, et non pas de l'affectivité désintéressée ou fictive de l'art. Mais cette impuissance de l'affectivité pratique a provoqué un sentiment de remords. Sentir ou ressentir a paru trop facile, gratuit, vain. Le sentiment est devenu une espèce de luxe, sans justification devant ceux qui souffraient concrètement dans une situation réelle. Si bien que, maintenant, sentir à propos d'une œuvre d'art nous paraît peut-être défendu. Il y a une mauvaise conscience du sentiment, de l'affectivité.

N'y a-t-il pas là, parmi d'autres, un facteur qui explique le malaise dans l'art, dans la musique essentiellement ? L'affectivité fictive et non pas romantique, est un élément constitutif essentiel sans lequel il n'y a pas de véritable musique. D'autre part, cette mauvaise conscience continue à peser sur nous.

M. ANSERMET. Mlle Hersch vient de vous dire des choses que je n'ai pas su vous dire, et qui sont justes. Elles expliquent le malaise dont vient de nous parler M. Roland Manuel. Cette affectivité, dont nous parlons, est devenue un élément dont on se méfie, non pas seulement, comme vous le dites, parce qu'elle a été une fausse espérance, mais pour une autre raison encore. C'est que dans la mesure où l'expression du sentiment en musique se différenciait, pour être de moins en moins anonyme et évoquer d'une manière toujours plus précise nos sentiments réels, le *pathos* prenait le pas sur l'*ethos*. Dans une sonate de Bach, vous ne pouvez pas savoir de quoi il s'agit : si c'est tristesse, mélancolie ou espérance. Avec la différenciation des moyens d'expression, le sentiment devient, chez Schumann, chez Chopin, chez Wagner, beaucoup plus précis. Nous en arrivons à éprouver un sentiment musical qui est l'expression exacte du désir, par exemple. A ce moment, le caractère éthique du sentiment s'efface devant son caractère pathétique. Alors le sentiment perd en dignité. Le

## Débat sur l'art contemporain

discrédit où est tombé le sentiment en musique provient sans doute de cette double cause, de ce que, spéculatif, il n'est pas efficace, et de ce que, par l'accent porté sur le *pathos*, il a perdu en dignité.

LE PRÉSIDENT : Je déclare clos notre second entretien.

@

## TROISIÈME ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Waldemar Deonna

@

LE PRÉSIDENT : p.251 Ce troisième entretien est consacré à la discussion des idées que M. Thierry Maulnier nous a exposées l'autre soir dans sa conférence sur la situation de l'art contemporain.

Pour commencer je donne la parole à M. Marcel Arland.

M. MARCEL ARLAND : Depuis la première conférence, celle de M. Jean Cassou, l'orientation du débat s'est, me semble-t-il, sensiblement modifiée. Car ce débat partait d'une affirmation : entre l'artiste et la société, un divorce tragique s'est établi. Cette affirmation n'a pas tardé à se transformer en simple question : est-il vrai qu'un divorce se soit établi ? Et même nous avons entendu les réponses. Ces réponses étaient : *non*, mais un *non* qui changeait de sens selon l'orateur — celui de M. Fouchet, par exemple, n'étant certes pas celui de M. Maulnier.

Voici une seconde remarque. Le débat porte sur l'art contemporain. Chacun des orateurs a mis l'accent sur telle tendance de cet art qui lui semblait essentielle. C'était légitime, mais je ne sais s'il y aura assez d'orateurs pour que l'ensemble de leurs discours nous donne un tableau de cet art, je ne dis pas complet, mais décent. En poésie, le surréalisme a été, de loin, entre les deux guerres, l'événement le plus important, et ses conséquences ne sont pas épuisées. Mais on peut citer nombre de poètes de valeur qui n'ont rien à voir avec ce mouvement : ne remontons pas à Claudel ou à Valéry, ni même à Fargue ou à Léger ; mais Supervielle, Cocteau, de plus jeunes : Tardieu, Pierre Emmanuel, La Tour du Pin, Frénaud, Guillevic, Lucien Becker... sans parler des continuateurs de la tradition classique, dont quelques-uns, un Muselli par exemple, sont de beaux poètes.

Et, à ce propos, l'homme du surréalisme, qu'exaltait Max-Pol Fouchet, l'homme du rêve, de la nuit et de l'éclair, a conquis son droit de cité ; nul ne

---

<sup>1</sup> 6 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

songe à le lui contester — à condition qu'il ne fasse pas <sup>p.252</sup> disparaître d'autres notions de l'homme qui, certes, ne sont pas moins précieuses : celle de Montaigne et celle de Pascal, celle de Corneille et celle de Rousseau, celle de Valéry et celle, si humaine, de Ramuz.

Dans le domaine de la prose, quels que soient l'importance de l'existentialisme, l'intelligence et le talent de Sartre, nous ne réduirons pas à cette seule école une prose française qui, en dehors des grands aînés, est illustrée par Bernanos ou Malraux, Paulhan ou Jouhandeau, Giono ou Camus et dix, et vingt autres. En peinture enfin, si le cubisme, dont parlait avant-hier Max-Pol Fouchet, a été, de 1910 à 1920, une admirable école, à la même époque, des peintres qui s'appelaient Rouault ou Matisse, Bonnard ou Derain, Utrillo ou Kandinsky... échappaient à cette école. Quant au surréalisme pictural, le meilleur des peintres qu'on y rattache parfois, André Masson, proteste lui-même contre cette affiliation.

Revenant sur la question du « divorce » et pour s'en tenir uniquement à la peinture, M. Marcel Arland déclare que les grands peintres contemporains seraient les derniers à pouvoir revendiquer le titre de *peintres maudits*. La gloire les a rendus quasi officiels. Quant à leurs cadets — Gromaire, Estève, Lapicque, d'autres encore — s'ils n'ont pas atteint à un tel prestige, ils ne peuvent se plaindre d'un défaut d'attention.

Il ne saurait être question d'un divorce entre l'artiste et la faveur du public. Je ferai toutefois une réserve, et, sur ce point, je m'oppose assez nettement à Thierry Maulnier. Cette réserve porte sur les conditions de vie de l'artiste. Il est exact que les œuvres de grands peintres comme Picasso, Braque, Matisse ou Rouault connaissent de très hauts prix, et des prix parfois excessifs (l'un de ces peintres me disait, voilà quelques semaines, qu'il ne savait comment faire pour ne pas vendre ses toiles), mais déjà un homme de 50 ans, comme Masson, authentique et beau peintre, doit fournir, pour vivre, un énorme travail de graveur. Ce n'est pas diminuer le mérite du cher Dubuffet que de dire que, s'il est très en vogue, il ne vend presque aucun tableau. Les marchands ont été amenés à réduire et souvent à supprimer les mensualités qu'ils donnaient à leurs peintres. Je connais deux de ces peintres, d'une quarantaine d'années, qui sont inscrits au fonds de chômage. Et puisque Thierry Maulnier parlait aussi des écrivains, j'affirme que jamais, depuis la guerre de 1918, les conditions n'ont été pires pour les jeunes écrivains. Tout un public, le meilleur, a disparu, faute d'argent : le public de province, le fidèle public des professeurs, des petits

## Débat sur l'art contemporain

bourgeois, des médecins de canton, des instituteurs. Une grande maison d'édition comme la *nrf* accepte à peine aujourd'hui le quart des romans et le dixième des livres de poèmes qu'elle acceptait voilà deux ans. D'autres maisons ont fait faillite, ou ont été supprimées. D'excellentes revues ont dû disparaître. Thierry Maulnier sait, comme moi, que s'il existe quelques écrivains de grosse vente, et d'autres assez rémunérés pour n'avoir pas le droit de se plaindre, il ne se passe pas de jours que ces écrivains ne reçoivent, d'un jeune confrère, une lettre qui leur demande de lui trouver un emploi, n'importe quel emploi, chez un éditeur, une rubrique dans un journal, des épreuves<sup>p.253</sup> à corriger, un travail de recherches à la Nationale ; parce qu'il faut bien vivre (quoi qu'en ait dit Talleyrand), et puis parce qu'il faut un minimum de nourriture, de chaleur et de tranquillité pour écrire un roman, ou même un traité de stoïcisme.

Mais enfin, même sur ce point, on ne peut dire qu'il y ait divorce entre l'artiste et le public : il s'agit d'une infortune de l'époque. J'en viens à une autre forme de divorce, qui pourrait être beaucoup plus grave : le divorce qui s'établirait entre l'*art* et l'*esprit* de la société. Je n'y crois pas davantage, au contraire. Sans doute, le succès de nos peintres est parfois un succès de scandale, mais il n'est guère d'œuvres valables qui n'aient d'abord paru quelque peu scandaleuses — le scandale de la veille devenant l'ordre du lendemain. Laissons faire le temps, l'accoutumance de l'œil et de l'esprit : ils peuvent beaucoup, ils peuvent presque tout.

J'entends bien le grand reproche que l'on fait à la peinture contemporaine. On l'accuse de s'être déshumanisée — et de là viendrait ce fameux divorce. Mais de quelle peinture veut-on parler, et de quelle humanité ? Je ne conteste pas la transformation qui s'est opérée en peinture, voilà un siècle, disons pour simplifier, avec Manet en France et Goya en Espagne, et qui, dès lors, n'a cessé de s'accuser : refus de l'anecdote, interprétation de plus en plus libre de la réalité, volonté de considérer le tableau comme une réalité en soi, et non plus comme une transposition de la réalité. Je dis : *transformation*, et profonde, et nécessaire ; car un art ne vit que d'évolution. Je ne dis nullement *rupture*. Je n'aperçois aucune rupture véritable entre les grandes œuvres du passé et celles du présent. En aimant Braque, Rouault ou Matisse, pas un instant je ne me sens infidèle à Piero della Francesca, à Rembrandt ou à Poussin. L'humanité d'une œuvre, son contenu humain, sa richesse humaine ne peuvent se confondre avec l'exacte représentation de la réalité : quelques-unes des plus hautes époques en

## Débat sur l'art contemporain

témoignent, qui se sont refusées à cette figuration directe. Va-t-on prétendre que l'œuvre de Rouault soit sans humanité, cette œuvre qui va de la violence satirique à la pitié ou à cette sorte d'innocence extatique dont témoignent ses dernières toiles ? On ne peut le dire davantage de cet admirable peintre que fut Soutine, dont l'œuvre tourmentée, pleine de sang, de sanie et de boue, apparaît aujourd'hui comme une préfiguration des atrocités de la guerre. On ne peut accuser non plus d'inhumanité la grâce de Bonnard ou de Chagall, l'élégance voluptueuse de Matisse, l'exacte pudeur de Braque, l'invention toujours frémissante de Klee... Parle-t-on de Picasso ? Mais ce madré, ce retors n'est pas seulement un extraordinaire créateur de formes : de *Guernica* à ses œuvres de guerre, le monde qu'il nous propose, ce monde monstrueux, ces personnages à pinces de crabe, ces robots à tête de mort, répondent, selon le génie du peintre, au tourment, parfois à la monstruosité d'une époque. J'en dirai autant d'André Masson et de plus d'un autre, qui me semblent, pour reprendre l'image initiale du débat, épouser l'esprit profond d'une époque aussi fidèlement que le firent parfois David ou Watteau, ou tel peintre religieux du moyen âge.

p.254 Je sais bien qu'il existe un drame et presque une tragédie dans la peinture contemporaine. Et la plupart des jeunes peintres le savent et le sentent. En cinquante ans, on a épuisé plus de découvertes, de formules et d'écoles que l'on n'avait fait en dix siècles. L'homme a perdu ses dieux et ses fables ; entre l'artiste et le public n'existe plus ce grand domaine commun de belles vallées, de corps humains et de légendes ; l'espace, la durée, le monde, dont la conquête avait fait l'orgueil des premières Renaissances, se trouvent ramenés, dans certaines œuvres contemporaines, au tracé d'une sorte de cosmogonie intérieure. Mais il n'est aucun vrai peintre, parmi nos jeunes contemporains, qui ne sente la nécessité de combler ce vide. L'art semi-figuratif et, surtout, l'art abstrait ont bien leurs exercices, leurs conventions et l'on peut dire leur académisme. Il n'empêche que voilà aujourd'hui la partie la plus vivante de notre jeune peinture, et qu'elle mérite la confiance. Le problème qui se pose à ces peintres est un des plus graves, le plus grave peut-être, qui puisse se poser en peinture. C'est de créer des formes et des mythes, où d'une part ils expriment ce qu'ils ont de plus personnel, de plus frémissant, et où d'autre part la société, l'époque et l'homme retrouvent les caractères essentiels de leur aventure. Je suis persuadé d'ailleurs qu'il s'agit là d'une crise, et qu'elle sera assez vite dépassée. Et l'on devine le premier bénéfice que le public en



## Débat sur l'art contemporain

aura tiré : celui de mieux voir les grandes œuvres du passé, celui de chercher dans chacune de ces œuvres ce qu'elle fut d'abord nécessairement : une œuvre abstraite. Au demeurant, je crois bon qu'il y ait toujours certain décalage entre l'œuvre, lors de son apparition, et le public. Et, si l'on veut, je réclame, pour tout peintre véritable, une légère dose de *malédiction*. Mais je me refuse à faire le procès de l'art contemporain (j'aime trop l'art contemporain pour faire son procès), sinon dans les pirouettes, les extravagances calculées, le cabotinage, et l'odieuse mondanité — qui sont sa *lie*, mais qui n'altèrent pas son essence.

M. CHARLES BAUDOUIN, n'ayant pu prendre la parole au cours du premier entretien, présente quelques remarques qui portent non sur la conférence de M. Maulnier mais sur celle de M. Jean Cassou :

Ce que j'aurais voulu, dit-il, c'était apporter quelques pierres à la construction de Jean Cassou, et aussi jeter quelques pierres dans son jardin — avec bienveillance. Les deux opérations ne sont pas contradictoires. Je pense que les pierres qu'on jette dans le jardin peuvent aussi servir à la construction.

J'aurais aimé, et je le ferai en trois minutes, partir d'un cas qui me paraît très significatif : celui de Verlaine. C'est tout de même Verlaine qui a « inventé » le *Poète maudit*. Et il y a deux points sur lesquels je vous aurais demandé de réfléchir à propos du divorce : d'abord le divorce de Verlaine avec l'éloquence, et puis le divorce de Verlaine avec le tailleur. Le gueux, la défroque, je trouve cela symbolique, si vous voulez, mais c'est plus que cela. Ça me paraît extrêmement significatif. Je crois que le procès de l'éloquence signifie très exactement ce qu'on a appelé, selon une expression contestable : le divorce de l'artiste avec la société.

p.255 Je crois que le procès de l'éloquence est significatif, parce que l'éloquence est l'acte essentiellement social. J'aimerais à dire que la phrase — j'essaie de parler par raccourcis — la phrase cicéronienne, la phrase construite avec sa syntaxe — la syntaxe est ordre et hiérarchie — la phrase construite de l'orateur est une phrase qui correspond essentiellement à un acte social et à un ordre social. Elle est comme la figure de cet ordre social. L'éloquence, dont on dit tant de mal depuis Verlaine, a-t-elle donc toujours été fausse ? Mais non ! Cicéron n'est pas faux, Bossuet n'est pas faux, Rousseau n'est pas faux, l'éloquence révolutionnaire n'est pas fausse. Chateaubriand n'est pas faux.

## Débat sur l'art contemporain

L'éloquence est devenue fausse au moment où il n'y a plus eu de société.

Je dirai de même au point de vue du gueux. Pourquoi ce Verlaine gueux ? Eh bien ! divorce, divorce oui. Mais le poète, l'artiste divorcent à ce moment de la société pourquoi ? Parce que la société se défait, s'en va, comme la défroque quitte le gueux. Divorce d'avec la morale, parce qu'il n'y a plus de morale, parce qu'il n'y a plus que le célèbre hommage du vice à la vertu. Voilà dans quel sens j'aurais pu engager la discussion.

Se plaçant ici au point de vue du psychanalyste, M. Baudouin parle du rôle de l'affectivité dans l'art :

Je crois qu'il y a lieu de soutenir très énergiquement le point de vue qui a été défendu avec tant de *maestria* par Ernest Ansermet. Je suis persuadé d'une chose : du point de vue de la science qui est la nôtre, cette fameuse question de savoir s'il faut une esthétique et si l'esthétique doit être affective n'est plus en réalité une question. Elle est parfaitement résolue dans le laboratoire, si je peux dire, et la solution est très nette : l'affectivité est à la base de la création artistique ; et si l'on applique nos méthodes d'investigation précises soit à l'œuvre d'art, soit à l'artiste vivant, comme cela nous est arrivé de le faire quelquefois, le doute n'est plus possible. Mais cette affectivité de base est sujette à une élaboration, à une transformation, à une sublimation dont M. Ansermet a, je crois, excellemment parlé. En prenant ici une position qui est diamétralement opposée à celle de toute une série d'esthétiques contemporaines, je ne songe pas à attaquer M. Thierry Maulnier, comme il pourrait peut-être le penser, non ; je dis qu'en soutenant ce primat de l'affectivité en art, je dois considérer, d'autre part, que les gens qui soutiennent le contraire me sont extrêmement sympathiques, parce que s'ils soutiennent le contraire, c'est — on l'a dit un peu à la fin du débat d'hier matin — en vertu de toutes sortes de raisons très intéressantes. On a parlé de cette secrète culpabilité — Mlle Hersch l'a dit excellemment — qui frappe l'affectivité dans le temps présent. Mais ce n'est pas particulier au temps présent. Une série de *tabous* frappent l'affectivité : il y a, disons pour ne pas employer de mots techniques, une pudeur ; et les gens qui ne reconnaissent pas, qui ne veulent pas reconnaître l'affectivité dans l'art — que ce soient les artistes eux-mêmes ou les critiques — nous diront qu'ils font du refoulement ou, d'une façon plus élégante, de la *scotomisation*, c'est-à-dire qu'ils ont comme une tache <sup>p.256</sup> qui

## Débat sur l'art contemporain

les aveugle, qu'ils ne veulent pas voir certaines choses, pour toutes sortes de raisons très respectables, d'ailleurs, et notamment une extrême pudeur. Cela justifie leur position et la rend extrêmement intéressante.

Néanmoins, il faut revenir à cette affectivité de base et ne pas avoir tellement peur du romantisme. Ce tabou du romantisme ne doit pas être un fantôme. J'aurais des choses à dire là-dessus. Car je reste persuadé que l'expérience romantique est, pour parler bref, une expérience mystique avortée. Elle n'est pas à renier. Elle est à reprendre et à continuer.

M. PIERRE COURTHION commence par rappeler que les arts plastiques « sont en quelque sorte incarnés dans une matière ». Insistant sur l'autonomie de la création picturale puis sur la liberté de la conception artistique, M. Courthion parle ensuite des conditions de réceptivité de l'œuvre d'art ; il note à ce sujet que, pour toutes sortes de raisons, l'époque *n'est pas mûre pour un art collectif*, contredisant en cela la pensée de M. Jean Cassou.

L'artiste de 1948 n'a pas le pouvoir de choisir la destination de son œuvre. Il n'est pas forcément placé devant le dilemme de l'individuel et du collectif. S'il n'a pas à se retrancher dans un égoïsme monstrueux, il n'a pas non plus à concéder à la foule une part quelconque de son originalité. L'art étant d'autant plus intemporel qu'il est plus élevé — et là je suis d'accord avec M. Thierry Maulnier — le don de l'œuvre que fait l'artiste ne s'adresse pas nécessairement, nous l'avons vu, à ses contemporains. On peut déplorer que l'artiste n'ait pas un public immédiat plus étendu. Ce qui importe, c'est que chez l'artiste, il y ait don de l'œuvre.

Si nous avons compris le danger d'anarchie d'un art trop hermétique, nous n'en pressentons pas moins, d'autre part, un danger plus grand encore : celui d'un art qui, sous prétexte de charité ou d'utilité sociale immédiate, serait lâchement condescendant et servilement prostitué. Placé entre ces deux extrêmes, qui l'un et l'autre restreignent ses pouvoirs de création, l'artiste digne de ce nom poursuit le travail perpétuel qui va du particulier à l'universel. Il donne à son œuvre, pendant la période, inévitable, de resserrement sur soi-même, durant laquelle son travail s'élabore, non pas le caractère d'une pièce unique, hautainement abstraite de la communauté, mais un peu de son cœur et de son esprit, le témoignage de son amour, de l'universel amour qu'il ressent et que, par l'œuvre, il essaie de communiquer à tous les hommes ouverts à la beauté.

## Débat sur l'art contemporain

Reconnaissons-le : ce qui est le plus inquiétant — et Valéry y a insisté — c'est cette diminution du temps de la méditation, du loisir nécessaire à l'artiste pour créer. Je ne crois pas personnellement que cela empêche l'artiste de créer, si le besoin chez lui est intérieur et désintéressé. Cela ne peut qu'user sa résistance.

J'arrive maintenant à la réfutation de quelques idées de M. Maulnier. Celui-ci me semble bien pessimiste. J'ai l'impression qu'il y a, à travers <sup>p.257</sup> ce qu'il nous a dit, quelque chose encore de l'esthétique de Valéry, comme un désir de prolonger un esprit qui fut celui du XVII<sup>e</sup> siècle. J'ai cru deviner chez M. Maulnier je ne sais quelle nostalgie d'un certain classicisme — je ne dirai pas néo-classicisme — mais de la forme reposante qui s'éloigne sensiblement des tendances de notre jeune peinture et sculpture, sans parler de l'architecture qui est, en ce moment-ci, en train de se chercher. Sur ce point donc, je ne suis pas d'accord. Je pense que nous sommes partis à la découverte d'un autre langage. Il y a toujours grandeur et décadence, éternel renouvellement, et l'on ne revient pas en arrière. L'essentiel, c'est de ne pas oublier la substance et les lois des arts plastiques. Or, l'équipe actuelle des peintres ne l'oublie pas.

Au delà du cubisme, du surréalisme, au delà du conflit art figuratif, art non-figuratif, il y a des hommes qui travaillent. Ils sont intéressants parce qu'ils ont une matière, parce qu'ils n'oublient pas les lois fondamentales de la peinture, négligées par les surréalistes, qui sont pour la plupart illustrateurs (Klee et Chirico ont été annexés après coup par le surréalisme pictural). Le surréalisme a une importance très grande en poésie. Je crois qu'il en aura peu, à l'avenir, en peinture. N'oublions pas qu'un simple « peintre de vue » peut révéler, en fait, un homme de génie. C'est le cas d'Utrillo qui, en 1910, au moment où tout le monde était préoccupé par les constructions du cubisme, peignait, comme un simple portraitiste de maisons, la place du Tertre à Montmartre ; et personne ne peut dire aujourd'hui, s'il a vraiment des yeux, qu'Utrillo n'est pas, par l'évidence de sa matière animée, par la transsubstantiation de cette matière, un des plus grands peintres contemporains. Tout est possible en art. Mais encore une fois, où je ne suis pas d'accord avec M. Thierry Maulnier, c'est sur le pessimisme de ses vues d'avenir. L'élan est toujours là. Je crois qu'il n'est pas près de se briser. L'art continue, dans sa perpétuelle jeunesse de renouvellement.

## Débat sur l'art contemporain

M. VLADIMIR SOCOLINE : Du point de vue de la compréhension internationale, qui est le grand objectif de ces Rencontres, la conférence de M. Thierry Maulnier a été une surprise. Nous avons tous des lapsus et péchons tous par omission. Mais j'ai trois points essentiels à examiner.

La conférence portait un titre mondial. Or, les pays d'Occident, particulièrement ravagés par la guerre, et les pays de l'Est européen ont été mis explicitement de côté ; implicitement ont subi le même sort les pays qui, sans porter des noms péjoratifs, n'en sont pas moins des tyrannies, et enfin ce qui est baptisé monde libéral bourgeois a été réduit, dans l'exposé de M. Thierry Maulnier, à la France seule.

Il est infiniment précieux de connaître la position de l'artiste dans la France contemporaine, qui demeure un des plus grands foyers de l'art. Mais qu'il soit bien entendu qu'il s'agit de vues sur la situation des artistes français et non de l'art dans le monde d'aujourd'hui. Or l'exposé étend ses généralisations hors de France, et c'est là une première source d'erreurs.

p.258 Le panégyrique, légèrement tempéré de critiques anodines, s'adressant à la société libérale française, reflète des parti-pris bien connus qui débordent largement le cadre de l'art. Exact ou inexact, le tableau du sort, invraisemblablement enviable, de l'artiste en France n'est en tout cas pas valable pour d'autres pays. Je pense, pour ma part, que ce tableau est quelque peu caricatural.

Deuxième point : ailleurs qu'en France, et sans toucher pour l'instant à l'Europe orientale, des artistes sont mis à l'index, au bagne. N'avons-nous jamais entendu parler de ce qui est licite, illicite, véniel, et de ce qui peut s'ensuivre dans certains pays ? Eh bien ! il est des artistes qu'on tue moralement et parfois physiquement sans attendre le jugement dernier. On dira qu'on ne tue pas, qu'on ne persécute pas des artistes, mais des gens considérés comme criminels et qui se trouvent être par hasard des artistes. Savoir. Nous avons eu le privilège et le réconfort d'entendre Max-Pol Fouchet se désolidariser de cette opinion quelque peu affligeante. Nous écouterons avec grand intérêt ce qu'en pensent les conférenciers qui nous parleront de la liberté et de l'engagement. On ne rend pas service à l'art, et encore moins justice aux artistes, hors de France et, je pense, en France aussi, en affirmant qu'il suffit de faire scandale pour accéder à la renommée.

## Débat sur l'art contemporain

Si le scandale est le « Sésame » en France et dans quelques pays tout aussi heureux qu'elle, ce dont je suis beaucoup moins que certain, le scandale, ou soi-disant tel, est ailleurs une condamnation qui ne rapporte rien d'immédiat, si ce n'est l'ostracisme. Nous savons gré à M. Th. Maulnier de se récuser devant les prophéties et de nous en donner la raison. Son optimisme *sui generis* nous aurait fait craindre des pronostics fort sombres. Les pessimistes ont ceci de bon qu'ils ont raison d'avoir tort. Cela stimule les activités créatrices qui leur font contre-poids. Max-Pol Fouchet en a administré la démonstration magistrale.

On nous a dit : dans les pays autoritaires de l'Est, il n'est pas question d'art, il y a des artistes qui accomplissent des besognes. Ce verdict hautain et péremptoire est inspiré par la passion. Certes, on se garde bien de demander à l'artiste d'être un eunuque, même mystique. Mais la passion n'exclut pas nécessairement un effort de justice. Dites, si vous voulez, que le groupe sculptural qui ornait le pavillon de l'URSS à l'exposition de Paris est une besogne ; que la symphonie *Siège de Leningrad* est une besogne, qu'*Ivan le Terrible*, *Alexandre Newski*, *Terres défrichées*, etc., etc., sont des besognes. Elles n'en sont pas moins, ces besognes, des œuvres d'art. Les besognes commandées, beaucoup d'artistes d'Occident les connaissent, et ce ne sont ni les plus mauvais ni les plus mal payés. Beaucoup même, à en croire leurs propos, rêvent de commandes. Existe-t-il vraiment, sous une latitude quelconque, de nombreux artistes qui se creusent la tête pour savoir comment perdre leur clientèle ? Les grands artistes que l'Eglise protégea accomplissaient, eux aussi, des besognes. L'Eglise ne leur demandait pas de manifester leur indépendance ou de faire de l'opposition. Ce qui se passe à l'Est est complexe. Il y entre de forts éléments religieux de fait, et de fait aussi ecclésiastiques. Si Max-Pol Fouchet me permet un semi-plagiat, p.259 je dirai qu'il s'agit, là-bas, de la suprématie d'une église prométhéenne, avec tout ce que cela comporte. A côté du drame de l'artiste et du savant, à qui répugnent les travaux qu'on attend d'eux, drame qui n'est pas spécifiquement oriental, il y a tous ceux qui se réjouissent d'avoir des tâches colossales et précises qui les exaltent. Là-bas aussi, l'Eglise, la doctrine prométhéenne protège les arts pour sa propre gloire. Cela peut plaire ou indigner légitimement, mais cette répulsion d'une partie du public et des artistes réfractaires est entièrement distincte de la valeur intrinsèque des créations artistiques de ceux qui veulent explorer la foi imposée, ou mieux encore qui s'offrent à elle parce qu'elle est la leur. Là-bas aussi, là-bas

## Débat sur l'art contemporain

peut-être plus qu'ailleurs, existent des artistes qui croient à ce qu'ils font et qui ne sont pas torturés par leur accord avec la doctrine dominante. Elle n'est pas née d'hier, cette doctrine, elle est venue des Grecs, d'Allemagne, de France, d'Angleterre ; elle y possède aussi des sources autochtones. Elle a connu une hérésie vivace dans le mouvement athée, dit des constructeurs de Dieu, qui semble descendre en droite ligne de Blake, précisément.

Chacun sait les problèmes que posent cette religion et ces hérésies. Ce n'est pas une raison éthiquement suffisante pour procéder à des condamnations sommaires, ou pour enfouir sa tête dans le sable. Dresser une liste de griefs à l'égard de l'inquisition platonicienne qui veille là-bas à la salubrité de l'art serait beaucoup moins préjudiciable à la compréhension internationale que d'affirmer avec autorité que l'art n'existe pas précisément là où, pour le moins, beaucoup d'idées sur l'art bouillonnent.

Ceci dit, le problème de l'engagement et de la liberté, réservé pour plus tard, reste vierge. Encore devons-nous ne pas prendre trop de libertés avec la liberté d'examiner les libertés qu'on nous propose. Bien avant Chénier et après lui, on nous en a conté de belles sur la liberté.

Si ma réponse est rude, c'est que fatalement je pense moins à notre honorable conférencier qu'à ceux qu'il offense. La traduction des vers en tue généralement la valeur poétique. Je vous en dirai pourtant quelques-uns, pour vous montrer à quel genre de besogne s'est livré le « vendu » qui les composa :

Holà ! sarcastique  
Ferme boutique.  
Mon sang est pour toi  
Et aussi pour toi  
Qui dors encor.  
C'est entendu  
Nous sommes tous vendus  
Vendus à l'or  
De l'aurore.

M. THIERRY MAULNIER : La méthode qui a été employée aujourd'hui, en raison du nombre des interpellateurs, à la suite de la conférence que j'ai prononcée l'autre jour, est évidemment <sup>p.260</sup> la seule possible. Elle me rend la tâche difficile,

## Débat sur l'art contemporain

puisque vous venez d'entendre quatre exposés qui abordent des points extrêmement différents, qui sont très riches de contenu (contenu véritable ou discutable), et je ne peux matériellement pas répondre à toutes les objections qui ont été formulées ou donner mon avis sur tous les points qui ont été avancés. Je m'en excuse à l'avance. Je me bornerai à répondre à quelques points.

Tout d'abord — et ceci est une réponse qui s'adresse aux auteurs des quatre exposés que vous venez d'entendre — je précise, puisque l'effort de précision est l'élément indispensable, l'élément fondamental de ces entretiens et que toutes, ou du moins une bonne partie des contradictions qui peuvent y apparaître, résultent de l'ambiguïté même des mots, je précise donc que je n'ai pas fait, que je n'ai pas entendu faire, et que je ne crois pas avoir fait effectivement le procès de l'art et des artistes contemporains quant à la valeur, quant à la qualité de leurs œuvres, et, à plus forte raison, quant au talent ou au désintéressement de ces artistes. Là n'était pas la question. Je n'ai pas prononcé un mot qui concernât cette question. Je me suis borné à l'examen sociologique, pour employer un mot un peu ambitieux, d'une certaine situation.

Je réponds d'abord à un point touché par M. Marcel Arland. Dans ma conférence, en effet, je me suis borné à traiter des formes, si l'on veut les plus extrêmes, de l'art contemporain, comme Max-Pol Fouchet l'a fait le lendemain, c'est-à-dire de ce qu'on peut appeler l'art de la révolte, pour simplifier, parce que, précisément, c'est cet art qui est, dans la société contemporaine, je ne dis pas et je ne veux pas dire le seul, je ne dis pas et je ne veux pas dire le plus important (celui qui sera le plus important aux yeux de l'avenir, je n'en sais rien), *mais, en tout cas, le plus significatif de la situation sociologique actuelle.*

Je fais un saut par-dessus les deux orateurs précédents pour arriver à l'exposé de M. Socoline. Je précise que j'ai parlé de la situation des artistes en France parce que je suis Français, parce que ces Rencontres sont internationales et que la parole est donnée à des représentants d'autres pays qui connaissent infiniment mieux ce qui se passe chez eux que je ne puis le connaître moi-même, et que j'ai préféré m'en tenir au cas de la situation des arts en France, qui me semble, malgré tout, être significatif et important, ceci dit sans vouloir l'universaliser.

Je précise encore que je n'ai pas cherché et je n'ai pas voulu mettre en doute la valeur des œuvres ou l'importance de mouvements comme le cubisme



## Débat sur l'art contemporain

ou le surréalisme. Je ne crois pas avoir dit un mot qui contestât cette importance. Je précise même aujourd'hui, avant d'y revenir demain à propos, plus précisément, du passage de la conférence de Max-Pol Fouchet qui me concernait, que je considère le surréalisme, notamment en littérature, comme un événement capital dont il ne pourra être fait abstraction au cours des années qui viennent ; capital par la façon dont il a libéré l'imagination de l'artiste contemporain de certaines servitudes, et dans la mesure où il a fourni de nouvelles images et une nouvelle audace.

p.261 Mais, enfin, le divorce entre l'artiste et la société existe. M. Marcel Arland me fait quelques reproches quant au tableau trop optimiste que j'aurais tracé de la condition matérielle de l'artiste dans la société actuelle. Je passe très rapidement sur ce point, puisque je serai amené à y revenir demain, à propos des affirmations de Max-Pol Fouchet. Je précise toutefois que, bien entendu, il y a de nombreux jeunes écrivains ou artistes qui ont du mal à percer. Cela n'est pas, je crois, une situation anormale, c'est une situation normale. Il est évident que ce n'est pas au moment où l'écrivain vient d'écrire son premier livre que les éditeurs peuvent s'arracher ce livre. Il est évident qu'il a à frayer sa voie. Il y a d'autre part — et M. Marcel Arland l'a dit lui-même, puisque Gallimard ne prend que le quart des manuscrits qu'il prenait il y a deux ans — il y a depuis un an ou deux une situation particulière, momentanée espérons-le, qui est celle d'une crise économique. Je ne crois pas que cet élément puisse intervenir comme considération fondamentale quant à la situation des artistes dans la société contemporaine.

Cela dit, M. Socoline a voulu faire entendre que j'avais brossé de la situation de l'artiste un tableau idyllique, et il a même laissé entendre que ce n'était pas pour des raisons seulement artistiques que j'avais présenté ce tableau ; autrement dit que mon propos comportait une part de justification du système libéral bourgeois, en dehors même du domaine des arts. Je précise, pour ceux d'entre vous qui ne le sauraient pas, que je ne crois pas pouvoir être considéré comme un défenseur de ce système, ni en général, ni plus particulièrement dans le domaine des arts ; que je n'ai jamais dit que la situation de l'artiste était idyllique, pour la bonne raison que mon exposé consistait à démontrer qu'elle était en fait — pour des raisons infiniment plus profondes que les raisons matérielles — intenable à longue échéance. Il n'est pas nécessaire de m'attarder sur cette question.

## Débat sur l'art contemporain

Par conséquent, je suis parfaitement d'accord avec ce qui a été dit tout à l'heure au sujet de la richesse d'une œuvre, qui ne se confond évidemment pas avec l'exactitude de l'interprétation de la réalité. Je ne crois pas avoir prêché, dans ma conférence, pour un art qui fût l'exacte imitation de la réalité, l'exacte reproduction de la réalité. Je répète que l'un des mérites, l'un des très grands mérites du surréalisme, a été précisément de rendre à l'imagination (qui non seulement *transforme*, mais surtout *transfigure* la réalité) l'audace qu'elle avait perdue, ou qu'elle était en train de perdre, et qu'elle avait incontestablement perdue dans l'art conformiste académique et officiel. C'est même en vertu de cette audace de l'imagination — et le mot d'imagination ne suffit même pas — de cette audace de la création artistique, que l'artiste conquiert la liberté de ne pas exprimer seulement son époque. Et si je fais un reproche à l'art contemporain, c'est peut-être d'être trop lié à l'historicité, comme je l'ai dit ; d'être trop fortement tendu vers une expression de l'époque. M. Marcel Arland lui-même nous disait tout à l'heure comment cet art se trouvait lié à certaines figures sombres, chaotiques, désordonnées, que le monde a prises pour l'homme contemporain. Cela ne me paraît pas une explication suffisante, car p.262 enfin, sans vouloir diminuer les horreurs qui nous entourent dans le monde actuel, nous ne vivons pas la première époque où de telles horreurs existent. Le XVI<sup>e</sup> siècle n'a pas précisément été ce qu'on peut appeler, ni socialement ni politiquement, une époque heureuse. Il a été une époque déchirée, atroce, où l'on a commis autant d'actes qui humilient et attaquent la condition humaine, qu'on en a commis de nos jours. Cependant, le fait est que l'art légué par cette époque, au moins celui qui continue à nous intéresser, n'est pas un art qui constitue l'expression exacte, l'expression spirituelle évocatrice des guerres de religion, par exemple, et de leurs abominations. Il a conquis son indépendance à l'égard d'événements qui parfois emprisonnaient étroitement l'artiste. Ce qu'il y a de remarquable — et encore une fois ma position, dans mon exposé, se bornait là — ce qu'il y a de remarquable dans l'art contemporain, c'est qu'il ne paraît pas conquérir cette indépendance, sauf dans l'œuvre de certains artistes. Et là, M. Marcel Arland a eu raison de nous rappeler qu'il y a des exceptions, car lorsqu'on examine une situation collective d'un point de vue, comme je disais, sociologique, il est bien évident qu'on fait implicitement (j'aurais dû le faire peut-être explicitement) la part des personnalités particulières, la part des exceptions.

## Débat sur l'art contemporain

Cela dit, je n'en suis que plus à l'aise pour être entièrement d'accord avec la conclusion de M. Marcel Arland, lorsqu'il nous disait qu'il ne peut pas y avoir d'accord total — qu'il n'est peut-être pas souhaitable qu'il y ait accord total — entre l'artiste et son époque. Il ne s'agit pas de chercher à réaliser cet accord total, sans quoi nous arrivons nécessairement à faire de l'artiste (pour me servir de l'expression employée l'autre jour et que M. Socoline m'a reprochée) un exécuteur de besognes. Il ne peut y avoir qu'un accord partiel et limité, à la faveur duquel l'artiste apporte précisément la part qui lui est propre, qui peut rester incomprise jusqu'à un certain point, qui doit peut-être rester incomprise pour n'être comprise que plus tard. M. Marcel Arland a dit qu'il fallait qu'il y eût une part de malédiction dans l'œuvre de tout artiste. Je n'emploierai pas le mot de malédiction, qui ne me paraît pas répondre à tous les cas possibles. Je dirai : une part de *malentendu*. Je préfère ce mot, parce que si je parle d'un malentendu, inévitable, nécessaire et bienfaisant, entre l'artiste et l'époque, j'entends que ce malentendu peut être préjudiciable à l'artiste, qu'il peut aussi lui être favorable. Ce n'est pas l'échec d'un artiste, c'est peut-être son succès qui peut provenir du fait qu'il n'a pas été compris.

On m'a reproché aussi, ou, du moins, on m'a attribué la nostalgie d'un classicisme. Je ne crois pas que ce soient les mots exacts. Je ne crois pas qu'ils conviennent, parce que nul n'est plus persuadé que moi que tout classicisme est étroitement lié à certaines conditions sociales. Il est donc, non pas si l'on veut illégitime, mais simplement absurde, de souhaiter l'avènement d'un classicisme dans une société qui ne correspond pas aux possibilités du classicisme. Là n'est pas la question. Le fait est seulement que, dans les conditions de la création artistique contemporaine, l'artiste s'est trouvé amené à fonder son œuvre sur un <sup>p.263</sup> principe que j'appellerai, avec la part d'inexactitude que cela comporte, un principe d'invention absolue. On nous le disait, l'autre jour, à propos d'un univers sonore où l'artiste aurait la liberté d'établir lui-même ses propres structures. Il en est de même en peinture. Le résultat de cette situation est presque nécessairement, pour des raisons que je ne peux malheureusement exposer longuement, la tendance à ce que j'appellerai un hermétisme initiatique. Et, parmi les rapprochements que Max-Pol Fouchet a esquissés l'autre jour entre l'art primitif et le nôtre, il me semble qu'il a oublié cet élément, car l'art primitif aussi comportait des éléments de symbolique initiatique, avec la différence qu'il s'adressait, malgré tout, et qu'il était

## Débat sur l'art contemporain

perceptible à l'ensemble de la communauté dont il faisait partie. Il semble que cet élément, que l'artiste révolutionnaire met au principe de sa création, ait pour résultat *la disparition du lieu de rencontre entre l'artiste et le public*. Ce lieu de rencontre n'est créé que par des éléments objectifs, je veux dire le sujet pour le peintre, le langage pour l'écrivain ou le musicien. Dès le moment où l'artiste élimine ce qui constitue, si l'on peut dire, la règle du jeu commune au producteur et au consommateur de l'œuvre d'art, le terrain où ils se rencontrent, dès le moment où il ne conçoit ce terrain d'entente que comme celui qui le mettra en accord avec les membres d'un cercle commun de recherches, d'une école, d'un petit groupe d'initiés, dès ce moment, il semble difficile que la communication entre l'œuvre d'art et le public s'établisse, du moins profondément. Le rôle de ce que j'appellerai les données objectives ou les données extérieures, dans la création artistique, me paraît essentiel. C'est celui de créer une règle de jeu commune à l'auteur et au lecteur ou au spectateur. Le sujet, c'est, pour le peintre traditionnel, le moyen de se faire reconnaître par le spectateur, un système de règles fixe, invariable, commun au poète et au lecteur, et le moyen pour le poète d'accorder, si l'on peut dire, son souffle poétique à celui du lecteur, qui se trouvent réglés l'un et l'autre par le même métronome. Et au moment où le poète se trouve revendiquer la liberté de créer son rythme selon les nécessités de sa pure exigence intérieure, il peut créer un rythme parfaitement valable et beau, mais encore faut-il qu'il force le lecteur à se modeler sur ce rythme, qui lui est personnel. Les conditions d'une communication entre l'individu et la collectivité des lecteurs, entre l'individu créateur et la communauté des lecteurs, ne sont pas impossibles, à ce moment, mais incontestablement plus difficiles.

Je terminerai en répondant quelques mots au dernier exposé qui a été fait devant vous, c'est-à-dire à celui de M. Socoline. Il me reproche, entre autres, d'avoir dit que, dans les sociétés de forme autoritaire de l'Est, l'artiste n'exécute que des besognes. Je précise qu'avant de dire ces mots, j'en avais prononcé d'autres qui pouvaient paraître en contradiction, au premier abord, avec ceux-là, puisque j'avais dit qu'il n'était pas, à priori, inconcevable, ou impossible, qu'une œuvre, exécutée d'après les dernières instructions du parti communiste aux écrivains soviétiques, fût une grande réussite. J'admets donc parfaitement, et il serait absurde de ne pas l'admettre, la possibilité d'une magnifique p.264 œuvre d'art exécutée sur commande. Voilà pour la possibilité. Dans la phrase

## Débat sur l'art contemporain

que M. Socoline me reproche, je tenais compte non pas d'une impossibilité théorique, pour l'artiste, d'exécuter une œuvre d'art sur commande, quel que soit le régime ou l'Eglise qui lui fait cette commande. Je tenais compte simplement d'un état de fait. Autant que je connaisse les œuvres d'art produites disons, pour simplifier, de l'autre côté du Rideau de Fer, au cours des dernières années — et je ne tiens compte ni de la première génération des poètes soviétiques, ni de tout le bloc des Etats slaves, ni des réalisations du cinéma soviétique à sa grande époque — mais dans l'immédiat, au cours des toutes dernières années (sans qu'on puisse affirmer, d'ailleurs, qu'il s'agisse d'un phénomène irréversible) ni dans l'architecture, ni dans le cinéma, ni dans la poésie, ni dans le roman, nous n'avons été, nous, Français — avec la part, bien entendu, de jugement personnel que ceci comporte — je n'ai été, moi, Français, mis en présence d'une œuvre d'art soviétique qui manifestât une authentique grandeur. Et je ne fais pas exception pour les films cités par M. Socoline ni (pour ceux d'entre vous qui le connaissent) pour le motif sculptural placé au sommet du bâtiment de l'Exposition de 1937, que je considère, pour ma part, comme un monumental dessus de pendule.

Mme FRANCIS CLERC développe, à son tour, quelques considérations sur l'essence de l'art, qui doit dépasser les mots pour atteindre au langage.

M. EUGÈNE MARTIN formule ensuite une série de griefs contre certaines formes de la peinture moderne. Il dénonce leur excès d'intellectualité et leur inspiration désespérée.

Quant à M. ROBERT HAINARD, il vient témoigner de son expérience de peintre « réaliste » — il se désigne ainsi lui-même. « Avidé de réel et amoureux du style », il essaie de définir la tension créée par cette polarité qui domine la création artistique. A son avis, l'art moderne refuse un des deux termes, le réel, et conquiert une trop facile autonomie.

On s'imagine que les primitifs ont du style parce qu'ils se sont écartés de la nature. Je sais, ayant dessiné et taillé depuis tout petit, et commis d'authentiques archaïsmes, que leur effort vers la réalité n'a jamais faibli comme cela se produit aux époques de formalisme, de fatigue, de décadence. Leur propre esprit et les nécessités de la réalisation leur posaient de dures conditions ; mais ils les ont respectées, involontairement peut-être. Pour l'artiste, s'il veut exprimer l'image qui se forme en lui au contact du réel et non

## Débat sur l'art contemporain

fabriquer une imitation empirique de la réalité, ou d'un chef-d'œuvre, ces conditions seront toujours assez dures ; et le style avec tout ce qu'il comporte de limitations, de passion, d'élan, est assuré sans que faiblisse jamais cette avidité du réel, cette joie de la découverte, qui frappe dans toutes les belles époques.

Le réel est l'aliment des imaginations puissantes, car, lorsque <sup>p.265</sup> l'esprit invente et combine, il suit sa pente et ses propres lois, tandis que pour épouser les réalités, il doit se tordre et s'étendre dans l'effort le plus dur et le plus fécond qu'il puisse fournir. Certainement, il y a atrophie de l'imagination chez les modernes et c'est la conséquence du développement unilatéral des facultés mécaniques et combinatoires. Cette atrophie se manifeste autant par le non-figuratif que par la peinture d'atelier, le modèle professionnel, l'abus du d'après-nature immédiat et l'incapacité à saisir le mouvement.

Je rougis en formulant ceci, tant c'est simpliste, et, à notre époque, follement hardi : une peinture est d'autant meilleure qu'elle est plus ressemblante et qu'à ressemblance égale, elle est plus intelligible et assimilée à l'esprit. Et entre ces exigences contradictoires, toutes les proportions sont possibles ; seul, l'élan vers le réel reste constant.

Si le rôle de l'art est de témoigner d'une époque, d'amplifier ses tendances, de la révéler, le nôtre le remplit parfaitement. Ce rôle de l'art, ce peut être aussi l'imagination qui guide les fonctions, signale les carences avant qu'elles soient vraiment irréparables. Le drame de notre époque, celui qui ira s'amplifiant, et qui me paraît passer inaperçu, alors que tant d'idées qui nous passionnent ne sont qu'un peu d'écume à la surface des événements contemporains, c'est le drame de la misère par la toute-puissance. Ferdinand Gonseth, le mathématicien, un des seuls hommes chez qui mes angoisses aient trouvé un écho, a dit, en préface d'un essai que je fis : « La science vise à la puissance, l'art à la possession ». Par la puissance, on conforme le monde à soi, on appauvrit le rapport entre soi et lui, on diminue la tension (il est bien entendu que je schématise et que la science est aussi contemplation). Par la possession, on se conforme au monde et s'enrichit. Partout, dans le monde actuel, on voit la recherche de la puissance pour elle-même devenir dévorante, absurde et destructrice. L'homme moderne peut presque tout, il ne possède presque rien et c'est parce que je sens cela que je suis peintre réaliste et peintre de la nature sauvage.

## Débat sur l'art contemporain

M. JEAN LURÇAT : Il m'est apparu, Monsieur Thierry Maulnier, que, le souffle un peu coupé par les rémunérations fastueuses accordées à certains peintres dont vous vous sentez fort éloigné sur le plan politique, qu'ému par certains aspects de la spéculation, certaines pratiques de l'Hôtel Drouot et dont, n'étant pas peintre, vous ne soupçonnez pas encore toute l'ampleur, les ruses et les rouages, vous avez jugé la situation avec quelque agacement. Mais était-ce vraiment voir le tableau dans son ensemble et surtout dans son devenir ?

Aussi, pensant plus au devenir — c'est-à-dire aux jeunes — je ne voudrais pas que fût pensée en fonction des chiffres de M. Maulnier la situation économique de l'artiste. Avec le tube de cadmium à 200 francs, le moindre volume de l'histoire de l'art à 1500, il est clair que le jeune étudiant de 20 à 30 ans est plus proche de l'indigence que de la félicité.

En fonction de ce fait, les problèmes de liberté d'expression, qui sont si légitimement agités dans ces débats, gagneraient sans doute <sup>p.266</sup> à être parfois un peu plus précisés. Et cette si louable tentative de voir clair dans l'art contemporain n'eût-elle pas gagné à être précédée d'un exposé, fait par un architecte, un romancier ou un peintre, des conditions précises, des conditionnements techniques, de ces mille et mille démarches artisanales, en somme, par quoi débutent un roman, un film, une architecture, une toile. Nous aurions pu alors, nos arrières étant ainsi assurés, commencer à réaliser exactement quelles sont les réelles libertés de mouvement de l'artiste ; et là où, en dernière analyse, nous devrions porter nos efforts pour, si possible, en élargir le champ.

En d'autres termes, nous n'aurions pas seulement envisagé des problèmes de dépassement ; mais aussi abordé des problèmes de démarrage, ces problèmes extrêmement précis, parfois cruels et sévères de fabrication de l'œuvre d'art ; et même précédant le tout, d'*alimentation*. Il faut, avant que de philosopher, vivre. Et les réactions du jeune artiste devant la vie et devant la société, la couleur de son lyrisme se trouveront, dès l'origine, assez directement déterminées par la résolution ou la non-résolution de ce problème de base, qu'il serait un peu périlleux de vouloir négliger.

J'ai dit *fabrication*, et laissez-moi vous confesser, Mesdames et Messieurs, que je me suis senti parfois un peu éberlué, devant ces entretiens, de voir si négligé ce stade pourtant essentiel du comportement de l'artiste. Nous

## Débat sur l'art contemporain

discutons du sens de l'œuvre sans parfois en discuter les moyens. Et, pour le peintre tout au moins, c'est là chose inconcevable. On a parlé de métier et comme penser « art de peindre » — depuis deux siècles environ — c'est penser uniquement « art de chevalet » ; certains rapporteurs ont affirmé avec juste raison que le peintre à l'huile, depuis une bonne cinquantaine d'années, ne savait plus guère son métier ; et il est plus qu'évident que comparativement à Vélasquez, Rubens ou Tintoret, le peintre contemporain ne connaît pas bien son métier. On restaure beaucoup, dans les musées, des toiles de contemporains, nous dit M. Hauteœur. D'accord. Qu'il se félicite cependant de ne vivre et restaurer qu'en 1948. Ses successeurs connaîtront, dans vingt ans, une damnée bousculade ! Or, le sentiment de ne posséder qu'un métier mal transmis, imparfaitement appris et connu, pèse sur le moral de l'artiste et dans le sens que vous devinez.

Il ne faut pas, à mon sens, craindre d'aborder les choses avec vivacité, c'est-à-dire un peu sans savoir-vivre. Peintre, me sentant un peu perdu au milieu de cet aréopage d'historiens, de penseurs, de métaphysiciens même, mais d'historiens et de penseurs jugeant de nos efforts, les insérant en bonne ou en mauvaise place dans l'histoire, je m'excuse d'avoir subitement à prononcer une parole de rustre, ce mot insolite dans un tel débat, de *prix de revient* de l'œuvre peinte.

Je ne cherche pas à me singulariser, je sors tout simplement de mes ateliers, où de jeunes élèves de passage me confient, à longueur de journée, leur impossibilité de couvrir les frais de quelque toile importante ou de quelque tapisserie, fût-elle de deux mètres carrés. J'ai vu, il y a dix jours, chez moi, le président du syndicat de l'industrie <sup>p.267</sup> d'Aubusson pleurer — je dis bien pleurer — , la crise ayant obligé ses collègues et lui à jeter au chômage plus de cent ouvriers tapissiers dans le dernier trimestre (100 sur 400, le quart de notre effectif national). Voyez ici, Mesdames et Messieurs, les raisons du caractère si concret de mon intervention et de ma conception si terre-à-terre de la liberté.

Il a été, à deux ou trois reprises, question de la tapisserie murale dans ces débats. Et il en est en tout cas beaucoup discuté dans les ateliers de peintres, en France et ailleurs. Pourquoi ? C'est que, pour la première fois depuis l'invention de la peinture à l'huile, voilà que la non contestable dictature présente du tableau de chevalet est remise en question, et que se trouvent



## Débat sur l'art contemporain

posées ces questions si capitales — pour qui, pour quoi, pour quel emplacement peindrons-nous ?

La tapisserie ressortissant à l'architectural, c'est-à-dire au bâtiment municipal ou d'Etat ou d'Eglise, ne vous semble-t-il pas que si ce mouvement continue à s'amplifier, comme il semble le faire déjà en France et dans quelques pays voisins, il faudra réaborder le problème de la position du peintre : tout d'abord à l'égard de la notion de la propriété de l'œuvre d'art (ce qui implique collection ou pas collection, spéculation ou pas spéculation, thèmes et sujets à traiter pour le peintre), position à l'égard de la société et enfin, et j'y reviens, à cette chose si inconvenante, à l'égard du *prix de revient* de l'œuvre d'art.

Le monumental, en termes plus précis, la décoration d'un grand édifice, soulèvera donc des problèmes nouveaux d'esthétique et d'éthique. Je m'explique : Henri Matisse conçoit seul, exécute seul, sa *Femme à la fenêtre*, quelque part vers Nice. C'est un artisan isolé en chambre. Il se sépare ensuite (à prix d'or ou pas) de cette femme volage et à la fenêtre ; il l'a peinte en ne se préoccupant apparemment que de ses propres scrupules touchant l'esthétique, la forme et le contenu. Il l'a vendue 5 ou 50.000 dollars à une personne privée qui, à son tour, a suspendu dans un endroit clos et privé cette femme peinte et si précieuse à tous égards. Cette œuvre sera peut-être échangée un jour contre 10 ou 100.000 dollars et personne n'aura rien à redire, les conventions et les usages auront été loyalement observés de part et d'autre.

Mais l'art mural, Mesdames et Messieurs, bouleverse ces conventions. Il pose d'autres problèmes plus précis et où la liberté de l'artiste semble plus limitée. Pendant quelques siècles nos devanciers romans ou gothiques les ont senti peser sur eux : ils ne s'en sont pas trop mal tirés. Nous possédons en France un admirable spécimen de l'art mural du XIV<sup>e</sup> : la tenture dite de l'Apocalypse *d'Angers*. Cette tapisserie fut commandée par un duc et pour décorer une église de dimensions données. Les thèmes en furent fixés : la couleur des robes déterminée par contraste, voire la couleur des pieds du Christ. Cette tenture était énorme, il est hors de doute que le prix de revient en fut longuement discuté : eût-il été excessif, que cette tenture n'aurait pas été exécutée ou peut-être exécutée dans des dimensions moindres. Et comment ne pas s'apercevoir que le climat lyrique (car l'ampleur, les dimensions pèsent, en plastique, sur le climat lyrique) fut déterminé par l'ampleur des crédits consentis

## Débat sur l'art contemporain

alors par ce duc ? Cette tenture mesurait 740 mètres carrés. Le contrat de vente <sup>p.267</sup> a été retrouvé : elle a coûté sensiblement un million de francs français 1939. Or, ces chiffres sont pleins de signification, Mesdames et Messieurs, car, en art mural, aborder le problème de la liberté de l'artiste, c'est se trouver dans l'obligation d'aborder non seulement les problèmes de révélation, de création, de format, de sujet, *ce qui est si grave* (car cela sous-entend la notion de service), mais encore aborder un problème d'emplacement, donc un problème d'auditeurs, et un problème d'ordre budgétaire. Et il ne me déplait pas qu'enfin la liberté, l'inspiration, les thèmes prennent, en somme, un corps charnel. Le rêve, comme pour tout artiste, m'est cher, mais aussi l'équilibre et l'exercice de cette raison, de cette logique appliquée, par quoi le rêve prend cohérence et devient transmissible. Et je ne puis oublier que même les anges ont été, en tant qu'êtres volants, sans doute amenés à réfléchir aux problèmes de la résistance de l'air.

Oui, comme on l'a dit hier, qu'on ne prenne pas de libertés avec la liberté, ce qui signifie à mon sentiment qu'on ne doit à aucun prix la penser et en discuter d'une manière abstraite.

La liberté exige certains gestes pratiques pour l'entretenir, voire la défendre. La liberté est chose suffisamment « adorable » pour que l'on se préoccupe de ses plus petits besoins, que l'on ne néglige pas certaines servitudes que son service implique.

M. THIERRY MAULNIER : Je m'excuse de ne pas répondre aux exposés de Mme Clerc, de M. Eugène Martin et de M. Robert Hainard, parce qu'ils me paraissent avoir trait à la signification de l'œuvre d'art plutôt qu'à sa situation, et par conséquent, déborder le cadre de l'entretien d'aujourd'hui.

En ce qui concerne le brillant exposé de M. Jean Lurçat, je commence par dire que je suis presque entièrement d'accord avec lui. Je ne relèverai qu'un point, en ce qui concerne ma conférence. Il semble croire que j'aie protesté avec une sorte d'agacement contre la situation favorable qui serait faite à l'artiste contemporain par la société contemporaine. Je dis, ou je répète, qu'il n'en est rien.

Dans la mesure où, en ce qui concerne un certain nombre d'artistes que j'ai cités, et même de novateurs, cette situation est effectivement favorable, j'en

## Débat sur l'art contemporain

prends acte, non pas avec agacement, mais en me félicitant ; et je répète que j'estime que c'est à l'honneur de la société contemporaine d'accueillir favorablement des œuvres, même si ces œuvres semblent, en principe, devoir déconcerter ou choquer. J'ai seulement pris acte d'une situation de fait. Il se trouve que la société contemporaine prête attention, est ouverte par son attention, et le cas échéant, par le sort économique qu'elle fait aux artistes, à des œuvres qui, pourtant, la mettent en question dans ses valeurs essentielles. Je n'en ai voulu tirer qu'une conclusion, à savoir que cette société contemporaine se trouve, par là même, manifester qu'elle conçoit elle-même des doutes au sujet des valeurs qui la soutiennent, puisqu'elle accueille favorablement la révolte contre ses valeurs, et j'ai pris acte de ses doutes. J'ajoute que, dans une large mesure, je les partage.

p.269 Quant aux points précisés ensuite par M. Jean Lurçat, je n'en suis que plus à l'aise pour dire que je suis entièrement d'accord avec lui et entièrement d'accord sur les données économiques qu'il convient de mettre à la base de la notion de liberté et sans lesquelles la liberté reste une notion parfaitement idéaliste et utopique.

J'irai plus loin. Je dirai que, reprenant l'exemple qu'il nous a donné de *l'Apocalypse d'Angers*, tout le système de nécessités et de contraintes extérieures imposé au cours de longs siècles aux artistes, et qui les mettaient très loin de ce monde de l'invention absolue où l'artiste de chevalet moderne, où le poète moderne prétendent apporter intégralement leur propre univers et construire, avec une autonomie totale, les lois de cet univers, je dis que ces contraintes des données, cette nécessité de répondre à des problèmes extérieurs, à des problèmes économiques, aux conditions d'un contrat par exemple, non seulement peuvent ne pas gêner la création artistique et l'audace de l'imagination artistique, mais, encore, peuvent la favoriser. Car on ne saurait compter le nombre d'inventions créatrices, dans le domaine des arts, qui n'ont eu lieu qu'en fonction d'un problème extérieur à résoudre.

M. GIUSEPPE UNGARETTI : Le mot de divorce, pour signaler les rapports entre la société et l'artiste, ne me semble pas répondre à ce qui se passe dans nos pays d'Europe depuis deux siècles. S'il y a une opposition, c'est entre la personne humaine, dans son intégrité, sa liberté, et les structures sociales imposées par les progrès de la science. Plutôt que de société, il eût, en outre,

## Débat sur l'art contemporain

été plus exact de parler de cette classe dirigeante (et de ses clients) qui, ayant atteint le maximum de puissance à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1914, se dégrade de nos jours en dépensant des sommes folles pour acquérir des œuvres qui la flétrissent et qu'elle ne peut que condamner au fond d'elle-même. Je me demande si cette classe dirigeante, qu'un Balzac marquait déjà d'ignominie, celle qui faisait déclarer par la bouche d'un Lanson que Mallarmé est un poète de mince talent, qui fait concevoir des doutes à Croce sur la grandeur de Leopardi et qui lui fait contester le génie de Rimbaud, je me demande si la classe dirigeante, qui portait aux nues un d'Annunzio et un Anatole France, est la même qui s'arrête, avec une admiration réelle ou feinte, hypocrite, intéressée ou gratuite, devant une toile de Rouault. Vous savez ce que c'est qu'une toile de Rouault. Vous avez vu ses magistrats et les criminels qui les encadrent comme des gendarmes. A-t-on jamais exprimé avec plus de force l'impuissance où se trouve l'homme de juger ? Avez-vous vu ses clowns ? Ils sont peints comme Piero della Francesca aurait peint un seigneur, comme s'ils étaient les derniers dépositaires de la dignité humaine.

Ce qui compte, c'est le problème posé au début du XIX<sup>e</sup> siècle par Leopardi, plus tard par Baudelaire et les autres « maudits ». C'est plus que jamais, hélas, un problème d'actualité. Nous nous trouvons au bord de l'abîme, et il ne s'agit pas de l'argent que peut, ou ne peut pas gagner un artiste, ou des flatteries qu'il peut, ou ne peut pas obtenir ; p.270 il s'agit de savoir si ce qui est encore debout en Europe, si ce qui a survécu à la guerre des expériences accumulées durant plus de trente siècles par l'âme humaine, n'est pas destiné, d'un moment à l'autre, à sauter, et si ce pauvre globe terrestre lui-même n'est pas menacé de retourner bientôt dans le chaos, le néant.

Un second point : il s'agit de savoir plus exactement ce que M. Maulnier a voulu dire par cette « éternité de l'œuvre d'art » que les artistes d'autrefois auraient recherchée. Il y a une résistance naturelle à la mort. Aujourd'hui comme hier, et comme avant-hier, un artiste s'efforce de survivre par son œuvre à sa mort individuelle. Mais il sait bien, et aujourd'hui mieux qu'hier, que cette œuvre pourra durer dix siècles, mille siècles, mais qu'elle finira, elle aussi, par périr. Voici ce que je crois vrai : depuis Pétrarque jusqu'au romantisme et, disons mieux, jusqu'à Vico, on parlait de la « forme éternelle de la beauté » et on essayait de s'en souvenir en invoquant l'exemple et l'autorité des chefs-d'œuvre de l'antiquité. Après Vico, mais surtout après Leopardi, puisqu'en plus

## Débat sur l'art contemporain

de son œuvre étonnante de penseur il nous offre l'exemple de ses poèmes, les archétypes s'évanouissent et nous avons, à leur place, *l'histoire*, dans le fleuve de sa durée, dans sa relativité, dans ses paraboles où elle renouvelle son énergie. Leopardi s'était rendu compte de ce qu'est en réalité une durée. Ce n'est point du temps immobile. Le temps ne peut être conçu qu'en mouvement. Il se demandait : En sommes-nous réduits — puisque le passé n'est que du temps défunt — à ne pouvoir évoquer la réalité de notre être que par un effet de la mémoire ? Notre durée en est-elle déjà à ce point extrême que nous puissions l'enfermer entre ces deux limites : la naissance et la mort, comme dans un cercueil ? Ne pouvons-nous plus en connaître l'énergie que par le recours à la mémoire ou à l'imagination ? A cela Leopardi opposait (Blake l'avait prévu ; un Baudelaire, un Hölderlin et un Kafka feront de même) ce prestige secret de la poésie, qui permet à l'homme de proposer l'illusion du rajeunissement et de l'abandon à cette illusion, qui permet d'« être voyant », de donner « un sens nouveau aux mots de la tribu », c'est-à-dire de susciter par le miracle du verbe, par la connaissance de soi-même et non d'un modèle extérieur, une illusion d'innocence et de liberté d'avant la chute.

Je veux l'affirmer : ce que les poètes et les artistes modernes ont fait et ne cessent de faire est immense. Ils ont senti le vieillissement de la langue dont ils usaient, le poids des trois mille ans qu'ils portaient dans leur sang. Ils ont rendu à la mémoire l'importance angoissante qu'elle possède et, en même temps, ils ont acquis le pouvoir, au prix d'efforts déchirants, de donner à cette mémoire la faculté de se délivrer d'elle-même et de permettre ainsi à l'homme de s'éblouir encore de liberté. Les poètes et les peintres du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle sont restés fidèles à la mémoire que la souffrance, les joies et la fragilité charnelles gardent encore vivante dans l'inspiration unique de chaque individu.

Tel est le mérite et la portée véritables de la poésie et de l'art modernes. On se rattache ainsi au message chrétien et celui-là même qui professe l'athéisme s'y rattache. Les événements mêmes nous <sup>p.271</sup> amènent à écouter la leçon révolutionnaire du Christ. La notion de liberté ne peut, en effet, se dégager que par contraste avec un précédent historique, avec la source maudite de l'histoire, avec le péché originel et avec Caïn.

La liberté, faut-il le rappeler, est le but vers lequel s'achemine l'homme quand il tend à dépasser la misère de sa condition, pourvu que, par liberté, l'on

## Débat sur l'art contemporain

entende cet élan et cette effusion — ennemi de tout égoïsme — de l'esprit *dans l'intimité de la personne humaine*.

La liberté, comme la poésie, est indéfinissable ; nous savons aujourd'hui qu'elle seule est la poésie. Serait-elle donc comme était l'infini pour Leopardi ? Un infini qui ne peut être connu par l'homme, être fini, si ce n'est par l'intermédiaire d'objets finis ? Ne serait-elle, par conséquent, qu'illusion, qu'atroce ironie ? Non. Ce n'est pas une illusion et Leopardi ne serait pas le grand poète que nous connaissons s'il en allait pour lui autrement. Ce qu'il croyait illusion n'était que le sentiment du divin qu'il n'osait s'avouer, ce n'était que l'imparfaite connaissance de la divinité, de l'infini réel, d'un infini qui, certes, comme le suggère l'insuffisance de notre raison, ne serait qu'absurdité. Le sentiment de la liberté est poésie, élan de communion avec le divin, avec Dieu qui est, lui, liberté intacte, toute-puissance pure.

Pour cela, chacun de nos actes de poésie, de nos actes libres, prouvera un certain défaut de connaissance, un défaut égal à la distance incommensurable qui subsistera toujours entre ce que peut savoir de l'âme un être créé et ce que le Créateur en sait. La liberté, comme la poésie, est une valeur secrète ; elle est indéfinissable, mais chacun sait ce qu'elle est par les battements de son cœur. Elle est cette science de l'âme que tant de science matérielle menace de mort, ce métier qu'il nous faut réapprendre et que nous réapprenons chaque jour si tragiquement.

M. EUGENIO MONTALE : L'artiste contemporain, cet isolé, cette épave, cette « bouteille à la mer », dont M. Jean Cassou nous a brossé un saisissant portrait, est-il le même que celui qui, selon l'avis de M. Thierry Maulnier, est l'objet de l'intense admiration d'une société qu'il déteste et conspue ? Les deux points de vue ne sont nullement contradictoires.

On a eu tort de porter presque exclusivement l'attention sur Paris et de laisser croire que l'art d'aujourd'hui se fait surtout à Paris. Si nous cherchons ailleurs, nous voyons que les « ismes » d'aujourd'hui, cubisme, surréalisme, fauvisme, etc., ne sont qu'une partie de l'art moderne, ce qui est universel dans la recherche de l'art actuel, c'est un sens de libération qui ne peut se rattacher à aucune école particulière.

Les deux points de vue, je l'ai dit, sont partiellement vrais : il y a à Paris, et

## Débat sur l'art contemporain

dans le monde entier, les isolés tragiques, les révoltés, les méconnus, en perpétuel désaccord avec la société. Et il y a aussi les révoltés professionnels, les anarchistes à bon marché, les arlequins, les baladins, dont la bourgeoisie raffole. M. Cassou est dans le vrai, lorsqu'il affirme que l'artiste isolé est forcément porté à créer pour soi-même, p.272 oubliant que l'art est un moyen de communication et non seulement un besoin d'expression individuelle.

De cet isolement, de cet adamisme de l'artiste d'aujourd'hui naît le tarabiscotage de la forme, la superbe originalité coûte que coûte, qui rend incompréhensible l'art actuel au grand public, même au public qui prétend être à la page.

Si les artistes de notre temps trouvent parfois une audience, et même une large audience, cela ne signifie pas que les créateurs les plus valables d'aujourd'hui soient vraiment compris par le public qu'ils souhaiteraient avoir. Il y a donc des vaincus et des triomphateurs, dans le monde de l'art actuel, il y a du bruit autour de certains artistes très bien payés, mais il y a aussi un sens de précarité, d'inutilité que M. Thierry Maulnier a très bien marqué. Je crois que les raisons qu'il a données de ce phénomène sont très justes. L'époque de la technique, l'époque de la vitesse est en train de perdre le sentiment de l'éternel. Il faut qu'elle le retrouve. Il faut un ordre nouveau dont M. Maulnier ne nous a presque rien dit.

Je ne suis pas du tout convaincu qu'un renouveau social, sur des bases purement économiques, sera favorable à un art nouveau, à un art accessible aux hommes de bonne volonté, aux hommes qui travaillent, qui ont tout à fait perdu le sens que la vie est un rapport humain, que vivre, c'est surtout collaborer et comprendre. Je sais que le marxisme souligne la primauté du moment économique, mais qu'il ne prétend pas enfermer l'homme futur dans un domaine purement matériel. Je ne vois pas que, dans l'échelle des valeurs humaines, cela puisse poser une question de précédente. Je ne suis pas tout à fait certain que, sur ces bases-là, on pourra retrouver ce que nous sommes près de perdre. Et pourtant... le temps de la vitesse a déjà créé un art qui résiste à la vitesse. On peut le trouver à Paris comme ailleurs, il faut le chercher, l'encourager, le faire connaître, avant que le sentiment de l'art disparaisse, submergé par le sentiment nouveau de la vie mécanique que M. Maulnier nous a si bien illustré.

## Débat sur l'art contemporain

Il y a là un grand travail à accomplir par les critiques, par les théoriciens, par les historiens de l'art, un travail auquel M. Maulnier, qui a des dons si marquants, ne voudra pas se soustraire.

L'âme de notre temps a trouvé ses outillages dans l'emploi d'un esperanto universel, dans lequel les voix des hommes qui sont encore liées à l'accent d'une tradition nationale, ne se font pas souvent reconnaître. On nous a dit que cet art, souvent anonyme, prétend être un *ersatz*, un surrogat du rituel religieux et que l'artiste même serait un ersatz de Dieu. On ne trouvera pas Dieu dans les monstres de l'irrationnel déchaîné, on ne le trouvera pas en dehors de la raison qu'il a donnée à l'homme d'hier, à l'homme d'aujourd'hui.

M. GABRIEL MARCEL : La remarque qu'a faite M. Thierry Maulnier tout à l'heure au sujet de la disparition du terrain de rencontre entre l'artiste et le public, ou une grande partie du public, est très importante et je crois que c'est le centre de la question. Et ceci m'amène à revenir sur un point précis de sa conférence. Je p.273 suis d'accord avec ce qu'il a dit, à savoir l'espèce d'avantage dont bénéficient actuellement un certain nombre d'artistes révoltés ou scandaleux. Seulement, il faut faire une discrimination très importante. M. Ungaretti nous a parlé d'un grand artiste et M. Thierry Maulnier nous a cité des noms très différents. Là, je vais me trouver en opposition complète avec lui sur des points précis, et, pour une fois, il s'agira de théâtre. Je reviendrai longuement sur l'art dramatique dans ma conférence ; mais M. Thierry Maulnier nous a cité deux œuvres : la pièce de Genet, *Les Bonnes* ; la pièce de Pichette, *Les Epiphanies*. Je ne mâcherai pas mes mots, je considère que ce sont deux ouvrages innommables. Il est très important de constater que deux personnes qui savent de quoi elles parlent, comme M. Thierry Maulnier et moi, peuvent être en complet désaccord sur de tels ouvrages. Ceci est très significatif et troublant.

Mais il y a autre chose à dire : ne confondons pas la société, ou même le public avec la fraction — j'emploie un mot très dur — névrosée du public qui applaudit à tout rompre à de tels ouvrages. M. Thierry Maulnier nous a donné deux définitions partiellement vraies de cette sorte de faveur, de quelque chose qui n'est pas du tout la société libérale elle-même, mais qui est un certain secteur, très spécial, de cette société. Pour les œuvres révoltantes, je ne reviens pas sur ses arguments, vous vous en souvenez, mais j'en ajoute un troisième,



## Débat sur l'art contemporain

qui me paraît utile ; j'espérais un peu que M. Baudouin, comme psychanalyste, en dirait un mot (je pense, en particulier, au succès des *Bonnes*) : c'est qu'il y a un masochisme social. Ceci me semble extrêmement grave. Je crois qu'il y a, dans ce que j'ai appelé cette fraction névrosée de l'ancienne société capitaliste libérale, énormément de gens du monde qui sont au fond d'eux-mêmes dressés, exaspérés contre les principes qui leur ont été inculqués, sans succès d'ailleurs, dans leur enfance, et qui éprouvent une sorte de jouissance sadique à voir bafouer ces mêmes principes. C'est un phénomène très intéressant.

Il y a une autre question, plus générale et plus grave, que j'aurais voulu poser à M. Maulnier, et sur laquelle il faudra revenir au cours du prochain entretien, bien que cela ne soit pas tout à fait en rapport avec ce qu'a dit M. Max-Pol Fouchet : à savoir ce qu'il entend par valeur supra-historique.

J'avoue avoir éprouvé une grande satisfaction en entendant MM. Ungaretti et Montale ; il m'a semblé que nous voyions les choses de la même façon. Mais je ne sais pas ce que, dans la perspective métaphysique implicite de M. Thierry Maulnier, cela représente. Je suis obligé, pour une fois, de faire une référence à la métaphysique, ce qui ne m'empêche pas d'admirer beaucoup ce qu'a déclaré Lurçat — je crois que c'est parmi les choses les plus utiles qui aient été dites au cours de ces entretiens. Mais dès l'instant où quelqu'un parle de valeur éternelle, ou de valeur supra-historique, on est en droit de lui demander quelles sont ces valeurs et sur quoi elles reposent. C'est là je crois — et j'anticipe encore sur ma conférence — qu'il y a un point de divergence très important entre M. Thierry Maulnier et moi. Je ne crois pas à l'éternité dont il nous a parlé. Je crois que cette éternité est une éternité <sup>p.274</sup> littéraire, celle dont il est question chez Ronsard ou Malherbe. Or, il n'y a qu'une éternité qui est vivante, une éternité sacrale, et c'est de cela qu'il est question. Si on ne croit pas à cette éternité-là, je ne sais pas ce qui reste des valeurs éternelles. Je m'en méfie beaucoup et je risque de passer alors du côté des réalistes qui diront : « Nous nous méfions des mots. »

M. THIERRY MAULNIER : Il y a un point sur lequel il est utile que je fournisse quelques précisions. Il s'agit de la question que M. Gabriel Marcel qualifie de « la plus importante ». Je laisse, en effet, de côté la première partie de son exposé. Je crois que l'élément de masochisme social, dont il nous a parlé, est un élément qui existe et qui complète utilement ce que j'avais pu dire sur les

## Débat sur l'art contemporain

causes de cette attention — qui ne m'agace pas, je le précise une fois encore — portée par la société actuelle aux œuvres révolutionnaires. M. Gabriel Marcel m'a demandé ce que j'entendais par « valeur supra-historique », et je vais prendre un exemple aussi concret que possible. Je crois qu'une œuvre d'art qui s'introduit nécessairement au moment de sa création dans l'histoire, s'y introduit sous une forme double : sous une forme d'abord historique, en ce sens qu'elle exprime un certain état de choses, qu'elle produit une certaine influence, en provoquant la naissance d'autres œuvres, qu'elle reflète un état d'esprit et qu'elle tend à en créer un. Un livre ou un tableau sont un phénomène historique, au même titre qu'une famine ou une révolution. C'est parfaitement exact. Donc, une œuvre d'art a d'abord cette existence de fait historique, produite par d'autres faits historiques, influençant, jusqu'à un certain point, un certain nombre de faits historiques.

La question que je pose, en parlant d'une valeur ou d'une fonction supra-historique de l'œuvre d'art, n'est donc pas, à proprement parler, métaphysique, ou du moins, si elle implique une métaphysique, elle ne l'implique qu'au second degré ; elle est simplement en dehors de cette valeur proprement historique de l'œuvre d'art.

Il y a une seconde valeur, une valeur supra-historique, en ce sens qu'elle ne se résume pas et qu'elle ne se résout pas dans les modifications historiques exprimées ou créées par l'œuvre en question. Prenons une œuvre d'art d'une époque quelconque, prenons un tableau de la Renaissance, prenons une tragédie du XVII<sup>e</sup> siècle ; ces œuvres existent encore aujourd'hui à deux titres, comme objet d'histoire littéraire — on les étudie en fonction de leur place dans l'histoire — et, pour le spectateur qui va voir la tragédie de Racine, pour le spectateur qui va dans un musée voir un tableau de Jérôme Bosch ou de Rembrandt, comme objet actuel créant chez lui un système d'émotion ou d'impression. A ce second titre, l'œuvre d'art s'est placée en dehors de l'histoire ; elle reste contemporaine à tous les hommes avec qui elle établit une communication, quelle que soit l'époque où ces hommes se situent.

C'est donc dans un sens assez modeste, au moins jusqu'ici, que j'ai employé l'expression supra-historique. Et quand j'ai dit que l'homme cherchait, en vertu d'une tendance profonde, à atteindre à cette <sup>p.275</sup> fonction supra-historique de l'œuvre d'art, je ne visais pas la question même d'éternité. Le mot *éternité* est,

## Débat sur l'art contemporain

en effet, un mot équivoque chez Ronsard ou chez Malherbe, auxquels M. Gabriel Marcel me reproche d'avoir limité le sens de ce mot. C'est un sens incomplet, partiel, et même, probablement, fondamentalement inexact, puisque l'éternité que l'œuvre d'art peut atteindre, dans ce domaine, est forcément imparfaite, forcément limitée par la durée du matériau de l'œuvre d'art, matériau qui est durable, plus durable que l'existence individuelle, non point éternel, non point même immortel.

Quant à la métaphysique qu'implique en effet une position qui, je le répète, n'est absolument pas une position parnassienne, qui n'est absolument pas une position purement formaliste, mais qui tend simplement à souligner la volonté de durée d'une part — je dirais plutôt durée qu'éternité — d'autre part de communication, qui me paraissent fondamentales dans l'œuvre d'art, il semble que toute œuvre se définit essentiellement par ces deux données de la durée et de la communication. Ecrire, par exemple, c'est d'abord noter, c'est-à-dire fixer un état de conscience ou une pensée, ou une idée, ou une émotion passagère, pour pouvoir la retrouver éventuellement. C'est ensuite la fixer dans un langage qui est le langage, c'est-à-dire moyen de communication. Autrement dit : fixation dans le temps, possibilité d'extension dans l'espace de ce qui est, d'abord, à l'intérieur d'une conscience, et entraîné par le flux de cette conscience, me paraissent être les deux données fondamentales de l'écriture. On peut trouver des données analogues dans n'importe quelle œuvre d'art.

Je pense que nous aurons l'occasion, dès demain, au cours d'un entretien qui portera précisément sur la signification de l'art et non plus sur sa situation, et aussi, bien entendu, après la conférence de M. Gabriel Marcel, de poser des questions métaphysiques. Elles me paraissent déborder le cadre de l'entretien d'aujourd'hui.

LE PRÉSIDENT : La séance est levée.

@

## QUATRIÈME ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Marcel Raymond

@

LE PRÉSIDENT : p.277 L'entretien d'aujourd'hui a pour thème : la signification de l'art contemporain, c'est-à-dire le sujet traité par M. Max-Pol Fouchet dans sa conférence.

Plusieurs personnes auraient désiré parler hier et ne l'ont pas pu ; la plupart ont renoncé à prendre la parole. Mais il est nécessaire de faire le point entre la discussion d'hier et celle d'aujourd'hui, c'est à quoi nous nous appliquerons tout d'abord, en sorte que vous ne vous étonnez pas si M. Thierry Maulnier a l'occasion, dans quelques instants, de répondre à deux ou trois questions qui vont lui être posées.

Je donne tout d'abord la parole à M. Jean Wahl.

M. JEAN WAHL : Il m'a semblé que Thierry Maulnier a envisagé surtout la situation matérielle de l'artiste contemporain, alors que je m'attendais un peu à le voir aborder, avec sa sagacité, la situation de l'art contemporain. Je crois qu'il sera d'accord avec moi pour reconnaître qu'au fond, ces considérations économiques, de quel côté qu'on les prenne, éloignent, du moins aux yeux de certains philosophes, de l'essentiel.

J'aborde le point suivant, qui est presque antithétique du premier : il s'agit de ces « valeurs éternelles » dont a parlé Thierry Maulnier. Qu'est-ce que ces « valeurs éternelles » ? Thierry Maulnier a parlé de donner un sens au monde. Donne-t-on un sens, ou bien reçoit-on ce sens ? Ou est-ce qu'on le découvre ? Je me rappelle le beau livre de Thierry Maulnier sur Nietzsche. Croit-il réellement à des valeurs éternelles ? N'y croit-il pas ? Croit-il que nous nous « éternisons » d'une certaine façon ? C'est la question que je lui pose. Peut-être n'y a-t-il pas de valeurs éternelles ; peut-être y a-t-il des œuvres éternelles. Reste cependant à p.278 savoir ce que sont les œuvres éternelles. Il a répondu à

---

<sup>1</sup> 7 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

Gabriel Marcel : ce sont les œuvres qui sont actuelles aujourd'hui aussi bien qu'hier. Mais n'est-ce pas quelque chose de plus ?

J'aborde maintenant la troisième question, qui peut servir de trait d'union entre ce qu'a dit Thierry Maulnier et ce qu'on dira à propos de la conférence de Max-Pol Fouchet : à savoir la question, qu'il a évoquée, de l'essence de l'art contemporain. Qu'est-ce que c'est que cette essence ? Si je l'ai bien compris, c'est précisément ce renoncement à l'éternité. Si l'on se réfère à la distinction d'Aristote entre ποιειν, et πράττειν c'est que le créateur a essayé de ποιειν, de faire une œuvre réellement ; mais il veut agir, et par cette action, l'œuvre en quelque sorte se détruit, puisque sa part essentielle est dans l'action et que, si elle réussit, elle se détruit par conséquent elle-même.

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec lui. Je me demande jusqu'à quel point il pourrait même être complètement d'accord avec lui-même, car un Pascal, dans ses *Provinciales*, un Voltaire, quand il prenait la défense de tel ou tel condamné, voulaient agir efficacement et leurs œuvres n'en sont pas moins éternelles, bien qu'on puisse préférer les *Pensées* aux *Provinciales*.

D'autre part, est-il vrai que les hommes d'aujourd'hui croient à la mortalité de leur œuvre ? Je sais bien qu'on se réfère aux thèses de la littérature de Sartre et j'avoue que je n'ai pas lu Sartre dans son ensemble ; mais je ne serais pas étonné qu'il crût à une certaine éternité de ses pages, où il dit qu'il n'y a pas d'éternité ! Je crois que ses premières pages sur la peinture sont de fort belles pages et méritent une certaine durée, peut-être une éternité. Quand il écrit des pièces de théâtre comme *Morts sans sépulture*, il ne pense pas que ce soit seulement l'œuvre du moment. Mais si l'on veut saisir l'essence de l'œuvre d'art contemporaine, je ne crois pas qu'il faille se référer uniquement aux affirmations de Sartre ; il faut élargir.

Nous nous trouvons alors en présence de certaines affirmations déjà présentées et qui complètent, me semble-t-il, la conférence de Thierry Maulnier : sur le formalisme de l'art contemporain, par exemple.

Je ne suis d'ailleurs pas complètement satisfait de cette caractéristique ; Boris de Schloëzer a fait remarquer, chez Schönberg lui-même, un point de départ non formaliste ; ce compositeur a tenté d'exprimer certaines choses non exprimables auparavant. On a parlé de Picasso, de Stravinski. J'ai entendu des disciples et des admirateurs de Stravinski dire que la marque particulière de sa

## Débat sur l'art contemporain

musique, c'était la tendresse ; ce qui nous éloignerait beaucoup d'une pure interprétation formaliste. Quant à Picasso, on a observé chez lui, par instants au moins, une certaine cruauté ; il y a donc quelque chose qui dépasse le formalisme ; qui est autre chose que le formalisme.

De la considération de ces deux cas, on peut retenir que deux génies étonnants se manifestent par leurs transformations (bien que celles de Stravinski soient moins nombreuses que celles de Picasso), mais cela ne nous donne pas l'essence de l'art contemporain. Dira-t-on, comme Max-Pol Fouchet, qu'une partie de son essence est la liberté <sup>p.279</sup> inconditionnelle ? Je me demande ce que signifie l'expression de liberté inconditionnelle.

De la conférence de Thierry Maulnier, je retiens aussi l'idée de l'ambition de l'art contemporain. Il a insisté, et je m'y suis arrêté un instant, sur la modestie des artistes contemporains. Il a insisté aussi sur leur ambition, non pas à vrai dire des mêmes artistes ; pour la première fois, ou pour la seconde, si l'on songe au romantisme, les poètes et les artistes en général ont eu des ambitions qu'ils n'avaient peut-être pas auparavant. La poésie et l'art en général sont apparus comme un moyen de connaissance. Ceci m'amènerait à dire un mot de la peinture, du cubisme envisagé comme étude de l'espace, transformation de notre notion d'espace, vision de l'espace comme multiplicité essentielle, comme communication des perspectives les unes avec les autres. En ce sens, on pourrait dire que les cubistes continuent ce qu'ont imaginé certains poètes comme Blake ou comme Shelley. On pourrait dire aussi que, dans l'art contemporain, l'effort, la passion, la subjectivité du créateur, si l'on songe à Van Gogh, par exemple, et aussi à Cézanne, sont plus visibles que jamais et qu'il y a un effort pour dépasser l'opposition du sujet et de l'objet.

Mais je crois que l'art contemporain ne peut pas être considéré en lui-même, qu'il a des communications et avec le passé et avec l'avenir. Je me hasarderai jusqu'à dire que le surréalisme n'est qu'un *post-surréalisme* ; j'ai un grand respect pour les surréalistes, mais les grands surréalistes, ce sont ceux qui ne se sont pas nommés surréalistes : c'est Blake, auquel je me référerai volontiers, et c'est Lautréamont et Rimbaud.

Il me semble que l'essence de l'art contemporain peut, dans une certaine mesure, se comprendre par référence à Claudel et à Valéry, deux grands maîtres d'hier, dont l'un montre la composition de l'univers, l'autre, sa

## Débat sur l'art contemporain

décomposition ; cette décomposition — Marcel Raymond l'a montré dans un de ses récents livres, et Max-Pol Fouchet en a parlé — qui fait que l'univers n'a plus de figure pour nous. Mais je dirai que, devant cet univers qui n'a plus de figure, malheureusement — ou plutôt heureusement l'homme veut faire une œuvre, et une œuvre, malgré tout, éternelle. L'un des plus grands noms que l'on puisse citer n'est-ce pas celui de Joyce, qui représente l'art contemporain dans son essence, avec cette multiplicité, cette vision einsteinienne, si l'on veut, du monde ? Il s'agit de faire une unité ; il s'agit de montrer, dans la journée d'un homme ordinaire, toute l'odyssée de l'humanité.

D'une autre façon, on pourrait trouver un effort analogue chez Proust.

Ainsi, décomposition extrême, mais effort vers une composition nouvelle : telle est ce que j'appellerai la caractéristique de l'art contemporain. Si l'on se souvient de cette pensée de Rimbaud : « Je donne l'ordre quand il y a l'ordre ; je donne le désordre quand il y a le désordre », malgré un caractère en apparence négatif, je crois que nous sommes devant une grande époque de l'art, et que, comme toujours, nous voyons l'homme projetant devant lui de nouvelles figures et les *post-jetant* dans cette éternité, peut-être fictive, dont j'ai parlé.

M. LOUIS HAUTECŒUR : p.280 A propos d'une réflexion que je voudrais faire à M. Thierry Maulnier, je crois que nous allons arriver à un problème qui touche également la conférence de M. Max-Pol Fouchet.

M. Thierry Maulnier nous a parlé, dans un *discursus* économique, de la différence qu'il y aurait entre les temps anciens, où les plus-values étaient accordées à l'art, et les temps modernes, où, au contraire, ces plus-values sont employées à l'équipement économique ; c'est là un problème intéressant, mais qui dépasse le plan économique et rejoint le plan psychologique.

Au moyen âge, en effet, il y a eu les cathédrales. Comment étaient construites ces cathédrales ? De façon absolument réglée. Les décrétales des papes imposaient la construction du chœur au clergé, la construction de la nef au peuple. Or, le peuple d'une cathédrale, c'était tout le diocèse. Par conséquent, la cathédrale était l'œuvre à la fois de la cité et du diocèse. De plus, quand on consulte les textes anciens, on s'aperçoit que c'était l'œuvre des artistes locaux. Nous observons là un phénomène extrêmement singulier.

## Débat sur l'art contemporain

Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce sont des menuisiers locaux, des sculpteurs locaux qui, le plus souvent, ont exécuté les innombrables retables, les innombrables chaires que nous voyons dans les églises.

Au contraire, une scission se fait ensuite, scission que nous révèlent les inventaires après décès. Je m'excuse d'être terre à terre, mais je crois que l'historien doit descendre parfois un peu des empyrées. Ces inventaires nous montrent, par exemple, qu'il n'y avait pas de maison qui ne comprît des œuvres d'art. A partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, tout change avec l'apparition des valeurs industrielles. Dès ce moment, d'autre part, la civilisation mécanique empêche l'ouvrier de travailler directement. Il n'y a plus cette liaison perpétuelle, cette ascension de l'artisan jusqu'à l'artiste, qui se formait dans les provinces ; on oublie ce travail premier de la main ; et à partir de ce jour-là, on peut voir coexister deux arts : un art de salon et un art pour le peuple.

Constatant l'existence d'un surréalisme dans les figures de Jérôme Bosch ou de Breughel, M. Hauteœur établit une comparaison avec les représentations du surréalisme moderne :

Jadis, on essayait de tout réduire à la vraisemblance. Le centaure, qui avait deux foies, quatre poumons, nous semble vraisemblable parce que l'insertion des hanches dans les épaules du cheval semble se faire normalement. Aujourd'hui, au contraire, on essaie de transformer la réalité dans un rêve, de rendre presque invraisemblable la réalité. Ce sont donc les moyens d'expression qui ont changé.

Nous arrivons alors à une notion importante : c'est que, jadis, il y avait un *langage commun* : le centaure était admis par tout le monde ; tout le monde savait que c'était faux, mais on l'admettait. Aujourd'hui, le rêve est devenu *individuel*. L'art surréaliste s'oppose à cette conception de l'irréalisme de jadis, ce qui n'est pas du tout la même chose. Le surréalisme devenant individuel, nous comprenons très bien <sup>p.281</sup> pourquoi certains régimes totalitaires, qui se méfient de l'individu, ne veulent pas de cet art moderne et préfèrent un retour à un art qui a un langage collectif.

En outre, une confusion me semble avoir été faite : celle de croire qu'un moyen d'expression est naturellement de l'art. Or, jadis, une œuvre magique préhistorique pouvait être magique ; elle n'était pas toujours artistique. Un ex-voto dans une église peut être religieux, il n'est pas forcément artistique. De



## Débat sur l'art contemporain

même encore aujourd'hui, la façon de s'exprimer, ou de concevoir la nature, n'a pas toujours pour résultat une œuvre d'art. Il y a des artistes surréalistes qui se disent artistes et qui ne sont pas véritablement des artistes.

Comme je conversais l'autre jour avec Thierry Maulnier, il me dit à ce propos :

— Je parle des artistes efficaces.

Là aussi, je crois qu'il y a un danger. « Artistes efficaces », qu'est-ce que cela veut dire ? Serait-ce celui qui a des imitateurs ? Mais alors nous tombons dans une école, et les écoles ne sont qu'un moyen pédagogique de concevoir la réalité, qui est infiniment plus complexe. Car l'école, vous le savez, aboutit à l'académisme et je pourrais donner l'exemple de surréalistes que je connais et qui ont peint des tableaux comme celui-ci : une roue, une chevelure, quelques pièces d'or. On se demandait ce que c'était. J'ai songé à ouvrir le Petit Larousse et j'ai vu, au mot chevelure : *prendre la fortune aux cheveux*. La roue de la fortune, les biens de la fortune, c'était du surréalisme fait avec le Petit Larousse !

Or, on ne peut pas affirmer que nous soyons dans le rêve. Par conséquent, je ne parle pas des créateurs, je parle des imitateurs. Etre efficace, c'est souvent avoir des imitateurs. Et l'on oublie que l'artiste est très souvent un solitaire et que lorsqu'on nous parle de l'art moderne, il ne faut pas négliger les individualités et il ne faut surtout pas négliger ce fait qu'il y a, à côté de l'expression proprement dite, des formes d'art qui sont quasi indépendantes. L'art se surajoute à cette expression et ce n'est pas parce qu'on est surréaliste ou qu'on est cubiste, ou qu'on appartient à une toute autre école en « isme », qu'on est forcément un artiste. La peinture, l'architecture, la sculpture ont des conditions particulières ; il est absolument nécessaire de distinguer, sinon on arrive à la confusion ; et vous savez ce qu'a dit Pascal : « La confusion des ordres, c'est le commencement de la tyrannie ».

M. PAUL FIERENS : Je sais tout particulièrement gré à M. Thierry Maulnier d'avoir mis l'accent, dès le début de sa conférence, sur la fonction libératrice de l'art, et je suis pleinement d'accord avec ses conclusions. L'art exprime non seulement la condition humaine, mais il a le devoir de la transcender. C'était, d'ailleurs, parler de la signification de l'art, plus encore que de sa situation dans la société moderne.

## Débat sur l'art contemporain

Si je me permets d'intervenir aujourd'hui, c'est pour relever deux points de l'exposé de M. Thierry Maulnier, qui m'ont paru contestables ; ensuite pour esquisser en deux mots l'apologie d'un art qui vise p.282 simplement à divertir plus qu'à exprimer ou à transcender ; car le divertissement, la diversion, m'est-ce pas déjà un commencement de libération ?

Le premier point est le suivant : si j'ai bien compris, M. Thierry Maulnier pense que l'œuvre dans laquelle l'artiste vise seulement à exprimer sa personnalité se trouve, de ce fait, liée à la mort. Belle formule, sans doute, et romantique ; mais pour exprimer l'attitude romantique par excellence, cette formule est-elle exacte ? Je ne le crois pas. Venant des Flandres pour me rendre à Genève, je me suis arrêté à Bâle, où j'ai visité une fort belle exposition Rembrandt. Il y avait là, parmi d'autres œuvres, trois portraits de l'artiste âgé, trois chefs-d'œuvre. Le peintre a-t-il pensé à autre chose qu'à laisser quelques traces de lui-même ? Et ces chefs-d'œuvre, ne sont-ils pas assurés d'une durée équivalente à celle des chefs-d'œuvre les plus classiques ? Les œuvres de ce genre, intimement liées à la vie de l'artiste, peuvent durer, durent autant que celles dans lesquelles l'artiste, comme c'est le cas dans les œuvres classiques, cherche à sortir de lui-même, et, en surmontant sa propre misère, vise à l'expression de l'homme en soi, plutôt qu'à celle de l'homme en fait, de l'homme concret. Nous savons quelle est l'importance en littérature des « journaux », des « mémoires » ; le Cardinal de Retz vaut un grand romancier ; le *Journal* de Gide est peut-être l'une des œuvres les plus importantes de notre temps. Et, puisque nous sommes à Genève, comment ne pas penser aux *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, ou à l'Adolphe de Benjamin Constant ?

Le second point est celui-ci : M. Thierry Maulnier a dit que les grands artistes spéculaient sur la durée. Je me demande d'abord, comme M. Jean Wahl, si ce n'est pas également le cas des modernes. Et puis, faut-il vraiment spéculer sur la durée, penser à la durée pour faire une œuvre qui subsiste ? Faut-il penser à être moderne pour faire une œuvre moderne ? Faut-il penser à être Français pour faire une œuvre bien française ? Je crois qu'il faut surtout ne pas y penser ; je crois que l'artiste qui exprime le plus profondément son temps ne pense pas à le faire et que celui qui part de ce point de vue : « Je serai moderne, je serai classique, je serai bien Français », a des chances de se tromper. Quand Ronsard écrit la *Franciade*, il croit sans doute assurer la durée à son épopée, il y pense peut-être moins en écrivant ses immortels sonnets.

## Débat sur l'art contemporain

En conclusion, je voudrais plaider pour l'art le plus naturel, le moins prétentieux et au besoin, le plus frivole. Ne vous semble-t-il pas, Mesdames et Messieurs, que l'art moderne manque essentiellement de frivolité. Or, aux époques les plus sombres de l'histoire, il y a eu des artistes courtois, des artistes gais, des artistes gracieux, des artistes heureux. On a parlé du XVI<sup>e</sup> siècle et de l'opposition qu'on pouvait voir entre son art, sa poésie et son histoire. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Fragonard est un artiste qui travaille pour l'avenir sans le savoir, alors que les Vanloo, les Natoire croient travailler pour la postérité. Ces artistes qui nous divertissent exercent aussi une fonction sociale. Ils sont de ceux qui nous rendent plus contents d'être des hommes.

p.283 Je ne pense pas que la situation de l'art dans notre époque soit essentiellement différente de ce qu'elle fut dans toutes les autres. C'est à posteriori que s'établissent la plupart des liaisons entre l'histoire de l'art et l'histoire tout court. L'histoire de la société, la critique et l'histoire de l'art sont encore entièrement dominées, à certains points de vue, par les idées suivantes : on veut toujours expliquer un artiste par son milieu, par son pays, par le climat, etc... Je crois qu'un certain recul est nécessaire pour mettre au point les problèmes qui nous passionnent aujourd'hui. L'avenir, sans doute, apercevra mieux que nous ne pouvons le faire comment notre art perpétuera dans la durée la figure de notre temps. Et l'artiste qui représentera le mieux notre temps sera peut-être celui qui, dans l'isolement, se sera le plus profondément, le plus pleinement exprimé lui-même dans la douleur ou dans la joie.

M. THIERRY MAULNIER : M. Jean Wahl a formulé des objections à ce que j'ai dit de la situation matérielle des artistes dans la société contemporaine ; je crois avoir assez longuement insisté sur ce point hier et je vais y revenir, tout à l'heure, à propos de la façon dont Max-Pol Fouchet m'a mis en cause dans sa propre conférence. L'accueil relativement favorable — je dis : relativement favorable — du public et des snobs n'empêche pas qu'un sentiment d'isolement existe chez l'artiste. C'est même sur ce fait apparemment paradoxal que j'ai fondé mon exposé, l'autre jour.

Reste la question plus importante des valeurs éternelles. C'est volontairement que je n'ai pas abusé du mot « éternité ». Je l'ai employé une fois dans l'expression : « le désir d'éternité ». Il paraît postuler toute une métaphysique ; mais je reviendrai sur ce point dans ma conclusion.

## Débat sur l'art contemporain

En ce qui concerne l'exposé de M. Hautecœur, je suis tout à fait d'accord avec lui, lorsqu'il fait intervenir, à côté d'une donnée purement économique dans l'art, des données psychologiques. Je lui donne également entièrement raison sur la division, toute moderne, de l'art entre un art qui est celui des artistes proprement dits, pour un public restreint, pour un public d'amateurs, pour un public de vernissages, et un art pour le peuple, qui est un art dégradé, un art commercialisé.

Je suis d'accord avec lui — et ici je rejoins l'exposé de M. Paul Fierens — pour estimer que ce n'est pas par les écoles que l'art survit, mais par les œuvres. Le danger n'est-il pas précisément — et c'est particulièrement caractéristique dans l'art contemporain — de soumettre les démarches créatrices de l'artiste à une sorte d'*a priori* esthétique ?

Il se dégage des discussions qui ont suivi mon exposé deux points principaux.

Celui qui faisait le fond de mon exposé, à savoir celui des rapports de l'art et de l'historicité, est de beaucoup le plus important, puisqu'il fera encore le fond du débat sur l'engagement de l'artiste. Le désir d'éternité implique-t-il, comme l'a dit Gabriel Marcel, une métaphysique ? Je dirai plutôt que l'angoisse du temps, l'angoisse d'être emprisonné dans le cours destructeur de la durée, qui est à la base de l'art, est en réalité à la base non seulement de toutes les p.284 métaphysiques, mais à la base de tous les actes importants de la vie sociale : pourquoi fait-on un testament ? pourquoi a-t-on des enfants... ?

J'ai prononcé — sans en abuser — à côté du mot *éternité*, le mot *beauté*. Ce mot est équivoque, comme tous les mots, car l'art, de toute évidence, n'a pas besoin de la beauté du modèle ; il peut peindre tout aussi bien l'enfer que le ciel, une vieille mendiante en guenilles ou les formes les plus hideuses de Jérôme Bosch, un coin de la zone ou les cathédrales de Monet.

Ce qu'il faut entendre par l'impression de la *beauté*, c'est, je le suppose, ce sentiment heureux, presque triomphal, d'accord profond avec l'artiste, à l'intérieur de ce système de rapports sensibles que l'artiste a créés de sa main.

De ce point de vue, il me semble que la recherche de la beauté s'oppose à la recherche de la pure expressivité. L'homme porte en soi ce que j'appellerai le besoin d'un sens ; et l'art, par exemple, ce n'est pas la seule royauté de

## Débat sur l'art contemporain

l'imagination ; la belle expression de M. Breton : « l'homme, ce rêveur définitif », reprise par Fouchet et reprise hier encore, ne me paraît pas caractériser d'une façon totale le comportement de l'homme devant l'œuvre d'art, soit qu'il la crée, soit qu'il la contemple. Certes, l'imagination est l'élément essentiel de la création artistique, mais je ne crois pas que l'œuvre d'art ait, si j'ose dire, l'imagination pour but ; elle se déroule, elle se crée et se contemple dans le monde de l'imagination, ce qui est différent. L'œuvre d'art n'a pas pour rôle d'exprimer le monde réel ; cela c'est le rôle de la vie ordinaire ; elle n'a pas pour rôle d'organiser le monde réel ; cela c'est le rôle de la science, mais elle n'a pas non plus pour rôle de substituer au monde réel un monde imaginaire. Elle a pour rôle de donner *un sens humain au monde* dans l'imagination ; peut-être que par une sorte de volonté de compensation au monde réel, l'artiste est un homme organisateur du rêve.

Le surréalisme — je touche ici à ma réponse à M. Fouchet — a eu un mérite immense : il a rendu, si vous voulez, son galop sauvage à l'imagination de l'artiste, que l'on avait un peu attachée à la mangeoire de l'art officiel ; mais il a tendu dangereusement à préférer, dans l'artiste, la part mystique, la part de contact mystique et de l'effusion mystique avec la réalité, à la part créatrice. Max-Pol Fouchet m'a reproché avec vivacité — et je l'en félicite, car la vivacité met de l'animation dans des débats comme ceux-ci — d'avoir en quelque sorte offensé la mémoire de ceux qu'on peut appeler des martyrs de l'expérience surréaliste, en constatant cet état de fait : que l'artiste contemporain jouit, non pas d'une situation privilégiée, mais d'une situation acceptable dans la société et notamment, et peut-être surtout, lorsque cet artiste est un révolté. Qu'il me permette de lui dire amicalement que, dans l'appel qu'il a fait à la mémoire de Crevel et d'Artaud, il s'est peut-être laissé entraîner par la tentative d'un effet de tribune et d'un effet de tribune un peu démagogique. Jamais, il ne m'est venu à l'esprit de reprocher aux artistes révoltés de gagner de l'argent ; d'abord, ils n'en gagnent pas tous. J'ai constaté qu'un certain nombre en gagnaient. Ensuite, ce n'est pas une honte pour un artiste de gagner de l'argent. Ce qui est <sup>p.285</sup> une honte pour la société, c'est qu'il y ait des artistes misérables, des artistes pauvres. Ce n'est pas qu'il y ait des artistes riches.

Je n'ai pas voulu non plus justifier la société contemporaine, j'ai simplement constaté ce fait qu'un jeune homme sans dons particuliers et sans scrupules excessifs, mais doué de savoir-faire, qui veut réussir dans une carrière

## Débat sur l'art contemporain

artistique, dans cette société, n'aura certainement pas l'idée de faire une carrière conformiste. Il s'engagera plutôt dans une carrière révolutionnaire, ou pseudo-révolutionnaire. Il sait lui-même ce que cette carrière peut rapporter.

Max-Pol Fouchet m'oppose en substance que le choix des révoltés, et notamment des révoltés du surréalisme, n'a pas été du tout celui d'une vie confortable. J'en suis tout à fait d'accord. Il m'oppose Crevel et Artaud, mais ni Crevel, ni Artaud, dans une expérience qui les a conduits jusqu'à la folie, ou jusqu'à la mort, ou jusqu'à l'une et l'autre, ne sont morts victimes de la société et persécutés. Ils sont morts à la limite d'une expérience purement personnelle, dans le dérèglement de tous les sens dont parlait Rimbaud, dérèglement prémédité, qui a été une affaire intérieure, affaire entre eux-mêmes et eux-mêmes. J'aurais préféré — car c'eût été plus près du sujet — que vous m'opposiez le cas des artistes fusillés ou déportés dans les camps de concentration, ou encore — sans vouloir apporter dans le débat la voix et le ton sévères de M. Socoline — les artistes comme Maïakowski ou Bloch, qui se sont suicidés au cours de la révolution russe (après avoir, d'ailleurs, été les partisans sincères et violents de cette révolution), parce que, là, se posaient des problèmes réels de rapports entre l'artiste et la société. Ces rapports ne me paraissent pas se poser dans le cas de Crevel et dans celui d'Artaud.

Quant au cas plus général qui se pose à propos de la conférence de Max-Pol Fouchet, il me permettra de conclure :

C'est tout de même Crevel et Artaud qui nous sont proposés en exemple, chez qui l'expérience surréaliste s'est en somme terminée par le déséquilibre total, et par le suicide, après une recherche volontaire du plus grand risque. Il me semble y avoir quelque chose d'assez arbitraire dans cette idée fondamentale du surréalisme, défendue par Max-Pol Fouchet lui-même, d'une sorte de paradis perdu de l'imagination. Panthéisme mystique où la raison, la fonction théorique dont parlait hier M. Portmann, serait considérée comme une sorte de malédiction implacable, tombée un jour du ciel sur l'homme, d'une façon inexplicable, et qui aurait rompu le contact sensible, le contact révélateur entre l'homme et le monde !

Mais la raison aussi est humaine. Le surréalisme me paraît une espèce de mystique de l'immanence qui recherche la vérité, la vérité de l'homme, du monde et des rapports de l'homme et du monde, dans une destruction des

## Débat sur l'art contemporain

normes successives imposées à l'homme par la société ; son apport ne me semble valable que s'il est surmonté ; aussi longtemps qu'il ne l'est pas, il me paraît tendre à une attitude suicidaire, en ce qui concerne l'art et l'artiste ; d'ailleurs, il en a été à plusieurs reprises pleinement conscient. Or, le caractère profond de l'œuvre <sup>p.286</sup> d'art ne me paraît pas être une recherche mystique de l'immanence, mais un acte de transcendance, c'est-à-dire un acte de création.

LE PRÉSIDENT : Nous passons maintenant de façon très précise à la discussion de la *signification de l'art contemporain*, c'est-à-dire à la conférence de M. Max-Pol Fouchet, et je donne immédiatement la parole à M. Charles Morgan.

M. CHARLES MORGAN parle en anglais. Mlle Claire-Eliane Engel résume ainsi son intervention :

Le français, même parlé aussi clairement que le fait M. Fouchet, présente pour moi de grandes difficultés. Pour cette raison, il se peut que j'aie mal compris M. Fouchet sur certains points. Je ne présenterai donc pas d'analyse générale de sa brillante conférence, bien que mon instinct me dise que mon désaccord avec lui aurait augmenté, plutôt que diminué, si j'avais mieux compris.

Ce matin, je me limiterai à un seul point. Je veux seulement défendre mon compatriote Blake contre les dangereuses « caresses » de M. Fouchet. Blake est parmi les plus difficiles de nos poètes. Il y a peu d'Anglais qui, même après avoir consacré toute une vie à l'étudier, prétendraient avoir pénétré le sens de ses livres prophétiques. C'est donc avec un vif intérêt que j'ai entendu M. Fouchet reconnaître Blake pour son maître — ou, devrais-je dire, son élève — et imposer à ce grand génie mystique les normes de son propre esprit.

M. Fouchet semble juger Blake admirable parce qu'il a été un poète de la révolte ; M. Fouchet a employé le terme de « prométhéen ». C'est exact. D'un certain point de vue, il a effectivement été un poète de la révolte. Mais de la révolte contre quoi ? Contre la mode. Contre les coteries. Contre le négativisme. Contre l'arrogance mortelle et destructrice d'un intellectualisme satisfait de soi. Voici ce qu'il dit :

Mock on, mock on, Voltaire, Rousseau.

Mock on, mock on ; 'tis all in vain !

## Débat sur l'art contemporain

You throw the sand against the wind  
And the wind blows it back again.

En second lieu, M. Fouchet a loué Blake pour son athéisme ; il a, je crois, employé la formule d'« athéisme prométhéen ». A quoi je réponds tout d'abord que Prométhée lui-même n'était pas athée. On ne se révolte pas contre des dieux qui n'existent pas. Toute l'importance et le sens de la tragédie de Prométhée, c'est le fait même que les dieux existent. Si on ne saisit pas cela, on ne saisit rien. Je répondrai encore que si nous, Anglais, donnons des interprétations différentes de Blake, nous sommes tous d'accord sur un point : Blake n'était pas athée, il ne doutait même pas ; au sens le plus profond des mots, il a été un poète mystique et religieux.

Parler de l'athéisme prométhéen de Blake, c'est se mettre en contradiction avec tout ce que nous savons de lui.

p.287 Il n'y a pas, dans toute la littérature anglaise, de poète plus nettement croyant que Blake. Certes, il a critiqué avec férocité l'hypocrisie, la tyrannie et l'arrogance spirituelle qui se développent autour des idées religieuses, mais il n'avait pas le dessein d'inventer une nouvelle religion avec Picasso pour grand-prêtre ; il voulait, au contraire, libérer l'ancienne. Ne pas comprendre ce point me semble une erreur grave ; et bâtir sur cette erreur une théorie de l'art contemporain met en péril toute la théorie.

M. Fouchet a tout autant le droit d'inventer une nouvelle théorie esthétique qu'une femme élégante d'essayer une nouvelle coiffure, mais il n'a pas le droit de laisser entendre que Blake l'a dessinée. Pour défendre Blake, j'utilise ces lignes de Blake, auxquelles je me suis permis d'en ajouter deux qui sont de moi :

Can there be anything more mean,  
More malice in disguise,  
That praise a man for doing what  
That man does most despise ?  
Reynolds lectures exactly so  
When he praises Michael-Angelo  
*And Fouchet when he dares to make  
An atheist of William Blake.*

M. MAX-POL FOUCHET : Avant de répondre à M. Charles Morgan, je dirai



## Débat sur l'art contemporain

quelques mots à M. Jean Wahl.

Je suis à peu près d'accord avec lui sur ce qu'il a dit à propos de ma conférence de samedi. Il a eu tout à fait raison de préciser que le surréalisme contemporain était un post-surréalisme. Il y a un surréalisme éternel, on peut le trouver tout au long de l'histoire et ce n'est que l'évidence. Le surréalisme dont je parlais, c'était ce que je pourrais appeler, au fond, le surréalisme historique. Ce mot n'a existé qu'à partir de 1917, sous la plume d'Apollinaire, si je ne me trompe, pour la première fois ; et lorsque je l'employais dans ma conférence, c'était bien pour simplifier les choses. Le surréalisme éternel, on le trouve aussi bien chez un Apulée que chez les romantiques allemands, ou chez tous les surréalistes contemporains proprement dits.

J'en viendrai tout de suite à ce qu'a dit M. Thierry Maulnier. Je suis extrêmement heureux des explications que nous avons eues, tant ici que dans le privé, depuis sa conférence. Cependant, je ne peux encore aujourd'hui supporter ces mots de « conditions acceptables » qu'il emploie à propos de la situation de l'artiste contemporain ; je continue à ne pas la digérer.

M. THIERRY MAULNIER : J'ai dit : « conditions matérielles de vie ».

M. MAX-POL FOUCHET : Pendant presque dix ans, j'ai dirigé une revue et j'ai été mêlé aux artistes contemporains ; or, tout ce que j'ai pu voir pendant ces dix ans contredit <sup>p.288</sup> absolument cette façon de penser. Il faut songer à ceux qui ont un art d'aventure et de révolte, à leur condition absolument insupportable, du fait même qu'ils mènent une aventure très forte qui les déborde.

Il faudrait d'ailleurs voir ce qui en est à propos de Crevel et d'Antonin Artaud. Lorsqu'on a trouvé Crevel étendu chez lui, avec un imperméable souillé de boue et de pluie et, comme tout testament, un papier portant ces mots : « Je suis dégoûté », je ne crois pas que c'était uniquement une affaire entre lui et lui-même. Crevel militait à ce moment dans des organisations politiques et son attention était tournée vers la société ; je crois qu'il y avait, en grande partie, dans ce suicide une raison qui venait de la société.

Pour Artaud, cas à peu près analogue ; il faudrait parler de son curieux internement et des curieux traitements qu'on lui a fait subir par l'électrochoc,

## Débat sur l'art contemporain

alors que son état ne le nécessitait pas. Peu importe, ce sont là des détails. Ce que je veux dire, c'est que nous avons à dissiper un malentendu.

J'en viendrai directement à l'attaque de M. Charles Morgan. J'ai été extrêmement surpris d'entendre un esprit aussi sérieux (je ne dis pas grave) que M. Charles Morgan, nous dire que j'avais pu prétendre que Blake était athée. Je crois qu'il commet là une confusion que sa connaissance, pourtant excellente, de la langue française n'aurait pas dû lui permettre. J'ai parlé d'athéisme prométhéen tout à l'heure. Encore une fois, lorsque M. Lescure et M. Patocchi m'interpelleront sur ce point, je m'expliquerai. Mais l'athéisme prométhéen, dans mon esprit, n'est pas du tout quelque chose d'athée ; tout au contraire, il me semble que, dans ma conférence, à propos de Blake même, j'ai dit que Blake était un esprit profondément imprégné de sacré et qui tendait à une resacralisation de l'homme. Blake se dresse contre la Loi, vous ai-je dit, et je ne vois pas un seul instant, dans l'œuvre de Blake, que cela puisse se discuter.

Blake s'est attaqué à la Loi ; en s'attaquant à elle, il devait être conduit fatalement à s'attaquer à Dieu. La façon même dont Blake, dans une de ses admirables lithographies, a représenté Urizen, c'est-à-dire Jehovah, sortant des nuées, avec un compas qui est un double couteau, une double pointe, traçant sur la chair et sur l'esprit de l'univers un sillon quasi-sanglant, ne permet pas de discuter.

Ce n'est pas tout. Blake, et je crois vous l'avoir dit dans ma conférence, se dresse contre Jehovah. Il ne se dresse en aucune façon contre Jésus. Mais Jésus, pour lui, se trouve presque transformé, presque totalement transformé. Jésus, pour lui, il le dit dans ses lettres et dans ses livres prophétiques, qu'est-ce que c'est ? C'est l'imagination. Le Christ, c'est l'imagination et c'est la poésie. Blake s'est toujours placé dans la ligne de Jésus pour s'opposer à Jehovah-Urizen. Je pense que ce sont là des choses assez claires et que l'œuvre de Blake reflète d'une façon absolument indiscutable.

Si M. Charles Morgan n'en croit pas ses oreilles lorsqu'il m'entend faire de Blake un athée, il a tout à fait raison, car ses oreilles ont trahi mon message ; mais moi, je n'en crois pas mes oreilles lorsque je l'entends <sup>p.289</sup> dire que Blake s'est, au fond, révolté contre quoi ? Contre « l'intellectualisme », contre « la mode », contre « les coteries » ! Ce sont là trois mots qui restreignent

## Débat sur l'art contemporain

singulièrement le message d'un homme qui s'est attaqué à d'autres objectifs et qui s'est précisément attaqué au problème même de la reconstruction d'un monde.

L'athéisme prométhéen de Blake a été également mis en question par M. Morgan, alors que Blake me servait de point de départ. Je voudrais vous demander ce que vous pensez de cette phrase de Blake : « Dieu n'existe pas. Dieu n'agit qu'en des êtres existants. Dieu n'agit qu'en des hommes. » Eh bien, si ce n'est pas de l'athéisme prométhéen, je ne sais pas ce qu'il faut à M. Charles Morgan. Je ne crois pas qu'on puisse fournir une formule plus précise de l'athéisme prométhéen.

Il y aurait beaucoup à dire sur Blake. J'ai simplement voulu montrer que ce qu'a dit M. Charles Morgan est une vision extrêmement fragmentée, partielle et partielle d'un des plus grands poètes et des plus grands constructeurs de monde que l'humanité ait jamais possédés.

M. ROBERT VIVIER : On a essayé successivement, dans les conférences et dans les discussions de ces Rencontres, de définir la *situation* et la *signification* de l'art contemporain ; mais une chose qui est, est comme sa situation le lui permet, et elle signifie ce qu'elle est. Au fond, il n'y a qu'une question : celle de la *nature* de l'art contemporain, celle de la figure qu'a prise de notre temps cette activité humaine immémoriale qu'est l'art.

La figure qu'elle a prise était telle qu'elle s'est trouvée devant certains problèmes et le plus apparent de ces problèmes est celui des rapports de l'artiste avec la société, problème qui, quoi qu'on en ait dit au cours de ces entretiens, est surtout un problème *moderne*.

Il y a toujours eu, c'est une évidence, une relation entre l'artiste et la société. La fonction de l'artiste a toujours revêtu plus ou moins, fût-ce dans la convulsion du refus, un aspect social parmi ses autres aspects et, dans les rapports entre les artistes et la société, il a pu y avoir tantôt des réussites, tantôt des accrochages, cas accidentels où le principe n'était pas mis en cause et ce n'est qu'avec le romantisme que le *problème* a été posé *comme tel*. Ceci parce que le romantisme a établi une sorte d'identité entre le fait de l'activité artistique et la prise de conscience aiguë de l'individualité.

Au reste, la plupart des exemples évoqués et discutés ici nous ont prouvé

## Débat sur l'art contemporain

que le malaise sur lequel nous nous interrogeons est vieux d'un siècle et demi. Le problème pourrait être étudié tout entier sur des textes qui vont des *Rêveries d'un Promeneur solitaire* au *Tombeau d'Edgar Poe* et à la *Saison en enfer*.

Vous me permettez de laisser de côté les développements se rapportant aux arts plastiques ou à la musique, et cela pour deux raisons. La première, c'est que je n'ai pas plus de compétence sur ce point que pour décider, par exemple, si Dieu est mort ou non. La seconde, c'est que la poésie, art de la parole où la pensée est tout de même plus chez elle que dans la peinture la plus abstraite, me semble offrir un <sup>p.290</sup> témoignage plus *lisible* de ce qui s'est passé et se passe encore. Sur le terrain de la poésie, par exemple, on est débarrassé des incidences et des équivoques provenant de ce que certains arts comme la peinture, la musique, l'architecture, et même en littérature des genres comme le théâtre et le roman, voient leurs manifestations mêmes soumises à des conditions extérieures. Si bien que nous sommes entraînés, en prenant ces arts ou ces genres, à discuter de leurs rapports avec le public, avec les publics, ou même les pouvoirs publics. Tandis que, considérant la poésie — et notez qu'au fond c'est seulement dans la poésie et dans les autres arts en tant qu'ils sont poésie que se vérifie la crise dénoncée — considérant la poésie, nous voyons clairement que la crise des rapports entre l'artiste et la société est, dans son essence, *une crise intérieure à l'artiste*. Ce qui gêne secrètement le poète, ce qui détermine le caractère particulier de sa création de nos jours, ce n'est pas tant le fait de n'écrire que pour quelques-uns, ou même pour personne, c'est en soi que le poète — et le poète qu'il y a dans tout artiste — a divorcé volontairement ou non d'avec la société ; c'est-à-dire d'avec la présence en nous-mêmes d'autrui, d'avec le fait, et le sentiment de vivre, quoique peut-être plus intensément, ou avec quelque nuance, les émotions, les désirs, les idéaux que vit chaque homme de notre temps. La crise, c'est que l'artiste, le poète, a cessé de reconnaître et d'aimer les mêmes valeurs que le commun des hommes, d'être d'accord avec eux sur l'éthique et sur l'esthétique.

Pour avoir en soi autrui, la société, il n'est pas nécessaire de multiplier les contacts effectifs avec les hommes, avec des hommes. Il suffisait de vivre dans une époque de *consensus*, consensus qui n'avait même pas besoin de se manifester à la conscience, qui était un donné tout naturel, en raison duquel, le fait d'être soi ne constituait pas un problème car, si l'on ne trouve plus autrui en soi, c'est de soi-même qu'on ne tarde pas à douter. Cette adhésion interne à

## Débat sur l'art contemporain

l'ensemble des hommes retrouvés donnerait à la vie affective et mentale où germe l'œuvre d'art, une plénitude que l'artiste d'aujourd'hui ne peut mesurer que par cette nostalgie souvent tournée en révolte, en blasphèmes, dont a parlé si chaleureusement, et à un si juste titre, Jean Cassou ; cet accord intérieur s'est brisé, voilà le drame.

Pourquoi s'est-il brisé ? On pourrait dire que cela remonte au romantisme, qu'il était fatal que du moment que le romantisme exaltait l'individu dans l'artiste, il était fatal que cet individu dans l'artiste tendit à s'isoler de plus en plus. Cependant, on m'objectera tout de suite qu'il faut noter une première époque où le poète romantique n'est pas du tout séparé de la société, et même de la société en lui, de la foule ; le *vates* romantique n'est pas brouillé avec la foule, il lui parle, il la rencontre ; que le rendez-vous ait lieu sur le terrain des grands événements politiques, comme ce sera le cas de Hugo, de Manzoni, d'Alfred de Vigny, etc., ou que ce rendez-vous ait lieu sur le plan même de la confidence personnelle, sentimentale, chez Musset par exemple. Musset aime comme tout le monde, il a une notion commune, normale, des valeurs sentimentales.

On pourrait appeler ceci la période *épique* de la poésie moderne ; p.291 mais sous cet épisme éclatant, le romantisme recélait un lyrisme, et le lyrisme en tant que tel représente déjà un rétrécissement quantitatif du domaine commun où peut germer la poésie ; surtout, ce lyrisme va développer une tendance réflexive, critique, pourrait-on dire, tendance qui amènera, on peut en suivre les jalons chez Sainte-Beuve, Baudelaire, Gérard de Nerval, un repliement de l'inspiration sur la zone la plus individuelle de l'être, celle où l'être affirme sa différence, son identité singulière. C'est là que Baudelaire trouve, par exemple, la définition du *beau* — il corrige tout de suite : de *mon* beau. C'est là que Nerval, renouant avec les romantiques allemands, fera sa poésie de ce qu'il y a de plus personnel, le rêve ; et ce sera le commencement de cette évolution qui mène aux expériences dont M. Fouchet nous a parlé. Surtout, ces poètes s'intéresseront de plus en plus exclusivement, dans la première période de cette évolution, à leur spécificité mentale et technique de poètes ; c'est en ce sens que, comme le disait M. Jean Cassou, Baudelaire a « inventé » la poésie. Ce qu'il a inventé, plutôt, c'est pour ainsi dire le *créateur de poésie comme personnage central de la poésie*.

## Débat sur l'art contemporain

Je m'excuse d'avoir dépassé le temps qui m'était donné ; j'aurais voulu aller jusqu'au bout de mon raisonnement et vous dire qu'après cette première période où le poète s'exalte comme individu mais parle encore à la foule, il y a la période où le poète se retire dans sa spécificité ; où il fait de cette spécificité le sujet même de sa poésie. Le cas de Mallarmé est frappant. Et alors, il est normal que la foule, que la société ne retrouve pas dans le poète ce qu'il y avait de commun avec les autres hommes. Au fond, le poète a perdu autrui. Et j'ajoute que le poète d'aujourd'hui, même s'il veut revenir à cet autrui, qui est en lui, il ne le retrouve plus.

M. VICTOR MARTIN : M. Max-Pol Fouchet nous a défini, de façon extrêmement claire, ce que se proposaient les artistes contemporains, ou du moins, une certaine catégorie d'artistes, qui ont l'ambition de reproduire directement, d'une façon immédiate et presque sans intermédiaire, l'image mentale qu'a suscitée en eux le spectacle de tel ou tel objet, ou de telle ou telle sensation. Il s'agirait donc de reproduire ce qu'on pourrait appeler dans un langage plus simple, une émotion. Est-ce que les artistes ont jamais fait autre chose, à travers l'histoire, consciemment, ou la plupart du temps, inconsciemment ? Je pose simplement cette question.

Ce qui me paraît nouveau, chez les artistes dont on nous parlait, c'est que cette expression doit être obtenue sans l'utilisation des symboles usuels, sans le passage par des symboles fournis par la réalité sensible. En quoi consiste ce détachement à l'égard du modèle ? On cherche un langage absolument nouveau pour exprimer une émotion. La question que je pose alors est celle-ci : cela est-il possible pour les arts plastiques ?

Il m'apparaît qu'il faut distinguer à ce point de vue entre la musique, la poésie et les arts plastiques, et même, probablement, faire entre les arts plastiques des différences entre l'architecture, la sculpture et la peinture.

p.292 Cela revient à remplacer l'utilisation des symboles usuels de ce langage universel dont parlait M. Hautecœur par un nouveau langage, ou si vous voulez, par une algèbre de caractère assez abstrait et qui aurait ceci de particulier que ce serait un idiome unique, particulier à un artiste déterminé, destiné à exprimer une émotion également unique, et de ce fait, à mon sens, pratiquement incommunicable, si on pousse les choses à l'extrême. Dans ces

## Débat sur l'art contemporain

conditions, est-il difficile de comprendre que l'artiste se trouve isolé ?

M. ADRIEN BOVY : Si j'osais adresser une critique à ces Rencontres internationales, je dirais que tous ceux qu'elles nous donnent l'occasion d'entendre sont beaucoup trop intelligents. Une diversion m'a paru nécessaire et c'est pour cela que je prends la parole.

1° C'est avec mépris que l'on parle aujourd'hui du sujet. On loue les peintres de n'en pas avoir. Je relève dans un livre récent sur André Masson cette phrase typique : « Pas d'images au-dessous desquelles doive s'inscrire une petite légende poétique définissant les personnages du drame ou leurs gestes, trouvaille littéraire dont le tableau n'est souvent qu'une évocation lointaine et manquée. » Mais cet art qui a peur du moindre contact avec la littérature est, dans un autre sens, tout plein de littérature. L'homme de lettres ne marche plus, comme autrefois, derrière le peintre, en l'observant, en se tenant prêt à commenter son ouvrage, à l'expliquer, à le juger. A peine un nouveau venu apparaît-il, l'écrivain marche devant avec l'encensoir ou la trompette et l'artiste, étonné d'avoir été aussi profond sans le savoir, n'a plus qu'à jouer le personnage qu'on lui a dit qu'il est. Au lieu de faire un tri comme faisait le plus grand des critiques, Baudelaire, les écrivains se sont livrés à la plus dangereuse des surenchères, aidés par les marchands, et travaillant pour eux, et ils ont donné une apparence de raison ou de valeur aux plus graves erreurs, à commencer par un homme dont je ne méconnaissais pas le grand talent : Guillaume Apollinaire. Un exemple : Apollinaire écrit : « On s'achemine vers un art entièrement nouveau qui sera à la peinture telle qu'on l'avait envisagée jusqu'ici ce que la musique est à la littérature ; ce sera de la peinture pure comme la musique et la littérature pures. »

Que la musique soit quelque chose, et tout ce que vous voudrez, par rapport à la littérature, il s'agit d'un rapport entre deux arts. Lorsque la littérature a été jusqu'où elle peut aller, dans l'expression de l'ineffable, il ne reste qu'à passer à un autre art qui ne se sert pas des mots. Mais un *autre art*, précisément, et il ne peut y avoir un rapport analogue à l'intérieur d'un même art, entre peinture et peinture. Le fait musical, le fait poétique, le fait pictural, appartiennent à des ordres différents. On ne cesse de l'oublier. On se penche sur le malade en accordant à sa maladie le plus grand intérêt scientifique. On la prolonge pour la mieux comprendre, et qui donc songe à la guérir ?

## Débat sur l'art contemporain

2° M. Hautecœur, en pensant à l'architecture, l'autre jour, parlait d'une séparation des arts. Mais, en nous plaçant d'un autre point de vue, p.293 nous pouvons parler de la confusion des arts, et, par exemple, la peinture a cru pouvoir se servir et abuser des ruptures de forme et de mouvements dont la musique contemporaine a fait un si grand usage. Mais la musique se déroule dans le temps, ces dislocations nous frappent, elles laissent une trace dans notre faculté de réception, elles s'en vont, disparaissent, alors que les dislocations que nous offrent les peintres, et même certains sculpteurs, quand bien même l'artiste les considérerait dans son esprit comme représentant des états successifs, sont simultanées dans l'image immobile et deviennent insupportables par leur simultanéité même, par cette fixation. Et ce que je dis de la musique ayant ainsi déteint sur les arts du dessin, je pourrais le dire de la poésie et du cinéma.

3° Je me souviens d'avoir vu, il y a déjà bien des années, dans la revue *Documents*, cette phrase révélatrice : « C'en est fait désormais de la convention de la colonne vertébrale. » Or, que nous propose-t-on maintenant ? Non plus seulement de supprimer la colonne vertébrale, mais l'homme tout entier. Soit ! Et je dirai : tant mieux ! Supprimons l'homme, supprimons du même coup les rochers, les nuages et les animaux, mais alors, renonçons à faire ce que, jusqu'à présent, on a appelé de la *peinture*. Pourquoi ne ferait-on pas résolument des ouvrages aussi beaux que les plaques de ceinturons barbares, les miniatures irlandaises ou les tapis d'Orient ? C'est, dans ce domaine, quand un artiste a renoncé franchement aux réalités visibles, que l'imagination devient féconde. La peinture contemporaine, dans ses manifestations les plus nouvelles — manifestations où elle ne se débarrasse pas complètement d'un « résidu de figuratif », puisqu'on y trouve démontés ou remontés des mandolines et des visages — la peinture contemporaine prouve, au contraire, à quel point l'imagination est pauvre, stérile, quand l'artiste ne respecte plus l'ordre essentiel des choses visibles. Renonçons à la peinture et faisons des objets, mais qu'on ne vienne pas nous parler — nouvelle confusion — de la peinture-objet ! Qu'on ne vienne pas nous dire que, pour l'artiste, créer une œuvre, c'est créer une réalité nouvelle qui ne doit rien ou presque rien à la nature, qui ne doit rien ou presque rien à une émotion ressentie devant la nature, mais qui soit une chose imprévue, inconditionnée, n'ayant de raison d'être que par sa non-ressemblance avec quoi que ce soit. Qu'on ne nous dise pas qu'il est absurde de se demander



## Débat sur l'art contemporain

devant un tableau ou un dessin : qu'est-ce que cela représente ? Et qu'un tableau peut ne rien représenter pourvu qu'il *soit* ; le tableau est. Certes serai-je toujours bien disposé, devant un beau tableau, à dire : il *est*. Il est, il a tellement son existence propre en tant que peinture, qu'il m'arrive, devant ce beau tableau, de ne pas me demander ce que le peintre a représenté et de tomber des nues si on me le demande brusquement. Cependant, le peintre a représenté quelque chose ; que ce soit une mise au tombeau comme Titien, ou une brioche, comme Manet. Et s'il n'avait rien représenté du tout ? Le tableau, dans le même sens du verbe *être*, *serait-il* ? Comme le fait musical, le fait pictural ou le fait graphique, car nous pouvons nous passer de la couleur, est ordonné à quelque chose qui nous dépasse ; il n'existe que par des répercussions affectives, mais tandis que la musique, comme le disait p.293 M. Ansermet, crée son objet, la peinture n'a pas, dans le même sens à créer le sien. Parler de la peinture-objet, c'est tout simplement méconnaître l'objet de la peinture ; aussi bien, le divorce qui nous occupe est-il moins entre l'artiste et la société qu'entre l'artiste et les conditions de l'art qu'il exerce. Je crois, avec M. Ansermet, que l'artiste, une fois en selle, jouit d'une liberté illimitée, mais à la condition de rester fidèle au cheval qu'il a choisi.

4° Toutes ces conclusions prouvent que nous aurions besoin d'un nouveau Lessing qui reprendrait devant les productions de l'art contemporain, qui inspirent à M. Max-Pol Fouchet les plus chaleureux sophismes, le problème des arts du temps et des arts de l'espace. En écrivant son *Laocoon*, Lessing ne pensait qu'à la description et à l'expression ; il dessinait à ce propos, entre les arts, des frontières que nous pouvons, selon les circonstances, déplacer quelque peu, mais nous ne pouvons les abolir et, devant les faits nouveaux auxquels je viens de faire allusion, il ne serait pas inutile de les préciser, une fois de plus : de les préciser de telle sorte qu'il soit bien entendu qu'il n'y a jamais eu de bonne peinture qui soit du trompe-l'œil, mais que ce que M. Max-Pol Fouchet sacrifie aisément, la troisième dimension, soit reconnue comme la condition et comme la raison d'être de toute peinture.

Un nouveau Lessing, en examinant la situation telle qu'elle nous a été présentée, en constatant qu'on nous propose de recréer le monde et que cette tâche est promise à des êtres nouveaux dépassant ce que les hommes, jusqu'à présent, ont toujours été, peut-être concluerait-il que nous sommes en présence de l'orgueil le plus monstrueux, alors qu'il n'y a de salut que dans l'amour pour

## Débat sur l'art contemporain

ce qui est, dans le respect de la nature inépuisable et, pour tout dire, dans l'humilité ; et je ne pense pas qu'elle ait dit son dernier mot.

M. ALBERT RHEINWALD, ayant considéré que ces entretiens sont devenus un vrai débat entre l'*optimisme* et le *pessimisme*, veut toutefois poser quelques questions précises à M. Fouchet :

Il (M. Fouchet) a tout ramené au cubisme et au surréalisme. Mais, en vérité, pourquoi passer sous silence le futurisme, le purisme, le dadaïsme ? Vous me direz que ces mouvements n'ont pas eu d'importance. Alors, je me permettrai de vous poser une deuxième question : vraiment, entre nous, les surréalistes — il n'y a pas de surréalistes dans la salle, il y a bien Lurçat, mais il est passé du tableau de chevalet à la grande tapisserie, et puis Lurçat est si gentil... — les surréalistes ont-ils donné des preuves de leur puissance créatrice et qui emportent l'adhésion ? J'admets, cela va sans dire, que les choses ne soient plus que des signes de la pensée et de la pensée qui brise les cadres de la logique traditionnelle. Mais que peut bien me dire une algèbre dont tous les termes sont des inconnues. L'art, j'en conviens, j'en suis persuadé, l'art peut être un chiffre, une écriture sacrée, mais non pas un grimoire ou ce que l'on appelait, jadis, l'alphabet du diable.

Autre question : M. Fouchet loue les cubistes et les surréalistes de nous proposer des visions globales, mais cela est-il tout à fait vrai <sup>p.295</sup> en peinture ? J'ai visité, à la Biennale de Venise, le salon des impressionnistes français. Il y a de la pensée dans ce salon, il y a des états de sensibilité admirables. Quand vous passez dans toutes les salles qui relèvent du cubisme, que voit-on ? Des opérations de l'esprit, mais combien laborieuses ! Que d'artistes bien doués sont dès lors gênés par l'application d'une formule, quand ils ne sont pas obsédés par le désir véritable de créer une nouvelle idole ! Visiter certaines salles de la Biennale de 1948, c'est se promener dans un monde où les opérations de l'esprit se trouvent volontairement faussées. Conséquence : tous ces artistes ont l'air d'être engagés, à leur tour, dans un sombre drame mettant aux prises la nature et l'esprit. La ronde universelle est devenue un véritable sabbat.

Heureusement, il y a un point où je me sens tout à fait d'accord avec M. Fouchet et cela autorise toutes les espérances en ce qui concerne la formation d'un style. M. Fouchet nous a fait nettement sentir que, grâce au cubisme, à un

## Débat sur l'art contemporain

cubisme qui relève de Poussin, d'Ingres, de Cézanne, nous ne voyons plus dans la nature un monde qui se défait ou qui se liquéfie, on ne le voit pas non plus arrêté à des formes définitives. On verra donc, de mieux en mieux, autour de soi, un monde en formation et qui se crée ou se renouvelle selon le regard de l'artiste. En sorte que l'activité créatrice nous apparaîtra de plus en plus comme un jeu de créations simultanées et qui seules, à vrai dire, peuvent rendre tout ce que la vie a de multiple ou de complexe. Et, du même coup, on entre dans l'invisible réseau qui va liant tous les rythmes de l'univers, à des aspirations de l'âme. Alors, resongeant à mon point de départ, je n'hésite plus. Je m'engage, c'est bien mon tour, dans le parti des *optimistes*.

M. WLADIMIR WEIDLÉ : M. Max-Pol Fouchet a donné une interprétation des deux grands courants de l'art contemporain qui en fait comme deux parties d'un même mouvement : une espèce de révolte contre le rationalisme du XIX<sup>e</sup> siècle.

Je ne suis pas tout à fait d'accord avec cette interprétation car je pense qu'à la base du cubisme et de l'art abstrait, qui le continue, aussi bien que du surréalisme, se place une analyse rationnelle de l'œuvre d'art et de l'activité artistique.

L'impressionnisme du XIX<sup>e</sup> siècle était déjà le résultat d'une opération analytique sur les données de notre expérience visuelle. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, que se passe-t-il ? Simplement que l'analyse de l'artiste se détourne du monde sensible pour se concentrer sur l'œuvre d'art elle-même. Si donc l'impressionnisme est le résultat d'une analyse du monde sensible, ou visuel, le cubisme et l'art non-figuratif, qui en descend pour ainsi dire, sont la conséquence d'une analyse du tableau, de l'œuvre d'art elle-même.

M. Fouchet a opposé — en se demandant lequel est le plus humain — Poussin construisant d'abord une petite mécanique pour s'aider dans la composition d'un tableau de la Cène, et Picasso qui n'utilise pas de ce procédé. En réalité, que font les cubistes et les abstraits ? Ils proposent, p.296 à la place du tableau, le petit appareil qui a servi à sa création. Ils nous décrivent la façon dont on peut, dont on pourrait, peindre un tableau. Ils analysent des procédés de construction et de coloration. Ils nous les exposent tels quels, sans passer de cet agencement préalable à l'opération définitive de la création.

M. Weidlé voit dans le surréalisme également l'effet d'un processus d'analyse.

## Débat sur l'art contemporain

L'artiste surréaliste présente le résultat de cette analyse sous forme de tableau ou de poème dicté par l'écriture automatique. Aussi cubisme et surréalisme sont-ils le résultat d'une analyse rationnelle de notre état de conscience ou de notre vie mentale.

Je ne veux pas du tout dire, par là, qu'on puisse facilement éviter que le peintre ou le poète moderne appartiennent à une de ces tendances. Non. Il me semble que ces deux tendances constituent le seul chemin possible pour l'artiste contemporain (ce que nous voyons en dehors d'elles est très peu satisfaisant du point de vue de la qualité de l'œuvre). Mais il faut avouer que, lorsque les œuvres relevant de ces deux tendances ont quelque qualité, c'est dans la mesure où elles se sont faites *contre* ces tendances, contre leur intention consciente, et contre l'intention consciente de l'artiste.

Je crois donc que c'est le seul chemin possible pour l'art contemporain, mais c'est un chemin au bout duquel on peut entrevoir la mort de l'art. J'ajouterai que, pour l'art moderne, il n'y a pas de guérison, il n'y a que la résurrection.

M. GABRIEL MARCEL : Je me trouve en présence d'un paradoxe. Je suis extrêmement loin de M. Fouchet ; ses dieux ne sont pas mes dieux. Et cependant j'ai le sentiment, peut-être faux, qu'il y a tout de même une sorte de convergence lointaine entre ce qu'il pense et ce que je peux penser moi-même.

M. Max-Pol Fouchet a dénoncé — je ne crois pas qu'il eût tout à fait raison — le caractère maléfique du trompe-l'œil en peinture, ce trompe-l'œil étant lié à la troisième dimension. Je crains que lui-même ne cède au trompe-l'œil sur le plan magique.

Dans ce domaine — qui m'intéresse vivement — il me semble qu'il faudrait aller beaucoup plus loin. Il faudrait avoir le courage, en évoquant telle ou telle tribu du centre de l'Afrique, de dire : « Voilà des gens qui avaient des pouvoirs que nous avons perdus ; ces pouvoirs, nous entendons les récupérer. Nous voulons nous livrer à des opérations réelles qui nous permettent de les récupérer. » M. Fouchet affirme qu'André Breton va jusque là. Et je pense que Breton, de son point de vue, a entièrement raison. Naturellement, pour un chrétien, il restera tout à fait possible de dire qu'on est exposé au démoniaque. Mais je ne vois pas que, dans sa perspective, le mot « démoniaque » ait un sens ; il ne faut pas, lui dirai-je alors, s'arrêter à mi-chemin ; si vraiment on veut tout concéder à la magie, il faut dépasser une magie purement formelle,

## Débat sur l'art contemporain

dont Breton me paraît, malgré tout, avoir tendance à se contenter — en tout cas, beaucoup de ses amis s'en contentent.

p.297 J'ai été très touché par la façon dont M. Fouchet a parlé de l'horreur ; j'ai trouvé qu'il y avait là un accent humain profond. Mais, à ce sujet, je lui poserai la question suivante : dans quelle mesure l'art qu'il nous prône est-il capable de libérer l'homme de l'horreur ? Cet art ne fait-il pas à l'horreur une place immense ? Est-ce en lui faisant cette place qu'on peut la dépasser ?

Dernière question : on nous parle de la puissance libératrice du rêve, mais le rêve des surréalistes m'apparaît comme un rêve cellulaire ; et vous pouvez prendre ici le mot « cellule » dans ses deux sens distincts, mais qui communiquent. Or, est-ce par le rêve cellulaire que vous pouvez aboutir à cette sorte de libération cosmique et prométhéenne à laquelle vous aspirez ? Il m'est impossible de le concevoir. Et je reprendrai un mot prononcé, il y a quelques minutes, par M. Vivier, un mot qui me paraît extrêmement important, le mot *consensus*. Je pense qu'il ne peut pas y avoir de libération de l'homme en dehors d'un certain *consensus*. Je formulerai ainsi ma dernière question : *comment un consensus est-il possible sur les bases que vous avez indiquées ?*

M. MAX-POL FOUCHET : La critique de M. Victor Martin est fort valable ; c'est la critique d'un art, disons traditionaliste, à un art d'avant-garde. Nous la connaissons depuis longtemps. M. Martin ne m'a pas très bien compris, ou alors je me suis mal exprimé dans ma conférence, puisqu'il me reproche d'avoir défini l'art contemporain comme une reproduction directe de l'image mentale. Or, je crois, au contraire, avoir signalé que s'il y avait pure et simple reproduction de l'image mentale, on aurait une tautologie, c'est-à-dire qu'on n'avancerait pas. L'important, c'était précisément que cette image mentale se transformait sur la toile, qu'elle apparaissait comme une sorte de quête émerveillée d'elle-même, une sorte de dynamique.

M. Martin a dit aussi que les artistes n'ont jamais fait que de reproduire une émotion. Ce qui est vrai ; seulement cette émotion était, dans l'art classique, une composante et elle devait se couler dans des moules. Un certain classicisme, au fond, pourrait se concevoir comme une émotion qui « s'informe » dans un moule extérieur. Il n'y a rien de cela dans l'art contemporain. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, j'ai posé la question : qu'est-

## Débat sur l'art contemporain

ce qui est le plus humain, de vouloir exprimer purement et simplement la réalité intérieure de l'homme, sans aucun mélange, ou de l'affaiblir en y mêlant une part de réalité extérieure ?

M. Bovy a dit, en substance, que l'art contemporain supprimait l'homme. Sur ce point, je ne suis naturellement pas d'accord. Je ne vois pas que l'homme soit supprimé de l'art contemporain. Je crois même avoir montré, dans ma conférence, que l'homme n'est pas supprimé de l'art contemporain, mais qu'il devient lui-même le sujet de la toile. En revanche, ce qui est supprimé de l'art contemporain c'est, si l'on veut, la forme humaine, telle que la peinture classique nous l'a présentée. Ce n'est pas la même chose.

M. Rheinwald a parlé de l'optimisme et du pessimisme. Et il a tout à fait raison, je suis profondément optimiste et je crois que mes amis p.298 surréalistes, après un départ pessimiste, en sont arrivés aujourd'hui à un optimisme qu'ils expriment et qu'André Breton lui-même exprime dans ses derniers livres, notamment dans *La lampe dans l'horloge*.

M. Rheinwald a évoqué les impressionnistes. A juste titre. Ils représentent, si l'on veut, l'aboutissement de cette peinture où la toile est une fenêtre et il a eu raison de me les rappeler. Je ferai tout de même remarquer qu'il y a une opération intellectuelle très forte chez les impressionnistes et qu'il ne faudrait pas croire que cette peinture est purement de sensibilité et de représentation du monde extérieur. Ils se sont appuyés sur des théories scientifiques : sur la théorie de la pigmentation, par exemple. Ils savaient très bien, au départ, que la nature ne procède pas par couleurs étendues, mais par pigmentation. Ainsi, lorsqu'on parle de l'impressionnisme, il faut bien distinguer deux choses en lui : d'une part, la fin d'une peinture dans laquelle la toile s'ouvre sur l'extérieur (la fenêtre ouverte sur l'extérieur du monde) ; de l'autre : un départ qui peut parfaitement nous conduire à cette nature que certains disaient trop intellectualiste, la peinture moderne.

M. Weidlé a tout à fait raison, et je l'en félicite, d'avoir montré qu'il y avait, dans le cubisme, une analyse rationnelle de l'activité artistique. Je crois ne pas l'avoir caché dans ma conférence, lorsque j'ai déclaré que le cubisme étant apparu comme insuffisant, très rapidement le surréalisme était venu s'ajouter à lui et pour ajouter à cet art rationaliste toute la part du rêve. Là où je ne suivrai pas M. Weidlé, c'est quand il parle d'analyse à propos de la peinture surréaliste.

## Débat sur l'art contemporain

Devant une toile de Tanguy ou de Max Ernst, je ne vois pas qu'on ait affaire à un processus d'analyse rationnelle.

M. WEIDLÉ : Cette analyse *précède* l'œuvre d'art.

M. FOUCHET : J'en viens maintenant à ce qu'a dit M. Gabriel Marcel à propos du trompe-l'œil et du trompe-l'œil sur le plan magique. Il m'a affirmé qu'il irait beaucoup plus loin, je le prends au mot. Je suis à peu près sûr que nous nous retrouverons à l'arrivée.

Nous savons que l'art contemporain est représenté par une série d'artistes et d'aventuriers authentiques ; mais nous savons aussi qu'il y a des suiveurs et que, parmi les « artistes contemporains », certains sont d'une insincérité totale. Je ne suis pas un surréaliste, non plus qu'un cubiste, de stricte obédience ; mais je me trouve dans la position de quelqu'un qui doit défendre entièrement des mouvements auxquels il appartient pour une très large partie de lui-même — mais pour une partie seulement. Nous sommes avertis de ce qu'est le faux-semblant de certaines peintures ; et rapidement, je crois, les surréalistes se sont aperçus de ce qu'avait d'erroné, de faussé, la peinture de Chirico, par exemple, à partir de 1917 ou 1918. Ils ont bien vu que cette peinture commençait à décliner et qu'elle allait vers un conformisme tel que les œuvres récentes de Chirico pourraient parfaitement figurer à côté des toiles du Salon des Artistes français. Ce que je viens de dire de Chirico fera plaisir à un journaliste genevois qui le défend.

p.299 A l'appui de sa thèse, M. Fouchet cite encore le cas de Salvador Dali, surnommé par M. Breton : Salvida Dolar !

J'en viens à la question de la magie elle-même (pardonnez-moi d'abréger, le temps limité me presse). Je dirai que la magie et le surréalisme ont partie liée indiscutablement. Le surréalisme, disait un jour André Breton, tend à la récupération totale de nos forces psychiques. « Il n'est rien, écrivait-il, à quoi j'ai toujours attaché plus de prix qu'à la production des phénomènes médianimiques. » Et je pourrais citer d'autres phrases. L'intérêt de Breton pour le métapsychisme, pour l'astrologie, montre bien dans quel sens il se dirige. Voyez aussi ce que peut être, chez lui, ce que l'on a appelé le *hasard objectif* qui joue une si grande part dans le surréalisme. Que signifie cette notion ? Je crois

## Débat sur l'art contemporain

que, dans la pensée de Breton, le hasard objectif est un début de participation de l'homme au mystère de l'existence et du monde. Il va peut-être plus loin : il y voit un début de ce qu'il souhaite, c'est-à-dire la grande réconciliation de l'homme et du *cosmos* ; cette réconciliation commence par des rapports que nous appellerons télépsychiques. La pensée profonde de Breton sur ce point me paraît être la suivante : il y a un inconscient humain et un inconscient cosmique ; entre cet inconscient humain et cet inconscient cosmique, il peut y avoir une communication. Tout se passe comme s'il y avait une finalité seconde et que le poète, par des moyens quasi magiques ou magiques, pouvait entrer en contact avec cette finalité seconde.

M. Gabriel Marcel, enfin, à propos de l'horreur, m'a posé cette question : dans quelle mesure l'art contemporain, ou tout au moins l'art surréaliste ou cubiste, peut-il nous délivrer de l'horreur ? Je ne crois pas que ce soit, en ce moment, ce que veuille cet art. Ce qu'il veut, tout au contraire, c'est nous *révéler cette horreur* ; nous en sommes à ce premier stade.

M. Fouchet admet qu'il faille encore passer par une phase de purification, mais, dit-il :

Il y a encore un point soulevé par M. Gabriel Marcel et auquel je voudrais répondre, c'est celui du rêve. Le rêve des surréalistes lui apparaît comme un rêve cellulaire ; il me pose cette question : la libération cosmique est-elle possible ? Il lui faut *un consensus*. Sur ce point, je demande à M. Gabriel Marcel de pouvoir lui répondre au moment où je toucherai le problème de l'athéisme prométhéen.

M. JEAN LESCURE : A propos de Prométhée, M. Charles Morgan a dit tout à l'heure certaines choses que j'avais l'intention de dire. J'ai d'abord pensé que cela me dispenserait d'y revenir. Mais « mon instinct m'a dit » que, malgré les apparences, nos positions demeuraient essentiellement différentes.

On a parlé du prométhéisme. Cette question me paraît sans doute centrale dans ce débat. Il s'agit de rien moins que de la « dimension » et du « projet » de l'homme contemporain.

1° p.300 Prométhée sans Zeus n'est rien. Prométhée n'existe que par l'obstacle à et la résistance à Dieu.

2° Le défi de Prométhée a une fonction précise : assurer le bonheur des



## Débat sur l'art contemporain

hommes qui ne sont pas Prométhée.

Si « Dieu est mort », que se passe-t-il ? D'abord, la contestation de l'éternité divine a entraîné une sorte d'accroissement du besoin d'éternité esthétique ; une éternité esthétique qui a d'ailleurs changé de signe ; n'est-ce pas Eluard qui nomme le mieux ce qu'il appelle « le dur besoin de durer » ? Or, il n'en parle plus du tout avec la satisfaction d'un Ronsard, d'un Malherbe ou d'un Corneille.

L'absence de Dieu renvoie l'éternité à quoi ? Au surhomme ? C'est la question que soulève Fouchet ; au Prométhée romantique ? A autre chose peut-être ?

Le romantisme a esquissé la réponse du surhomme ; mais, en définitive, le surhomme s'est « monstrueusement hypertrophié » — et bien « au-dessous de la taille de l'homme chrétien ». Après Dieu, c'est l'homme aussitôt qui a été contesté ; l'homme n'est pas à lui-même un fondement suffisant, et s'il veut se retrouver, il doit « retrouver d'abord son insertion dans le sacré ». Ici M. Lescure précise : dans le sacré, non dans la loi religieuse.

De ce point de vue, il conteste la validité de l'interprétation proposée par M. Fouchet concernant l'art non-figuratif ; il estime pour sa part que l'espèce de réalité objective atteinte par le peintre non-figuratif, « si elle échappe à la relativité individuelle, ne constitue pas pour autant un domaine sacré, de nature à assurer une communication totale de soi ».

La question précise que je poserai à Fouchet — et je sais qu'il se la pose — c'est de savoir dans quelle perspective du sacré nous retrouvons la garantie d'un fondement suffisant à asseoir notre durée si nous surmontons le désespoir ? Ou bien : peut-on faire que l'on se satisfasse d'une durée historique en consentant à renoncer à toute relation à la transcendance ? Ou bien encore : devons-nous nous considérer comme à la fin du monde et renoncer à attester davantage un homme qui périt ? Autrement dit : peut-on (et comment ?) maintenir l'art en surplomb sur l'histoire et à quelles conditions ?

La situation de l'artiste est devenue excessivement difficile aujourd'hui — et peut-être insoutenable. Non pas tant pour des questions matérielles, non pas même par le risque de la folie, mais par la menace du *silence*. Le tragique de notre situation, ce n'est pas, me semble-t-il, la folie d'Artaud, qui ne compromet pas la littérature, bien au contraire ; ce n'est pas la folie de Van Gogh, qui ne compromet pas la peinture, bien au contraire ; le tragique, c'est le silence

## Débat sur l'art contemporain

soudain de Racine devant Dieu, c'est le silence de Rimbaud devant l'absence de « la vraie vie », c'est le silence mortel de Crevel devant l'impossibilité de dégager l'homme du dégoût.

M. PERICLE PATOCCHI : En parlant de la signification de l'art contemporain, M. Max-Pol Fouchet a placé celle-ci sous le signe de Blake, annonçant la parfaite liberté de l'homme dans le domaine du songe et une sorte de divinité du rêveur.

p.301 Or, cette conception ne semble pas valable pour tous les mouvements artistiques les plus significatifs de notre époque. Certes, elle se rattache en quelque sorte — je ne serai pas aussi absolu que M. Fouchet sur ce point — à l'œuvre de Mallarmé, de Rimbaud, au cubisme et au surréalisme. Mais est-elle acceptable pour autant ? Il y a là une sorte de liberté qui me paraît contenir un piège et voici pourquoi :

Elle est sans doute pleine de charme. Les poètes et les artistes invitent des amis à la fête de leur rêve, en leur château où paraît leur image de l'univers. Mais l'imagination abandonnée à elle-même a des exigences toujours plus vastes et l'on arrive à une rupture de l'ordre du monde — « opéra fabuleux » — à une désintégration qui est la fin de notre monde.

Pour la plupart des lecteurs de telles œuvres, la poésie finit par devenir une zone de tout repos qui ne les saisit pas au centre de leur vie et ne transfigure pas le réel, mais en détache des éléments pour les jeter dans une sorte de kaléidoscope. Il y a donc rupture d'unité entre les deux parties de leur être et il y en a qui s'en vont ainsi, cyniques, dans un monde navrant, avec leur image angélique au-dessus de leur tête comme un petit ballon.

Ici je voudrais faire une remarque plus importante : chez les poètes vrais, surtout dans la mesure où ils sont vrais, la protestation contre un monde impliquant des contraintes, la dionysiaque liberté des rêves, me paraissent un tragique refus de la souffrance. Je dis « tragique » parce qu'il n'y a pas de jardin, de lande magique, qui ne s'ouvre sur des landes où la douleur, ni dans le rêve, ni dans la réalité, puisse être évitée. Et ceux qui prétendent la fuir sont souvent fusillés dans le dos et finissent parfois par s'y complaire.

Si j'insiste sur cette fuite devant la souffrance, c'est parce que c'est par là surtout que l'athéisme prométhéen est un refus du sens de la croix. Il y a, il est vrai, l'homme dieu de ses rêves, mais il y a aussi des poètes de notre temps qui

## Débat sur l'art contemporain

se nomment Péguy, Claudel, Lorca, Milosz, Eliot, Ungaretti, pour n'en citer que quelques-uns dont l'œuvre indiscutablement jeune et valable témoigne de la vitalité éternelle de l'idée de Dieu, et prouvent que Dieu n'est pas mort par le fait que bien des gens le nient, mais qu'il est en nous, dans l'art aussi, la source d'un renouvellement et d'une jeunesse perpétuelle.

Le sens chrétien de la croix me semble apporter des lumières pouvant éclairer le débat.

L'esprit divin incarné dans la chair, cette révélation pour les uns, ce simple mythe pour les autres, n'est-ce pas comme toute activité de l'homme d'ailleurs, l'exemple le plus parfait de la création artistique ? La croix est signe d'une réconciliation, réconciliation douloureuse, mais fondée en l'amour, et par conséquent, en une joie qui n'est pas de souffrir, mais de transfigurer, en l'acceptant, la souffrance. Il ne s'agit plus ici d'un divorce du monde et du rêve, mais de la purification même du monde, d'un rêve encore dans la mesure où cette purification est loin de se produire, d'un rêve toutefois qui aspire à transformer la réalité. Que devient, dans ce cas, la condition de l'artiste ? Rien ne l'empêche p.302 de réinventer à chaque instant la beauté et aucune révolte prométhéenne ne signifie pour lui qu'il est trop tard pour conquérir le paradis perdu, c'est-à-dire son innocence. Cette reconquête de l'âge d'or n'est pas un impossible retour en arrière. On ne redevient pas enfant lorsqu'on s'est connu soi-même dans la douleur ; au lieu de paradis perdu, il vaudrait mieux parler de résurrection, d'éternité retrouvée en commun car, comme nous le disait Péguy, on ne sauve pas son âme comme on sauve un trésor, mais c'est ensemble que nous devons entrer dans la Maison du Père.

Je pense que, d'une façon ou d'une autre, bien que nous ne pensions pas aller vers le même but, nous y aspirons cependant et je souhaiterais que ce débat se continue sous le signe d'un sentiment commun, celui que nous ne nous réalisons que par les autres, car il n'y a pas d'artiste, même le plus farouchement solitaire, dont l'œuvre, si elle est effectivement valable, ne porte l'empreinte de son humanité renaissante en la nôtre.

Or, revenant pour conclure au mythe de Prométhée lui-même, il nous est possible d'y voir, soit l'inauguration du royaume indépendant de l'homme, soit une préfiguration du Christ apportant à l'homme, au prix de la souffrance, l'éternité perdue. En somme Prométhée est l'homme en qui sont possibles, à

## Débat sur l'art contemporain

des degrés divers, ou alternativement, l'exil de la nature dans la créature ou le retour de la créature au Père. L'art a toujours été un témoignage de ce déchirement intérieur.

M. MAX-POL FOUCHET : Les questions posées par les derniers orateurs et leurs interventions me paraissent porter sur l'essentiel de ce que j'ai pu dire dans ma conférence, sur ce qu'elle pouvait avoir d'important, si elle avait quelque chose d'important. L'athéisme prométhéen ne date pas d'aujourd'hui, c'est la question faustienne qui se pose toujours : suis-je Dieu ?

Cette question, Baudelaire, Lautréamont, Dostoïevski se la sont posée. « Si Dieu n'est pas, je suis Dieu », comme il est dit dans les *Démon*s. C'est toujours la même question du *Zarathoustra* de Nietzsche, et de l'*Igitur* de Mallarmé. Elle se pose chez Nerval, Novalis, Edgar Poe, Jarry et, aujourd'hui, chez Georges Bataille. Si je cite tous ces noms et ces œuvres, c'est bien parce qu'ils me paraissent manifester une même ligne de force principale. L'homme qui a peut-être le mieux compris et prophétisé l'art contemporain, c'est Jacques Rivière lorsqu'il écrit dans la *Crise du concept de littérature* : « Toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle est une vaste incantation vers le miracle. » Je crois qu'il disait quelque chose d'aussi important que lorsqu'il publiait, en 1909, ce texte auquel il faut se référer toujours et qui s'intitulait : *Introduction à la métaphysique du rêve*, texte annonciateur de toutes les recherches de l'art contemporain.

Je répondrai surtout à M. Patocchi ; Lescure m'excusera, nous nous voyons souvent et nous sommes à peu près d'accord ; « acolytes » comme dirait M. Charles Morgan. Je répondrai rapidement ; qu'on m'excuse si je télescope mes idées.

p.303 Il faudrait d'abord essayer de savoir quel est le mécanisme de l'athéisme prométhéen. Il est vrai qu'au départ, il y a une sorte de négation du monde extérieur. Je crois en tout cas qu'il y en a une. C'est un peu à quoi M. Patocchi faisait allusion lorsqu'il disait que cette liberté contenait un piège et qu'il y avait là une sorte de désintégration qui était la fin de notre monde. M. Patocchi condamne cela au nom d'une sorte de kaléidoscopage, de rupture d'unité. Et en fait, il a raison ; il a raison pour une étape de l'athéisme prométhéen. Déjà Novalis le notait. « L'homme, disait-il, c'est la substance qui brise de toutes parts la nature. » Cette pensée est reprise d'une autre façon chez Nietzsche, lorsqu'il dit

## Débat sur l'art contemporain

que l'homme doit porter en lui le chaos et qu'il ajoute : «... porter en lui le chaos pour être capable d'enfanter une étoile dansante. »

Cette négation ou, si l'on veut, cette désintégration, n'est qu'une première étape. Cette violation de l'ordre du monde, ce « salon au fond d'un lac » n'est qu'une première partie ; et je crois que M. Patocchi s'arrête en chemin, car l'athéisme prométhéen, après cet épisode que nous appellerons l'épisode de négation ou de chaos, continue sa voie. De quelle façon ? D'abord par le rêve. Qu'est-ce que le rêve pour les grands romantiques allemands ? C'est l'aptitude à entrer dans n'importe quel objet et à se transformer en cet objet. Or, si le rêve est important, c'est parce qu'au fond, ce rêve amène à la métamorphose, à la métamorphose de l'homme et nous allons toucher là un point capital.

M. Patocchi a parlé justement de l'innocence, et de retrouver l'innocence. Fort bien. Ce désir de métamorphose chez les poètes prométhéens, n'a pas d'autre raison justement que de retrouver l'innocence. Mais attention, l'innocence qu'ils veulent retrouver, c'est celle de l'homme *avant* la chute originelle. Ce que ne supportent pas les prométhéens, et il faut le marquer avec force, c'est ce poids de la chute originelle qu'on fait peser sur eux. Il serait intéressant, si nous avions le temps, de prendre le cas de Rimbaud. Bien sûr, tout le monde sait que Rimbaud est catholique, Claudel l'a dit, mais comme on l'a dit aussi, il porte Rimbaud sur lui, à la façon dont ce jeune enfant de Sparte portait un renard qui lui rongait le ventre. Lorsque Rimbaud crie : « Je ne suis pas chrétien », je crois qu'il faut entendre cette parole dans ce sens : horreur de la chute originelle ; il refuse également le travail. Il serait intéressant de montrer les différences et les ressemblances entre Rimbaud et Baudelaire. Baudelaire est déchiré entre deux postulations simultanées, comme il dit, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. Il est, certes, poète prométhéen, mais il demeure encore l'homme du péché, au lieu que Rimbaud est l'homme qui n'accepte pas le péché. Cela me paraît extrêmement important et, si nous avions le temps, nous reviendrions à ce sujet.

Donc, ce poids de la faute entraîne très souvent une volonté de métamorphose ; au fond, c'est la formule goethéenne : « Meurs et deviens. »

Ce qui est intéressant dans la poésie, c'est qu'elle est une métamorphose ; les problèmes posés par M. Patocchi ont été soulevés dans un <sup>p.304</sup> livre très remarquable de Michel Carrouges, intitulé : *La mystique du surhomme*, et

## Débat sur l'art contemporain

entièrement consacré au prométhéisme. Ce livre, écrit par un catholique, est très important. M. Carrouges montre justement, tout en s'y opposant, que la poésie est ce qu'il appelle très bien une métamorphose en acte. Le poème contemporain, en effet, est une sorte de métamorphose en acte. On s'en aperçoit bien. Prenons un poème d'Eluard ; nous savons bien ce qui s'y passe ; on dit : le poème n'a pas de sujet. C'est mal voir les choses ou les voir approximativement ; le poème est une sorte de devenir, une chose qui se transforme à mesure qu'elle se déroule. On a parfois l'impression qu'il se construit au fur et à mesure qu'il se détruit, qu'il se trouve au fur et à mesure qu'il se perd. Il serait bon de citer ici certains poèmes d'Eluard qui me paraissent significatifs à ce sujet.

Au fond, la poésie se présente aujourd'hui à la fois comme une création et en même temps comme une rédemption ; elle est création plus que rédemption. Par quels moyens ? Nous le savons : d'abord, par ce premier moyen qui est celui du poète, qui est la parole. « Le mot c'est le verbe, et le verbe c'est Dieu. » Vous retrouvez dans ce vers de Hugo l'athéisme prométhéen défini d'une certaine façon.

Premier moyen : la parole ; deuxième moyen : le rêve ; sur ce point je réponds à Gabriel Marcel. Reprenons Novalis, nous disions que, par le rêve, notre âme se transforme en l'objet. Il faut le dire, c'est l'affirmation de tous les romantiques allemands : le monde est rêve, le rêve est monde ; c'est l'affirmation qu'on pouvait trouver chez Bettina von Arnim : « L'infini se donne dans le rêve » ; de même chez Nerval. Mais le rêve n'est qu'une partie ; et c'est en cela qu'il est peut-être cellulaire. Voilà l'espèce de division intérieure dont parle M. Patocchi. Le rêve allié au verbe va nous donner ce qui serait profondément l'unité poétique, à savoir : l'instant poétique, que Rimbaud appelait *Les Illuminations*.

Je sais bien que ces *Illuminations* ne s'obtiennent pas par ces exercices spirituels raisonnés, si l'on veut, comme on peut obtenir l'illumination dans la religion par l'exercice de la prière, l'oraison, etc... Non, je sais qu'il y a là quelque chose qui se présente comme une chance irrationnelle, comme une chance miraculeuse, mais importante. Dans l'instant poétique, dans l'illumination, il y a une synthèse du rêve et de la veille ; c'est véritablement une extase, une extase cosmique. J'aimerais beaucoup développer ce point,

## Débat sur l'art contemporain

mais je n'en ai malheureusement pas le temps. Même un poète médiocre connaît une espèce de fulguration de la conscience et une exaltation de l'émotivité subjective exceptionnelle que certains essaient d'obtenir par d'autres moyens ; par ce dérèglement de tous les sens, dont parlait Arthur Rimbaud, par exemple, cette ineffable torture qu'il souhaite jusqu'à la folie, folie comprise, et qui fait du poète le grand savant. On pourrait rattacher cela à ce que Georges Bataille appelle « la fête ». J'aurais aimé que Bataille assistât à ces Rencontres, il aurait pu nous dire, sur ce point, des choses importantes.

M. GABRIEL MARCEL : J'ai écouté avec beaucoup d'attention ce que vient de dire M. Max-Pol Fouchet, mais je réitère ma question : je ne vois pas du tout qu'il nous démontre comment, à partir de ce *rêve-illumination* qui se révèle — il l'a presque avoué — incommunicable, qu'un *consensus* soit possible ?

M. Fouchet a employé le terme de « rédemption ». Eh bien, comment cette rédemption est-elle concevable, quelle qu'en soit l'échéance, s'il n'y a pas de *consensus* ?

Je n'aperçois pas, dans ce qu'a dit M. Max-Pol Fouchet, d'une façon si émouvante, sur l'illumination, un semblant de réponse à ma question.

M. MAX-POL FOUCHET : J'ai répondu à propos du rêve cellulaire. Sur le problème du *consensus*, je ne puis absolument pas vous répondre. Du moins je ne vois pas pour l'instant.

M. GABRIEL MARCEL : Je pense au mot *prométhéisme* tel que Shelley l'aurait employé ; car je trouve que l'évocation de Shelley est, ici, particulièrement importante. Il est certain qu'il y a chez Shelley une sorte de confiance, d'optimisme rayonnant, radieux. Mais je ne crois pas que le poète anglais aurait employé le terme de « rachat », il l'aurait trouvé trop chrétien encore. Seulement la position de Shelley était extrêmement différente de la vôtre, parce que lui, pour autant que je le comprends, concevait une sorte d'identité supérieure de la raison et du lyrisme. A partir du moment où s'introduit un divorce entre la raison et le lyrisme — et vous vous êtes exprimé avec une très grande sévérité sur la raison — surgit la question que j'ai posée, c'est-à-dire celle du rêve cellulaire. Il me semble qu'on ne peut plus alors parler de prométhéisme.

## Débat sur l'art contemporain

M. MAX-POL FOUCHET : Je vous entends fort bien. Justement, puisque vous parlez de Shelley, Shelley a dit une chose qui va à la fois dans votre sens, mais aussi beaucoup dans le mien, lorsqu'il a déclaré que le poète était le législateur méconnu de l'univers. D'autre part, aucun homme n'a poussé davantage l'expérience poétique telle que j'ai essayé de la définir. A certains moments, Shelley a peut-être été aussi loin que Rimbaud.

Ce *consensus* dont vous parlez peut en effet parfaitement s'obtenir de l'expérience poétique et je me demande même si, au fond, ce *consensus* ne s'exprimerait pas dans la phrase de Lautréamont que nous connaissons bien et dont on a fait un usage abusif, mais qu'il faut tout de même reprendre : « La poésie sera faite par tous ».

M. GABRIEL MARCEL : Une autre question me vient à l'esprit : c'est celle de savoir s'il y a — ce que pour ma part je contesterai — homogénéité entre Baudelaire, par exemple, et Shelley, d'une part, et les surréalistes de l'autre ; et nous retrouvons la terrible question posée par Thierry Maulnier, dont je disais qu'elle me <sup>p.305</sup> paraissait une des plus importantes de ces entretiens, à savoir que *le lieu de rencontre a disparu*.

M. MAX-POL FOUCHET : C'est vrai. Je n'en disconviens pas. Je dirai, pour terminer, que l'époque actuelle ressemble un peu à celle qui a précédé la venue du Christ. Tous les christismes, tous les cultes des mystères, toutes les religions, qui venaient de Thrace ou d'ailleurs, avant l'arrivée du Christ, préparaient un avènement. Sans doute le prométhéisme — je n'aime pas qu'on lui accole le mot « athée » — sans doute le prométhéisme trouvera-t-il, lui aussi, sa résolution dans quelque événement. C'est le vœu même de celui qui, avec Blake et quelques autres, est l'un des grands poètes prométhéens, Rimbaud, lorsqu'il dit : « Il faut trouver le lieu et la formule. »

LE PRÉSIDENT : Je déclare clos le quatrième entretien.

@



## CINQUIÈME ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Robert de Traz

@

LE PRÉSIDENT : p.307 La première partie de cet entretien sera consacrée à la discussion des idées de M. Max-Pol Fouchet, une partie des orateurs inscrits n'ayant pu se faire entendre hier. Puis nous consacrerons la plus grande partie de cette séance à la discussion des idées de M. Portmann.

Je donne tout d'abord la parole à M. Marcel Raymond.

M. MARCEL RAYMOND : La conférence de mon ami Max-Pol Fouchet m'a séduit, touché à divers points de vue. Et cependant, sur d'autres points, je lui oppose une certaine résistance. C'est pourquoi je vais formuler, de façon très simple, quelques observations se rapportant à cette conférence.

Quant à la poétique, je suis, à peu de choses près, disposé à m'accorder avec lui. Je m'arrêterai à cette formule, d'ailleurs toute provisoire, qu'il a rappelée et qui est je crois d'André Breton : « Remonter aux sources de l'imagination ». Je ferai cependant cette réserve que cette poétique doit se prolonger — je parle *grosso modo* — par une esthétique dont il n'a rien dit, que les produits de l'imagination doivent être mis en forme, qu'il s'agit de trouver, de créer un style. C'est là, proprement, le fait de l'art, de l'artiste et il me semble qu'un des problèmes essentiels de notre temps, c'est bien la recherche, la création d'un style, individuel ou collectif.

Mon désaccord est plus net sur le plan métaphysique.

Max-Pol Fouchet, à la fin de sa conférence, a affirmé fortement qu'il s'agissait de libérer les instincts, de libérer les rêves. Ici, je lui demanderai de préciser : libération des instincts, libération des rêves, nous croyons savoir ce que c'est. Je précise : l'histoire contemporaine nous a montré ce que cela pouvait être. Il faudrait donc un très puissant exorcisme, que sera-t-il ?

---

<sup>1</sup> 8 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

p.308 M. Max-Pol Fouchet nous a dit de façon très nette et très belle, hier, qu'il s'agissait d'un retour à l'innocence par la destruction du péché ou, plus exactement, du sentiment ou de la conscience du péché. Mais ici, je pose une question : suffit-il de détruire en soi la conscience du péché, le sentiment du péché pour que le mal disparaisse dans le monde ? Hitler avait-il, n'avait-il pas, le sentiment du péché ? Un massacre d'innocents est tout de même un massacre, même si celui qui massacre se croit innocent.

Autre point : le poète, l'artiste, a dit Max-Pol Fouchet — et cette idée a été reprise par d'autres — est dans notre monde le successeur du mage, du magicien, quelque chose comme le chercheur de pierre philosophale, le faiseur d'or. Dans un monde déchu, au fond, son désir est de « changer la vie », comme dirait Rimbaud, de changer le monde.

Ici je remarque que le vrai successeur du docteur Faust est peut-être le savant, le physicien, l'ingénieur, le praticien. C'est lui qui vraiment, effectivement, « change la vie », change le monde, peut-être jusqu'à le détruire.

Alors, je me demande si, d'un certain point de vue, ce poète, dont on nous a parlé, et ce praticien, que j'évoque maintenant, ne sont pas précisément des hommes du même temps et des fils de Prométhée, des frères qui s'ignorent, ou des frères ennemis. Je me demande si le plus fort ne sera pas, nécessairement, celui qui est vraiment en situation d'entraîner l'univers à la catastrophe ? Ce n'est peut-être pas le poète. Le poète se trouve dans l'imaginaire. Il essaie, précisément, de déboucher de l'imaginaire dans le réel. C'est là la difficulté. Et il y a longtemps que les poètes la voient, depuis Novalis et quelques autres.

M. Max-Pol Fouchet nous dit encore de façon très intéressante et frappante, qu'il s'agit en somme d'essayer de « resacraliser » le monde, la vie ; resacraliser par l'horreur, semble-t-il ; l'horreur qui est, si l'on peut dire, la face repoussante, la face répulsive du sacré. Mais je me demande si la seule resacralisation positive — et je reprends ici un mot de Max-Pol Fouchet — *rédemptrice*, peut se faire sans amour. Amour de quoi ? Tout amour a un objet. Je dirai : amour d'un être qui serait maître, d'une personne qui serait l'autre, cet *autre* présent en nous-mêmes, dont a parlé M. Vivier, amour d'un objet, de telle chose particulière ou de l'univers tout entier, de l'univers réel comme objet.

Ici, on me fera une objection. On me fera remarquer que le surréalisme tend

## Débat sur l'art contemporain

à une certaine objectivité. L'artiste tendant à s'identifier aveuglément à son objet et, comme quelqu'un l'a dit, à s'identifier à son objet dans l'immanence. Mais alors, je fais ici une distinction. Je pense qu'il faudrait viser un objet au-delà de soi-même, *dans* la transcendance. Il me semble — et je rejoins ici certaines choses qui ont déjà été dites, — que toute une part de l'art contemporain s'isole, s'étirole, s'exaspère sans objet, faute d'objet. Ici, il ne s'agirait de rien moins, dans ma pensée, que d'une régénération, d'une conversion de la conscience humaine, devenant de négative, positive, comportant consentement, adhésion, participation active à ce qui est. Et en m'arrêtant à ces formules, je sais bien que je ne demande rien moins que la mort de notre civilisation, ou sa profonde transformation.

M. FERRATA p.309 demande à M. Max-Pol Fouchet si le surréalisme lui apparaît comme une poétique de la surprise ou une poétique du « prévu ». Et il se pose à lui-même la question de savoir si une « tyrannie de l'irrationnel » est compatible avec la liberté véritable.

Mlle JEANNE HERSCH : Je reprendrai quelques points de la conférence de Max-Pol Fouchet. On va répétant : « Dieu est mort ». Quel est le sens de cette formule ? Que signifie « Dieu » dans cette expression ? Que signifie « mort » ? Qu'est-ce que mourir quand il s'agit de Dieu ? Je crois qu'on ne le sait pas. Si Dieu peut mourir, est-ce que l'expression de « Dieu vivant » aurait encore un sens ?

Chez Nietzsche, il faut bien comprendre que lorsqu'on dit : « Dieu est mort », cela ne signifie pas la même chose que « Dieu n'existe pas ». C'est vraiment un événement qui s'est produit. Et chez Nietzsche, la formule : « Dieu est mort », comme le disait Gabriel Marcel, est une exigence extrême, un appel à une extrême vigilance. Au fond, cela signifie : « Réveillez-vous, Dieu est mort » ; et pas du tout : « Endormez-vous », ou bien : « Répétez automatiquement : Dieu est mort ».

Ce sens est inséparable d'un certain mouvement de pensée, qui est celle de Nietzsche ; il s'agit d'une phrase impossible à isoler et à transporter, impossible à rendre commune, ainsi qu'on a tenté de le faire, dans l'horizon de n'importe quelle pensée. Je crois qu'il est léger et frivole de la répéter ainsi. C'est de l'inconscience, peut-être de l'automatisme. Un peu comme si on jouait avec la bombe atomique.

## Débat sur l'art contemporain

Le prométhéisme, quand il est doctrinal, devient une façon de s'installer dans la révolte ou dans la révolution. Mais, comme le disait Lescure hier, Prométhée n'a de sens que par rapport à Dieu. Et Charles Morgan disait également : « On ne se révolte pas contre des dieux qui n'existent pas ». Toutes ces formules n'ont de sens que sur le fond de Dieu.

S'il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas de révolte ; il n'y a que de l'abattement.

Je crois qu'on est obsédé par l'idée et le besoin d'une création *ex nihilo*. On veut créer à partir du néant, et je rejoins ici ce que disait M. Raymond tout à l'heure : c'est de cet orgueil, de cette volonté d'une création *ex nihilo* que dérive, en grande partie, l'horreur moderne de l'objet. Il nous faut un vis-à-vis, et tout ce que nous avons discuté tourne autour du problème du vis-à-vis. Nous n'avons pas de vis-à-vis commun, parce que nous voulons créer de rien.

Jusqu'à présent, j'ai essayé de montrer une certaine obscurité dans les positions défendues par Max-Pol Fouchet. Maintenant je voudrais examiner autre chose, à savoir leur authenticité. Une position peut être obscure et pourtant authentique. Je voudrais voir jusqu'à quel point une position surréaliste comme celle défendue par Max-Pol Fouchet est tenable.

Est-il possible d'admettre une doctrine de la révolte ou de la révolution par laquelle on s'installe à l'intérieur de la révolte et de la révolution ? Il me semble que ces termes : « révolte », « révolution », n'ont de sens authentique que par référence à autre chose, une réalité nouvelle qu'on veut substituer à une réalité révoltante donnée. Bien entendu, p.310 cette autre chose n'est pas à son tour, un terme final qu'il n'y aura plus à dépasser. Mais la révolte, c'est un dynamisme, c'est une réaction de fait. Elle ne peut pas être une doctrine ; elle ne peut pas satisfaire. Il est impossible de s'y installer authentiquement. Prométhée voulait le feu, ou bien il voulait abolir Dieu par sa négation, mais non pas purement être révolté. Je crois que s'installer dans la révolte et dans la révolution est une attitude si inauthentique qu'elle revient, pour finir, à s'installer dans le *statu quo*.

Voyons maintenant l'efficacité d'une doctrine comme celle de Max-Pol Fouchet. Quelle sorte de résultat risque-t-elle d'avoir dans notre monde menacé ? Et ici, je rejoins M. Marcel Raymond, lorsqu'il posait le même problème, mais sous un autre angle. Tout d'abord, cette doctrine ne permet aucune communication, aucune fraternité. Il n'y a pas de pluriel à Prométhée. Il

## Débat sur l'art contemporain

y a *un* Prométhée. Nous ne pouvons pas être *tous* des Prométhée. M. Thierry Maulnier parlait de la perte du « lieu de rencontre », et Gabriel Marcel disait à juste titre que c'était là le point capital de nos discussions. M. Vivier a dit qu'on avait perdu *autrui*, non pas seulement en face de soi et hors de soi, mais jusqu'en soi-même. J'en vois un signe dans le fait que, lorsque Gabriel Marcel a interrogé Max-Pol Fouchet, sur le *consensus*, on a eu l'impression que Max-Pol Fouchet était comme surpris de cette question ; elle ne semblait pas s'être déjà vraiment posée à lui ! C'était comme un aperçu nouveau, devant lequel il restait perplexe.

Mais de nos jours, est-il possible qu'une telle question ne se pose pas à l'artiste ? Est-il possible, si l'on est dans une solitude vraie, de ne pas chercher, par tous les moyens, une communication ? N'est-ce pas le signe de la solitude vraie que d'impliquer la recherche perpétuelle d'une communication ? Je ne crois pas qu'on puisse se contenter et se nourrir de la solitude lorsque celle-ci est vraie.

Et alors, soutenir une doctrine comme celle de Max-Pol Fouchet, qui tend à détruire ce qui pourrait rester de lien entre les hommes, c'est-à-dire l'objet, l'art figuratif par exemple, l'art délectable par lequel on peut avoir plaisir et joie ensemble, devant un objet commun, c'est assumer une très grande responsabilité, dans une époque comme la nôtre.

Une autre conséquence c'est que l'art, qui est déjà si séparé du peuple, se trouve, par une doctrine comme celle-là, encore plus séparé. Et quand je dis « peuple », je ne veux pas dire public, ni société, je veux dire vraiment le peuple, très précisément la masse des gens qui quittent l'école à 15 ans et qui, ensuite, passent les années suivantes, le plus souvent, à oublier le peu qu'ils ont appris.

Je me suis occupée de groupes d'apprentis. Ils ne savent pas qu'il y a dans un poème des sons et des rythmes. C'est une découverte extraordinaire pour eux. Mais si on leur présente une poésie avec un minimum de sens, une poésie qui leur parle, ils subissent sans le savoir l'emprise des sons et des rythmes ; autrement, si le poème ne leur parle pas, les sons et les rythmes passent inaperçus.

Le peuple, par la radio, par le cinéma, par la fabrication qu'il influence de son goût, joue un rôle de plus en plus important pour la <sub>p.311</sub> figure esthétique

## Débat sur l'art contemporain

de notre temps, et il jouera un rôle de plus en plus important. Je crois que pour la situation de l'art dans notre monde, l'éducation du peuple et de son élite est un problème capital dont on n'a pas encore parlé.

Eh bien, il y a un contact à rétablir si l'on veut sauver l'art. Je ne parle pas même de la question de savoir si le peuple a droit à l'art ou pas. Si l'on veut sauver l'art, il faut rétablir ce contact avec le peuple. Il semble qu'une doctrine comme celle de Max-Pol Fouchet coupe au contraire tous les ponts. Comment peut-on attendre du peuple qu'il défende la liberté d'un art qui lui reste totalement incompréhensible ? Je pense, bien que le surréalisme ait un air si sérieux, si grave, qu'il est peut-être, en un sens, socialement plus frivole que l'art de délectation, parce que ce dernier a pour le peuple quelque chose de plus fraternel.

Je voudrais remarquer encore que si l'on fait un parallèle entre la conférence de Max-Pol Fouchet et celle de M. Portmann, M. Portmann, qui vient de la science, nous a paru faire preuve d'un extraordinaire respect devant l'être, d'un sens vivant et constant des limites, de modestie, du sens du mystère et de l'ignorance ; il se livre à une sorte de recherche amoureuse de l'être tel qu'il est véritablement. Alors qu'au contraire, chez Max-Pol Fouchet, il y a une violence qui lui fait désirer la totalité de l'être tout de suite, de façon prométhéenne, par des voies de possession tyrannique. En les comparant ainsi, on finit par se demander si ce n'est pas la raison qui devient la gardienne des mystères.

M. MAX-POL FOUCHET : M. Marcel Raymond a d'abord noté que, sur le plan poétique, il était presque d'accord avec moi. Il a touché ensuite la question de l'exorcisme. Avec raison d'ailleurs. Il a remarqué ce que je disais hier, à savoir qu'il y a un désir d'innocence profond sous la révolte contre l'idée de péché. Je ne disconviens pas qu'une pure libération des instincts — impliquant la négation de l'homme raisonnable — peut aboutir à la monstruosité, à Hitler, par exemple. Mais je crois justement que la recherche des surréalistes, et particulièrement des jeunes surréalistes, et la tâche qu'ils se proposent, *c'est non pas de supprimer l'homme raisonnable pour donner tout le pouvoir à l'homme rêveur définitif*, il n'a jamais été dit cela, en aucune façon — et je pourrais vous renvoyer, par exemple, à la très importante préface aux *Chants de Maldoror*, qu'a écrite M. Julien Gracq, l'un des plus remarquables représentants du jeune surréalisme, dans laquelle il montre qu'il ne s'agit ni de la suppression d'un

## Débat sur l'art contemporain

terme, ni de la domination ou du monopole de l'autre ; il s'agit d'arriver à un *terme nouveau*, bien qu'il ne nous indique pas la façon d'y parvenir. Mais, je le répète, nous sommes « en route » vers quelque chose et il est trop facile de nous juger d'une position assise, comme je l'entends faire autour de moi. Quand on accuse les surréalistes de s'installer dans la révolte, n'est-ce pas parce qu'on est soi-même installé dans un autre ordre spirituel ?

Reste le sujet de la resacralisation. M. Raymond reproche au surréalisme de vouloir resacraliser le monde par l'horreur. J'ai déjà signalé, hier, que l'horreur n'était qu'une *première* phase et qu'elle serait <sup>p.312</sup> dépassée ; que cette phase était de la plus grande importance, puisqu'elle présentait une vertu de purgation, pour ne pas dire de *catharsis*. M. Marcel Raymond ne voit de resacralisation possible que par l'amour, par un amour dans la transcendance et non dans l'immanence. C'est une position qui lui est personnelle. Je ferai simplement remarquer que le désir de resacraliser le monde par l'amour, on le trouve dans le surréalisme ; amour d'immanence, bien entendu, et non pas amour de transcendance.

Mlle Jeanne Hersch a précisé le sens de « Dieu est mort », et je n'ai aucune raison de m'opposer à son interprétation de cette formule. Mais pour ce qui est de l'installation dans la révolte, je ne vois pas que les surréalistes se soient jamais satisfaits, au sens le plus profond du mot, qu'il y ait eu satisfaction de révolte chez eux. Je crois au contraire que l'authenticité de la révolte, chez les surréalistes, est évidente comme chez ceux qui les suivent. Je la vois partout. Au fond, leur formule pourrait parfaitement être empruntée au livre de Trotzky : « Ils sont en état de révolution permanente ».

Dans notre monde menacé, note encore Mlle Hersch, nous avons perdu le lieu de rencontre. Je n'en disconviens pas. Je crois même avoir dit, hier, à la fin de ma dernière intervention, que ce lieu de rencontre manquait. Je crois même, à ce propos, avoir cité une parole de Rimbaud : « Il faut trouver le lieu et la formule ».

Il y a toutefois, dans l'exposé de Mlle Hersch, un point sur lequel j'ai peine à m'accorder avec elle : c'est quand elle rend l'art responsable de cette perte du *consensus* ; qu'elle reproche à cet art d'être plus séparé du peuple, encore, que les arts précédents et qu'elle déclare que si l'on veut retrouver le contact avec le peuple, il faut faire un art qui parle au peuple. Je me méfie d'une pareille

## Débat sur l'art contemporain

conception. Elle peut entraîner à ces faiblesses, à ces formalismes qu'on observe dans certains pays où, précisément, la recherche d'un lieu commun entre l'artiste et le peuple est prédominante. Je crois que, dans toutes les époques, il y a eu plus ou moins séparation entre l'art et le peuple, et même à ces époques où l'on dit que l'accord s'est réalisé, entre l'art et le peuple, je persiste à croire que ce *consensus* était assez factice. Je vais vous dire pourquoi : j'ai l'impression que l'art subit une sorte d'évolution. Il y a, au fond, trois stades, trois étapes de la compréhension de l'art :

La *première* me paraît être une étape que j'appellerai hédoniste, une étape du plaisir ; le peuple se tourne vers l'art pour lui demander du plaisir.

La *deuxième* étape me paraît être celle de la signification. A ce moment, l'art est compris pour son message, et ce qu'on cherche en lui, c'est l'explication de sa situation personnelle ou de la situation de l'époque.

La *troisième* époque serait celle de la beauté ou de l'esthétique. Elle exige un recul. C'est à ce moment qu'il peut y avoir *consensus* entre le peuple et l'artiste.

Si l'on admet cette évolution, il est difficile de réclamer de l'artiste d'aujourd'hui qu'il trouve immédiatement un lieu de rencontre, qu'il réalise sur-le-champ, avec le peuple, un *consensus*.

LE PRÉSIDENT : p.313 Les dernières paroles de M. Max-Pol Fouchet nous ont amené au sujet de notre entretien : *L'art dans la vie de l'homme*. Une conversation va s'engager à ce sujet entre le conférencier, M. Portmann, M. Gabriel Marcel et M. Campagnolo.

M. UMBERTO CAMPAGNOLO : Dans votre conférence, M. Portmann, vous avez défini une fonction théorique et une fonction esthétique ; les deux fonctions progressant, se développant aux dépens l'une de l'autre, de telle sorte que si l'une régit, pour ainsi dire, la part la plus grande de l'activité humaine, l'autre voit son domaine se rétrécir. Si j'ai bien compris votre pensée, vous avez accusé la civilisation occidentale d'avoir donné trop d'importance, une importance exclusive, à la fonction théorique, au détriment de la fonction esthétique. Vous dites encore que si l'on veut rétablir l'art dans sa dignité, il est nécessaire de ranimer cette fonction esthétique — et quand on parle de



## Débat sur l'art contemporain

fonction, on pense à un organe — de rendre plus actif l'organe esthétique. Le remède à ce mal qu'on a défini ici comme un divorce entre l'art et la société, consisterait dans une revalorisation de la fonction esthétique ; grâce à elle, l'équilibre serait rétabli, elle favoriserait la résurrection de l'homme *complet* que nous avons « perdu » et que les civilisations orientales, elles, auraient maintenu intact.

Je crois qu'il y a dans votre pensée, telle que je viens de la rapporter, un postulat, ou une hypothèse, qui nécessite quelque explication.

Vous établissez une division nette, me semble-t-il, à l'intérieur de l'esprit humain, entre ces deux fonctions. Or, cette division a pour conséquence une rupture dans l'homme lui-même et le remède que vous avez proposé se trouverait être inadéquat, si cette unité de l'homme, dont vous parlez, existe. Si l'on admet que la fonction esthétique demeure et ne peut être « soignée » à part, *il s'agirait de créer des conditions de société nouvelles pour que l'art puisse retrouver son essence*. Mais il ne me paraît pas possible de s'adresser à l'art pour agir sur l'art, comme si on pouvait le traiter isolément.

M. PORTMANN : Pour transformer cette société comme vous le désirez, il faut commencer sur plusieurs points. Nous ne pouvons pas nous contenter de modifier d'abord l'économie ou l'instruction publique. Il faut tout entreprendre. Cette transformation dont j'ai parlé constitue une partie seulement de l'indispensable transformation générale ; et si j'ai insisté sur le développement d'une fonction, c'est pour prendre conscience de la réalité et de l'importance de cette fonction. Il ne m'est jamais venu à l'idée que cette fonction fût un élément isolé, ni qu'elle soit susceptible d'être séparée.

Vous avez parlé d'antithèse. Loin de moi la pensée de constituer une réalité antithétique. Je me trouve, en tant que biologiste, devant un phénomène complexe, et j'essaie d'approcher de cette réalité extraordinairement complexe qu'on appelle esprit. Certaines parties me semblent exiger des soins particuliers, mais j'admets que ces soins ne peuvent pas, évidemment, être donnés uniquement et exclusivement à <sup>p.314</sup> une fonction, puisqu'elles ne se présentent pas à nous d'une façon isolée.

Mais j'en viens à cette fonction. Cette fonction est elle-même un complexe, dont on commence seulement à voir qu'elle n'est pas une entité connue et dont

## Débat sur l'art contemporain

on n'aurait plus besoin de parler. On a trop longtemps considéré que cette activité spirituelle s'amorçait par des sensations isolées, lesquelles seraient reprises par une activité de l'esprit plus complexe, susceptible de s'orienter dans des directions différentes, vers l'art ou vers la science. Ainsi s'est-on aperçu que la première activité que nous pouvons surprendre est déjà beaucoup moins élémentaire, beaucoup plus complexe qu'on le croyait au début. On s'est aperçu que la simple vision suppose déjà une foule de relations inconscientes. Ce qu'autrefois la psychologie appelait les « illusions optiques », ne sont pas à proprement parler des illusions. Je ne parlerai pas ici du trompe-l'œil dans la peinture. Les illusions d'optique que le physicien décèle dans ses expériences, sont les effets d'une fonction cachée et très difficile à saisir, cette même fonction qui, dans le ciel nocturne, nous oblige à grouper en constellations les étoiles plus rapprochées les unes des autres.

M. CAMPAGNOLO : L'art moderne montre un peu la voie qu'il faut prendre pour ranimer cette fonction ; l'art moderne — et sur ce point nous sommes tous d'accord — a un caractère nettement intellectuel et il ne pouvait pas en être différemment. Et vous admettez que, dans notre société, l'élément intellectuel est prédominant. Or, ce n'est précisément pas par un art intellectuel que l'on parviendra à ranimer cette activité primordiale que représente la fonction esthétique. Si vous voulez, dans cette situation donnée, traiter la seule fonction artistique sans toucher à la société dans son ensemble, vous resterez enfermé dans votre impuissance. Il faut absolument vous servir d'une volonté et d'une intelligence pour stimuler une activité qui devrait être originaire et autonome.

Si vous opérez une division, quelle qu'elle soit, d'ailleurs, entre ces différentes fonctions, si vous n'affrontez pas l'homme dans sa totalité, vous n'aurez plus la possibilité d'agir sur l'une en développant l'autre, parce que la division se trouvera déjà dans le postulat.

M. GABRIEL MARCEL : Il me semble fondamental de redemander d'abord ce qu'est la fonction esthétique. Auparavant, j'exprimerai d'ailleurs un regret. Je pense que la conférence de M. Portmann aurait dû apparaître au début de ces entretiens parce que c'est elle qui a posé la question fondamentale et il me semble que nous pouvons dire qu'elle éclairera utilement les entretiens antérieurs, et particulièrement la conférence de M. Max-Pol Fouchet.

## Débat sur l'art contemporain

Ainsi, la première question que je pose est très exactement la suivante : la fonction esthétique est-elle ou n'est-elle pas une fonction de connaissance ? Disons, si vous voulez, de connaissance non théorique. M. Portmann admet-il qu'il y a une certaine connaissance esthétique, distincte de la connaissance théorique ? Auquel cas il se rallierait, p.315 dans une certaine mesure, à la thèse bergsonienne à laquelle, pour ma part, je ne souscrirai pas très volontiers sur ce point. Admet-il, au contraire, ce qui serait plutôt ma position, que la fonction esthétique est une fonction de participation ? Ce qui est très différent et beaucoup plus difficile à définir.

En ce qui concerne l'art, admet-il que cette participation présente, en quelque sorte, un caractère fécondant ; je croirais, quant à moi, que la notion de fécondation est extrêmement importante et j'y reviendrai dans un instant. Dans ce cas, il faudrait admettre trois stades : à l'origine, une participation fécondante, qui probablement s'est beaucoup réduite à l'époque actuelle. En second lieu, il faudrait considérer l'art comme un *faire* ; et troisièmement admettre une sorte de connaissance, d'un caractère très particulier, qui serait pour ainsi dire irradiée par l'œuvre elle-même.

M. PORTMANN : En ce qui concerne la fonction esthétique et la connaissance, je vous répondrai ceci : il faut être extrêmement prudent en abordant cette question, et constater, d'abord, qu'il y a des degrés de connaissance, degrés que la biologie étudie, en ce moment, quand elle essaie de distinguer entre les sensibilités qu'elle appelle inférieures et les sensibilités qu'elle appelle supérieures. Je crois que la fonction esthétique peut parvenir à un certain degré de connaissance, mais que jamais elle ne donne une connaissance profonde, une connaissance complète, si elle n'est pas intimement liée à la fonction théorique.

M. CAMPAGNOLO : Si vous prétendez que l'esthétique est une qualité de connaissance, je ne crois pas que l'on puisse alors parler de degrés. On ne peut pas l'intégrer à la connaissance théorique, qui a une nature différente. Ou elle est parfaite en elle-même, ou elle n'est rien du tout, car alors vous rétablissez une unité que vous avez refusée au commencement.

M. PORTMANN : Il faut tout de même admettre que dans ce phénomène

## Débat sur l'art contemporain

complexe de la connaissance, entrent des éléments variés : l'expérience, le savoir, etc.

M. CAMPAGNOLO : Dans l'ordre de la connaissance théorique, vous pouvez avoir des degrés de connaissance, et, de même, des degrés dans la connaissance esthétique. Les degrés doivent se retrouver à l'intérieur de la qualité, mais on ne peut pas avoir affaire à des degrés qui changent de qualité.

M. GABRIEL MARCEL : Je réitère ma question. Qu'est-ce que la fonction esthétique ? Nous nous référons à l'étymologie : αἴσθησις, qui veut dire *sensation*. Nous devons toujours traduire αἴσθησις par *sensation*. Je n'ai pourtant pas l'impression que M. Portmann prenne la fonction esthétique dans le sens de fonction sensorielle. Il y a un point p.316 obscur qui nous gêne pour progresser : il faudrait savoir en quoi consiste cette fonction, et pour cela introduire — quitte à l'exclure ensuite — la notion d'objet. La fonction esthétique se réfère-t-elle à un objet ?

M. CAMPAGNOLO : Cela dépend du point de départ. Si vous acceptez à la base une conception idéaliste, celle de Croce, par exemple, la question ne peut plus se poser dans ce sens. Car l'objet est en même temps objet de la connaissance et objet de la création. C'est un objet individuel, vous dira Croce, que vous distinguez de l'objet universel qui serait, lui, objet de la connaissance théorique. Vous le connaissez en le créant.

M. GABRIEL MARCEL : Ne nous plaçons pas en ce moment à l'intérieur d'un système hégélien ou post-hégélien. Nous avons la chance d'avoir affaire à un savant. Je dis la chance, car je crois que c'est extrêmement précieux, et surtout, il me paraît important d'avoir avec nous un biologiste qui, par hasard, n'a pas perdu le sens de la vie.

Je demande donc qu'on n'introduise pas de catégories hégéliennes et post-hégéliennes. Nous nous plaçons en présence de données simples, non compliquées par un métaphysicien, et je prie M. Portmann de nous dire en quoi consiste, à proprement parler, cette fonction esthétique, et en particulier si elle est, ou non, référée à l'objet. Je ne m'occupe pas de savoir ce que c'est que l'objet dans l'idéalisme, ou chez Hegel ; cela m'est égal pour le moment.

## Débat sur l'art contemporain

M. CAMPAGNOLO : Je ne prétends pas que vous deviez vous occuper de cela. Je dis simplement : Si vous voulez donner une réponse uniforme, vous devez vous placer sur un terrain quelconque de la doctrine de la connaissance.

LE PRÉSIDENT : On a posé une question à M. Portmann. Je voudrais que M. Portmann y réponde.

M. CAMPAGNOLO : Sa réponse n'est pas universellement valable. Elle est valable sur certaines bases, pour ceux qui adoptent une certaine doctrine de la connaissance.

M. GABRIEL MARCEL : Avant de poser la question de savoir si la réponse est universellement valable, il faudrait d'abord l'entendre... cette réponse !

M. CAMPAGNOLO : Pas du tout. Je crois que toute la méthode kantienne, si on veut revenir en arrière, se justifie simplement pour démontrer la valeur que peut avoir une réponse. Cette question préliminaire n'est pas du tout superflue. Elle est nécessaire, car, quand on me fournit une réponse, j'ignore ce qu'elle vaut. Il faut que je le sache auparavant.

M. GABRIEL MARCEL : p.317 Mais pas avant de l'entendre.

M. CAMPAGNOLO : Dans le sens formel, oui, je dois le savoir avant.

M. GABRIEL MARCEL : Il y a entre nous un abîme. Je ne vous comprends pas du tout.

M. PORTMANN : Je ne pars pas, ni maintenant, ni dans ma conférence, d'un système philosophique dans lequel j'essaierais d'insérer quelques données biologiques. Je pars d'un certain nombre d'années d'étude et d'observation des êtres vivants et de l'homme. Je pars du fait que le biologiste, tantôt en considérant la philosophie, tantôt en se tenant éloigné d'elle, s'est aperçu de l'existence d'une certaine réalité que j'ai appelée, pour être bref, la fonction esthétique, laquelle est plus que la simple sensibilité : un complexe d'activités humaines que nous sommes en train d'analyser. J'insiste sur ce point. Cette

## Débat sur l'art contemporain

fonction est actuellement étudiée. Nous commençons à en entrevoir certains aspects ; nous nous rendons compte qu'il s'agit d'une question infiniment complexe, touchant divers problèmes : d'hérédité, de tradition historique, etc. Nous ne savons pas encore sur quelles données cette fonction travaille, mais nous la voyons à l'œuvre. Nous la voyons actuellement à l'*état sauvage*, au sens où Breton disait que « l'œil existe à l'état sauvage ». Nous la voyons s'exercer en public dans la vie de tous les jours d'une façon occulte, non contrôlée. Le cinéma l'utilise constamment, sans s'en rendre compte, et la conférence de M. Bazin a montré le rôle de cette fonction esthétique dans ce travail caché. J'insiste sur le fait que cette fonction est complexe, qu'elle est en cours d'étude, que nous pouvons nettement distinguer cependant qu'elle travaille en se référant au monde extérieur aussi bien qu'au monde intérieur, qu'elle opère en nous sans l'intervention immédiatement visible et nette de cette autre composante que j'ai essayé d'appeler la composante théorique. Jusqu'à quel point est-il possible de les isoler l'une de l'autre ? Il est difficile de le dire.

M. CAMPAGNOLO : Vous faites une distinction entre le point de vue philosophique et le point de vue scientifique. Vous admettez qu'il existe deux méthodes de recherches entièrement différentes ; que la science ne parvient pas à résoudre certains problèmes, le problème du rapport entre l'art et la société, par exemple, ou celui de la nature de l'art comme activité de l'esprit. Je conçois les difficultés de vos recherches, mais je me demande si elles peuvent fournir une réponse à la question que nous avons posée ici.

M. GABRIEL MARCEL : Je suis en désaccord complet avec vous, Monsieur Campagnolo. Je vais me permettre de poser la question suivante qui, vous le verrez, aura sur notre débat la répercussion la plus directe. Admettons que cette fonction esthétique puisse être assimilée à ce que j'ai appelé la « participation fécondante ». On <sup>p.318</sup> ne pourra pas ne pas se demander si un art aussi intellectuel, aussi délibéré, aussi formel que celui dont il a été question, ne risque pas justement d'être privé de cette participation, et par conséquent, d'être coupé de ses sources fondamentales.

M. CAMPAGNOLO : Je suis obligé de demander ce que vous entendez par participation. L'entendez-vous dans le sens initial ?

## Débat sur l'art contemporain

M. GABRIEL MARCEL : Absolument pas.

M. CAMPAGNOLO : Nous avons toujours recours à une notion philosophique. La fécondation, au sens scientifique, c'est une chose, mais dans le domaine de l'esprit, comment concevoir l'idée de la fécondation ? Car là est un problème fondamental. Il ne s'agit pas de décrire l'organe productif de l'art. Bien que ce soit une question intéressante, ce n'est pas notre problème.

M. GABRIEL MARCEL : Il n'est pas possible de s'interroger sur la création esthétique sans parler de la fécondation.

M. CAMPAGNOLO : Il faudrait au préalable préciser la notion de fécondation. C'est capital. Ensuite on pourra examiner comment cette fécondation s'opère.

J'ai parlé de la légitimité de notre discussion. J'ai fait appel à Kant. Ce n'est pas pour m'encombrer ici d'érudition, mais c'est la question qui m'y oblige : le savant fait des recherches qui sont légitimes et qui nous éclairciront sur bien des points. Mais une discussion sur la légitimité, la valeur de la connaissance, relève du domaine philosophique. Nous devons l'aborder comme on aborde le problème de la valeur de l'art et de l'esthétique. Ce n'est pas une discussion qui relève de la compétence du biologiste.

M. GABRIEL MARCEL : Je ne vois pas que Kant puisse nous aider dans la détermination d'une fonction que M. Portmann cherche à étudier en quelque sorte dans son exercice concret.

M. CAMPAGNOLO : En opposant la fonction théorique et la fonction esthétique, la civilisation occidentale et la civilisation orientale, ne risque-t-on pas de rompre l'unité de l'homme ? Quel remède proposerez-vous à l'homme de la civilisation occidentale ? Comment voulez-vous le soigner ? Avec l'intellect ? Impossible. Si l'art est autonome, il faut le ranimer par les moyens qui lui conviennent. C'est l'unité de l'homme qu'il faut d'abord reconquérir, ensuite on donnera une impulsion aux facultés particulières, car il n'y a pas une multiplicité infinie de facultés. Il faut accepter de faire, dès aujourd'hui, une distinction entre des activités qui s'exercent au sein d'une unité, d'une unité qui est l'homme. C'est pourquoi on doit en revenir à la p.319 situation sociale et dire :

## Débat sur l'art contemporain

Nous vivons dans une société qui n'offre pas de conditions favorables au développement de l'art. Sur quoi faut-il agir ? Non pas sur les facultés esthétiques, *mais sur la société, dans laquelle s'enracinent soit les facultés esthétiques, soit les facultés théoriques*. Telle est ma pensée.

M. GABRIEL MARCEL : Ce que vous avez dit suppose tout de même une détermination plus précise de la nature de la fonction esthétique.

M. CAMPAGNOLO : Oui, mais dans son domaine propre.

M. PORTMANN : Je dois insister sur le fait que tout au long de ma conférence, il n'y a pas eu — ce me semble tout au moins — de possibilité de discuter de l'homme « complet ». Je ne crois pas qu'on puisse découvrir dans ma conférence une intention quelconque de diviser l'homme. Avec les moyens qui sont à ma disposition, j'ai cherché, au contraire, à exprimer clairement cette unité. Si je me suis permis de distinguer, pour faciliter mon explication, un certain nombre de composantes, c'est après avoir affirmé avec force une idée fondamentale de l'unité. Je n'admets donc pas qu'on me reproche de tenter une division de l'homme, un compartimentage de ses facultés.

M. CAMPAGNOLO : En fait, cette unité de l'homme, on la rompt en pensée. Ainsi, quand vous opposez la civilisation occidentale à la civilisation orientale, je vous demanderai d'aller jusqu'au bout de votre pensée. Supposez que la civilisation occidentale en vienne à un point de développement tel que la fonction esthétique soit éliminée. A ce moment-là, la fonction esthétique se sera détachée de l'homme au point de disparaître. Où est l'unité ? Mais songeons un instant à la notion de Croce, par exemple — je choisis cet exemple parce qu'il est commode. Croce vous dira : l'activité esthétique est partout présente. Elle peut ne pas se traduire nécessairement par la production d'œuvres d'art ; mais vous ne pouvez pas renoncer à elle ; elle est la condition de toutes les activités possibles : activités théoriques d'autre nature, activités pratiques. Il est clair qu'il ne s'agit plus ici d'un conflit entre deux civilisations. Le problème prend un tout autre sens. Il ne s'agit plus de ranimer, d'intensifier l'activité esthétique. Il s'agit de créer les conditions favorables à l'éclosion de ce que nous appelons l'art, parce que, ce qui nous intéresse, ce n'est pas l'activité esthétique en soi,



## Débat sur l'art contemporain

qui, elle, est inéliminable, mais l'apparition d'œuvres artistiques ayant une valeur universelle.

M. PORTMANN : Je suis d'accord. Il faut commencer un peu partout. Il faut commencer à la fois par transformer la société et par changer certaines idées. Si, par instant, j'ai attiré votre attention sur une des composantes de l'esprit, ce n'est pas pour supposer que l'activité esthétique puisse jamais être éliminée. Elle s'exerce du matin au soir, elle s'exerce à l'état sauvage, inculte, mais j'ai l'impression <sup>p.320</sup> très nette qu'un exercice peut être plus ou moins élevé, qu'il peut avoir des degrés de complexité et des degrés d'intégration dans la vie totale. C'est à cela qu'il faut nous en tenir pour le moment, si nous ne voulons pas épuiser le temps dont nous disposons dans cet entretien.

M. CAMPAGNOLO : Je suis parfaitement d'accord.

LE PRÉSIDENT : Je retiens les paroles de M. Campagnolo, qui nous a dit être parfaitement d'accord et je demanderai à M. Gabriel Marcel une conclusion.

M. GABRIEL MARCEL : Ma conclusion est agnostique. Je ne suis pas sûr de ce dont on parle. Par exemple, M. Campagnolo dit : Je considère l'activité esthétique comme inéliminable, mais il ne nous en a pas donné de définition, de cette activité esthétique. Je me réfère à ce qu'avait dit M. Portmann et qu'il n'a pas répété, qui me paraissait important (bien qu'insuffisant, à mon avis) : à savoir la distinction qu'il a faite entre la quantité et la qualité : la connaissance théorique étant une connaissance aimantée par le quantitatif, la fonction esthétique par le qualitatif. J'avoue que je reste un peu sceptique. Quant au parti qu'on peut tirer de cette opposition, cela me paraît à la fois rudimentaire et dialectique. Je ne crois pas qu'on puisse dissocier quantité et qualité. Je ne vois pas ce que représente une connaissance théorique d'où serait exclue toute qualité. Cela me paraît impossible. Ce qu'il y a de gênant, je le répète avec force, — je suis dans un état tout à fait agnostique dans cette conversation — c'est qu'on se trouve ramené à l'idée de degrés et non de nature, non de différences de nature, et alors je n'y comprends plus rien.

M. PORTMANN : Je réponds à M. Gabriel Marcel que si on veut entreprendre

## Débat sur l'art contemporain

avec quelque chance de succès un débat sur l'art, il ne faut pas craindre d'arriver à l'un de ces moments où l'on a l'impression, vraiment, de n'y plus rien comprendre. Cela arrive à tous les savants, dans leur travail, et aux penseurs à tout instant. Je ne vois pas d'inconvénient à ce que cela nous arrive aujourd'hui.

M. GABRIEL MARCEL : Si la discussion se termine dans un tunnel, ce n'est pas encourageant.

M. PORTMANN : Je ne voudrais pas qu'elle se termine ainsi, je voudrais spécifier que cet essai de séparation, de distinction entre une composante appelée esthétique et une composante appelée théorique, s'accompagne évidemment d'un certain doute ; celui de savoir si cette distinction peut être faite délibérément, si on peut séparer réellement une activité humaine des autres, comme le chimiste sépare des éléments dans un alambic. C'est là vraiment une question très délicate et la science biologique, dont le propre est précisément de discerner, se livre à un premier essai. Ce n'est ni plus ni moins que ce p.321 que le philosophe fait depuis longtemps : elle essaie de séparer des éléments dans un complexe très obscur, et offre, pour ce qu'il vaut, cet essai à la discussion générale. M. Gabriel Marcel, aussi bien que moi, devinons à peu près en quel sens s'oriente ma détermination de fonction esthétique et fonction théorique. Il est légitime de demander des précisions, mais, si nous avons ces précisions, la discussion sur l'art contemporain prendrait un tour très différent de celui qu'elle prend à l'heure actuelle.

Mme ROBERT VIVIER juge « bonne » la conférence de M. Portmann, mais « s'inscrit en faux » contre la distinction établie entre fonction esthétique et fonction théorique. Elle définit d'emblée des catégories de connaissance et se propose de donner une définition de l'art, qui est lui-même connaissance.

M. ROLAND MANUEL : M. Gabriel Marcel saluait à l'instant cette rare merveille d'un biologiste qui n'a pas perdu le sens de la vie. C'est un bel exemple pour des esthéticiens qui se demandent ici s'ils n'ont pas perdu le sens de l'art. N'est-il pas remarquable en effet que, depuis une semaine que dure le débat sur l'art contemporain, le mot de beauté ait été prononcé pour la première fois, non par un artiste, non par un poète, non par un esthéticien, mais par un éminent biologiste ? En évoquant la fonction esthétique, M. Portmann a insisté, je crois,

## Débat sur l'art contemporain

sur les fondements sensoriels de tout art. Il a fixé pour nous des notions essentielles, avec une rigueur, une honnêteté et une sérénité où je ne puis m'empêcher d'entendre comme un discret rappel à l'ordre. N'est-ce pas le lieu de nous demander si, au cours de nos assises, la fonction théorique, dont parle M. Portmann, n'avait pas, ici même, usurpé le pouvoir de l'esthétique. Tant il est vrai que ce mot de beauté, que seul un savant s'est risqué à prononcer parmi nous, ce mot de beauté escorté des idées de plaisir, de joie, de promesse de bonheur qu'il suppose, nous paraît entaché de suspicion. Qu'on le veuille ou non, l'art a le beau pour objet, et le beau, c'est ce qui plaît. Il y a d'autant moins de honte à rappeler des choses aussi élémentaires que nous avons tous renié l'hérésie qui, de la Renaissance au déclin du XIX<sup>e</sup> siècle, tendait à confondre la beauté de l'œuvre avec celle du sujet représenté. Nous sommes à peu près tous d'accord pour prendre plaisir — je dis bien prendre *plaisir* — à l'*Etal de boucher* de Rembrandt, à la *Grande fugue* de Beethoven, au *Balzac* de Rodin, aux clowns et aux filles de Rouault, au concerto de violon d'Alban Berg, toutes œuvres d'art éloignées, dans l'esprit de leurs auteurs, de la préméditation pour plaire, mais qui n'auraient pas acquis la dignité de l'œuvre d'art sans cette beauté qui fait rayonner l'éclat d'une forme sur une matière exactement proportionnée. Il n'en reste pas moins que tous, tant que nous sommes, nous ne pouvons plus entendre sans une espèce de gêne ou d'irritation la fameuse petite phrase de Poussin : « La fin de l'art est la délectation ». J'en appellerais à Ernest Ansermet, — s'il était parmi nous, ce matin — qui, au cours de son ensorcelante conférence, nous a proposé comme p.322 valables, parmi les œuvres contemporaines, les compositions d'Hindemith, de Martinu, d'Honegger, de Frank Martin et de Britten. Cette énumération, il nous l'a dit lui-même, n'est pas limitative dans son esprit. Son choix est à peu près celui que j'aurais fait moi-même ; mais, si j'avais demandé à M. Ansermet d'y inclure Francis Poulenc, dont les compositions apparaissent généralement sous les dehors du délectable, j'ai lieu de penser qu'il en eût éprouvé quelque agacement. L'affirmation de Poussin me paraît, quant à moi, entraîner une conséquence, et j'aimerais à dire que la fin de l'art est la délectation, parce que la fin de l'homme est la béatitude... Je sais bien que je tiens un langage médiéval qui ne sera pas du goût de tout le monde. Il ne peut être accepté que dans un monde où toutes les forces de l'art et de l'esprit convergent vers le même idéal unificateur. Ce monde est brisé, ce *consensus* est rompu depuis

## Débat sur l'art contemporain

plus longtemps qu'on ne l'a dit au cours de l'entretien d'hier matin. Il est brisé depuis la Renaissance, depuis l'*âge réflexe*. Pour avoir idolâtré la beauté, nous en sommes venus à cette espèce de subversion dénoncée par Baudelaire ; l'idolâtrie de la forme entraîne des désordres monstrueux. Mais, comme l'art ne peut absolument éviter la beauté, il lui reste à la montrer absente, comme dit Joubert. C'est cette absence, c'est ce vide qui emplissent l'angoisse, la révolte et le désespoir de notre temps. Une nouvelle délectation s'y fait jour et je rejoins ici l'opinion si juste de M. Gabriel Marcel : le sadisme collectif dont nous savons assez l'origine, a pour corollaire inévitable le masochisme collectif. La délectation à ce point porte un nom qui ne se laisse pas traduire en français. Je m'entretenais de cette question hier après-midi avec M. de Schlœzer qui me disait : « Je suis d'accord avec vous. Mais attention, attention au joli. On peut toujours craindre que le joli ne soit que joli. » A quoi je répondis : « Attention à l'horrible ! On peut toujours craindre que l'horrible ne nous entraîne au delà de l'horreur. »

M. JEAN G. LOSSIER : Je prends la parole pour deux raisons : 1) Parce que M. Baud-Bovy a, lors de l'entretien de samedi, demandé que l'on dise davantage les raisons d'espérer que les motifs de découragement. Or, jusqu'à présent, dans ces débats, la situation de l'art contemporain a été présentée en fait comme assez alarmante et on pourrait presque, en entendant ce diagnostic, douter de l'avenir de l'art. 2) Parce que l'exposé de M. Portmann, à ce point de vue précisément, me paraît d'une grande importance. Je n'ai, d'ailleurs, pas d'objections à lui faire, mais je crois utile de signaler certains prolongements sociologiques des observations dont il nous a fait part.

M. Portmann a affirmé, en tant que savant, sa confiance dans la permanence de la fonction esthétique (employons ce terme pour simplifier) dans l'histoire et par conséquent sa certitude que, dans le futur, cette fonction demeurera semblable et vivante, pour peu que les conditions qui lui sont nécessaires soient sauvegardées. Mieux encore, il a insisté sur le fait que l'homme est prêt à vivre d'une vie bien plus <sup>p.323</sup> « imprégnée » d'art que la nôtre. C'est aujourd'hui surtout que ces constatations prennent toute leur valeur.

En effet, le mouvement de la civilisation, sous la pression de la technique, peut pousser l'art à se retremper dans le contact d'une culture très largement, je dirais même très naïvement humaine. Notre époque est extraordinaire —

## Débat sur l'art contemporain

pour l'art également — par les perspectives prodigieuses qui, en partant d'elle, s'ouvrent sur l'avenir. Songeons que nous allons probablement, à plus ou moins brève échéance, vers un temps où, du fait de la domestication de l'énergie, la journée de travail sera de moins en moins longue. Une masse gigantesque d'hommes, comme jamais l'histoire n'en a vu, disposera de loisirs croissants et du temps nécessaire pour se créer une vie intérieure. Il en résultera, semble-t-il, pour l'art un « appel d'air » extraordinaire. Et ce serait faire injure à l'homme que de croire que, parmi ce nouveau et immense public, il ne se trouvera pas une fraction très nombreuse pour réclamer les œuvres les plus hautes.

Mais à l'heure actuelle déjà, le terrain doit être préparé par l'éducation et par la création d'un climat favorable ; nous avons aujourd'hui cette responsabilité suprême de semer pour les moissons futures. Un sociologue comme Fourier (l'influence qu'il a exercée sur André Breton explique en grande partie le nouvel optimisme de l'auteur d'*Arcane 17*) les a annoncées, il y a cent ans, dans ses vues prophétiques, lorsqu'il voyait un monde où l'art accompagnerait les travaux et les jours. L'art est compris dans ce « supplément d'âme » que réclamait Bergson en compensation pour l'humanité d'un corps agrandi.

L'art serait alors sollicité de remplir à nouveau sa fonction de communion et de participation, qui est dans son essence même. Un déterminisme sociologique seul ne saurait suffire, naturellement, à dégager l'art contemporain des liens où il est retenu. Pour que l'art redevienne, comme on l'a dit, un lieu de rencontre, d'immenses problèmes se posent, d'ordre spirituel également. En particulier le problème de l'absence tragique, à notre époque, de thèmes communs.

Mais l'artiste, sortant de soi, peut trouver en chaque être cette part d'humanité que tous nous portons en nous, inépuisable motif d'inspiration, et que le créateur contemporain a tant de peine à découvrir et à transcender. Ce mot *d'humanité* me semble désigner justement ce dont nous avons un si urgent besoin aujourd'hui et ce dont l'art pourrait, je crois, le mieux se nourrir. D'aucuns parleront d'une pénitence, voire d'un appauvrissement, mais d'autres comprendront qu'il s'agit de retourner à une humilité foncière, à une communion dans ce que les âmes ont de profondément commun entre elles, à la reconnaissance en lui-même par le créateur d'un autrui fraternel.

On peut déjà apercevoir, dans l'art contemporain, l'amorce de cette profonde évolution, dans le recours aux puissances du cœur dont il a été parlé à

## Débat sur l'art contemporain

plusieurs reprises ici-même et, au point de vue technique, dans ce retour au métier, signalé par M. Cassou, dans cette volonté de considérer l'artiste tout simplement comme un homme qui se réalise dans son travail. Evolution qui ne pourrait se comprendre et se p.324 développer, au reste, sans un renouvellement total et indispensable de notre civilisation.

Mlle JEANNE HERSCH : J'aurai trois questions à poser à M. Portmann, car d'autres personnes m'ont chargée de présenter les leurs.

1. Qu'a-t-il voulu dire dans sa conférence par « révolution spirituelle » comme moyen de retrouver le sens de la fonction esthétique ?

2. Pourrait-il essayer de préciser le rapport entre l'art et la connaissance ?

3. C'est ma propre question : je voudrais proposer à M. Portmann, à la suite du débat de tout à l'heure, d'essayer de nous faire comprendre la manière dont se forment les notions dont on se sert dans la pratique biologique, car cette notion de la fonction esthétique, qui est rationnellement vague, mais efficace, qui colle au réel sans être au préalable rationnellement élucidée, est peut-être typique d'une méthode habituelle au biologiste, et qu'il y aurait intérêt à comprendre.

M. PORTMANN : Je répondrai ce qui suit aux questions qui me sont posées.

1. La « révolution spirituelle » : j'ai employé ce terme pour mieux montrer qu'on ne peut tout attendre d'une révolution purement économique, d'une révolution qui ne s'exercerait que dans le domaine des conditions d'existence. J'ai entendu par là une révolution plus complète qui saisisse l'homme dans sa totalité. Je ne crois pas qu'on puisse s'étendre plus longtemps sur ce sujet à moins de faire une conférence à part sur la révolution spirituelle. Je spécifie encore qu'elle dépasse la notion de révolution comme on l'entend quand on parle d'une révolution des conditions sociales.

2. Quant au problème extrêmement difficile de l'art et de la connaissance, je précise que l'art étant une haute activité humaine, une activité finale, cet art est, nécessairement, aussi une partie de la connaissance, puisque la connaissance ne s'étend pas seulement à ce que le monde de tous les jours, la réalité la plus immédiate, nous posent comme questions. La connaissance peut s'étendre à l'ensemble de l'univers, qui ne nous est pas donné, mais qui est

## Débat sur l'art contemporain

devant nous comme énigme. La conquête d'une connaissance plus vaste et par cela aussi la conquête d'une connaissance de l'homme même nécessitent l'activité artistique comme elles nécessitent l'activité scientifique. Et là, je reviens à ce que je disais tout à l'heure : une séparation nette de ces deux activités n'est même jamais possible, du moment que ce sont vraiment des activités complexes et complètes.

3. Quant à la méthode biologique, je crois que son exposé nous mènerait très loin. Certains traits ont pu apparaître dans le cours de cette discussion au début de notre entretien, qui nous montrent que le biologiste doit sans cesse et chaque jour renoncer à une idée préconçue ; p.325 il doit essayer d'être neuf devant les faits de la vie qu'il étudie. Cette attitude semble extrêmement simple, et quelquefois il me paraît très bizarre qu'il soit nécessaire d'insister sur ce point. Cependant c'est nécessaire, car une grande partie de mes contemporains mènent une vie tout à fait différente, une vie qui se déroule au contraire, du matin au soir, dans un cadre d'idées préconçues, d'une stabilité rigoureuse, où n'entre qu'avec de grandes difficultés un élément nouveau et imprévu. Le biologiste se trouve aujourd'hui devant le phénomène qu'on appelle l'esprit. Il était très simple, autrefois, d'affirmer que les phénomènes de l'esprit ne relevaient pas du domaine du biologiste. Le biologiste avait à s'occuper des animaux et des plantes ; il incombait à d'autres d'utiliser ses découvertes pour l'étude même de l'homme.

Le biologiste actuel a dû abandonner ce point de vue. Il s'est aperçu depuis fort longtemps qu'on ne peut pas les séparer, et que le phénomène de l'esprit est un phénomène qui doit être considéré à travers toutes les activités spirituelles de l'homme. Quant à la méthode, elle est claire. Elle consiste, avant tout, à partir de ce que l'on peut immédiatement distinguer, d'essayer d'établir ces distinctions, de les confronter avec des faits. Ainsi les entretiens que nous poursuivons en ce moment offrent de nouveaux éléments à nos esprits. Partant de là, on se livre à un examen approfondi de l'hypothèse de travail, en opposant une fonction à une autre. Je ne cherche pas à savoir si cette fonction est une activité et si cette activité est une fonction. J'ai employé un terme qui me semblait provisoirement apporter une possibilité de compréhension. Je partirai de ces Rencontres avec un foisonnement d'idées qui devront être confrontées avec mon hypothèse de travail, et qui, dans une certaine mesure, la transformeront peut-être et me serviront de point de départ pour une enquête nouvelle.

## Débat sur l'art contemporain

Je suis reconnaissant à M. Manuel de son intervention, mais je tiens à spécifier que le biologiste, naturellement, ne connaît pas la fin de l'homme et ne se prononce pas sur ce point.

Quant à l'attention portée à l'horrible, je crois que nous sommes entièrement d'accord à ce sujet sur lequel d'ailleurs j'ai été suffisamment explicite. Je dois avouer, tout de même, que la vision de l'horreur est une des grandes nécessités de l'époque actuelle ; c'est une nécessité qui doit avoir une réponse et qui doit, en même temps, amener à des conditions de création qui nous permettent de dépasser le stade actuel.

J'en arrive ici à une question que j'ai peu examinée, que même je n'ai pas touchée dans ma conférence : celle de savoir qu'à l'époque actuelle certaines activités de la fonction esthétique dépassent déjà le cadre d'une pure tentative et d'un pur exercice élémentaire. Je veux parler, en notant le fait, de l'art qu'on appelle parfois *abstrait*, terme que je n'accepte pas et que je remplacerai plutôt par celui de *constructif*. Le constructivisme, si vous me passez l'expression, n'a pas été beaucoup étudié jusqu'à présent dans nos discussions ; il constitue néanmoins un phénomène aussi important que le surréalisme, dont on a parlé d'une façon beaucoup plus véhémence. Je tiens à spécifier que, dans mon idée, l'œuvre constructiviste s'oriente déjà dans la direction que j'ai indiquée p.326 à la fin de ma conférence, c'est-à-dire vers un rehaussement de l'activité humaine par la synthèse fructueuse de l'exercice esthétique et de l'exercice théorique.

M. WLADIMIR WEIDLÉ : Ce qui m'a frappé dans la conférence de M. Portmann, c'est son refus de séparer la fonction théorique et la fonction esthétique dans l'œuvre d'art. Il déclare que notre civilisation moderne a développé la fonction théorique aux dépens de la fonction esthétique ; mais il pense que les deux fonctions sont nécessaires à la création de l'œuvre d'art véritable. Sur ce point, je suis d'accord avec lui. Le danger de notre époque pour l'art n'est pas seulement de mettre l'accent, presque toujours, sur la fonction théorique, mais de le mettre, exclusivement, sur la fonction esthétique. Si l'on envisage ces notions dans une perspective historique, on verra qu'au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup>, c'est la fonction théorique, disons le rationalisme, l'intellectualisme, qui triomphent. Les conséquences ? On a dissocié la fonction esthétique, on l'a analysée, on a tenté enfin de l'exercer toute seule, à l'état pur, pour ainsi dire.



## Débat sur l'art contemporain

Voilà un des grands dangers pour l'art de notre temps ; cela nous permet d'imaginer cette notion, dont j'ai parlé, de la mort de l'art. Il faut l'entendre en ce sens que ce n'est pas la fonction esthétique qui peut mourir, puisqu'elle est inhérente à l'être humain et ne mourra qu'avec lui. Mais ce que nous entendons par art et par œuvre d'art, cela peut, d'une certaine façon, mourir. Comment est-ce possible ? La notion de la mort de l'art est une notion hégélienne ; mais un des disciples modernes de Hegel, Croce, a nié la possibilité de cette notion dans un article publié jadis dans la *Revue de Métaphysique et de Morale*, dans son numéro consacré au centenaire de Hegel. Il a voulu prouver son absurdité justement parce que, dans sa propre philosophie, l'art est considéré par lui comme le résultat d'une fonction esthétique pure. Ce qui est, à mon avis, une très grande erreur. D'ailleurs la philosophie de Croce, l'esthétique de Croce, vont de pair avec des mouvements comme celui de la poésie pure, qui cherche, dans la poésie, l'élément poétique proprement dit. Il en est de même dans la peinture contemporaine, avec des tentatives telles que le cubisme ou la peinture abstraite, qui veulent isoler dans la peinture la peinture proprement dite et rejeter l'objet. Ici intervient un principe important et que je dois rappeler : une œuvre d'art peut être très utilement considérée, en tant qu'œuvre d'art seulement, c'est-à-dire du point de vue purement esthétique. Elle peut être analysée avec profit de ce point de vue et favoriser, par exemple, l'éducation artistique. Mais il faut préciser que ce n'est pas le point de vue du créateur ; si le poète, le musicien ne s'intéressaient qu'à l'œuvre d'art, en tant que telle, ils ne parviendraient pas à la créer. Tel est le paradoxe de la création artistique que les esthéticiens modernes, à commencer par Croce, ont oublié. C'est pourquoi du reste, ils cherchent dans une œuvre d'art à séparer de son ensemble les fragments qui leur semblent parfaits. Le livre de Croce sur Dante nous en donne un exemple. Dans la *Divine Comédie*, il voit des fragments parfaits et considère le reste <sup>p.327</sup> comme une espèce de nécessité de l'époque. Bien sûr, il fallait construire un grand poème, il fallait y mettre certaines idées théologiques, etc. Mais il ne voit pas que si l'on considère seulement les fragments parfaits, la *Divine Comédie* n'existe pas. Il ne voit pas que l'œuvre d'art existe comme un tout. L'œuvre d'art ne consiste pas en un assemblage de fragments qui s'adressent plus particulièrement à la sensibilité esthétique.

Dans l'art moderne, lorsque nous contemplons un tableau, lorsque nous lisons un poème ou que nous écoutons une musique qui appartient à un des

## Débat sur l'art contemporain

mouvements caractéristiques de notre temps, l'attitude la plus difficile à adopter est celle de la contemplation. Certes, nous recevons une espèce de satisfaction. Mais ce que l'artiste moderne le plus souvent désire provoquer, c'est d'abord un choc ; un choc, choc intellectuel ou émotionnel. Lorsque nous avons reçu ce choc, eh bien nous sommes contents, mais c'est fini ! Il n'y a pas de contemplation qui puisse prolonger l'émotion première, le choc initial. Prenons un paysage de Poussin, ou simplement de Corot. Ou même certaines œuvres modernes, un tableau de Rouault. Si nous nous laissons aller à la contemplation, ces œuvres révèlent parfois des éléments nouveaux ; elles possèdent comme un arrière-fond que le peintre lui-même ignore peut-être, ou dont il ne se doute pas entièrement, et dont nous-mêmes ne percevons le sens que peu à peu. Nous revenons à cette œuvre, nous avons besoin de la revoir ; nous avons plaisir à la contempler. On peut demeurer devant certaines grandes œuvres pendant une demi-heure sans pouvoir en détacher son regard. Eh bien j'affirme qu'il n'est pas possible de contempler une demi-heure un tableau de Picasso, bien que je considère Picasso comme un artiste, un inventeur génial. Mais dès que nous prenons connaissance de son invention, tout est fini. Nous passons à une autre invention. Cela n'est pas exactement valable pour Picasso, mais en tout cas pour certaines œuvres modernes moins importantes que les siennes. On les goûte comme on goûte un apéritif avant dîner. On ressent une petite sensation agréable ou désagréable, mais d'une certaine façon et en tout cas stimulante.

M. GILARDONI s'étonne de voir M. Portmann formuler une critique de la fonction théorique, c'est-à-dire de la raison, et déplorer le choix fait par l'Occident, qui a préféré développer cette fonction théorique au détriment de la fonction esthétique.

M. PORTMANN : Je désire d'abord répondre par un mot à M. Gilardoni et lui exprimer mon entière approbation pour son éloge de la raison. Je n'ai pas jugé nécessaire d'y insister dans ma conférence de lundi, car il me semble que tout le monde est plus ou moins d'accord sur ce point.

Quant au problème de savoir si le choix que l'Occident a fait est un mal, je tiens à préciser que si nous considérons l'homme complet comme un être qui dépasse l'activité de la raison seule, nul doute que le choix mutilant que l'Occident a fait ne constitue un net désavantage. Contester ce désavantage, ou

## Débat sur l'art contemporain

ce mal, ce serait contester la crise de l'esprit qui, à mon avis, est un fait capital de l'époque actuelle.

Je suis très reconnaissant à M. Weidlé d'avoir touché à cette notion de la mort de l'art, et d'avoir ainsi élargi ce que j'ai dit sur le problème du « grand art ». Il faut séparer la grande énigme de la création, des possibilités artistiques que l'on peut entrevoir. Nous ne pouvons qu'indirectement influencer la création et nous ne savons jamais quelles sont ces influences. Mais nous pouvons développer encore la fonction que j'ai appelée esthétique. C'est autre chose. Je n'ai aucune illusion sur les possibilités d'une telle éducation, qui donne un peu plus d'importance qu'on en a donné jusqu'à maintenant à cette fonction : il n'en sortira pas nécessairement une volée de peintres, de poètes, et de musiciens de premier ordre, mais des hommes capables d'enrichir leur vie.

J'en viens enfin à ce que M. Lossier nous a dit. Je n'ai pas abordé le problème des loisirs. Cependant, je le connais. Je dirige depuis à peu près dix ans la *Volkshochschule* (Université ouvrière ; j'ajoute qu'il n'existe pas de mot en français pour désigner cette institution ; ce n'est ni une université, ni une école pour le peuple). Cet établissement vise à une extension des possibilités d'éducation. Depuis dix ans, donc, j'ai la pratique de cette école et je connais ce besoin d'une multitude de nos contemporains, de pénétrer dans un domaine qui leur semble hermétique, dans un monde auquel d'autres participent. J'ai jugé que la contribution d'un biologiste dans ce débat pourrait vous être utile, si je pouvais attirer votre attention sur le fait de cette multitude d'hommes qui, dans un avenir très proche, réclameront leur participation à ce qu'on appelle l'activité artistique. Je n'ai pas évoqué le problème de la révolution sociale, mais je crois, en effet, que c'est là un facteur très important. Les loisirs augmentent ; on commence à les organiser. Les fascistes s'étaient déjà mis à l'œuvre ; on sent bien qu'il est dangereux de laisser l'homme libre. Mais, pour ma part, ce que j'ai dit sur l'éducation ne vise pas l'organisation des loisirs, mais plutôt le développement en nous de certaines facultés, qui permettront à tout homme, de sa propre initiative et librement, de disposer de sa liberté et des loisirs que l'avenir lui offrira — du moins nous l'espérons.

Si l'exposé que j'ai fait a pu ébranler certaines convictions peut-être en train

## Débat sur l'art contemporain

de fossiliser, s'il a pu mieux encore laisser entrevoir que l'art est une activité générale, qui concerne tous les hommes, je crois qu'on ne pourrait pas demander davantage de la contribution du biologiste dans ce débat sur l'art.

LE PRÉSIDENT : Je déclare clos notre cinquième entretien.

@

## SIXIÈME ENTRETEN <sup>1</sup>

présidé par M. René Dovaz

@

LE PRÉSIDENT : p.329 Je déclare ouvert le sixième Entretien, qui portera, dans son ensemble, sur les idées exposées par M. Vittorini. Cependant, plusieurs personnes, qui devaient prendre la parole hier, n'ont pu le faire. Nous nous sommes engagés envers elles à leur permettre de parler aujourd'hui ; c'est pourquoi je donne d'abord la parole à M. Georges Mottier qui devait répondre à la conférence de M. Portmann.

M. GEORGES MOTTIER : La conférence de M. Portmann revêt une grande importance dans ce débat sur l'art contemporain. En s'attachant à marquer la place de l'art, la fonction esthétique de la vie, M. Portmann a fourni le cadre général de ces entretiens, l'art contemporain étant une manifestation spéciale, historique, très significative sans doute, mais spéciale de la fonction esthétique, un cas particulier de l'art.

Je voudrais revenir sur une idée, sur un thème fondamental de cet exposé, qui fut si riche et si justement équilibré. Cette idée, c'est l'impossibilité de faire dériver l'art, comme la science le croyait au XIX<sup>e</sup> siècle, de procédés magiques, utilitaires. L'art, dans ses manifestations les plus anciennes, les plus lointaines, suppose chez l'homme la capacité d'aborder les choses autrement que pour s'en servir pratiquement, autrement que pour les plier à des exigences économiques et techniques. M. Portmann nous a rappelé que l'homme a toujours porté en lui un contemplateur, qu'il a toujours su faire preuve de détachement, de désintéressement. En cela, M. Portmann a rejoint la plupart des philosophes qui ont appliqué à l'art leurs facultés d'analyse. Je voudrais citer quelques exemples de ces philosophes qui ont cherché dans le désintéressement le fondement de l'art. Je citerai tout d'abord celui de Kant, au XVIII<sup>e</sup> siècle. Kant nous montre que l'outil est organisé, p.330 qu'il a une structure, un agencement, agencement devant permettre d'atteindre une fin située en dehors de l'outil lui-même. Un

---

<sup>1</sup> 9 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

rabot, une scie sont construits en vue d'obtenir un résultat distinct d'eux. Un rabot est fait pour niveler les inégalités du bois. L'outil est organisé pour une fin. L'œuvre d'art est aussi organisée, structurée, agencée comme si elle était un instrument, mais à la différence de l'outil, Kant déclare qu'on ne peut pas saisir en vue de quelle fin l'œuvre d'art a été créée. C'est ainsi qu'il la définit comme une finalité sans fin.

Après avoir montré que la notion du désintéressement propre à l'art — présente chez Kant, chez Schiller, chez Schopenhauer — culmine dans la philosophie bergsonienne, M. Mottier poursuit :

Je voudrais me borner à quelques remarques pour suggérer l'importance du problème et sa complexité. On y verra bien des paradoxes. Tout d'abord une représentation, une image ne se trouve pas en marge de l'art, elle n'est pas anesthétique parce qu'elle exprime un intérêt, même un intérêt farouchement utilitaire. Je ne pense pas qu'on puisse voir le monde d'un point de vue plus sordidement calculateur, plus radicalement intéressé que celui d'Harpagon. Or, en nous faisant voir le monde par les yeux d'Harpagon, Molière ne nous arrache pas à l'art. Au contraire, son triomphe d'artiste, c'est de nous suggérer, avec un maximum de force, d'intensité, de lumière, comment la réalité se présente à un personnage qui braque exclusivement sur elle ses instincts et ses organes de bête de proie.

La même chose se passe quand Balzac nous présente la figure du père Grandet et quand Octave Mirbeau dans « Les affaires sont les affaires » met en scène cet impitoyable rapace qu'est le financier Isidore Lechat.

Que peuvent nous apprendre de tels exemples ? C'est que le caractère esthétique d'une image, d'une représentation, ne tient pas au fait que cette image peut être obtenue en écartant de soi tout élément d'utilité, en renonçant à tout souci de conquête pratique, en cessant d'être acteur, en devenant un pur sujet contemplateur, un pur miroir des choses. Le contenu pratique de l'image importe peu, l'important, *c'est que ce soit une image*. Dès qu'il y a chez un être une aptitude à former des images, l'art trouve les conditions nécessaires à sa naissance. Seuls les êtres qui sont incapables d'accéder à ce plan de l'image restent en deçà de l'art. C'est probablement le cas de l'animal, dont les sensations ne restent que sensations, et qui ne parvient pas à en faire les éléments d'une vision, d'un spectacle. Le paradoxe, c'est que même quand

## Débat sur l'art contemporain

l'image traduit un intérêt, il y a désintéressement, le désintéressement consistant à remplacer cet appel immédiat de la sensation par une élaboration de l'image, l'image impliquant un recul par rapport à l'objet qu'elle révèle.

D'autre part, le désintéressement ne peut jamais être total, car le désintéressement total, le détachement absolu, ce serait pour nous la mort. La vie, sur tous les plans, qu'il s'agisse du plan purement spéculatif, ou du plan biologique, et pratique, la vie est tendance, elle est <sup>p.331</sup> mouvement vers, elle est aspiration. Or l'intérêt, au sens large du mot, consiste justement dans cet élan qui emporte l'être sans arrêt vers un surcroît de lui-même. On dit, par exemple, que le savant, dans sa recherche de la vérité, est désintéressé. C'est vrai en ce sens que le savant, le pur savant, ne fait pas sa recherche en vue d'une application industrielle, pratique, mais essaie de savoir pour savoir. Ce savant reste toutefois intéressé en ceci : la vérité, il lui importe de la saisir toujours mieux, de l'augmenter, de la posséder toujours davantage. Son intérêt réside dans la connaissance pure qu'il s'efforce d'acquérir.

On pourrait en dire autant de n'importe quelle autre activité. Ainsi les morts seuls cessent de tendre à quelque chose et les morts seuls sont absolument désintéressés.

M. HOCHSTAETTER : En qualité de biologiste, je voudrais reprendre quelques points de la conférence de M. Portmann. Le premier thème de cette conférence peut se résumer très brièvement ainsi : l'homme se distingue essentiellement de l'animal par une activité désintéressée, qui s'appelle l'art, et M. Portmann prend l'exemple des peintures rupestres préhistoriques. Il nous les présente, de même que M. Mottier, comme une manifestation purement artistique. Il jette, de plus, un voile de scepticisme sur nos connaissances relatives à la période préhistorique. Or, précisément cet exemple de la peinture préhistorique de la caverne d'Altamira me paraît particulièrement mal choisi pour démontrer sa thèse. On connaît l'histoire de la caverne d'Altamira. En 1875, un préhistorien espagnol, Santuola, découvre, sur les flancs de cette caverne, des dessins pariétaux en noir. Il les étudie et travaille dans la grotte durant quatre ans ; et ce n'est que quatre ans plus tard, par hasard, que sa petite fille, qui l'accompagnait, découvrit ce prestigieux plafond, long de 14 mètres. Il était donc extraordinairement bien dissimulé, puisqu'on a pu travailler quatre ans durant dans cette grotte sans le découvrir. Or, plus loin, M. Portmann nous dit

## Débat sur l'art contemporain

que l'œuvre d'art n'a de sens que si elle est communicative. Dans ces conditions, quel serait le sens de cette peinture ? Vous savez que la plupart des peintures préhistoriques que nous connaissons sont extrêmement bien cachées. On peut dire que seules celles qui sont cachées se sont conservées, mais cela ne paraît pas une explication plausible, car le soin mis à les dissimuler est trop grand. Dans certains cas, il faut ramper pendant une heure et souvent dans de l'eau pour accéder aux grottes où se trouvent ces peintures et ces sculptures. Ces œuvres ont évidemment un caractère magique. Tous les exemples abondent dans ce sens : ours perforés de coups d'épieu, blessures marquées à l'ocre rouge, bêtes percées de flèches, disposition presque toujours sur le flanc gauche, qui est une position classique. Les animaux, en certains lieux, ont été entourés d'empreintes faites artificiellement à la main, par exemple, empreintes de tatou, qui correspondent sans doute à des rites. Cette peinture a donc un caractère magique et social. C'est un moyen des sorciers d'assurer leur pouvoir sur les chasseurs, pour leur faire admettre que l'heureux résultat dans leur chasse n'est p.332 pas dû à leur propre technique et à leurs efforts, mais à l'intervention des sorciers. La caverne était un lieu de culte. C'est la seule explication plausible de ces faits bien connus. Des artistes préhistoriques nous ont légué des images extraordinaires d'animaux et ceci dans l'ordre de leur importance au point de vue de la chasse ; mais ils ne nous ont laissé que des images très défectueuses, très primitives des êtres humains. Il n'existe pas d'art préhistorique connu des plus anciennes périodes préhistoriques. L'art n'apparaît qu'avec une technique évoluée. Cette technique a entraîné et conditionné l'évolution sociale qui est la condition de l'apparition de cet art. Ceci est encore démontré par la disparition presque totale de l'art pictural, dès la période néolithique. Le passage à une nouvelle période d'organisation sociale, le prodigieux bouleversement provoqué par l'apparition de l'élevage et de la culture, déterminent l'abandon de l'activité artistique. En effet, l'animal domestique n'offre plus guère de prise à la magie et la collectivité néolithique ne craint plus guère les animaux sauvages. Cependant, les néolithiques avaient une vie spirituelle certainement aussi active et probablement plus active que leurs prédécesseurs ainsi qu'en témoigne leur culte des morts, où d'ailleurs apparaît nettement, déjà, la division en classes.

Quant à l'idée de l'âge d'or, du jardin des temps préhistoriques, je dois avouer qu'elle me paraît plutôt imprévue et audacieuse pour le moins. Elle me



## Débat sur l'art contemporain

semble en désaccord complet avec tout ce que nous possédons comme documents préhistoriques, tant anthropologiques que zoologiques ou géologiques.

L'homme, a dit M. Portmann, se distingue de l'animal par cette activité désintéressée qu'est l'art. Avec la très grande majorité des biologistes, je pense que ce qui peut distinguer l'homme des animaux, c'est avant tout sa technique, et parmi toutes les techniques, essentiellement celle du feu. Cet art que M. Portmann nous décrit comme gratuit est, au contraire, une première tentative d'action, de domination de l'homme sur la nature hostile. C'est ce qui explique la rareté de la représentation des végétaux, immobiles et statiques, les végétaux sont à la merci de l'homme comme de l'animal. Ce caractère pratique de l'art préhistorique, où se manifeste le premier effort des hommes pour vaincre l'inconnu, l'incompris, me semble un caractère de grandeur qui s'ajoute à la perfection esthétique de ces œuvres. C'est une tentative s'encadrant dans le grand effort de l'homme pour passer du règne de la nécessité à celui de la liberté. Quand M. Portmann déclare que les biologistes actuels renoncent à étudier l'origine de notre société chez les animaux ; quand il fait montre d'un tel scepticisme vis-à-vis du pouvoir explicatif de la science, il fait certes preuve d'une louable modestie pour un savant de sa classe, mais il me fait invinciblement penser à Vialleton, qui s'émerveillait d'être doué de deux pieds, de deux bras, et de deux mains, du langage et de la raison. Certes, l'homme d'aujourd'hui, armé de sa seule pensée logique, peut s'émerveiller du chemin parcouru depuis l'aube de l'humanité, mais s'il regarde l'évolution générale des êtres vivants, depuis l'amibe jusqu'aux mammifères, il ne doit plus s'étonner. C'est cependant la position à laquelle se condamne notre conférencier, p.333 quand il prétend tabler, dès l'aube de l'humanité, sur la totalité de la nature humaine. La nature humaine, telle que nous la connaissons aujourd'hui, ne s'est pas créée miraculeusement en un jour, c'est le prix d'une longue, d'une pénible évolution biologique. Certains animaux possèdent des techniques — par exemple, le castor — d'autres des mimiques, des cris — comme les singes, les perroquets, les geais. Prenons l'exemple du langage. Les grands anthropoïdes possèdent un larynx qui ne permet pas — même celui de l'orang-outang, qui se rapproche le plus de celui de l'homme — une modulation de sons comparable à celle de l'homme. D'autre part, les perroquets peuvent articuler des sons, mais ne semblent pas posséder un vrai langage, pas plus que les autres oiseaux.

## Débat sur l'art contemporain

Mais, on peut admettre facilement que l'homme qui possédait l'organe nécessaire, a articulé et a parlé peu à peu, dans la mesure où il a eu quelque chose à dire, c'est-à-dire dans la mesure où s'est développée son action technique sur la nature. Et ce langage a évidemment permis à son tour la formation et la communication d'idées claires et de concepts précis. C'est un exemple schématique des processus qui ont amené l'homme préhistorique à ce que M. Portmann appelle la totalité de la nature humaine. Tout ceci nous conduit à penser que cette opposition que M. Portmann veut voir entre la fonction esthétique et la fonction théorique est absolument illusoire. Il y a simplement interaction. Les formes de l'art sont en rapport direct avec l'évolution sociale et celle-ci, en dernière analyse, est avant tout conditionnée par l'évolution des modes de production et de distribution déterminés par les progrès de la technique. Les contradictions de M. Portmann se résoudraient très aisément s'il consentait, ce que nous n'osons certes pas espérer, à se servir pour cela des méthodes que lui offre le matérialisme dialectique.

M. FRÉDÉRIC DREYFUS : Je n'osais guère monter à cette tribune, bien que, dès le début de ces entretiens, j'aie eu envie de me débarrasser d'un complexe qui m'obsédait. Mais j'ai été un peu choqué par cette sagesse et cet hyperprofessionnalisme littéraire, si j'ose m'exprimer ainsi, qui nous comblent si généreusement depuis plus d'une semaine et qui ont donné à ces débats bien souvent le caractère plutôt de manifestations plus ou moins personnelles que de véritables échanges de vues. Il faudrait un langage plus simple et plus vivant pour ouvrir la porte sur le monde extérieur, sur le peuple proprement dit, que l'on appelle l'homme de la rue.

Il me semble que la conférence de M. Portmann a donné aux débats une autre direction, et précisément dans ce sens. Cette conférence fait honneur à la science qu'il représente, non seulement parce qu'elle a uni, du point de vue biologique, certains aspects d'apparence purement philosophique et littéraire, à des notions découlant de l'observation même de la vie et de sa force créatrice, mais surtout parce qu'elle a mis en évidence certaines conditions de la création et de la production artistiques, nous amenant ainsi à la réflexion et au doute. Je ne le regrette donc pas du tout ; au contraire, car j'ai constaté avec plaisir qu'à la suite de cette conférence les quelques remarques de Mlle Jeanne <sup>p.334</sup> Hersch, et surtout l'exposé de M. Gilardoni — exposé que j'ai trouvé excellent par sa

## Débat sur l'art contemporain

franchise et par sa fraîcheur — nous orientent sur une autre voie, en tâchant d'établir le contact avec le peuple, qui prend une part beaucoup plus active à la vie intellectuelle qu'on ne se l'imagine en général dans certains milieux. C'est, du reste, ce qu'a rappelé M. Portmann, en parlant de sa propre expérience à Bâle, que je connais de très près et dont j'ose affirmer qu'elle sera à jamais liée au nom de son fondateur, notre illustre et aimable conférencier.

M. Dreyfus fait ensuite état de l'expérience qu'il a vécue dans les camps de concentration :

1) Dans les conditions les plus effroyables, la nostalgie vitale persistait, en l'homme, d'exprimer ce qu'il éprouvait par des mots, par des sons, par des couleurs.

2) L'être ainsi martyrisé, tout comme celui qui pâtit de la mécanisation imposée par la technique au travail humain, a faim de beauté et attend énormément des artistes contemporains.

3) L'art contemporain — trop intellectuel et abstrait — ne peut satisfaire ce besoin fondamental de notre époque.

4) L'artiste doit comprendre, aujourd'hui, cette attente d'un art qui redonne un sens à la vie.

M. PORTMANN : Je n'ai pas besoin de répondre en détail à M. Mottier, qui a donné simplement une certaine extension à des points de ma conférence, ni à M. Dreyfus, mais je crois nécessaire d'insister sur deux passages de l'exposé de M. Hochstaetter. Le premier est un point de détail, c'est le problème de l'interprétation de l'art du point de vue du biologiste. Je puis, dans ma réponse, me borner à citer un passage de ma conférence se rapportant au rôle magique de l'art dans les temps préhistoriques :

« Peut-on nier la valeur de tant de documents qui parlent dans ce sens : le document des bisons de la caverne d'Altamira et d'autres œuvres du paléolithique, qui témoignent de leur rôle social ?

Ces témoins sont là. Mais en acceptant cette interprétation, en scrutant et en contemplant ces documents, nous voyons que nous n'avons pas affaire à l'enfance de l'homme, ni aux origines de la société, ni à celles de l'art. Nous sommes en présence d'un stade très avancé de la culture, qui laisse entrevoir bien d'autres états antérieurs. »

Le deuxième point, qui concerne le problème de l'attitude générale du

## Débat sur l'art contemporain

biologiste, est beaucoup plus important. Là aussi, je puis être bref, car le point de vue qui nous a été exposé tout à l'heure et que j'ai été très heureux d'entendre — car je ne voudrais pour rien au monde créer l'impression que je me confonds avec ce qu'on a appelé la majorité des biologistes, — ce point de vue a été exposé par Marcel Prenant, et d'une façon extrêmement compétente, à ceux qui ont eu le privilège d'assister aux Rencontres de 1947. Je connais M. Prenant depuis fort longtemps. Dans son livre sur le marxisme et la biologie, il m'a accordé ce privilège de me placer également aux côtés de Vialleton et de me faire « griller » dans une espèce de purgatoire. Mais enfin, vous avez eu l'occasion de connaître amplement cet aspect de l'attitude du biologiste. <sup>p.335</sup> Je crois que ce n'est pas un malheur qu'on entende un avis différent, ne serait-ce que pour marquer qu'il y a des attitudes variées du point de vue biologique, qu'il y a une gamme de savants de toutes sortes. En ce qui concerne les faits, je ne discuterai pas sur l'origine de l'art, puisque je l'ignore, mais je conteste, encore une fois, que l'on puisse affirmer que l'art n'apparaît qu'avec une technique évoluée. Je pourrais vous présenter en détail des théories qui, justement, s'opposent à cette interprétation classique. Mais cela nous entraînerait dans un débat de spécialistes qui n'est pas encore clos à l'heure actuelle.

Quant à la coïncidence de la disparition de l'art avec l'animal domestique, je vous ferai entrevoir le problème de l'animal sacré, qui est extrêmement important.

Je n'insisterai pas sur l'idée du jardin, mais ferai remarquer que ceux qui veulent se faire le grand plaisir de lire la synthèse la plus récente des théories de l'évolution n'ont qu'à ouvrir le nouveau livre de Julian Huxley, qui n'est certainement pas d'accord avec moi sur la plupart des problèmes que j'ai exposés ici, mais qui, dans cette dernière version de 1942, se place sur un terrain qui m'est très proche et qui est très différent de ce qu'autrefois on appelait l'opinion générale, l'opinion classique de la biologie. Ce n'est pas le moment d'ouvrir un débat sur les fondements de ces divergences d'attitude, mais il est évident que l'instrument de la dialectique marxiste joue un rôle dans la division qui se produit de plus en plus dans la biologie actuelle. C'est un problème d'ordre social et d'ordre sociologique qui est d'un grand intérêt, mais n'a rien à faire, pour le moment, dans cette discussion, qui doit se limiter au débat sur l'art contemporain. N'oubliez pas non plus que je n'ai même pas cherché à esquisser mon attitude en ce qui concerne la séparation de l'homme

## Débat sur l'art contemporain

de l'animal. Je n'ai pas non plus misé uniquement sur les possibilités artistiques. Comme distinction, je m'en suis tenu à la possibilité artistique, parce que c'était le thème de cet entretien. Si l'on me demande d'exposer avec plus de détails le problème de la différence entre l'homme et l'animal, je dois dire que c'est un thème tout autre qui demanderait alors un développement beaucoup plus explicite.

LE PRÉSIDENT : Je donne la parole à M. Claessens. Par courtoisie envers un orateur étranger, nous lui accordons quinze minutes. J'ajoute que M. Claessens a demandé qu'il soit rappelé qu'il est le seul des orateurs étrangers qui se soit fait officiellement reconnaître comme marxiste.

M. CLAESSENS : Un quart d'heure pour exposer le point de vue marxiste ne suffit évidemment pas. D'autre part, il est impossible de parler plus longtemps dans des débats où de nombreuses personnes, extrêmement qualifiées, ont à prendre la parole. Je vais donc devoir m'expliquer de façon très schématique. Je demande cependant à M. Vittorini et aux personnes qui m'écoutent de vouloir bien compléter elles-mêmes ma pensée.

p.336 Lorsque je dis : l'eau bout à cent degrés, mon affirmation est exacte. Mais tout le monde sait que cela dépend de l'altitude et que l'eau ne bout pas nécessairement toujours à cent degrés.

Ceci dit, je crois que M. Vittorini a été la victime d'un quiproquo. On l'a fait passer, dans la presse à tout le moins, pour un « dynamique représentant de la pensée marxiste italienne ». Le dynamisme de Vittorini ne fait aucun doute. Mais M. Vittorini nous a dit lui-même, en toute franchise et en toute loyauté, qu'il n'était pas marxiste, qu'il était communisant. Je dis ceci sans la moindre ironie et en confessant ici publiquement que j'ai, pour le compagnon de lutte qu'est M. Vittorini, la plus fraternelle et la plus réelle affection.

Ceci posé, je dois ajouter que M. Vittorini me semble être tombé dans un piège. J'ignore si ce sont les organisateurs des Rencontres ou si c'est lui-même qui se l'est tendu. En effet, le sujet qu'il a traité — j'ignore s'il lui a été imposé ou s'il l'a choisi, et cela n'a aucune espèce d'importance — est le suivant : L'artiste doit-il s'engager ? Le problème est manifestement mal posé. Il devait être présenté évidemment comme suit : L'artiste est-il engagé ? Car il est

## Débat sur l'art contemporain

impossible, pour un esprit matérialiste dialectique et matérialiste historique, à tout le moins, de voir autrement le problème. L'engagement de l'artiste, la question de savoir s'il doit s'engager, est un problème purement subjectif et dans lequel l'artiste prendra exactement la position qui lui plaît. Je voudrais que, sur ce point, nous soyons bien d'accord. Jamais il ne viendrait à l'idée de personne, me semble-t-il, d'obliger l'artiste à s'engager.

Mais l'artiste est-il engagé ? C'est une autre question. Pour nous, quoi qu'il fasse, et même quand il prétend ne pas s'engager et se refuser nettement à l'engagement, il est engagé. Il est engagé dans la société de son temps, il est engagé avec les gens de sa classe et, qu'il le veuille ou non, il est engagé contre les gens de l'autre classe. A ce sujet, il ne peut y avoir de doute. Il est évident qu'un poète, qui, suivant les conseils de M. Thierry Maulnier, se placerait en dehors de toutes les contingences, serait engagé en se refusant à une lutte et en chantant les charmes de la classe dominante ; il lui tisse sa parure et, par conséquent, il la sert. Pour nous, cela ne fait pas de doute, et si vous examinez le problème de près, cela est incontestablement vrai. Je n'ai pas affirmé que ce soit un bien ou un mal. C'est un fait de constatation scientifique. Je rappelle, à ce propos, que le marxisme n'est pas du tout un dogme qui oblige les marxistes à une rigidité de pensée comme par exemple le dogme chrétien. Le marxisme est une méthode d'investigation, et d'action, car, pour nous, la pensée sans l'action, ce serait tout simplement impensable.

Ceci dit, je désire serrer le problème de plus près. On a parlé avec horreur — et cette horreur a percé jusque dans les discours de M. Vittorini — des artistes qui devraient travailler sur commande. Heureusement que mon éminent compatriote, M. Fierens, a déjà remis les choses au point. Je voudrais rappeler que jamais la commande n'a pu gêner le véritable artiste, et moi, Flamand, je suis reconnaissant au chanoine qui a commandé aux frères van Eyck le *Rétable de l'Agneau mystique*, comme je le suis au pape qui a commandé à Michel-Ange le p.337 plafond de la Sixtine, comme je suis reconnaissant au pape qui a commandé à Raphaël ses admirables fresques, comme je suis reconnaissant qu'on ait commandé à Racine, *Athalie*, *Bérénice*, et *Esther*, comme je suis reconnaissant au vicaire de San Thomé d'avoir commandé au Greco *l'Enterrement du comte d'Orcas*. Dans le bulletin que nous possédons au sujet de cette commande, se trouvent spécifiés non seulement les dimensions de la toile et les personnages qui devaient y figurer, mais les gestes que chacun d'eux

## Débat sur l'art contemporain

accomplirait et la disposition de la toile en deux plans, c'est-à-dire ce qui se passe sur le plan terrestre et ce qui se passe dans le ciel, largement ouvert, comme le dit expressément le texte du vicaire de San Thomé. Je pourrais, si je voulais ironiser, allonger la liste et rappeler, par exemple, que les artistes les plus indépendants, comme Rembrandt par exemple, n'ont pas hésité un instant à exécuter sur commande ; je ne parlerai pas de la *Ronde de Nuit*, car elle a été refusée, mais des *Syndics des drapiers*, qui sont peut-être son plus extraordinaire chef-d'œuvre. J'ajoute que Velasquez, par exemple, a exécuté toute son œuvre sur commande. Le fait de faire des œuvres de circonstances politiques n'a jamais gêné un grand artiste. Qu'il me soit permis, à ce sujet, de rappeler les *Perses* d'Eschyle, les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, les *Sermons* de Bossuet et les tableaux politiques que Rubens a peints pour Marie de Médicis. La circonstance personnelle contre laquelle M. Thierry Maulnier s'est tellement élevé n'a jamais empêché un grand art, et à l'appui de mon affirmation, je citerai les *Regrets* de Joachim Du Bellay, les *Stances* de Malherbe, l'*Ode à Villequier* de Victor Hugo, et la *Bonne Chanson* et *Sagesse* de Verlaine. Dans cet ordre d'idées, je rappelle aussi que le fait, pour l'artiste, de s'engager, même en dehors de son art, de se livrer à une politique active, ne l'a jamais empêché d'être un très grand artiste. A ce propos deux exemples : le premier, Lucas Cranach, qui était bourgmestre de Wittemberg, et qui a mené aux côtés de Luther la politique par laquelle est née la Réforme, mouvement religieux et politique. Je rappelle enfin aux représentants du surréalisme, qu'Isidore Ducasse, comte de Lautréamont, était politiquement fort engagé et que nous possédons de lui, à côté des *Chants de Maldoror*, d'extraordinaires discours politiques.

Voyons maintenant ce qu'il reste de tout cela :

Le spectacle de la société d'aujourd'hui nous montre ce divorce entre les artistes et la société, divorce qui a été largement constaté par tout le monde et sur lequel je ne m'étendrai pas. Que se passe-t-il ? Ou bien l'artiste se refuse au combat, se retire dans cette fameuse tour d'ivoire dont on a parlé et, ce faisant, il sert, par abstention et par ornementation, la société qui le dégoûte. En second lieu, il peut également se livrer à une révolte individuelle. Il peut brandir, comme M. Breton — je m'excuse de la violence du terme, il n'est pas de moi, mais de M. Breton — il peut brandir l'arme à longue portée de la sexualité (je vous assure que la société bourgeoise n'attache aucune espèce d'importance à

## Débat sur l'art contemporain

l'arme à longue portée de M. Breton qui, loin de la desservir, la sert au contraire, car elle fait diversion). Enfin, il peut, — et là il p.<sup>338</sup> rejoint la vraie liberté qui est efficacité, car on n'est libre que lorsqu'on est efficace — il peut enfin consentir à une révolte organisée, il peut lutter avec ses camarades. Cet artiste sait modestement que ce n'est pas lui qui changera la société, mais la classe prolétarienne. Cet artiste peut alors, à côté d'elle et dans ses rangs, lutter. Il peut choisir cet engagement. Il le choisit librement. Personne ne l'y force. Mais s'il choisit cet engagement, il a du moins la chance extraordinaire de disposer de sujets d'inspiration autrement efficaces que la morne gadoue de son propre subconscient, de sujets autrement efficaces que les petites histoires personnelles ou de petits clans qui peuvent lui être communiquées ou qu'il peut avoir observées.

Enfin, il peut arriver, et on a beaucoup procédé par allusions à ce sujet, qu'à un moment donné, dans une société où s'élabore le socialisme, on se permette de donner à l'artiste certains conseils. Il est normal et bon que ces conseils soient donnés. D'ailleurs, dans le domaine musical, ces conseils sont exactement ceux que M. Ansermet lui-même nous a donnés au cours de sa conférence. Personne ne s'est scandalisé que M. Ansermet ait conseillé aux artistes de ne pas chercher leur inspiration dans la technique musicale elle-même, de ne pas faire que du formalisme ; et on se scandalise bien inutilement lorsque ces conseils sont donnés par les dirigeants d'un grand pays qui entend doter son peuple d'une véritable rénovation artistique et d'un humanisme nouveau.

LE PRÉSIDENT : Je donne la parole à M. Julien Benda. Il est naturel que l'auteur de *Belphégor* puisse s'exprimer dans ce débat sur l'art contemporain.

M. JULIEN BENDA : Je remercie d'abord les organisateurs de notre congrès d'avoir posé la question du divorce entre le public et certains artistes modernes, comme un fait à partir duquel nous exprimerons nos diverses opinions, mais qui lui-même ne sera pas mis en question. Je les remercie d'avoir donné à nos débats ce que les avocats appellent une base de discussion. Cela dit, je m'emploierai moins à résoudre les problèmes qu'il pose — comment remédier à ce divorce — qu'à en préciser les termes. D'abord, qu'appelle-t-on le public ? Il ne s'agit pas du tout du bourgeois à tête de bois, éternellement fermé à tout ce



## Débat sur l'art contemporain

qui heurte ses habitudes, de ce personnage d'un roman de Maupassant dont les idées « bien assises, se levaient très difficilement ». Mais il s'agit de cette partie de l'humanité qui a fort bien su accueillir des formes d'art révolutionnaires, ou du moins présentées comme telles : celles d'un Baudelaire, d'un Rimbaud, d'un Apollinaire, d'un Manet, d'un Cézanne, d'un Van Gogh, d'un Braque. Or, ce public-là ne marche pas pour la poésie contemporaine. Il ne me paraît pas non plus affectionner la peinture moderne. En ce qui concerne la musique, il ne faudrait pas que les applaudissements frénétiques de la *camarilla* de quelques compositeurs d'avant-garde nous empêchassent de constater l'accueil très froid que les salles, dans leur ensemble, font à ces musiciens. Ces incompris déclarent — mais pas tous, car beaucoup d'entre eux se <sup>p.339</sup> drapent dans leur solitude et la veulent éternelle — (à ce point de vue je me permets de faire une réserve sur certaines expressions du programme qui nous a été remis, où l'on disait : « Ces artistes souffrent de ce divorce », car il y en a qui n'en souffrent pas du tout et qui considèrent que c'est leur honneur de ne pas être compris par la majorité), beaucoup de ces incompris déclarent, dis-je, que ce malentendu n'est que passager, qu'avec le temps le public séculier leur viendra, que les maîtres dont les noms emplissent, aujourd'hui, l'univers ont commencé par être la risée du public. C'est souvent vrai, mais la réciproque est loin d'être vérifiée. On ne compte plus les révolutions, particulièrement dans l'ordre littéraire, où des « chefs » étaient promis par leurs séides à l'hosanna du monde et qui ne connaissent aujourd'hui que l'attention des rats de bibliothèque. Ajoutons que des dieux de cénacles, dont l'étoile voulait qu'ils conquièrent la planète, n'ont pas tardé à gagner la gloire alors que nos hermétiques rebelles, depuis plus d'un demi-siècle, — les Lautréamont, les Alfred Jarry, qui ont commencé en 1890 — n'ont absolument rien acquis au point de vue du public dont nous parlons. En sorte que, pour ces candidats à l'empire, il semble bien que la cause est entendue. Eh bien, à quoi tient ce divorce ? C'est la question.

Je répondrai : il tient à ce qu'il existe, dans le comportement de l'humanité à l'égard des œuvres d'art, certaines exigences fondamentales dont les artistes ici en cause sont résolus à ne pas tenir compte. De telles exigences sont niées par toute une école. La sensibilité de l'artiste, déclarent par exemple les marxistes, comme toutes les manifestations humaines, est déterminée chez l'homme par les conditions économiques qui le régissent et varie avec elles. Ils nous disent cela sans qu'on puisse savoir comment il se fait qu'un Flaubert et un Proust, un

## Débat sur l'art contemporain

Wagner et un Debussy, qui vécurent sous un régime économique exactement pareil, ont eu des esthétiques diamétralement opposées. D'autres, plus sérieux, assurent que la conception artistique de l'homme est liée à l'ensemble, essentiellement changeant, de la civilisation qui l'entoure. En sorte qu'elle ne présente aucune exigence permanente, aucune condition interne qui serait identique à elle-même. Nous soutenons au contraire qu'elle comporte de ces éléments permanents, et que la désaffection de notre société pour l'art moderne tient justement à ce que cet art entend les ignorer.

Un mot sur ce que j'appelle « cette permanence de la sensibilité humaine à l'égard de l'œuvre d'art ». Je vous le ferai comprendre par une comparaison. La comparaison avec ce qui se passe pour la raison en face des phénomènes de la nature. Nous entendons constamment dire : la raison n'a rien de fixe, la raison évolue ; elle évolue avec l'expérience. C'est aussi, en grande partie, la thèse de la dialectique matérialiste. Si nous appelons raison le fait de raisonner ; et si nous appelons raison le fait, étant donné les prémisses, d'en tirer des déductions correctes, ce fait a parfaitement changé dans la subtilité de son application, c'est-à-dire que, par exemple, certaines prémisses que nous croyions être établies, on a reconnu qu'elles ne l'étaient pas. Exemple : p.340 la relativité d'Einstein ; ou encore certains raisonnements, qu'on considérait comme définitifs, ont été reconnus ne valoir que dans des limites extrêmement resserrées, et pas du tout dans l'absolu où on les avait présentés. Par conséquent, dans sa modalité, dans son application, on pourrait admettre que la raison n'est plus la même qu'elle était autrefois. Mais dans sa *nature*, elle n'a pas bougé depuis Euclide. Ce critère, selon lequel on déclare qu'un raisonnement est juste, est exactement le même que depuis trois mille ans. Il en est de même, à mon avis, pour la sensibilité humaine en face des œuvres d'art. Nous avons des éléments qui vont se montrer très capables de changement, mais il y a, au delà de ces changements, certains éléments qui ne semblent pas bouger. Une de ces exigences que je considère comme fondamentale, dans la sensibilité de l'homme en face d'une œuvre d'art, *c'est que l'œuvre nous propose quelque chose*. Ce quelque chose peut parfaitement changer et nous avons la preuve qu'il change avec le temps. Ainsi pour la poésie. L'humanité d'il y a encore cinquante ans voulait que ce quelque chose fût de l'ordre logique, intelligible au sens logique. Aujourd'hui, cette même humanité admet très bien que ce quelque chose soit seulement de l'ordre affectif, et non défendable selon la logique...

## Débat sur l'art contemporain

Il y aurait un domaine qui nous mènerait très loin et pour lequel il serait intéressant de remarquer que la sensibilité humaine a évolué, alors qu'elle exige, tout de même, un élément qui ne change pas. C'est le domaine de l'image. Nous avons aujourd'hui des images dont je crois que toute personne sensible à la poésie les trouvera très heureuses. En voici une de Claudel quand il a dit : « J'ai pesé le soleil ainsi qu'un gros mouton que deux hommes forts suspendent à une perche entre leurs épaules... »

A côté de cela, nous avons certaines images modernes. En voici une : « Quand je dors, ma gorge c'est une bague à l'enseigne de tulle. » J'avoue qu'il y a là tellement d'arbitraire que, dans la poésie actuelle, tout en admettant la nouveauté des images, j'en repousse certaines qui ne me semblent pas poétiques.

Les mêmes observations me paraissent aussi valoir pour la peinture ; dans ce domaine encore, l'humanité moderne accepte une réalité qui n'est plus du tout d'ordre intellectuel, qui n'est plus un sujet, mais qui relève de l'ordre affectif et, peut-être, uniquement sensuel : par exemple effets d'aube, de plein midi, de clair-obscur, qui sont présentés hors de toute espèce d'objets précisables. Mais encore, elle exige que le sens de cet élément affectif apparaisse, et elle se désintéresse de cette peinture qui, de l'aveu même de ses auteurs, n'a aucun sens. Vous connaissez la thèse de ceux qui soutiennent la forme de cette peinture. Elle est intéressante et consiste à dire : « Nous ne mettons pas de sens dans nos œuvres, car la nature n'a pas de sens, et c'est là tout simplement une vue de notre esprit que nous projetons dans la nature ». A quoi le public répond implicitement : « Le rôle de l'art est précisément de lui en donner un. » Ce n'est pas le seul cas où nous voyons le peuple maintenir les conceptions qui caractérisent l'humanité évoluée, alors que, très souvent, les artistes veulent la ramener à son stade infantile.

p.341 Une autre de ces exigences fondamentales : *c'est que les diverses parties de l'œuvre se subordonnent à une idée centrale*, qu'elles concourent à un effet déterminé, lequel peut très bien être intellectuel, qu'elles visent à ce qu'on a appelé la *convergence*. A cette exigence de l'esprit général, l'art moderne entend s'opposer, quand il déclare, avec Proust, qu'il faut nous présenter sur le même plan, sans perspective, la chevelure tressée d'une statue d'église, une jeune fille assise sur la plage et la mer, car, dit-il, la subordination

## Débat sur l'art contemporain

de ces choses l'une à l'autre n'existe pas dans la nature ; et c'est exact. Il reste que l'art moderne semble payer son mépris pour une forme apparemment fondamentale de la sensibilité de l'homme évolué.

Je viens de vous montrer ce dont l'art moderne nous frustre, en tant qu'il nous refuse la satisfaction de certains besoins qui nous semblent fondamentaux. Très brièvement, je vais vous dire maintenant ce qu'il nous apporte, et il se trouve que c'est quelque chose que nous ne lui demandons pas du tout. D'abord, on veut qu'il nous apporte un sens social, politique. Je crois que les personnes sensibles à la poésie reconnaîtront que la poésie politique est une très pauvre poésie. Les temps modernes ont vu de très grands poètes : Lamartine, Victor Hugo, Byron, composer des pièces sur le progrès social, la solidarité, et sur une foule de lieux communs de cet ordre. Le public, avec un sens extrêmement juste du poétique, trouve cela misérable.

Voici une autre valeur que la poésie moderne nous propose : c'est de peindre le mouvement en tant que mouvement, et non par une position figée, qui en est la négation. J'ai vu récemment, dans une exposition, une toile qui entendait représenter un orchestre en train de jouer, et où l'on avait, par respect du mouvement lui-même, superposé les vingt positions de chaque violoniste en action, confondues avec les vingt positions du flûtiste, le tout pénétré par les vingt positions du chef et même de son pupitre, — car cet objet ne présente pas le même aspect pour les mille assistants qui le regardent et cette diversité de vision fait partie du mouvement. Il m'est apparu que les visiteurs s'arrêtaient assez peu devant tant de vérité et préféraient les artistes qui leur signifiaient le mouvement par une seule attitude bien choisie. Il semble donc que l'humanité ne soit pas disposée à ruiner des formes de sensibilité acquises par des siècles.

Il y a une autre fonction qu'on réclame à la poésie moderne : c'est de nous initier aux lois cosmiques de l'univers. Je prétends qu'elle n'y réussit pas du tout, et j'ajoute que nous ne lui demandons pas cela. Nous lui demandons de nous charmer et, plus encore de nous émouvoir. De pareilles ambitions, même si elles sont réalisées, ne nous émeuvent pas du tout.

Je voudrais dire un mot, très bref, de ce que M. Gabriel Marcel a appelé, selon une expression heureuse : « la participation fécondante ». Si l'on entend par là la communion entre les choses elles-mêmes, j'admets que cette communion soit

## Débat sur l'art contemporain

une base de l'œuvre d'art. Je dis que je l'admets, car je citerai beaucoup d'œuvres d'art dont il ne me paraît pas du tout que les auteurs aient commencé par coïncider avec leur <sup>p.342</sup> objet. Mais ce qui me paraît très contestable, c'est que cette participation soit fécondante dans la mesure où elle reste participation. J'admets très bien que Racine a commencé par communier avec la passion de Phèdre. Mais s'il a fait l'œuvre qu'il a faite, c'est parce qu'il est sorti de cette communion et s'est élevé au-dessus d'elle pour la juger. Toute œuvre d'art est une œuvre de jugement après avoir commencé par être une œuvre de participation. Et nous arrivons ici à une question très grave que je ne peux qu'indiquer : c'est le problème que doit résoudre toute philosophie qui commence par se poser, précisément, dans la communion avec les choses et qui, ensuite, se donne comme devoir d'arriver à une intellection des choses, c'est-à-dire à une faculté de les voir intellectuellement. Ce passage, qui est, peut-on dire, la croix de tous les systèmes qui commencent par la communion avec les choses, est surtout visible dans *l'Evolution créatrice* où l'auteur, ayant montré comment il a pu s'unir à la réalité, est amené à dire comment cette union à la réalité va devenir compréhension et intellection de la réalité. Il nous dit : C'est parce que la durée se retourne sur elle-même, se violente, se tord, se convulse ; et beaucoup d'expressions du même ordre sont employées, qui sont purement des images et n'expliquent rien. La vraie réponse a été donnée par Delacroix qui nous dit : « L'intelligence est un fait premier, et toutes les tentatives qu'on a faites pour déduire l'intelligence ont échoué ». Voilà la véritable base.

Je voudrais me faire l'avocat, si j'ose dire, du diable, c'est-à-dire vous faire connaître ce que répond l'artiste en face d'un réquisitoire que nous avons commencé et qui consiste à lui dire : Il y a des exigences fondamentales dans la sensibilité humaine en face de l'œuvre d'art. Il nous répondra ceci : « S'il est vrai, comme vous dites, qu'il y a des exigences fondamentales et qu'en effet on n'en tient pas compte, nous allons en tenir compte et tomber dans une poésie tout ce qu'il y a de plus éculée ; nous allons raconter des sentimentalités qui traînent partout et telles que, vraiment, on les a traitées beaucoup mieux que nous ne pouvons le faire. » Dans tous les cas il y a quelque chose qui donne raison à ces artistes, c'est que vous avez aujourd'hui certains poètes — à commencer par certains surréalistes — qui chantent la liberté, les yeux de la bien-aimée, le lever du soleil, et à qui on est en train de dire qu'ils font de la véritable poésie de mirliton. C'est là le drame.

## Débat sur l'art contemporain

Devant ce divorce, dont personne ne nie l'existence, comment peut-on concevoir l'avenir ? Il y a deux attitudes, et pour vous les faire comprendre, je vous parlerai de la position du penseur, du savant, en face des phénomènes que leur révèle la physique moderne. En face de ces phénomènes, les uns — et ils occupent des situations importantes, ils s'appellent Louis de Broglie, Maxwell — déclarent qu'étant donné la constitution de notre esprit, il se peut que nous nous trouvions en face de phénomènes auxquels nous ne comprenions plus rien du tout. D'autres au contraire — et ils s'appellent Bachelard, Bergson, Brunschvicg — répondent : il faut à l'homme un autre esprit, un nouvel esprit scientifique. C'est là une position de foi. Elle a sa valeur au point de vue moral. Mais c'est une position de foi parce que l'avènement d'un nouvel esprit scientifique n'apparaît pas du tout et que les fameux principes de causalité du déterminisme, les savants, les premiers, reconnaissent qu'ils sont obligés de les accepter. En face de ce divorce dont nous parlons on peut admettre aussi les deux attitudes...

Les uns admettant que la sensibilité humaine ne comprenne pas l'art nouveau et les autres, au contraire, ayant foi en cette sensibilité ; et M. Benda de conclure :

Je vois très bien une poésie très hermétique, un art hermétique allant son chemin pendant pas mal de siècles. Cette conclusion me paraît logique si je considère les causes du divorce. Elle vous paraîtra peut-être pessimiste, mais une chose peut vous rassurer, c'est que les prédictions qui sont faites par la logique ne se réalisent généralement pas !

M. JEAN WAHL : Je suis en désaccord avec ce que vient de dire M. Benda. Je n'aurais pas demandé à prendre la parole si un nom n'avait pas été prononcé : celui de Proust, sur lequel je reviendrai tout à l'heure. Il y a d'abord à déceler, dans les propos de M. Benda, un sophisme chronologique. Le public qui accepte aujourd'hui Manet et Apollinaire, n'accepte pas certains autres artistes. Il me semble que M. Benda a oublié d'attirer notre attention sur le fait qu'il y a eu un temps où Manet et Apollinaire ont été refusés. (Ce mot est exact pour Manet, si l'on songe au *Salon des Refusés*.) Par conséquent, ce n'est pas le même public qui sanctionne. Le public qui a refusé Manet et Apollinaire refuse aujourd'hui les peintres auxquels nous pensons. Est-ce une raison pour les déclarer grands ? Je ne crois pas, mais je ne vois pas que l'argument de M. Benda puisse porter.

## Débat sur l'art contemporain

Il est assez étonnant de voir le « clerc » qu'est M. Benda se référer au public. Il nous dit en effet : le public a parlé, la cause est jugée...

M. BENDA : Je ne représente pas le public. Je constate ce qui est.

M. WAHL : Vous dites que le public refuse, et vous êtes d'accord avec lui.

M. BENDA : Je suis d'accord pour le constater. Je ne suis pas d'accord pour trouver qu'il a raison. Les Lautréamont et autres agissent depuis soixante ans et ils n'ont rien gagné. Les Manet, les Cézanne n'ont pas attendu soixante ans, et moins encore les Baudelaire et les Verlaine.

M. WAHL : Je ne tiens pas à m'aventurer sur ce terrain. Lautréamont, s'il a gagné, a gagné beaucoup ; car il était tout à fait inconnu ; et maintenant il est connu.

M. BENDA : On peut être connu et ne pas être accepté. C'est très différent.

M. WAHL : p.344 M. Benda a dit que le public sait par cœur beaucoup de vers de Rimbaud, de Mallarmé, d'Apollinaire...

M. BENDA : Je crois qu'il ne sait pas un seul vers de Pierre Reverdy...

M. WAHL : Ce qui me paraît dangereux, c'est un point de vue pragmatique dans la thèse de M. Benda. Elle en arrive à faire condamner tout le grand art contemporain. Proust a été « exécuté » en quelques mots ; de même la grande philosophie. Car c'est à Brunschvicg, à Bergson, à Bachelard, à ceux précisément qui ont vu, à mon avis, ce que c'est que la raison, que s'attaque M. Benda. Pour leur opposer quoi ? La déduction. Alors que les philosophes en question, c'est-à-dire Brunschvicg et Bachelard, ont montré que, précisément, toute une finesse de l'esprit humain échappe à la déduction. Il s'agit donc de savoir si nous nous rallierons aux Proust, Brunschvicg, Bergson, ou si nous préférons le point de vue de M. Clément Vautel.

M. GABRIEL MARCEL : Si j'ai tenu à intervenir, ce n'est pas tellement parce

## Débat sur l'art contemporain

que M. Benda m'a mis en cause au sujet d'un point particulier, mais parce qu'il m'a semblé honnête de dire que, pour la première fois de ma vie, je me suis trouvé d'accord avec lui sur un très grand nombre de points. Ce n'est pas parce que nous avons de nombreux dissentiments — qui subsistent sur bien des points — que je dois me priver de cette satisfaction. Après tout, dans un monde disloqué, il est toujours agréable que certains accords puissent se réaliser (bien entendu je ne dirai pas que je ne fais aucune réserve). M. Wahl ne m'a pas convaincu et je ne trouve pas que la mention du nom de Clément Vautel soit de très bon goût. J'ai, en particulier, salué avec gratitude tout ce qu'a dit M. Benda de la poésie politique et de la conception marxiste de la poésie. J'ai eu l'impression d'une espèce de vérité de bon sens, qu'il était important d'affirmer comme il l'a fait.

Quant au point qu'il a relevé à mon sujet, à savoir cette participation fécondante dont j'ai parlé, il est certain que cela demanderait à être précisé.

Il y a encore un point sur lequel je serai d'accord avec lui, c'est que je ne crois pas non plus à la possibilité d'engendrer l'intelligence à partir d'une certaine communion. C'est plus compliqué que cela. Le terme de communion doit être utilisé avec beaucoup de prudence. Je donnerai un exemple : dans une conversation privée, que j'avais tout à l'heure, je citais le cas de grands musiciens comme par exemple Manuel de Falla et Albeniz. Voilà des hommes qui ont subi une sorte d'imprégnation folklorique, qui a constitué pour eux comme un terreau de l'inspiration. Ceci est extraordinairement précieux. Mais, en même temps, ces hommes sont venus à Paris, où ils ont travaillé avec de très grands artistes et, ainsi, ils se sont élevés au-dessus de ce qu'ils auraient pu rester, c'est-à-dire les auteurs d'une sorte de musique régionaliste. Je pense donc qu'il y a eu, à l'origine, une participation <sup>p.345</sup> fécondante, ce qui ne signifie pas que cette participation suffise à rendre compte de l'œuvre en tant qu'œuvre.

M. BENDA : La participation est fécondante parce que, si elle se contentait d'être participation, elle ne donnerait rien du tout. Elle donne quelque chose parce que, ayant commencé par être participation, elle s'élève au-dessus de cet état pour le juger.

M. GABRIEL MARCEL : Si vous voulez ; en tout cas il est certain qu'il faut qu'elle se dépasse. A elle seule, la participation ne peut pas être création.



## Débat sur l'art contemporain

M. BENDA : Tout à fait d'accord.

M. GABRIEL MARCEL : J'ai voulu dire également — et je n'ai pas l'impression que vous me contredirez sur ce point — qu'un art purement formel, comme celui que nous voyons aujourd'hui, me paraît, précisément parce que privé de ses sources, être voué à une certaine stérilité.

M. BENDA : Certainement.

LE PRÉSIDENT : Je donne la parole à M. Hauteœur qui désire s'exprimer à propos de la conférence de M. Vittorini.

M. HAUTECŒUR : J'ai été frappé en entendant non seulement la conférence de M. Vittorini mais certains exposés, des divers sens qu'on accorde au mot *engagement*. Il serait nécessaire de s'expliquer sur ces différents sens pour qu'on comprît exactement la portée de cet *engagement* qu'on demande à certains artistes.

Parfois on parle de l'engagement de l'artiste dans son époque. Il s'agit plutôt d'un *conditionnement* de l'artiste par l'époque. Sur ce point, tout le monde est d'accord. L'artiste est certainement déterminé par son époque. Mais peut-on parler alors d'un engagement ? Il s'agit plutôt d'un rapport de *causalité*. Or, l'engagement dont il a été question dans les journaux, dont on a tant parlé ces derniers temps, constitue un rapport de *finalité*. Ce qu'on demande à l'artiste, c'est de s'engager pour une certaine doctrine ; non plus seulement de subir son époque, mais de la transformer.

Le mot engagement a aussi un autre sens, qui a été évoqué tout à l'heure : à savoir le rapport entre l'artiste et sa clientèle. Il est certain que de très nombreux artistes ont été sollicités dans le passé, par l'Eglise ou par des rois, pour exécuter des tableaux qui allaient dans un certain sens. Cela ne les a pas gênés. Car il y a une notion importante dont on n'a pas parlé : à savoir que l'artiste est capable de dédoublement. Grâce à son imagination, il peut se mettre dans un état *second*. Prenons des exemples : le Pérugin, quand il a fait ses Vierges les plus suaves, était, nous le savons par les chroniqueurs du temps, le plus grand des mécréants ; Giotto, qui nous a parlé, avec éloquence, de saint François, p.<sup>346</sup> était, à ce que nous disent également les mémoires, un

## Débat sur l'art contemporain

homme parfaitement hostile au clergé et peut-être même à la religion. Il existait chez ces artistes une capacité de se dédoubler. Rien ne prouve qu'ils partagent les opinions qu'on veut bien leur imposer. Le mot engagement, vous le voyez, implique donc un certain nombre de sens.

Aujourd'hui même, quand on nous dit qu'il faut que l'artiste travaille pour le public, pour le peuple, quand certaines excommunications sont prononcées contre des artistes, parce qu'ils exécutent des œuvres qui ne sont pas comprises, ce qu'on leur demande, au fond, c'est de se subordonner à une clientèle — qui est plus vaste — mais une clientèle tout de même.

Il y a toujours eu, en effet, une conception de l'art social. Elle remonte au XVIII<sup>e</sup> siècle, à Diderot, à tous les saint-simoniens, aux catholiques libéraux, à ce milieu qui, entre 1760 et 1850 a produit toutes ces doctrines de l'art social auxquelles se sont opposées les doctrines de l'art pour l'art. Or, cette doctrine de l'art social était fondée sur ce postulat : *que tous les hommes ayant une sensibilité égale — selon Diderot — sont capables de juger les œuvres d'art et que, par conséquent, l'œuvre d'art est faite pour le plus grand nombre.* La preuve : au moment de la Révolution, lorsqu'il s'est agi de juger les prix qu'on accordait, le jury a été composé d'un cordonnier, d'un militaire, d'un agriculteur, mais non d'artistes. On estimait que c'était, en quelque sorte, le sujet qui devait parler. Par conséquent, et dans un certain sens du mot engagement, l'art devient un moyen. Il est fait pour le spectateur. Tandis que, dans la doctrine de l'art pour l'art au contraire, l'artiste est le personnage principal. Il fait l'œuvre parce qu'il la sent nécessaire. Elle est en quelque sorte une sécrétion naturelle ; c'est elle qui importe. Aujourd'hui on distingue, en somme, entre l'objet et l'œuvre, entre la fin de l'art et sa production. On en arrive à cette conception qu'à une époque où, précisément, le sujet a perdu de son importance, on demande aux artistes de faire une œuvre capable de s'imposer par le sujet. Il y a donc, entre les tendances actuelles de l'art et certains désirs, très légitimes, de voir l'artiste communier avec le peuple, au moins une apparence de contradiction ; et il importerait de nous dire comment on va inviter des artistes, qui s'expriment selon leur tempérament, à adopter des formes différentes. Tout cela pose un certain nombre de problèmes. Mais je n'insisterai pas. Ce qui constitue l'œuvre d'art, ce sont, avant tout, des qualités formelles. Si Delacroix, ayant peint la *Liberté guidant le peuple de Paris sur les barricades*, avait représenté la même année la Fidélité conduisant les rois légitimes jusqu'à

## Débat sur l'art contemporain

Dieppe, il aurait — étant donné son grand talent — exécuté un tableau qui, au point de vue artistique, aurait probablement eu la même valeur que s'il avait été convaincu. Ce qui importe, en définitive, c'est de distinguer entre le sujet, d'une part, et les qualités formelles, les qualités artistiques de l'autre. Il ne faut pas confondre une affiche de propagande avec une œuvre d'art. Remarquez que j'exagère. Je sais bien que M. Vittorini a introduit toutes sortes de distinctions à propos de l'engagement, et qu'il a montré une finesse que nous avons tous appréciée.

p.347 Je vous ai livré ces réflexions, car tout le monde, ces derniers temps n'a pas fait montre d'un libéralisme aussi grand que M. Vittorini dans sa conférence de l'autre jour que nous avons écoutée avec tant d'intérêt.

LE PRÉSIDENT : M. Bolly s'est présenté à moi et m'a donné comme titre... qu'il avait vingt ans. C'est un titre respectable et je lui donne immédiatement la parole.

M. BOLLY : Avant de rentrer chez moi en Alsace, à Strasbourg, je tiens à vous communiquer mes impressions et mon jugement sur les Rencontres internationales et sur l'art en général.

Je vous présenterai d'abord une image pour comprendre l'art moderne et l'art en général. Une femme séquestrée, comme dirait Claudel, une putain, a mis au monde un enfant faible, débile, malade, qui mord la mamelle de la femme qui l'a mis au monde. Cette femme, cette séquestrée, nous la trouvons dans le rationalisme. L'enfant débile, nous le trouvons dans la philosophie moderne et dans le « sensibilisme ». Ce n'est que lorsque nous aurons fait à nouveau une synthèse des deux que nous seront rendues la force et la vigueur. Je voudrais vous faire voir que dans tous les domaines, nous trouvons ce contraste : en économie, d'un côté le libéralisme, et de l'autre côté le dirigisme ; en sociologie, la bourgeoisie, et de l'autre côté le prolétariat ; en politique, un individualisme forcené, et, de l'autre, un communisme effrayant. Ces éléments se combattent les uns les autres, et c'est cette haine que nourrit aussi l'enfant pour sa mère, puisqu'elle l'a mis au monde débile. Et de la même façon, la mère hait son enfant, puisqu'elle ne pourra plus jouir de sa vie. D'un côté nous avons des hommes qui sont hantés par le passé, et, de l'autre, des hommes qui ont le désir du futur, mais ils ne retrouveront la joie, la vraie joie, qu'en retrouvant, au lieu du délire, la foi : Dieu.

## Débat sur l'art contemporain

M. CASSOU : Je ne formulerai pas d'objection à l'exposé si élevé, d'une si grande dignité, d'une dialectique si habile et si dépouillée, que nous a présenté M. Vittorini, mais je vous indiquerai plutôt les raisons pour lesquelles je suis d'accord avec lui et comment ses perspectives rejoignent les miennes.

Je mettrai l'accent sur un point important de son exposé, qui, me semble-t-il, a dominé toutes nos conversations : le caractère spécifique de l'œuvre d'art. M. Vittorini emploie, à ce propos, le terme de connaissance et fait de l'art une fonction de connaissance. Je ne suis peut-être pas tout à fait d'accord avec ce terme qui, hier déjà, a suscité de vives réactions de la part de nos amis philosophes et nous a entraînés dans des querelles de terminologie philosophique. Je préfère donc parler du caractère *fabricateur* de l'œuvre d'art qui, je le répète, est un *faire*. Il m'a semblé que M. Gabriel Marcel ne répugnait pas à l'envisager sous cet aspect. J'insiste sur ce point, car c'est de là, me semble-t-il, que découlent toutes les conséquences que nous pouvons envisager, du point de vue de la situation de l'artiste dans la société ou de celui de l'engagement.

p.348 Il y a une question qu'on n'a pas traitée et sur laquelle, me semble-t-il, il est nécessaire de revenir, car elle est d'une importance primordiale : celle de savoir en quoi consiste la création artistique ? Je suis sûr que vous seriez étonnés de connaître le point de vue personnel, purement technique et concret, de bien des artistes sur cette question. Je vous ai dit qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, l'art s'étant retiré sur lui-même, s'étant confiné à sa nature essentielle, on a vu dans la conscience de l'artiste apparaître la nostalgie du métier. A travers cette nostalgie les artistes touchaient à la question fondamentale de l'opération créatrice.

Lorsque, parlant de la situation contradictoire de l'art moderne, j'ai envisagé dans une société future sa réintégration possible dans un régime collectif, je n'ai pas exprimé un espoir utopique et théorique. J'ai fondé ma confiance sur une réalité concrète, à savoir l'œuvre d'art elle-même, et j'ai pensé que les conditions dans lesquelles elle apparaît peuvent changer, tout en laissant à l'œuvre son caractère d'épanouissement autonome et spécifique.

Cette confiance dans le caractère intrinsèque de l'œuvre d'art trouve son application dans le domaine de l'engagement. Si je reprends l'exposé de M. Claessens, affirmant que l'artiste est toujours engagé, je préférerais dire que

## Débat sur l'art contemporain

l'artiste est toujours *conditionné*, comme tout homme situé dans la société. L'engagement implique, au delà de ces conditions nécessaires et subies, un choix, un acte de volonté personnelle. L'artiste peut s'engager, c'est-à-dire se sentir homme et par conséquent intéressé lui personnellement, aux drames politiques, sociaux et nationaux de son temps. Il ne saurait se sentir étranger à un drame tel que celui que nous avons vécu pendant ces dernières années ; il ne saurait se désintéresser d'un drame qui a engagé la liberté et la dignité de l'homme, et il n'aurait pu se désintéresser d'un drame qui, pour nous Français, a engagé la liberté et la dignité de la patrie ; de même, pour aborder le problème qui nous est commun à M. Vittorini et à moi, je déclare qu'il peut se déclarer et se sentir engagé dans et pour la révolution. Mais si sa personne est engagée, son œuvre sera la sienne et prendra tout naturellement une signification implicite qui, bien entendu, n'a nullement besoin de se voir soulignée à tout instant par des consignes extérieures et d'obéir, dans sa structure même, à des ordonnances canoniques et rituelles. Elle est simplement l'œuvre de l'artiste, qui peut avoir telle conception du monde, porter tel jugement sur les événements et agir dans la mesure où le lui conseille sa conscience. Ce n'est pas parce qu'elle est l'œuvre d'un tel homme, qu'elle cessera d'être une œuvre d'art.

Je désire, du même point de vue, reprendre diverses observations formulées au cours de ces débats pour défendre le caractère spirituel de l'œuvre d'art, la part de sentiment, d'affectivité, d'inspiration qu'elle implique. J'insiste encore sur le modeste caractère ouvrier de la création artistique à son départ et dans son processus même. Je vous dis : Rassurez-vous. Une plénitude, une totalité de valeurs humaines, est impliquée dans cette fabrication et le cœur y retrouvera son compte. Evidemment, j'ai été très frappé par ce que M. Ansermet nous a dit sur le caractère strictement formaliste de certaines recherches de l'esthétique actuelle, p.349 et en particulier de la musique de Schönberg et de Stravinski. Tout à l'heure, M. Claessens nous a indiqué, non sans ironie, que ce point de vue rejoignait les critiques que le gouvernement soviétique adresse à ce qu'on appelle, là-bas, le formalisme. J'ai beaucoup réfléchi, depuis, à ce problème posé par M. Ansermet, et je me dis : il est certain que l'art de ces derniers temps a fait un retour sur lui-même et s'est réduit à son essence, à savoir la recherche d'un langage individuel et de signes formels. Chaque art s'est remis à rechercher les signes qui lui étaient propres, le chiffre qui constituait sa définition la plus essentielle ; cela peut nous apparaître

## Débat sur l'art contemporain

un peu sec et d'une rigueur qui nous fait regretter un substrat d'affectivité, un *ethos* que notre émotion aime à retrouver dans les grandes œuvres d'art. *Mais est-ce que cet ethos n'est pas impliqué dans cette fabrication même ?* Dans l'avenir, quand nous envisagerons rétrospectivement ces œuvres d'art, ne retrouverons-nous pas en elles un certain substrat humain, affectif et charnel ? C'est ce qui me frappe dans l'évolution que subit dans notre jugement, l'œuvre de Mallarmé. Voilà un artiste qui a fait ce que Stravinski ou Schönberg ont fait en musique. Il a réduit l'opération poétique à sa nature la plus stricte, c'est-à-dire à l'invention d'un langage. Or, à mesure que le temps passe, nous sommes en train de découvrir un substrat affectif, puissant et humain dans son œuvre. Nous éprouvons dans *l'Après-midi d'un faune* la présence réelle et sensuelle de la chaleur estivale. Nous découvrons une très émouvante et bouleversante doctrine, toute une philosophie de la gloire et de la mort. C'est ainsi que je veux fonder le même espoir dans les œuvres actuelles prises dans leur caractère le plus strict et le plus rigoureux.

La création artistique est de l'homme, et l'homme doit s'y retrouver. Toute l'humanité du créateur se retrouve dans sa création, même si celle-ci paraît, au premier abord, strictement et comme exclusivement formelle et technique.

Enfin l'humanité extérieure au créateur, le public, les générations futures, le régime de la société, doivent, un jour ou l'autre, trouver un accord avec l'humanité impliquée dans cette création. L'homme doit rejoindre ce qui est de l'homme.

LE PRÉSIDENT : Je déclare clos notre sixième entretien.

@

## SEPTIÈME ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Henri de Ziegler

@

LE PRÉSIDENT : p.351 Notre séance de ce matin comprendra deux parties : dans une première partie, M. Vittorini répondra à plusieurs de ses contradicteurs. La seconde sera consacrée à divers exposés concernant la conférence de M. Charles Morgan.

Je donne immédiatement la parole à M. Hans Erni.

M. HANS ERNI examine la situation critique de l'artiste d'aujourd'hui, contrarié dans son travail de création par l'ensemble du système économique ; système qui doit être transformé. Mais cette transformation exigera de l'artiste la recherche de nouveaux moyens d'expression qui doivent correspondre à une nouvelle raison de vivre. Et M. Erni de conclure :

C'est parce que la contrainte d'un changement n'est pas encore assez forte chez la plupart des artistes issus d'un milieu petit bourgeois qu'ils trouveront toujours de nouveaux arguments pour se défendre de reconnaître que la décision leur manque et qu'ils sont incapables d'acquiescer pas à pas une énergie nouvelle.

M. ELIO VITTORINI : Je commence par remercier le Comité directeur des Rencontres Internationales de m'avoir permis de m'adresser à vous dans ma langue maternelle et d'avoir placé à mes côtés M. Pericle Patocchi, pour traduire ce qui me reste à vous dire, après la discussion qui eut lieu hier matin au sujet de ma conférence.

Mais les notes et les critiques qui m'ont été adressées pendant cette discussion ont été, en général, si bienveillantes en ce qui me concerne, que je pourrais renoncer entièrement à répondre, si l'amour de la controverse ne me faisait entrevoir l'utilité de quelques précisions.

---

<sup>1</sup> 10 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

Ce serait, avant tout, à propos de certaines affirmations de M. Claessens que j'aurais des précisions à formuler, mais à M. Claessens, je me réserve <sup>p.352</sup> de répondre par écrit dans des revues, pour ne pas donner le spectacle d'une polémique entre le représentant officiel de la pensée marxiste tel que lui, et un simple sympathisant ou amateur de cette pensée, comme moi. Car un tel spectacle pourrait plaire seulement à certains des adversaires politiques que nous avons en commun, sans apporter rien de positif, étant donné le peu de temps dont nous disposons.

Je veux simplement observer que lorsque M. Claessens prétend n'avoir pas d'autres reproches à adresser aux artistes contemporains que ceux que M. Ansermet lui-même a faits, en particulier, aux musiciens d'aujourd'hui, et se plaint du fait que les personnes qui ont applaudi M. Ansermet ne soient pas d'accord avec lui, il peut bien nous prouver la partialité de ceux qui ont écouté M. Ansermet et lui-même, mais il ne nous donne pas la preuve que M. Ansermet et lui aient raison.

A ce sujet, il me semble que l'on se trompe toujours en condamnant comme on le fait les mouvements qualifiés de « recherches formalistes » dans les arts. Il y a, dans de tels mouvements (au point de vue général et au point de vue spécifique), une utilité considérable qu'on ne voit généralement pas.

Personnellement, en art, je tends à travailler plutôt dans le sens de la construction que dans un sens de recherche expérimentale, et je pourrais, moi aussi, m'opposer à une certaine esthétique formaliste. Ce serait la conséquence de tendances artistiques personnelles ; mais je sais par expérience qu'il est nécessaire, pour construire, d'avoir des matériaux de construction, non seulement un terrain sur lequel on peut élever la maison, mais encore des tuiles, du ciment, de la chaux. Et ces matériaux de construction indispensables, ce sont, précisément, les mouvements de recherches expérimentales qui les produisent, les fournissent, les renouvellent. Aussi n'y a-t-il pas de tentative de renouvellement expressif qui ne soit noble à mes yeux et pour laquelle je ne sois plein de respect, même lorsqu'elle me paraît privée de sens humain et de vie.

Ma façon de penser à ce sujet est donc bien plus proche de celle de M. Cassou que de celle de M. Claessens, et je suis tout à fait d'accord avec M. Cassou, comme avec M. Hauteœur, pour distinguer entre le conditionnement



## Débat sur l'art contemporain

de l'artiste et son engagement de l'extérieur. Ma thèse de l'engagement naturel, développée au cours de ma conférence de mardi soir, contient justement l'affirmation que l'artiste est conditionné, tout en tendant à démontrer qu'il réussit en partie, lorsqu'il est un grand artiste, à dépasser son conditionnement et à nous faire connaître par là, à travers ses œuvres, bien plus que la seule réalité de son temps, à nous faire connaître des choses de la réalité qui vivent non seulement plus longtemps que ce qui fut son temps et la société de son temps, mais plus longtemps encore que ce que son temps a produit dans les autres activités de la connaissance.

En effet, l'œuvre de Dante vaut encore aujourd'hui, pour l'ouvrier qui la lit, comme pour le capitaliste ou le marxiste ou l'existentialiste qui la lit. A nous tous, elle sert à faire connaître beaucoup de choses même de notre réalité humaine d'aujourd'hui, tandis que l'œuvre de <sup>p.353</sup> Saint Thomas d'Aquin, dont la philosophie a inspiré Dante, n'intéresse plus, depuis des siècles, que les thomistes.

C'est pourquoi je voudrais insister, fût-ce contrairement à l'avis de M. Cassou, pour qu'on considère l'activité artistique comme une activité de connaissance absolue. Du reste, le terme « beau », qu'on emploie pour prouver la validité artistique d'une œuvre ou d'un fragment de celle-ci, ou d'un de ses éléments, constitue pour l'artiste, dans le cours de son travail, un euphémisme du terme « vrai ». Au cours de son travail, l'artiste ne choisit pas ses propres paroles, ses propres tonalités, ses propres mesures, ses propres rythmes pour faire « beau », mais pour faire *vrai* ; non pour atteindre le beau, mais pour saisir le vrai. Le simple fait de placer un adjectif avant ou après le substantif, ou le simple fait de le répéter, n'est pas fondamentalement pour nous une façon de faire *plus beau*, mais une façon de faire *plus vrai*. Et l'effet obtenu, lorsqu'il est obtenu, est, en fin de compte, *vérité*.

La seule différence est que l'artiste, si je puis m'exprimer sous forme de paradoxe, déploie son activité cognitive en utilisant sa tête comme un ouvrier use de ses mains. On pourrait dire qu'il travaille avec ses mains. Peut-être est-ce par le fait du rapprochement entre le travail artistique et le travail manuel que les résultats de l'activité artistique durent si souvent plus longtemps que ceux des activités plus proprement intellectuelles. Au fond, les mains sont moins *personnelles* que l'intellect, et peut-être la vérité est-elle mieux appréhendée

## Débat sur l'art contemporain

dans sa grande complexité par des moyens qui ne sont pas trop intellectuels, trop personnels, trop limités par les œillères mentales de notre expérience individuelle.

LE PRÉSIDENT : Je donne la parole à M. Campagnolo, qui fera la transition entre la première et la seconde partie de notre séance, car il compte traiter de la conférence de M. Vittorini et de celle de M. Charles Morgan.

M. UMBERTO CAMPAGNOLO : Si l'on s'oppose à l'engagement de l'artiste, c'est parce qu'on pense qu'il y a un droit de l'artiste à la liberté dans l'art. On appelle généralement un tel droit « naturel », en estimant que l'autorité publique devrait le reconnaître aux individus, en tant qu'il appartient en propre à la nature de l'homme.

Pour ma part, et même si cela peut paraître assez dangereux, je n'hésite pas à affirmer qu'il n'y a pas de droit de l'homme ; en tout cas pas dans un sens absolu, c'est-à-dire en dehors de l'histoire. Chaque société peut reconnaître à l'homme certains droits et les considérer comme des droits absolus de l'homme. En réalité, il s'agit de droits reconnus par une société historiquement déterminée.

La confusion naît de l'oubli de ces principes. Car on attribue alors à l'homme une liberté essentielle quant à l'art, alors qu'on devrait simplement constater que certaines civilisations et certaines sociétés reconnaissent ces droits à la liberté de l'art pour des raisons précises, déterminées, dépendantes de conditions historiques.

p.354 Cette idée de la liberté de l'art et du droit à la liberté de l'art en appelle une autre, très importante, que nous avons eu l'occasion de traiter ici même, dans ces Rencontres : le rapport entre l'individu et la société. Il y a d'un côté ceux qui affirment que l'individu se résout totalement dans la société, et n'a rien de véritablement individuel ; de l'autre, ceux qui affirment au contraire la réalité d'un élément individuel, absolument individuel, et irréductible à la société. Dans ce quelque chose de purement individuel — pour revenir à notre sujet — il y aurait évidemment l'art.

Je crois que sur ce point encore, il y a un malentendu assez sérieux dans ces conférences ; cet élément individuel est mal compris. Il y a en réalité la

## Débat sur l'art contemporain

personne, la subjectivité, le *je* (je ne sais pas si on dirait en français le *moi*) ; c'est quelque chose d'irréductible. Dans un sens purement abstrait, si l'on considère l'individualité, la subjectivité en dehors de son rapport avec la société, l'un n'est évidemment pas l'autre ; on ne peut résoudre le *moi* dans la société. Mais quel est le contenu de ce *moi* vis-à-vis de la société ?

Si l'on essaie d'identifier, d'individualiser ces contenus, on ne trouve rien, on trouve seulement le rapport. Ainsi donc, l'individualité n'est purement elle-même que dans ce rapport. Il n'est pas possible de demander — et aucune société n'y songe — que l'individu ne soit pas lui-même. Au contraire, toute société, tout ordre social suppose l'existence de l'individu, qui a la possibilité — ce qui, dans ce sens, signifie liberté — d'accepter les injonctions de la société ou de s'y opposer.

Toute société suppose cette liberté, puisque celle-ci constitue l'essence même de la société. Mais peut-on empêcher la société de refuser certaines manifestations de l'individu ? Tel est le problème.

L'autorité publique ne peut pas vouloir que j'exprime autre chose que moi-même, que je sois autre chose que ce que je suis. Elle sait que j'existe, elle reconnaît mon existence et aussi ma liberté. Aucune collectivité ne peut nier cette liberté ; mais une collectivité a toujours la possibilité et même le droit, le devoir, si vous voulez, de refuser les produits de l'art qui sont des valeurs sociales.

L'admission d'un droit en quelque sorte « naturel » de l'artiste implique celle du devoir, de la part de la société, de recevoir n'importe quelle œuvre de l'artiste. Or cela n'est évidemment pas concevable ; il appartient à la société de décider ce qu'elle croit bon de recevoir et ce qu'elle croit devoir refuser, comme il appartient à l'artiste d'agir comme il le pense, quitte évidemment à subir les conséquences de son action. Il n'y a pas un droit à n'importe quelle production artistique ; un artiste peut produire des choses que la société pourrait considérer comme très dangereuses à son existence. Or, la société n'a qu'un devoir, qui n'est même pas un devoir, mais une nécessité vitale : conserver cette existence.

Si l'on entend tout simplement par conduite intérieure l'acte de conscience par lequel je décide d'adhérer à un ordre ou de le refuser, je suis parfaitement d'accord ; car il s'agit là de reconnaître le fait de la conscience individuelle,

## Débat sur l'art contemporain

c'est-à-dire l'essence même de l'individu. Mais si l'on entend par conduite intérieure quelque chose qui dépasse <sup>p.355</sup> cet état de conscience et qui se traduit dans ses œuvres, comment nier que cette conduite tombe nécessairement, inévitablement, sous l'autorité de la société ? Il n'est pas certain que dans le développement de notre conception de la civilisation, nous ne croyions pas bon de laisser beaucoup de liberté à l'artiste, de considérer cette activité comme indifférente du point de vue social. C'est ce qui se passe, je crois, à notre époque. Les débats de l'art contemporain portent justement sur ce point. Aujourd'hui, comme pour beaucoup d'autres choses, la société, dans son libéralisme, est indifférente, en réalité, à l'art du point de vue social ; elle ne considère pas l'art comme quelque chose d'essentiel au maintien de cette société. Le jour où cette même société considérerait l'art comme un danger possible à son maintien, soyez sûrs qu'elle interviendrait au nom du libéralisme ou de toute autre doctrine, soit par censure morale, soit pour la défense des bonnes mœurs ou sous n'importe quel autre prétexte, pour se défendre. Mais aujourd'hui, notre société laisse à l'artiste une extrême liberté, et cette extrême liberté correspond à une extrême indifférence de la société quant à la valeur sociale des œuvres d'art. C'est peut-être de là que vient le divorce entre l'artiste et la société. Car l'artiste n'aime pas tellement être libre. Il sent que cette liberté qui lui laisse, abstraitement, des possibilités infinies, est un peu celle que désirait la célèbre colombe de Kant qui déplorait comme une entrave la résistance de l'air sans laquelle elle n'aurait pas volé du tout.

L'artiste n'a pas de limites à son œuvre, c'est ce qui le laisse sans appui, sans direction. Aussi s'égare-t-il parfois et ce sont alors des extravagances, qu'on a dénoncées même au cours de ces Rencontres.

Mais si l'on passe à un autre type de société, qu'on vise le plus souvent — je ne sais par quelle crainte ou quel respect — sans la nommer, ce type de société où l'on demande à l'artiste un engagement social, il faut alors juger les choses un peu autrement.

D'après la conception marxiste, me semble-t-il, on ne peut pas demander à l'artiste de produire une œuvre pour le service social ; on ne lui demande rien du tout, on lui dit tout simplement (c'est le point de vue marxiste, ce n'est pas le mien) qu'on considère la condition sociale comme fondamentale pour la nature de l'œuvre. On dit : les bourgeois font de l'art bourgeois. Je ne fais pas

## Débat sur l'art contemporain

mienne cette affirmation, je me place au point de vue marxiste pour comprendre dans la mesure du possible cette idée que le bourgeois fait de l'art bourgeois et le prolétaire fait de l'art prolétarien ; la société socialiste fait de l'art socialiste et la société bourgeoise, de l'art bourgeois.

Pour la pensée soviétique, qui dépasse un peu la pensée marxiste qu'elle prétend continuer, la liberté du choix de l'individu ne compte pas beaucoup. Ce qui compte réellement, c'est le fait que l'artiste, en faisant une œuvre qui n'est pas considérée comme exprimant la pensée de la société socialiste, fait une œuvre antisocialiste. Aussi condamne-t-elle cette œuvre et non pas l'artiste et sa volonté. Elle lui dit : « Tu ne dois pas faire cette œuvre, parce que tu n'es pas prolétaire, tu n'es pas socialiste. » Elle ne dit pas : « Je veux que l'artiste fasse une œuvre prolétarienne, je veux que « mon » artiste, l'artiste de la société <sup>p.356</sup> prolétarienne soit un prolétaire ». Elle pense que s'il est prolétaire, s'il est vraiment socialiste, son art sera forcément socialiste. On ne fait pas appel à une liberté de choix ; il ne s'agit pas d'une contrainte exercée sur l'artiste pour l'obliger à faire un art prolétarien ; une telle contrainte est inconcevable pour le matérialisme dialectique qui n'admet pas cette liberté de choix, qui affirme au contraire le conditionnement historique et économique de toute expression intellectuelle et même artistique. Il n'y a pas de violation de la liberté dans leur sens ; il y a tout simplement constatation que certains artistes ne sont pas mûrs, du point de vue de la société socialiste. On peut condamner cette conception sur un autre plan, mais non du point de vue de la liberté de l'art.

LE PRÉSIDENT : La parole est à Mlle Claire-Eliane Engel, pour donner lecture de l'intervention de M. Herbert Read.

M. HERBERT READ : Ma courte intervention aura un effet heureux si elle peut corriger deux impressions que le texte de mon compatriote, M. Morgan, peut vous avoir données avant-hier. La première de ces impressions est que tous les Anglais sont royalistes ; la seconde : que tous les défenseurs de la liberté artistique sont nécessairement des idéalistes.

Je voudrais suggérer que, même à notre époque, il est possible d'être à la fois révolutionnaire et partisan de la liberté. Tout en approuvant M. Morgan dans ce qu'il a dit contre les tyrannies totalitaires de notre temps et en protestant

## Débat sur l'art contemporain

contre l'idée que l'artiste doit se consacrer au service de l'Etat, je me trouve cependant d'accord avec M. Vittorini, qui a donné un sens précieux au terme d'« engagement ».

Dans ces discussions, on a trop insisté, me semble-t-il, sur le point de vue de l'artiste. Engagement signifie deux choses : le point de vue de celui qui s'engage, et de celui auprès de qui on est engagé.

En parcourant l'histoire de l'art, on peut se convaincre que les artistes ont toujours été, aux grandes époques, et dans un sens précis, amenés à participer à la vie sociale de leur temps. Ce n'était pas des ermites ; ils ne s'étaient pas retirés dans une cellule, solitaires, pour citer leur propre expression : « dans une extase de narcissisme ».

La plupart d'entre eux sont intervenus activement dans la politique du temps. Platon ; Voltaire en France ; Rousseau en Suisse ; Goethe en Allemagne ; Swift en Angleterre. On se rend compte ainsi de la valeur réaliste du lien qui a existé entre la grande littérature et l'action sociale et même politique.

Je ne crois pas que la situation soit essentiellement différente pour les arts plastiques, car toute analyse complète de leurs bases sociales révélerait une correspondance entre les structures artistiques et les responsabilités sociales.

Si un contact identique n'existe pas aujourd'hui, pour aucun art, permettez-moi de dire qu'il ne faut pas se hâter d'incriminer l'artiste ; la faute peut très bien en être à la société elle-même. L'un des plus grands artistes modernes, un Suisse, s'exclamait avec douleur à la <sup>p.357</sup> fin de sa grande conférence sur l'art moderne : « Il nous manque un peuple. » Telle est la tragédie de l'art moderne. Les artistes existent. Ils sont tout aussi sensibles et tout aussi capables qu'ils l'ont toujours été, mais ils n'ont pas de fonction dans cette société sans courage, sans espoir, et sans but qui se développe maintenant en Europe et en Amérique.

En tant qu'artistes, permettez-nous d'affirmer que nous sommes prêts à nous engager dans une société qui serait digne de nos services, mais nous nous refusons à nous engager aussi bien dans une société décadente et bourgeoise de l'Occident que dans l'abominable tyrannie de l'Est.

Quelle société réclamons-nous pour pouvoir agir en tant qu'artistes ? Il est

## Débat sur l'art contemporain

naturellement difficile de définir une telle société, mais on peut très rapidement reconnaître quelques-uns de ses traits en parcourant l'histoire de l'art. Nous savons que cette société doit être libre, active, pas trop contaminée par le luxe, et que la vérité et la justice doivent y occuper une place éminente.

Le trait essentiel pour l'artiste est, selon une expression du grand philosophe Martin Buber, *le dialogue* ; de citoyen à citoyen, et surtout d'artiste à citoyen, on doit pouvoir communiquer sur un plan de compréhension et de confiance mutuelles. L'artiste ne peut pas travailler pour un maître qui a un fouet à la main ; encore bien moins pour une abstraction telle que l'Etat. Mais il peut travailler en active coopération pour son prochain. Il peut même travailler pour une commande, c'est-à-dire, par définition, pour tenir ses engagements. C'est le sens de son travail qui importe mais le sujet, lui, — sujet ou style — est déterminé par un certain état. Shakespeare n'a pas écrit ses grandes tragédies lorsqu'il se fut retiré à Stratford-on-Avon, il les a écrites dans les tavernes, sur la scène, au milieu des acteurs et presque devant son public. Sa grande poésie est un dialogue entre le poète et le public ; c'est dans ce sens seulement que l'artiste doit se considérer comme engagé.

M. BORIS DE SCHLOEZER : Je voudrais attirer l'attention sur deux points : le premier me paraît extrêmement important et je suis même un peu surpris qu'on n'y ait pas touché jusqu'à présent.

Nous savons tous qu'en psychologie la prise de conscience d'un sentiment modifie ce sentiment ; il en est de même, je pense, d'une société. On parle beaucoup des rapports entre la société et l'artiste, le public et l'artiste ; on a fait remarquer que la société n'est pas un bloc, qu'elle est divisée en classes. Mais ne faudrait-il pas insister aussi sur la différence qui existe entre *l'idée* que se fait une société et ce qu'est cette société ?

Chaque société se crée une image d'elle-même. Il se forme d'elle un mythe qui, au cours de l'histoire, se développe. Je prends un exemple : il est clair que les clavecinistes français, disons Couperin, se trouvent d'accord avec la société. Mais est-ce qu'il ne s'agit pas plutôt d'un accord avec le mythe que cette société se forme d'elle-même ? Au début p.358 du XVIII<sup>e</sup> siècle, sous Louis XV, apparaissent les premiers symptômes de la catastrophe qui allait s'abattre sur la France. Eh bien, l'art français de cette époque ne semble pas la prévoir ; du

## Débat sur l'art contemporain

moins pas chez les musiciens. *Les clavecinistes français sont complètement d'accord avec leur milieu tel qu'il se voit lui-même.* C'est l'art de Beethoven qui, en fait, plus tard, angoissé, pathétique, violent, déchiré, reflète les contradictions de la Révolution française.

On pourrait multiplier les exemples. Cela montre qu'il faut toujours distinguer entre l'image que la société se fait d'elle-même et la société réelle.

La seconde observation que je voulais faire concerne la conférence de Gabriel Marcel et la recherche de la *nouveauté*. Je tombe d'accord avec Marcel pour reconnaître que cette recherche de la nouveauté peut témoigner d'une certaine fatigue. Mais dans le domaine de la musique, je crois que la situation est telle que de jeunes artistes ne peuvent pas éluder cette recherche de la nouveauté.

Cela tient à ce qu'on a dit au début des entretiens. Nous n'avons plus de style en musique ; nous n'avons pas de langage commun. Autrefois, Bach pouvait s'exprimer dans le langage de tout le monde, en le modifiant à sa façon ; mais, aujourd'hui, un musicien qui a quelque chose à dire ne peut pas s'exprimer à moins d'innover, d'*inventer*. Je prends l'exemple de Darius Milhaud ; certes, on peut dire que Darius Milhaud innove, trop brutalement aux yeux de certains. Mais c'est qu'un véritable dilemme se présente à un musicien comme Darius Milhaud. Ou bien il lui faut tomber dans la banalité des formules, ou bien il lui faut se montrer violemment innovateur, parce qu'il ne dispose pas d'un langage commun, d'un style qui le soutienne.

M. GABRIEL MARCEL : Je répondrai d'abord à M. de Schlœzer sur le premier point de son exposé, en faisant des réserves. Je crois que la distinction qu'il établit entre la *réalité* d'une société et l'image que se fait cette société a une certaine valeur théorique ; mais j'ai l'impression qu'elle peut devenir spécieuse.

Je ne demande pas mieux que de faire de l'ontologie. Mais je ne vois pas du tout en quel sens on peut dire que Debussy a exprimé soit la réalité de la société de son temps, soit l'image que cette société se formait d'elle-même. Je me prends la tête à deux mains, mais je ne peux donner un sens ni à l'une ni à l'autre formule ; ce qui prouve que ce problème reste bien difficile.

Quant à ce que j'ai dit de la nouveauté, il faut faire extrêmement attention : il est évident qu'un jeune artiste doit se créer ses propres moyens



## Débat sur l'art contemporain

d'expression ; il est exact que ces moyens d'expression constituaient, autrefois, simplement une différence, une espèce de variation par rapport à un style commun ; il faut reconnaître aussi que ce style commun, dans une certaine mesure, a disparu. Prenons l'exemple de Britten. Il est tout de même l'un des hommes les plus remarquables de la jeune musique. Ce que j'ai pu dire sur la recherche factice de la nouveauté ne s'applique en aucune façon à lui. Pour Messiaen, en revanche, cela risque de s'appliquer dangereusement. Car nous avons <sup>p.359</sup> affaire à quelqu'un qui cherche à inventer un système et qui devient prisonnier de ce système, un système conçu d'abord dans l'abstrait. J'ai la plus grande peine à croire qu'on puisse édifier une œuvre musicale valable, c'est-à-dire une œuvre susceptible d'émouvoir, sur des recherches de cet ordre. Je ne prétends pas que la recherche n'intervienne pas dans le travail du compositeur ; mais je ne pense pas qu'elle intervienne, sous cette forme, au premier degré ; elle intervient à partir du moment où un certain type d'*inspiration* — je ne dis pas un type d'expérience esthétique — est constitué.

M. BORIS DE SCHLOEZER : Pour le premier point, j'ai bien précisé que la société *réelle* c'est la société *telle que nous la voyons aujourd'hui*. Evidemment, il y a sur la Révolution française des travaux très divergents, de sorte que nous pouvons dire : la réalité de cette société, c'est cette société telle que nous la voyons après étude. Et il est probable que nous la voyons un peu mieux ainsi qu'elle ne se voyait elle-même. Telle est la distinction que j'ai faite. Quand j'ai parlé d'une société réelle, je ne me suis engagé dans aucune ontologie, je suis resté sur le terrain historique.

Quant à ce qui concerne la nouveauté, il semble que nous soyons finalement d'accord, Gabriel Marcel et moi. Je ne voudrais pas entamer une discussion sur Messiaen, où fatalement interviendrait le goût personnel. Qu'on me parle de système ne m'effraie pas du tout, parce que toute musique est basée sur des systèmes. Seulement certains compositeurs en prennent conscience, d'autres pas.

Pour Britten, je connais beaucoup de gens qui sont effarouchés par son langage, parce que ce langage est extrêmement complexe et qu'il réunit des éléments hétéroclites. Ceux-ci sont assemblés — peut-être synthétisés — par ce compositeur de grand talent. Mais personnellement, je ne voudrais pas me prononcer sur le cas de Britten.

## Débat sur l'art contemporain

Je ne suis pas partisan de Messiaen, mais je pense que si Messiaen a inventé un certain système, c'est parce qu'il avait besoin de ce langage pour s'exprimer. Nous n'avons pas le droit de mettre en doute la sincérité d'un artiste et, d'ailleurs, nous ne savons pas ce que c'est que la sincérité d'un artiste.

On a beaucoup parlé aussi de formalisme ; et je voudrais savoir ce qu'on entend au juste par là. On a parlé de formalisme en Russie et en Allemagne ; n'oublions pas que la musique soviétique et la musique nazie ont ceci de commun qu'elles ont proscrit Schönberg et Stravinski. Tous les grands compositeurs ont été formalistes. Beethoven l'a été ; un jour qu'on lui rappelait ses premières œuvres, au moment où il écrivait ses *Variations sur un thème de Diabelli* :

— Maintenant, dit-il, je commence à bien écrire...

Il s'agissait donc de métier et de forme. Je n'imagine pas un compositeur qui ne soit pas « formaliste ». Si je critique le « formalisme » de Stravinski, ce n'est pas parce qu'il use du formalisme, c'est parce qu'il utilise des *procédés*. Il exploite un certain capital. Mais je voudrais qu'on me dise ce qu'est le formalisme.

M. ERNEST ANSERMET : p.360 Je vais précisément vous le dire. J'appellerai formalisme la tendance d'un artiste à croire que, lorsqu'il échafaude une théorie, il acquiert des vérités musicales. Toute ma critique de Schönberg portait sur ce point : Schönberg s'est imaginé, à la suite de ses spéculations théoriques, qu'il établissait un système musical. C'est ce qui se produit fatalement quand les cultures se désagrègent et quand les styles traditionnels s'effondrent. Le jeune compositeur ne se trouve plus, à ce moment, devant un style mais devant un objet, et il tente de s'en tirer par des spéculations sur la théorie. A ce sujet, le cas de Darius Milhaud, que vous avez cité, est caractéristique.

Ainsi en 1913 — j'étais plus compositeur que chef d'orchestre — j'eus la visite de Darius Milhaud qui, voyant chez moi un poème de Baudelaire que je venais d'écrire et qui se terminait par une cadence en *mi bémol* mineur, me dit :

— Mais, mon cher ami, on n'écrit plus de cadences, aujourd'hui !

Il n'avait pas d'autres raisons à m'opposer.

Quand le formalisme sévit, c'est-à-dire quand l'artiste se livre à un travail,

## Débat sur l'art contemporain

dont il ne connaît pas le résultat *dans la transcendance*, mais qui se présente uniquement comme une construction théorique, il en résulte un phénomène tout à fait particulier et que j'ai eu souvent l'occasion d'observer : c'est qu'au moment où il entend exécuter son œuvre, le compositeur est surpris de l'audition et ne reconnaît pas ce qu'il a écrit ; ainsi j'ai vu Darius Milhaud pâlir pendant une exécution des *Choéphores*, parce qu'il constatait des effets invraisemblables et qu'il n'avait en rien prévus. C'est cela, le formalisme.

M. BORIS DE SCHLOEZER : Ce n'est pas du formalisme, c'est du mauvais métier, Darius Milhaud ne savait pas encore orchestrer à cette époque. Il me semble qu'après votre définition du formalisme, nous retombons dans le domaine des goûts personnels ; nous ne pouvons pas savoir si ce que vous appelez l'opération dans la transcendance s'effectue ou ne s'effectue pas.

M. GABRIEL MARCEL : Je continue à être en désaccord avec vous sur société *réelle* et *image* de la société. Je parlerai comme Raymond Aron et dirai que nous sommes dans le « perspectivisme ». Il est donc difficile de parler de « réalités » dans ce domaine. Votre exemple des clavecinistes français m'a paru séduisant, mais quand j'y réfléchis, je me demande ce qu'il signifie. J'ai l'impression que les deux notions que vous opposez ont des limites indiscernables, et je ne crois pas qu'on puisse en sortir.

Sur le second point, je me rangerai du côté de M. Ansermet. Je ne crois pas qu'on puisse assimiler une esthétique aussi systématique que celle de Messiaen — et qui constitue un véritable carcan — à ce qu'a pu être l'esthétique ou le système formel implicite de Mozart ou Chopin.

M. PIERRE COURTHION : Je ferai une simple remarque au sujet d'une question posée par M. Portmann : à savoir <sup>p.361</sup> si nous avons suffisamment parlé de cet art issu du cubisme, mais qui, tout de même, en diffère sensiblement, et qu'il a appelé l'art constructif.

A ce propos, je voudrais faire remarquer que nos débats sur l'art plastique contemporain ont peut-être un peu trop porté sur des conceptions d'art aujourd'hui dépassées ou qui, tout au moins, ne préoccupent pas la nouvelle génération : le cubisme ou le surréalisme, par exemple. On n'a rien dit du conflit art figuratif — art non figuratif. Ici je préférerais la terminologie de M. Marcel :

## Débat sur l'art contemporain

« art représentatif », « art non représentatif ». Or, il y a aujourd'hui certains peintres, comme Lapicque, qui conjuguent dans un même tableau les deux langages, les deux écritures : représentative et non-représentative. C'est la liberté. Je trouve cela très bien. On n'a pas à s'enfermer dans ce « carcan » dont on vient de parler à propos de l'art musical.

Alors que la poésie — Ponge excepté — demeure dans l'ombre de Rimbaud et de Lautréamont (en Italie et en Angleterre, il y a eu des efforts vers la nouveauté), c'est à Paris, j'y insiste, que les arts plastiques, et tout spécialement la peinture, ont pris une nouvelle orientation, au cours de ces dernières années, et précisément *dans le sens de la révolution spirituelle* dont nous parlait M. Portmann, *accord de la pensée et du rêve*.

C'est en nous-mêmes que nous avons à retrouver les sources généreuses de l'art, on l'a dit ; chaque homme est plus ou moins artiste et je crois que c'est dans chaque homme, sans parler des spécialistes, que nous sommes tous plus ou moins, c'est dans chaque homme que l'effort reste à faire. On a cité des hommes qui ont tenté cet effort de libération avec plus ou moins de volonté magique et d'exhibitionnisme : Rimbaud, Artaud ; mais à mon avis, c'est Van Gogh qui incarne sans le moindre cabotinage le drame même de notre personne déchirée, privée de communication immédiate avec les autres hommes. Voilà, ce me semble, le vrai Prométhée incarné, non pas à la manière de Blake — je parle des dessins et des peintures de Blake et non de ses admirables chants poétiques — le voilà, le Prométhée incarné dans notre monde.

Je me résume : Je crois que nous sommes au départ d'une nouvelle optique que j'appellerai spirituelle ; elle créera une nouvelle hiérarchie des valeurs, remplaçant celle de la Renaissance, sous le poids de laquelle nous étouffons encore. Le bel athlète, la perspective euclidienne, la recherche, pour reprendre l'expression de Cassou, du « secret perdu », eh bien, je crois que nous avons devant nous autre chose et qu'un homme comme Rouault oppose, à cette conception basée sur les lois physiques, une organisation de tableau ordonnée selon ce que j'appellerai la perspective et l'optique spirituelles.

M. TRISTAN TZARA : Nous assistons depuis quelques jours à une étrange danse du scalp autour de l'œuvre d'art. Inutile d'ajouter que celle-ci ne s'en porte pas plus mal. Tandis que le monde, s'il ne brûle pas encore, vit dans

## Débat sur l'art contemporain

l'angoisse d'une nouvelle horreur, nous continuons tranquillement à couper les cheveux en quatre. Y a-t-il meilleure démonstration de la décadence d'une certaine culture <sup>p.362</sup> que le silence observé, ici, devant la menace de destruction de cette même culture dont nous sommes unanimes à vouloir sauvegarder les valeurs réelles ?

Si l'art se porte très bien, je n'en dirai pas autant de la plupart des théories qui voudraient le définir ; ces théories sont l'expression de certaines conceptions du monde et le monde occidental, déchiré entre deux courants : l'un qui le pousse en avant, l'autre qui le tire en arrière, n'est plus capable de formuler une doctrine qui embrasse l'ensemble des activités humaines et de ses aspirations. Ce monde a peur. Il a perdu le courage d'affirmer sa propre existence. Une curieuse pudeur fait s'estomper les positions prises par la plupart des orateurs ; à peu d'exceptions près, personne n'est d'accord avec personne, mais tout le monde se donne l'air d'être d'accord avec tout le monde.

M. Gabriel Marcel se fiche bien du surréalisme ou de l'art moderne ; mais il lui suffira de saisir au vol un mot, une expression, pour discuter longuement d'un complexe de problèmes dont il n'a cure d'approfondir l'essentiel. M. Benda parlera de ses goûts personnels, ce qui est son droit, et voilà que ses goûts sont exactement les mêmes que ceux de M. Gabriel Marcel. Ce débat dont le fond, en dernière analyse, est de nature politique, car il met en présence des idéologies différentes, aura vu les rapprochements les plus hasardeux se produire sur le dos de cet art moderne, qui depuis Baudelaire, domine le monde de la création artistique.

C'est pour cette raison que je sais gré à M. Morgan d'avoir apporté une contribution que, pour ma part, je trouve très importante. Il a fait la preuve que la pensée réactionnaire est nécessairement la même aussi bien appliquée au domaine social qu'à celui de l'art. Mais si M. Morgan a eu le courage de l'affirmer, je ne vois pas pourquoi il a trouvé utile d'habiller des oripeaux d'une prétendue élévation de l'âme, sa constatation que tout irait pour le mieux dans le meilleur des mondes si, évidemment, aucun changement n'intervenait dans la structure actuelle de la société bourgeoise. Celle-ci, avec son appareil d'oppression coloniale, d'inégalité dans la condition de l'homme, avec ses entraves au développement des facultés humaines, avec son système de castration dont elle impose la loi à un grand nombre d'individus, présente,

## Débat sur l'art contemporain

certes, pour M. Morgan et pour quelques autres — ils ne l'ont pas dit aussi explicitement — un climat commode, sinon favorable, à la création de l'œuvre d'art. Je ferai remarquer à M. Morgan qu'il existe de par le monde quelques artistes qui trouvent dans l'opposition à ce système social l'aliment indispensable à leur raison d'écrire, sinon à celle d'exister.

Si ce débat reflète la contradiction interne d'une culture qui, de crise en crise, s'achemine vers son propre anéantissement, il devient de plus en plus évident que les valeurs réelles de cette culture, les valeurs d'avant-garde, ce ne sont que les révolutionnaires qui sont près d'en prendre soin et d'en assumer l'héritage.

L'art, la poésie, n'ont de valeur que dans la mesure où ils ouvrent des horizons sur un avenir meilleur, sur une sympathie humaine, sur une plus juste harmonie des rapports entre les règnes matériels et spirituels.

p.363 On sait quelle importance j'accorde au surréalisme, qui a fait de la poésie une activité liée aux manifestations de la vie, une manière de vivre. Il a su rendre consciente la transformation de la révolte du poète en un sentiment révolutionnaire. Il a essayé, à la suite de Baudelaire, de Rimbaud, de concilier le rêve et l'action ; mais je dois le dire, agiter des gris-gris de sorciers comme les surréalistes le font aujourd'hui, ne me semble pas constituer la méthode la plus efficace pour procéder à ce changement radical de la société actuelle dont ils avaient fait dépendre l'intégration de leur activité dans le comportement humain.

Les mythes ne se créent pas à partir du cabinet de travail, mais dans l'ardeur de l'action et l'exaltation du combat. La poésie-action ne se laisse pas cadenciser dans des systèmes clos. Si la poésie ne doit pas servir l'homme, si elle ne l'a pas aidé à se libérer des contraintes intérieures d'ordre moral, extérieures, d'ordre social, elle n'est plus qu'objet de jouissance, simple amusement.

Pour me résumer je dirai : tandis que dans le cas du poète, du peintre, conscient de sa mission, la création se confond avec l'espoir en un avenir harmonieux, de l'autre côté, je vois la sclérose, toute une culture qui tend à se détruire elle-même : désespoir, stagnation, manque de courage dans des perspectives d'avenir. Ce n'est pas le monde qui est malade, mais une partie de ce monde qui sent qu'elle a fini d'assumer le rôle conducteur qu'elle a eu jusqu'à

## Débat sur l'art contemporain

présent. La liberté qu'elle a conquise de haute lutte, elle est en train de la traîner dans la boue et dans la mystification. A la lumière des méthodes de destruction qu'elle met à la disposition de l'homme, elle est en passe de devenir une dérision, une honte. De là, le pessimisme, cette signification d'une œuvre qui, à plus d'un titre, est émouvante, je veux parler du *Hamlet* que nous avons vu hier évoqué dans son interprétation cinématographique actuelle. L'œuvre de Shakespeare ne se termine pas dans la désolation et la mort, elle se termine par une explosion de lumière, les portes s'ouvrent, la vie continue.

Pour ces raisons et pour bien d'autres, permettez-moi de remarquer, au terme de mon intervention, que pendant que nous discutons du sexe des anges, comme dans le proverbe arabe, la caravane passe. Nous sommes quelques-uns à croire que l'avènement du monde merveilleux, dont tout poète porte en lui le germe et l'image, n'a jamais été aussi près de se réaliser, mais c'est à chacun d'entre nous de décider si c'est du côté de la mort ou de celui de l'espoir qu'il entend se ranger.

M. VLADIMIR SOCOLINE : Il s'agit bien de la conférence de M. Morgan. Je ne le suivrai pas trop loin sur le terrain de la propagande purement politique qui a été le sien en grande partie. Je dis « en grande partie ».

Evidemment, je n'ai pas de leçon de géographie à donner au marin. Il sait lui-même que son pays est une île. Le monde doit beaucoup à cette île, il lui doit notamment le matérialisme moderne. Il lui doit aussi la *Magna Charta*. C'est un ancêtre de taille, mais on ne saurait dire qu'elle s'est de tout temps appliquée à rayonner sur l'empire <sup>p.364</sup> britannique tout entier. On lui doit encore le sang versé au côté d'un certain nombre d'alliés engagés ensemble contre une horreur destructrice de tout ce qui donne un sens à la vie.

M. Morgan reconnaît le facteur émotivité dans les déclarations du genre de celles qu'il a faites. Contrairement à son exemple, j'essaierai de contenir la mienne. Au moins échapperai-je ainsi à quelques-uns des pièges qu'une certaine liberté tend à ceux qui la croient une et indivisible.

Les tyrannies de droite n'existaient pas seulement du temps de Shelley. Elles existent de nos jours sur maints points du globe et les artistes de ces pays en savent quelque chose. Regrettons que M. Morgan n'en ait rien dit. Nous nous serions levés pour écouter cette évocation. Regrettons aussi qu'il n'ait pas

## Débat sur l'art contemporain

signalé que les artistes persécutés par les préjugés ou les polices de droite n'étaient pas, en général, aussi hostiles au Comité de salut public que M. Morgan l'est à Cromwell.

Il y a là une question d'émotivité personnelle connue dans le langage général sous le nom de tendance. Ce n'est pas l'indépendance de l'artiste qui est un anachronisme dans le monde moderne, c'est le monde moderne qui est un anachronisme par rapport à la liberté qu'il prétend défendre.

Ceux qui redoutent le pouvoir spirituel de l'art en général ne peuvent pas être qualifiés de gens de gauche, mais il existe évidemment une inquisition platonicienne dont M. Campagnolo a parlé sans la nommer et que chacun est parfaitement fondé à éprouver ; elle redoute, au premier chef, la corruption de ce qu'elle considère comme la spiritualité artistique qu'elle doit défendre dans des conditions d'alerte permanente, ayant derrière elle, non pas la *Magna Charta*, mais tout autre chose et seulement trente ans d'existence, existence menacée comme on le sait, bien autrement que par des paroles.

Tout à l'heure, j'ai suscité bien involontairement et sans le moindre désir de provocation, la stupéfaction du public en parlant du matérialisme qui nous vient d'Angleterre. C'est parce qu'en parlant de matérialisme, je pense à des valeurs positives, à Bacon, par exemple, et non au sens péjoratif que ce mot prend chez beaucoup de personnes.

Comme dans le cas de la fonction esthétique et de la fonction théorique, il est encore hasardeux de démontrer que les deux hypostases de l'artiste-citoyen et du citoyen-artiste peuvent être isolées ; dans les conditions de développement difficiles dont je viens de parler, il arrive que l'Etat-organisation soit une organisation quasi-religieuse. Dans un tel Etat, la « conduite intérieure », dont parle Montesquieu, peut fort bien correspondre à la Bible en exercice, surtout si l'idéologie dominante est l'idéologie du groupe dominant.

Les principes qui doivent guider l'Etat dans la limitation de l'indépendance de l'artiste, tels qu'ils sont formulés par le conférencier, sont un objectif à atteindre pour toutes les obédiences sauf, bien entendu, les despotismes de droite. L'inquisition dont nous parlons y met cependant un obstacle majeur ; précisément l'état d'urgence.

Mais même pour ceux qui en admettent le bien-fondé temporaire, la



## Débat sur l'art contemporain

question est de savoir jusqu'à quand l'état d'exception demeure légitime et, là-dessus, les opinions divergent. En tout cas, la contrainte <sup>p.365</sup> de l'artiste érigée en principe est un fait des tyrannies dites de droite, et non des autoritaires de gauche qui, paradoxalement, c'est entendu, la pratiquent en vue de la déraciner. La censure positive dont parle notre conférencier, dans le sens de Charles Morgan, existe dans les despotismes de droite aussi bien que dans l'Est européen. Ce sont elles qui l'ont inventée, il y a des siècles, en Occident. C'est leur contenu qui diffère radicalement. Tout est là. Un officier britannique et un officier nazi peuvent se servir d'armes identiques. On ne dira pas de ce fait que N.S.D.A.P. égale Royal Navy. Quelque intolérable qu'apparaisse à beaucoup de citoyens et surtout à des artistes, la censure positive, ce n'est pas elle qui est la plus grave menace pesant sur le monde occidental. La plus grave menace qui pèse sur le monde occidental est le glissement qui s'opère sur des positions de plus en plus voisines de celles d'où est partie la deuxième guerre mondiale.

D'ailleurs, cette censure positive est exercée sous une forme moins voyante dans plusieurs pays réputés libéraux, où elle est moins le fait des autorités que de ceux dont dépend le marché des œuvres d'art.

M. Morgan voit la mission de l'artiste en partie dans la compréhension du fait que le Royaume de Dieu est en lui. Les hommes ont durement conquis dans le sang la liberté, bien modeste, d'avoir, s'ils le désirent, une opinion différente. Bon nombre d'artistes authentiques comprennent certainement leur mission d'une manière tout autre sans être plus éloignés du sens de l'universel et de la souffrance des hommes que M. Morgan.

Je ne me sens pas à l'aise dans le surnaturel. Mais en écoutant M. Morgan, je vois à quel point le rideau de fer est en nous.

Il y avait une forte part de journalisme dans la conférence de M. Morgan et Dieu sait s'il est artiste ! Personne ne nie le drame de l'artiste réfractaire à la contrainte. Encore faut-il ne pas oublier que l'Est n'en a pas le monopole. Personne ne nie l'appauvrissement des formes que la contrainte peut entraîner. Encore faut-il reconnaître l'extrême indigence de l'art autochtone dans certains pays libéraux et non des moindres, qui ne sont pas l'Angleterre, et la prodigieuse participation à l'art populaire, là où l'artiste sait se faire comprendre et aimer du peuple.

Le caractère spécifique de l'appel de M. Morgan à une défense agressive

## Débat sur l'art contemporain

contre ce qu'il appelle la réaction m'incite à dire au médecin qu'il recommande :  
« Médecin, guéris-toi toi-même ! »

Sans la violence oratoire de notre conférencier, j'aurais peut-être dit :  
« Soignons-nous les uns les autres ». Je déplore que cette médecine tellement plus banale que les préceptes évangéliques ne soit elle-même pas encore de ce monde.

L'agonie du collectivisme est une forme du rêve. Ce n'est pas l'indépendance. Cela pourrait être un titre de roman, voire même d'article de quotidien, ce qui mène souvent au delà du rêve. Ce n'est pas l'indépendance des artistes qui est le fondement de la renaissance de l'Europe et de l'art, c'est la refonte de l'Europe et du monde qui est le fondement de l'indépendance véritable de l'artiste. De ce point de vue, <sup>p.366</sup> l'évasion la plus condamnable est l'évasion loin de la masse. En disant condamnable, je ne dis pas que les cénacles restreints sont justiciables des conciles. Non, ils sont parfois des précurseurs.

Inutile d'insister sur le fait que les nations, les partis, les classes, sont des réalités parmi les plus tangibles. Si nous en doutions avant mercredi dernier, nous sommes maintenant édifiés. Ceci ne contredit pas, mais implique l'existence d'êtres humains individuels, où les prisonniers assombris constituent, hélas, la majorité. C'est à eux d'abord que devrait s'adresser l'artiste. C'est de leur liberté qu'il devrait se soucier. Serait-il du nombre de ces dévots qui aiment trop le Créateur pour s'occuper des créatures ?

M. Vittorini, qui nous a fourni un modèle de conférence académique, pourra peut-être nous donner une réponse. L'engagement idéal et la liberté idéale font plus que se compléter. Ils fusionnent.

Cet acheminement de la liberté vers l'engagement à la révélation du réel, cette ascension de l'engagement social vers la liberté constituent l'avatar de choc laborieux qui résoudra un jour notre controverse. J'en ai la vision contre les sophismes saisissants de l'apparence brute et j'en appelle l'avènement pour le bien de tous les hommes, c'est-à-dire de l'art par excellence.

M. CHARLES BAUDOUIN : J'ai été très reconnaissant à M. Bob Claessens de distinguer deux sens du mot *engagement*, car il est bon d'entendre de quoi l'on parle. On a dit beaucoup de mal, ici, de Boileau ; il serait temps d'en dire un

## Débat sur l'art contemporain

peu de bien et de retenir son conseil « d'appeler un chat un chat ».

Il est très utile de distinguer ce sens de l'engagement actif : *je m'engage*, de l'engagement neutre qu'on nous a exposé : *je suis engagé*. Il y a logiquement une troisième possibilité. Il y a l'engagement passif : *je suis engagé par quelqu'un*, c'est-à-dire je suis engagé de force ; je suis engagé, dans le sens où l'on a pu dire, avec une ironie mordante, que certains ont été « suicidés ». Je suis engagé, dans le sens où les recruteurs des anciennes armées engageaient, après avoir saoulé.

Après avoir distingué ces sens, il faut reconnaître que cet engagement neutre, ou cet engagement passif, ne sont pas identiques et qu'ils jouent un trop grand rôle, peut-être, en face de l'engagement actif. C'est au sujet de ce dernier que la question se pose.

On demande en effet « L'artiste doit-il s'engager ? », on ne demande pas : « L'artiste est-il conditionné ? », on ne demande pas : « L'artiste est-il engagé par une volonté étrangère ? ». Que l'artiste soit conditionné, c'est une vérité ; je crains qu'à un certain moment cela ne devienne une vérité de La Palisse et n'ait plus strictement aucun sens.

Il est entendu que si l'on édifie une barricade, les braves gens de la ville se trouveront d'un côté ou de l'autre, pour des raisons purement topographiques, qui n'ont rien à voir avec le fond de la question. S'il y a une porte de Brandebourg, il y a des gens d'un côté et des gens de l'autre ; cela ne signifie pas qu'ils soient « engagés » en aucun sens du terme.

p.367 Quand à l'engagement passif, il faudrait ouvrir un débat, le débat auquel M. Gabriel Marcel m'a convié à plusieurs reprises, un débat sur le sadisme et le masochisme. Il s'agit du sadisme et du masochisme dans l'art moderne ; il y aurait long à dire là-dessus. Je n'en dirai rien aujourd'hui, puisqu'il s'agit de s'en tenir au sujet de l'engagement. Oui, il y aurait long à dire sur le sadisme et le masochisme de l'époque moderne. Celle-ci pourrait se définir par une explosion du sadisme, depuis les symptômes des plus bénins jusqu'aux symptômes massifs et catastrophiques ; depuis le rouge aux ongles, qui est une nostalgie de la griffe sanglante, jusqu'à Buchenwald, en passant par tout l'art moderne et la littérature noire. Retenons simplement que ce sadisme de l'époque doit se manifester nécessairement dans la vie politique et sociale ; qu'il y a un sadisme des Etats et en face, un masochisme des masses. J'ai parlé

## Débat sur l'art contemporain

avec un peu d'humour, dans un article qui a fait plus de bruit que je n'aurais voulu, du sadisme des bureaux, devant lesquels il y a le masochisme des gens qui font la queue. Eh bien, il faut nous demander si dans ces fameux engagements passifs ou neutres, qui tiennent trop de place par rapport à l'engagement actif, il n'entre pas, pour une large part, une expression du sadisme des pouvoirs et du masochisme des masses.

Je voudrais voir donner la parole à des artistes contemporains authentiques. Pour ma part, je me bornerai à invoquer des littérateurs, soit des artistes que j'ai étudiés, soit ceux que j'ai connus comme hommes, pour apporter quelques rapides témoignages. Je ne soutiendrai pas de thèse et ne voudrais qu'éveiller certaines inquiétudes sur ce que j'appellerai le nécessaire paradoxe de l'engagement.

Les romantiques, ces grands engagés dans la fonction du poète, sont cependant les mêmes qui prônent la solitude ; Lamartine, le grand engagé de 1848 est le même qui, devant l'Assemblée, quand on lui demande s'il veut siéger à droite ou à gauche, répond qu'il siégera au plafond.

Là-dessus, M. Baudouin rappelle l'exemple de Hugo — et récite des vers (*Les Rayons et les Ombres*) — , rappelle le cas de Romain Rolland — et cite des fragments de son œuvre. Il évoque ensuite la figure de Carl Spitteler, le grand Prométhéen, dont il reprend cette phrase, en guise de conclusion :

« Il y a un temps que j'ai connu où ces mots de république, de liberté, de tolérance, disaient tout en Europe. Aujourd'hui on les réduit presque à rien. Tout était peut-être excessif, mais zéro n'est pas assez. »

M. ADOLPHE PORTMANN : M. Charles Morgan, dans sa réfutation de l'homme totalitaire, instrument d'un Etat totalitaire, a laissé entrevoir que la notion d'un tel homme est apparue souvent au cours de nos conférences et entretiens. Cette remarque nécessite un complément d'information, puisque la confusion entre l'homme totalitaire et l'homme total est dangereuse. Je ne dis pas que M. Charles Morgan l'ait faite, mais, étant donné les difficultés que p.368 suscite le passage d'une langue dans une autre, au cours des entretiens, cette confusion reste possible.

Il y a l'homme totalitaire que nous avons vu à l'œuvre ; l'homme, organe d'un Etat qui est, lui, considéré comme un être supérieur, comme un organisme

## Débat sur l'art contemporain

supra-individuel et dépositaire, donc, d'une valeur supérieure à celle de l'individu. Il n'est pas nécessaire aujourd'hui d'insister sur les effets néfastes de cette interprétation. Le biologiste aurait beaucoup à dire à ce sujet. Mais dans nos entretiens, il a été question aussi d'un homme total, et non totalitaire, d'un homme total que j'ai préféré nommer l'« homme complet », justement pour éviter l'écueil du mot « total », devenu si dangereux.

J'ai insisté sur l'unité de cet homme, parce qu'il est nécessaire de voir que le concert de toutes nos facultés peut seul donner la garantie d'un renouveau de l'art, et c'est là l'objet de nos conversations.

Il est nécessaire d'insister là-dessus, car M. Morgan a refusé en bloc l'idée de l'unité de l'homme et a plutôt présenté celui-ci comme vivant nécessairement sous le signe de la division des fonctions. Il nous a décrit une vie compartimentée et il a trouvé dans cette vie une place pour la liberté de l'artiste créateur.

L'unité de l'homme se trouve sauvegardée par l'esprit d'une société qui ne lui demande rien de contraire à ses convictions, considérées sous leur aspect le plus profond. La société dans laquelle vit M. Morgan offre à l'heure actuelle ces conditions favorables, mais le jour où sa cohésion est détruite, où « Dieu est mort », et où César demande alors ce qui revient à Dieu, cette vie compartimentée se révèle tout autre.

Les tribunaux qui siègent en ce moment en Allemagne jugent et condamnent des hommes qui ont vécu cette vie compartimentée, en exécutant des ordres terribles, à un moment donné, tout en jouant du violoncelle à d'autres moments ; on les condamne parce que cette vie n'est admissible que si la relation entre l'homme et la société garantit des activités harmonieuses. Cette harmonie n'est pas seulement menacée à l'heure actuelle, pour de nombreux groupes d'hommes, elle a disparu, et avec elle a disparu cet état d'équilibre relatif qui en est la condition première.

A cette époque qui est la nôtre, la vie de tous les jours ne requiert pas seulement une fraction du *moi*, mais l'homme complet ; elle exige alors de l'artiste, du savant, du politicien, le développement de l'homme *total* et non de l'homme *totalitaire*.

M. FERRATA : A propos de l'engagement, la question la plus juste ne me

## Débat sur l'art contemporain

semble pas être : l'artiste doit-il s'engager ? ou l'artiste est-il déjà engagé ? Il convient de se demander si l'art est engageant, et jusqu'à quel point il l'est.

Là où je me trouve en désaccord avec M. Vittorini — et il le sait — c'est lorsqu'il dit que l'art est surtout connaissance. Dire que l'art est connaissance, c'est perpétuer une équivoque crocéenne qui a pu être valable à un certain moment, mais qui, maintenant, nous mène <sup>p.369</sup> trop loin ; dire, en effet, que l'art est connaissance, c'est le limiter à la connaissance, à une certaine connaissance. Or, de toute évidence, il n'est pas que cela, mais aussi vie, passion, amour.

Rappelant l'exemple de Proust, M. Ferrata introduit la notion du temps. Les artistes, dit-il, croient pouvoir compter avec le temps pour se rapprocher des hommes. Mais actuellement :

Notre tragédie vient de ce que nous avons vu que le temps passé peut mourir vraiment en nous en tant qu'homme historique. Nous voyons en sommes que nous n'avons pas de temps ; nous n'avons plus de temps et je crois que l'art surréaliste est vraiment moderne en ce sens qu'il est le sens du temps comme quelque chose qui passe par degrés et qu'il a donné une image du temps continuellement présent à l'homme, du passé jusqu'à l'avenir.

M. GABRIEL MARCEL : Je suis d'accord avec M. Ferrata, quand il dit que l'œuvre d'art n'est pas à proprement parler connaissance. Il faudrait insister sur l'exemple de Proust. Je crois que cet exemple est caractéristique. Je ne suis pas sûr d'être d'accord avec M. Ferrata sur ce qu'il a dit du temps, mais ce que j'approuve, c'est ce que M. Ramon Fernandez avait vu sur Proust, à savoir la cécité totale de Proust quant au rôle de la volonté, qui est une chose extrêmement importante et liée d'ailleurs à sa grandeur. On peut dire que la projection vers l'avenir, qui apparaît aujourd'hui comme tellement caractéristique de l'homme, fait complètement défaut chez Proust.

Je demanderai maintenant à M. Charles Morgan de bien vouloir préciser plus qu'il ne l'a fait dans sa conférence, parce que ce n'était pas exactement son objet, la définition qu'il donne de l'œuvre d'art en tant que telle, et je voudrais savoir si, à son avis, l'art est connaissance ou non ?

M. PAUL FIERENS : Si j'ai demandé la parole c'est d'abord pour apporter à M.

## Débat sur l'art contemporain

Charles Morgan l'hommage de mon admiration pour la franchise, la netteté et le courage avec lesquels il a exposé un point de vue qui est celui de tout écrivain libre et auquel, en tant qu'écrivain, je me rallie sans réserve, en tant qu'écrivain ou, plus modestement, en tant que critique d'art, car la liberté de la critique est à défendre tout autant que celle de l'art.

Vous vous souvenez que le nazisme avait émis la prétention de supprimer la critique d'art, de la remplacer par ce qu'on appelait la description artistique. Bref, de diriger la critique et d'agir ainsi, indirectement, sur l'art lui-même.

Il y a deux mois, j'avais l'honneur de présider à Paris un congrès international de la critique d'art et je n'ai rencontré aucune contradiction quand, dès le premier jour, j'ai affirmé que la critique dès l'instant où elle n'était plus entièrement libre, ne méritait plus le nom de critique ; qu'on l'appelle alors propagande, publicité, censure, mais qu'on ne confonde pas la critique musicale, telle que la pratique magistralement p.370 M. Ansermet, avec les ordres qui sont donnés à certains musiciens et auxquels ils sont obligés de se soumettre sous peine de se voir interdire la pratique de leur art ou du moins l'exécution de leurs œuvres.

Je crois qu'après deux jours de discussions concernant les propositions de M. Vittorini et de M. Charles Morgan, nous ne savons plus très bien, du moins c'est mon cas, ce que veut dire le mot « engagement ». Mais je pense que nous sommes encore quelques-uns à savoir ce que c'est que la liberté de l'esprit et à la concevoir comme le fait M. Charles Morgan ; à nous considérer, en tant qu'écrivains, comme solidaires de sa pensée et admirateurs de son attitude. Je souligne : « en tant qu'écrivains » ; car il y a une différence, non négligeable, entre la situation de l'écrivain et celle de l'artiste peintre, musicien ou sculpteur. L'écrivain manie des idées et toute espèce de contrainte lui est naturellement insupportable. Mais à l'artiste qui s'exprime plastiquement ou musicalement, il peut être parfois profitable de travailler sur un sujet imposé, sur une matière imposée.

Je ne suis pas d'accord avec mon éloquent compatriote, M. Bob Claessens. Ce qu'il vous a dit, hier, de la lutte des classes, de l'artiste « expression d'une classe », tout cela me paraît aussi spécieux que simpliste. Mais ce qu'il a dit des commandes exécutées de bon cœur par de grands artistes, par les plus grands, me semble incontestable. Il y a certaines contraintes qui, au lieu d'affaiblir l'art,

## Débat sur l'art contemporain

peuvent le fortifier. Il y a les contraintes que l'artiste s'impose à lui-même. Mais il y a même certaines contraintes que l'artiste peut recevoir du dehors, certains sacrifices qui sont nécessaires à la constitution d'un style, à la création d'un art d'époque, à la création de grandes œuvres collectives, qu'il s'agisse des cathédrales ou de Versailles.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, il y a eu, en France, un art dirigé, indirectement, par le souverain, directement par de grands artistes, par Mansard, par Le Nôtre, ou par des critiques comme Boileau.

Si donc, dans une société différente de la nôtre, que d'aucuns appellent de leurs vœux, et envers laquelle d'autres nourrissent une méfiance que je fais mienne, les grands desseins de l'Etat se matérialisent en grandes commandes et si celles-ci vont aux grands artistes, tant mieux.

M. Fierens se montre sceptique quant à la valeur de la peinture de l'autre côté du « rideau de fer » ; en revanche, il attire l'attention sur l'importance de l'art mural au Mexique, qui répond « aux injonctions de l'Etat ».

Je ne vois aucun inconvénient à ce qu'il existe un art d'Etat. Je souhaite qu'il existe, dans différents pays, un art d'Etat, un art officiel qui soit un art digne de ce nom. Je souhaite, non pas que les artistes s'engagent, mais que l'Etat engage les artistes.

C'est ainsi que procédait Philippe le Bon ; Jean van Eyck portait, à sa cour, le titre très honorifique de « valet de chambre » ; Velasquez a rempli des fonctions analogues, mais ce que nous souhaitons tous, et ce sera mon dernier mot, c'est que, dans quel régime que ce soit, et à ses risques et périls, l'artiste solitaire puisse faire ses expériences et ses recherches personnelles sans être traité, pour autant, d'être asocial<sup>p.371</sup> ou antisocial, et que la critique d'art ait le droit de dire ce qu'elle pense, même des œuvres qui portent l'estampille officielle, comme elle a toujours eu le droit de le faire dans les régimes aristocratiques ou bourgeois ; quand nous défendons la liberté dans l'art, nous défendons la liberté de l'esprit.

M. JULIEN BENDA : Je voudrais dire un mot au sujet de Romain Rolland. La position qu'on a prise implique une mésentente qui dure depuis vingt ans sur *La trahison des clercs*. Je n'ai jamais considéré que Romain Rolland eût trahi la fonction de clerc, parce qu'il était descendu dans l'arène. Je l'ai condamné,



## Débat sur l'art contemporain

parce qu'il a au contraire décidé, au-dessus de la mêlée, de renvoyer dos-à-dos deux nations qui ne valaient pas mieux l'une que l'autre, substituant à une enquête peut-être très difficile à faire, au nom de la justice, une simple position d'amour, laquelle n'a rien à voir avec ce que nous appelons la justice. D'ailleurs, le côté sentimental de Romain Rolland est expliqué par ce mot qu'il a dit un jour :

— Si j'avais assisté à l'exécution d'André Chénier, j'aurais complètement cessé de marcher pour la Révolution.

Autrement dit : je suis mené exclusivement par ma sensibilité. Cela a une certaine valeur, c'est entendu ; mais pas du point de vue de la justice et de la vérité.

Je dirai un mot de la question de *nouveauté*. Sur ce point encore, bien que je n'en aie pas l'habitude — et je ne pense pas que cela continuera — je suis d'accord avec Gabriel Marcel. On peut concevoir deux sortes d'artistes ; il y a des artistes qui brisent tout ; qui refont tout ce qu'on leur a légué, ou, du moins, le croient, et qui portent de grands noms, qui s'appellent Victor Hugo, Beethoven, Wagner. Il y en a d'autres qui trouvent moyen de dire tout ce qu'ils ont à dire avec les formes qu'ils trouvent dans leur berceau, et ceux-là ne sont pas non plus des moindres. Ils peuvent s'appeler Mozart, Raphaël et dans une certaine mesure, Paul Valéry.

Par conséquent, dans la recherche du nouveau, il y a du bon et du mauvais.

Je dirai un mot aussi de la fameuse question de l'introduction de la politique dans l'art. J'en ai déjà parlé hier. Je prétends que la poésie politique est une très pauvre poésie ; je crois en avoir vu une manifestation aujourd'hui, quand on nous a cité des vers d'Hugo dans *Fonction du poète*. Eh bien, cette *Fonction du poète* me paraît être tout simplement ce qu'on appelait autrefois « l'éloquence harmonieuse », c'est-à-dire que cela pourrait être dit en prose avec moins de musicalité. En présence de semblables manifestations, je pense souvent au mot d'Agnès, dans *L'Ecole des femmes* de Molière, qui dit : *Horace avec deux mots en dirait plus que vous*.

De telles poésies me rendraient, je ne vous le cache pas, surréaliste.

Deux mots, encore, sur une confusion qui me semble s'être établie tout au long de ce débat. On confond l'œuvre d'art et celui qui l'a faite ; autrement dit,

## Débat sur l'art contemporain

on confond continuellement une chose toute faite et p.372 que nous avons à juger en tant que telle et l'activité de celui qui lui a donné naissance. On confond la psychologie et, si l'on veut, la psychanalyse et la critique littéraire.

Il y a quelques années, j'ai eu l'honneur de voir proposer à l'Ecole Normale, comme sujet de composition, une de mes pensées : « Les œuvres m'intéressent plus que les hommes. » (Je suis heureux devant certaines œuvres d'art, celles de Lucrèce, La Bible, *l'Imitation*, les drames de Shakespeare, dont on ne sait absolument rien des auteurs. On ne vient pas m'ennuyer avec leur biographie ; on s'occupe exclusivement de l'œuvre d'art). Eh bien, tous les élèves de l'Ecole Normale ont été contre moi parce qu'ils entendent connaître la personne ; c'est évidemment beaucoup plus émouvant.

Un dernier mot sur la question du formalisme, tout particulièrement en musique.

On s'est demandé ce que c'est que le formalisme. Il arrive pour le formalisme, comme pour beaucoup de choses, qu'il a du bon et du mauvais. Le mauvais, M. Ansermet l'a très bien dit, c'est celui qui consiste, pour l'artiste, à s'imaginer que, parce qu'il a observé les formes qui lui ont été enseignées dans les écoles, il a fait une œuvre d'art valable. C'est un formalisme que nous sommes tous décidés à condamner ; mais il y en a un autre, c'est celui qui consiste à accepter les formes, lesquelles me paraissent exigées par le public cultivé et sensible à la musique, et naturellement en les recréant.

Il y a un exemple qui vous permettra bien de l'expliquer, c'est la fameuse question du développement. Je ne vous apprendrai pas que toute une école considère aujourd'hui comme une tête de méduse le développement musical. Ces théoriciens auront toujours raison parce qu'ils choisissent comme exemple des hommes qui ont fait des développements scolaires ; le type en serait Mendelssohn. Mais il y a des développements qui ne sont pas du tout scolaires, qui viennent de ce que l'auteur a su mettre la main sur une idée ; un développement qu'il a cherché quelquefois très longtemps. Si bien que le développement n'est pas une chose artificielle posée sur l'œuvre ; il vient de la nature même de l'œuvre et on citera très peu d'auteurs qui trouvent de ces idées-là ; quand on aura cité Bach, Beethoven et Wagner, je crois qu'on aura fini.

Où je veux en venir, c'est que le formalisme, si je le prends sous la forme du

## Débat sur l'art contemporain

développement, est extrêmement fâcheux et doit être rejeté en tant que simple pratique scolaire, mais que, peut-être, il répond quand il est manié par de grands artistes, à quelque chose de fondamental dans les exigences du public à l'égard de la musique.

Je reviendrai alors à ce que j'ai dit hier, à savoir que le divorce, dont on nous a prié de nous entretenir, réside dans le fait qu'il y a toute une école moderne d'artistes qui veut absolument ignorer certaines exigences fondamentales de la sensibilité humaine en face de l'œuvre d'art.

M. William Rappard se fait l'interprète de :

M. CHARLES MORGAN : p.373 Je serai bref pour deux raisons : parce qu'il est tard et parce que je ne suis pas très sûr d'avoir tout compris des propos auxquels je tiens à répondre.

Quand je suis venu, ce matin, j'étais plein d'inquiétude, l'inquiétude d'un étudiant qui se présente à un examen. Mais j'ai été fort rassuré en constatant que mes examinateurs s'entretenaient entre eux et oubliaient ma présence. Cela m'a procuré un grand soulagement dont je leur suis reconnaissant.

Je remercie M. Socoline de la courtoisie avec laquelle il a parlé des idées que j'ai émises et il ne s'agit pas, de ma part, d'un propos ironique. Lorsque M. Socoline accuse la Grande-Bretagne d'être la patrie du matérialisme, je vois là, pour ma part, un compliment. J'ai cru comprendre qu'il y avait, dans d'autres parties de l'exposé de M. Socoline, des divergences de vues ; cela vient, non pas du tout du désir de me faire dire ce que je n'ai pas dit, mais d'une compréhension probablement incomplète. Je ne crois pas avoir jamais dit qu'un artiste devait s'abstenir de toute activité politique. Il se trouve que ce n'est pas de mon domaine et cela ne m'intéresse pas. Mais je n'ai jamais reproché à un artiste de s'être engagé en tant qu'homme, en tant que citoyen, pour une action politique.

Je réponds à mon compatriote, M. Herbert Read, que, sans doute, il y a Platon, Voltaire, Rousseau. Mais il est rare qu'un artiste se survive par ses interventions dans la vie politique. Je constate que si Shelley garde sa place dans la littérature britannique, ce n'est pas par sa *Queen Mab*, qui est une œuvre politique, mais grâce à ses poésies lyriques, dont tout le monde apprécie

## Débat sur l'art contemporain

la beauté et qui sont totalement indifférentes à son action politique.

On a parlé des artistes médiévaux qui étaient « engagés », totalement, au service d'une cause ; beaucoup plus engagés que nous-mêmes. Oui, ils l'étaient, mais très inconsciemment. Ils ne se faisaient pas violence ; ils n'avaient pas besoin de se faire violence, parce qu'ils faisaient tous partie d'une corporation à laquelle l'adhésion était volontaire, spontanée et instinctive.

Si, aujourd'hui, les artistes se sentent isolés, c'est que, précisément, il n'y a plus de corporations ; de là, ce que l'on dit du divorce entre l'artiste et son public. J'emploie le mot « divorce » tout en m'en défendant. Ce n'est pas d'un divorce qu'il s'agit ; les deux conjoints ne se sont pas disputés ; seulement, l'un d'eux tient un langage quelquefois inaccessible à l'autre, et ce n'est pas favorable à la bonne harmonie conjugale. Dans l'art moderne en particulier, j'éprouve cette *incompréhension* du public à l'égard de certaines manifestations de cet art. C'est à tort qu'on appelle cela un divorce. Il y a incompatibilité par incompréhension d'un des deux membres du couple.

Ceci m'amène à parler de la lucidité dans l'art et, à ce propos, je voudrais répondre d'un mot à M. Gabriel Marcel. L'art est-il connaissance ? J'ai quelque peine à répondre clairement à cette question car je n'en comprends pas très bien la portée. La science est une chose, l'art en est une autre ; mais, à mes yeux, l'art est avant tout <sup>p.374</sup> communication. Communication entre l'artiste et ceux qui écoutent ou voient, admirent son œuvre. C'est bien pour cela que, bien que je l'aie employé moi-même, je n'aime pas beaucoup le mot de « créateur » pour définir l'activité de l'artiste. L'artiste n'a pas à créer. L'artiste transmet des voix qui viennent de l'au-delà, qu'il trouve en lui-même, qu'il trouve dans une autre sphère ; il les formule à l'intention du public. Et évidemment, plus cette transmission est claire, plus elle est lucide, plus le message d'art a de portée ; et, à cette qualité du message artistique, j'attache une très grande importance, sans savoir si c'est ce que M. Gabriel Marcel entend par connaissance.

Un dernier mot : on a parlé des disciplines qui s'imposent à l'artiste, en vertu des tâches qui lui sont proposées par celui qui commande son œuvre, ou en vertu des lois internes de la prosodie ; ce sont là des limitations de la liberté dont je reconnais non seulement la légitimité, mais même la valeur artistique. Ce sont des règles qui ne s'imposent pas par une volonté étrangère, mais par une nécessité interne, et plus cette nécessité interne pèse sur l'artiste, plus elle

## Débat sur l'art contemporain

exige de lui un effort de lucidité et affine ainsi sa pensée. Voilà, en deux mots, sur un sujet qui a des ramifications infinies, ce que je voulais dire des règles de la littérature, de la prosodie ; ce n'est pas une limitation de la liberté de l'artiste pour laquelle j'ai plaidé, mais au contraire pour une discipline salutaire.

LE PRÉSIDENT : Le professeur Babel, président du Comité des Rencontres Internationales de Genève désire faire une communication.

M. ANTONY BABEL : Mesdames, Messieurs, nous apprenons, d'une façon qui n'a rien d'officiel, que des autorités — nous ne savons pas exactement lesquelles — ont prié M. Bob Claessens de quitter le territoire suisse. Nous ne possédons pas d'autres précisions, mais si la chose est exacte, et sous réserve de faits que nous ignorerions, le Comité des Rencontres désire préciser sa position :

M. Bob Claessens a été officiellement invité par les Rencontres Internationales de Genève. Il y représente la doctrine marxiste. Nous avons garanti à tous nos hôtes la libre expression de leur pensée, la seule limite étant, dans les discussions, le respect des personnes. M. Bob Claessens s'est, comme tous nos autres orateurs, exactement et loyalement plié à cette règle.

Notre Comité, dans ces conditions, tient à affirmer qu'il déplore les mesures prises à son insu contre un de ses invités officiels, contre un des hôtes des Rencontres Internationales. Il proteste contre le fait que ces mesures ont été prises sans qu'il en ait été informé. Il exprime à M. Claessens ses regrets sincères et toute sa sympathie.

LE PRÉSIDENT : La séance est levée.

@

## HUITIÈME ENTRETIEN <sup>1</sup>

présidé par M. Ernest Ansermet

@

LE PRÉSIDENT : p.375 J'ai l'honneur d'ouvrir le dernier entretien des Rencontres Internationales de cette année. Je donne tout d'abord la parole à M. Antony Babel, président des Rencontres, pour une communication.

M. ANTONY BABEL : J'ai fait hier, au nom des membres du Comité des Rencontres Internationales de Genève que j'ai pu atteindre dans cette salle, une déclaration concernant le cas de M. Bob Claessens, celui-ci étant un de nos invités. Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit, si ce n'est deux précisions :

M. Bob Claessens a été prié de quitter la Suisse le 13 septembre, c'est-à-dire lundi, ce que je ne savais pas hier ; et d'autre part, cette invitation, si j'ose dire, lui a été signifiée par les autorités judiciaires fédérales et non pas cantonales.

Je réitère encore, au nom du Comité, ce que j'ai dit hier. La collaboration de M. Bob Claessens aux Rencontres Internationales a été parfaitement correcte et loyale. Nous devons insister sur ce point.

M. Bob Claessens m'a prié de vous lire la lettre suivante :

Monsieur le Président,

Je m'excuse de n'avoir pu assister ce matin à l'entretien que vous présidez. J'ai passé cette matinée dans les bureaux de la police où il vient de m'être notifié que le territoire de la Confédération m'est désormais interdit. Je tiens à préciser — cette aventure pouvant être diversement commentée — les raisons qui ont motivé la décision dont je suis l'objet.

L'arrêté d'expulsion a été pris à la suite d'une série de conférences et de causeries que j'ai faites à Genève, à Lausanne, à Bâle et à La Chaux-de-Fonds, en mars dernier. La conférence de Genève était publique. Les autres se sont tenues au sein d'un cercle strictement p.376 privé. Les idées que j'y ai développées sont essentiellement celles que j'ai

---

<sup>1</sup> 11 septembre 1948.

## Débat sur l'art contemporain

défendues au sein des Rencontres Internationales. Le compte rendu en a d'ailleurs paru dans la *Voix Ouvrière* de l'époque. Ces idées ont été jugées subversives. Afin d'être complet, je signale qu'à La Chaux-de-Fonds, une des personnes invitées m'a demandé mon avis sur la situation politique en Suisse et que j'ai refusé de répondre à cette question, l'autorisation de parler ne m'ayant été accordée qu'à la condition que je m'abstienne de ce genre de commentaires.

Je vous prie, Monsieur le président, d'excuser mon absence auprès des autres invités des Rencontres et de lire cette lettre en public. Elle apporte en effet, au problème de la liberté d'expression et de discussion qui a beaucoup préoccupé les interlocuteurs, un élément d'une grande précision.

Je vous prie de croire, Monsieur le président, à ma considération la plus distinguée.

Bob CLAESSENS.

LE PRÉSIDENT : J'ouvre donc la discussion concernant soit la conférence de M. Gabriel Marcel, soit l'ensemble de nos Rencontres et entretiens. La parole est à M. Jean Lescure, qui a cinq questions à poser à M. Gabriel Marcel.

M. JEAN LESCURE : Vous avez considéré, dans votre conférence, le goût de la nouveauté, ou l'appétit du nouveau, comme une attitude malsaine. Il vous apparaît comme la contrepartie d'une certaine fatigue, d'un certain dégoût. Je concède la part de vérité qu'il y a dans ces remarques ; il arrive assurément que le snobisme, ou l'esprit de mondanité, donne à l'artiste une audience assez douteuse et dont il se passerait volontiers. Mais est-ce là tout ? Apollinaire — que vous semblez ne guère connaître — Apollinaire a parlé de l'esprit nouveau chez les poètes. L'esprit nouveau qu'il ne faudrait pas confondre avec le goût du nouveau. D'ailleurs ne pensez-vous pas :

1) Que du point de vue, non plus du public, mais du créateur, le *nouveau* représente précisément la création. Je veux dire que, même à travers l'imitation d'une histoire de l'art, que représente tout acte créateur, ce n'est peut-être jamais qu'un *nouveau* qui est explicitement visé. Autrement dit, l'art ne vous apparaît-il pas plutôt comme un constant renouvellement que comme une répétition ?

## Débat sur l'art contemporain

2) Si l'on admet qu'à un moment de l'histoire, l'œuvre s'est trouvée compromise devant l'échec d'une société — et des moyens de connaissance que toute société implique — ne peut-on concevoir l'appétit du nouveau non plus comme un dégoût du défraîchi seulement, mais comme une tentative parfaitement légitime d'échapper à la dérision des formes passées et d'accéder à la réalité ?

Vous avez parlé de valeurs universelles : vérité et beauté. Pour la vérité, je pense être totalement d'accord avec vous. Mais la beauté !... Que signifie « universel » dans le cas de la beauté ? Quel critère y voyez-vous ? Etes-vous sûr qu'une œuvre d'art mexicaine, une statue de l'Ile de Pâques, un *Kouros* archaïque eussent reçu l'admiration de Racine <sup>p.377</sup> par exemple ? N'y a-t-il pas lieu, dès lors, d'être prudent et de se demander ce que peut être ce *consensus*, dont vous parlez, comme s'il avait été universel ?

3) Vous avez exprimé, d'autre part, le vœu que l'on en revienne à Péguy. Personnellement, je veux bien. Mais pourquoi Péguy plutôt qu'une tradition classique ? Et, lorsque vous parlez ainsi, pensez-vous que l'histoire n'existe pas ? Pensez-vous que l'on peut négliger le fait, je dis le fait, sans présumer le moins du monde des raisons, que depuis trente ans, c'est l'œuvre d'Apollinaire qui est efficace et généreuse, et non pas celle de Péguy ? Est-ce qu'au lieu d'en revenir à Péguy, vous n'éprouvez pas le besoin de vous interroger honnêtement sur le sens de ce fait ?

4) A propos de théâtre, vous reprochez à la critique de ne s'intéresser qu'à la nouveauté. Ceci n'est encore qu'en partie vrai. Pour preuve, vous citez le succès des *Epiphanies* et vous oubliez de dire pourquoi les *Epiphanies* sont une mauvaise pièce. Vous trouvez cela abominable et vous en parlez comme si votre autorité suffisait à nous la faire trouver mauvaise. (Sur l'usage que vous faites de votre autorité dans la démonstration, il y aurait, d'ailleurs, pas mal à dire.)

Ne vous êtes-vous pas posé le problème des structures et n'avez-vous pas songé que, de même que la photographie a compromis la signification et la portée artistique de la ressemblance, le cinéma pourrait également compromettre la psychologie du théâtre bourgeois, le personnage, comme vous l'avez dit ? Est-ce qu'il vous paraît indécent de rechercher un fondement structural nouveau à un théâtre qui meurt d'indigestion bourgeoise ?

5) Vous parlez des chances d'un renouveau artistique. Qu'est-ce que cela



## Débat sur l'art contemporain

veut dire ? Vous en parlez comme s'il n'existait pas d'art à une époque qui compte, en France : Rouault, Matisse, Braque, Picasso et de plus jeunes (ceci uniquement pour les arts plastiques), Claudel, dont vous parlez fort peu, Eluard, Reverdy, René Char, André Frénaud, Leiris, Malraux, Bernanos, Sartre, je pourrais continuer. Je me demande si aucune autre époque de notre histoire littéraire ou artistique a été jamais aussi riche.

Il est vrai que cet art, vous l'ignorez ; il ne « vous dit rien », selon votre propre expression. Mais je me demande si ce n'est pas une façon obligeante de dire que vous n'y comprenez rien. Etes-vous alors autorisé à parler honnêtement de la rénovation d'un art que vous ignorez et, si vous entendez parler d'une rénovation des rapports de l'artiste et du public, comment pourriez-vous le faire sans tenir compte d'abord de la perspective politique révolutionnaire du monde, qui transforme ne serait-ce que la notion de public, et sans tenir compte explicitement des techniques de communication nouvelles que sont le cinéma et la radio.

M. GABRIEL MARCEL : Je répondrai aux cinq questions de M. Lescure. Vous dites que ma critique du nouveau est tendancieuse. Vous accordez toutefois qu'il y a un certain fondement p.378 à ce que j'ai dit sur l'existence d'un snobisme de la nouveauté ; vous ajoutez que ce n'est pas tout. J'en demeure absolument d'accord. Seulement, je ne vois pas que vous ayez parlé du problème que j'ai posé et qui est le suivant : l'artiste doit-il, à proprement parler, vouloir la nouveauté pour elle-même ?

M. JEAN LESCURE : Cela me paraît un faux problème ; jamais l'artiste n'a recherché la nouveauté pour elle-même. Il n'est pas d'exemple dans l'art contemporain où l'on puisse dire que la nouveauté ait été recherchée pour elle-même ; et quand elle est recherchée, c'est toujours en vue d'une *signification*.

M. GABRIEL MARCEL : Je ne suis pas sûr que ce soit vrai psychologiquement. Parmi les plus grands artistes, il y en a que je peux reconnaître sans les aimer et, comme vous l'avez dit très aimablement, sans les comprendre. J'accorde parfaitement qu'il y a des gens que je ne comprends pas...

M. JEAN LESCURE : Je n'en doute pas.

## Débat sur l'art contemporain

M. GABRIEL MARCEL : Il y a aussi des gens que vous, vous ne comprenez pas.

M. JEAN LESCURE : Assurément. La seule différence est que vous n'avez pas consenti à éclairer le débat, puisque vous déclarez : « Ils ne me disent rien. »

M. GABRIEL MARCEL : J'ai dit : « Ils me sont étrangers ». Dire : « Ils me sont étrangers », ou : « Je ne les comprends pas », c'est exactement la même chose.

M. JEAN LESCURE : Pas tout à fait.

M. GABRIEL MARCEL : Il aurait peut-être fallu — et c'eût été très important — procéder à une analyse préalable, portant sur ce qu'on appelle « comprendre » en art, ce qui n'est pas si clair. C'est une des choses auxquelles j'ai beaucoup réfléchi pour la musique, qui m'est plus proche que la peinture, et plus chère ; j'ai toujours constaté qu'il était extrêmement difficile de savoir exactement ce qu'on voulait dire quand on disait : « Je comprends » ou « je ne comprends pas ». Je suis sûr que cela a un sens. Comprendre n'est pas du tout la même chose que sentir. Mais on est obligé de faire place à l'idée de ce que j'appellerai une « compréhension » non strictement intellectuelle, et ce n'est pas facile. D'ailleurs, je ne vais pas m'aventurer si loin, parce que vous m'avez posé plusieurs questions.

LE PRÉSIDENT : Pendant que vous réfléchissez à la seconde question, je dirai deux mots à Jean Lescure sur la première.

p.379 Je ne suis pas d'accord avec vous en ce qui concerne cette idée de nouveauté. Je ne veux pas juger en peinture, mais en musique. Je serais étonné que le phénomène n'ait pas certains liens dans l'ensemble des arts. En musique, les musiciens se sont trouvés devant une situation que j'ai décrite ; les normes du passé avaient épuisé leurs possibilités. A ce moment, ils ne savaient plus comment faire, ni comment la question se posait. Ils ont essayé de nouvelles formules par pure expérimentation, en vue d'un besoin de signification ultérieure, mais qui n'était pas immédiatement résolu. C'est-à-dire qu'il y avait tout de même spéculation esthétique. J'ai cité le cas de Darius Milhaud, je pourrais en citer beaucoup d'autres.

## Débat sur l'art contemporain

M. JEAN LESCURE : Parfaitement d'accord dès l'instant que la spéculation esthétique a pour fin une signification, je n'ai rien demandé d'autre. Je dis simplement que la fin de cette spéculation n'est pas seulement l'épatement du bourgeois par la nouveauté.

M. GABRIEL MARCEL : Je n'ai jamais dit cela.

LE PRÉSIDENT : Il faut tout de même appeler spéculation ce qui est spéculation, et signification, ce qui sera signification, quand celle-ci sera atteinte.

M. JEAN LESCURE : Il y a deux temps dans le cheminement.

M. GABRIEL MARCEL : J'en viens à votre seconde question. Il est absolument évident que la résistance à l'académisme est la condition indispensable d'un art réel. Comment pouvez-vous croire que je sois en désaccord avec vous sur ce point ?

M. JEAN LESCURE : Je ne prétends pas que vous soyez totalement en désaccord avec moi.

M. GABRIEL MARCEL : C'est un point sur lequel je n'admets même pas qu'on puisse être d'un autre avis. Je ne conçois pas comment il pourrait y avoir une sorte de justification de l'académisme en tant que tel. Ce serait contraire à toute expérience esthétique authentique. Lorsque vous avez l'air de penser que, pour moi, l'art est une simple répétition, vous vous placez exactement aux antipodes de mon idée.

J'ai cherché à montrer — peut-être n'ai-je pas été assez clair — en partant de Péguy — je n'ai pas parlé uniquement de Péguy, j'ai aussi parlé de Ramuz, et je considère Ramuz comme aussi important que Péguy — j'ai dit qu'il pouvait y avoir place pour une sorte de renouveau venu « du dedans ». Ce qui est exactement le contraire du recommencement, le recommencement étant mécanique. Disons — bien que je ne tiens pas spécialement à cette manière de s'exprimer — que la répétition est de l'ordre du mécanique et que le renouveau est de l'ordre <sup>p.380</sup> du vivant. Il est extrêmement difficile de ne pas se référer à

## Débat sur l'art contemporain

la notion du vivant. Seulement, le problème reste le même. Comment peut-on arriver à cette sorte de renouveau vivant ?

Je ferai remarquer ici que le sujet de ma conférence : *Les conditions d'une rénovation de l'art*, m'a été proposé par le Comité d'organisation des Rencontres : je dirais presque que c'est à ceux qui m'ont posé cette question que vous devez vous en prendre, quand vous dites : « Comment peut-on parler de rénovation, dans un moment où l'art moderne est aussi riche ».

Je reviendrai d'ailleurs sur ce point.

M. JEAN LESCURE : Je me permets de vous faire remarquer, que, même lorsque la Direction des Rencontres vous posait cette question, elle ne vous obligeait pas à répondre : *oui*, il y a une possibilité de rénovation ; elle pouvait vous permettre de répondre ce que vous venez de dire maintenant, c'est-à-dire que le problème est mal posé.

M. GABRIEL MARCEL : Je ne crois pas qu'il soit entièrement mal posé, je dirai tout à l'heure pourquoi.

Vous avez parlé des valeurs universelles et vous avez dit que l'universalité vous paraissait plus valable en ce qui concerne la vérité que la beauté. Et vous voulez m'amener à faire une chose que je ne ferai certainement pas, c'est-à-dire à donner une sorte de critère abstrait et universel du beau. Je vous avouerai que j'ai horreur de ce genre d'esthétique...

M. LESCURE : Totalement d'accord...

M. GABRIEL MARCEL : Rien n'est plus dangereux ; rien n'est plus directement lié à cet académisme, dont je ne veux rien, que cet effort pour donner du beau une définition formelle.

Au point de vue phénoménologique, je crois que, pour ce qui est de l'attitude devant le beau, dans des domaines extrêmement différents, et cela peut être aussi bien pour l'art pré-colombien que pour l'art japonais ou celui de Piero della Francesca (sans pouvoir donner immédiatement une définition, parce que tout cela est très difficile et nécessiterait des recherches), je crois qu'il y a tout de même une certaine constante, une certaine identité. Et je dirais qu'il faudrait

## Débat sur l'art contemporain

presque l'affirmer, avoir foi dans cette possibilité d'une identité d'attitude, parce qu'autrement, j'ai peur que l'on tombe dans le chaos.

Vous m'avez reproché encore de vouloir en revenir à Péguy. Et vous avez fait allusion à Apollinaire. J'avoue tout de suite — il faut être honnête — que je connais très mal Apollinaire. Ce que j'ai lu d'Apollinaire ne me dit à peu près rien. Je n'en conclus rien. Je ne prononcerai pas l'ombre d'un jugement sur lui, parce que je le connais trop mal, je le regrette d'ailleurs. Mais je n'ai jamais dit qu'il fallait revenir à Péguy, cela n'a aucun sens ; je connais de jeunes poètes qui cherchent à faire <sup>p.381</sup> du Péguy, c'est insupportable. Rien n'est moins imitable que Péguy, rien n'est plus dangereux à imiter que Péguy.

M. JEAN LESCURE : Je vous demande la permission de préciser que je n'ai pas entendu « revenir à Péguy » dans le sens que vous définissez. Revenir à Péguy, pour moi, serait simplement épouser la succession, l'efficacité, la générosité de Péguy, dans un art contemporain, mais naturellement pas « faire du Péguy ».

M. GABRIEL MARCEL : Je dirai à la fois oui et non ; je crois que Péguy reste pour nous une source d'inspiration extrêmement active, agissante, comme Rilke, et quelques autres.

M. JEAN LESCURE : Apollinaire !

M. GABRIEL MARCEL : Il peut y avoir pour moi des sources obturées et qui ne le sont pas pour d'autres. Je n'en tire aucune conclusion. Ou plutôt, il suffit que je nomme Rilke à côté de Péguy pour montrer que je ne suis pas complètement prisonnier d'une esthétique. Nous prendrions la musique que je serais aussi éclectique, bien que je n'aime pas énormément ce mot.

Pour ce qui est du théâtre, si vous aviez lu mes écrits sur ce sujet — je ne parle pas des *Nouvelles Littéraires* — vous verriez que personne ne s'est plus que moi préoccupé de la structure de l'œuvre dramatique ; je considère que c'est indispensable. Pourquoi au bout de 20 minutes, me suis-je enfui comme d'une maison en feu, lorsque j'ai vu *Les Epiphanies* ? C'est parce que j'ai horreur du *pathos*. Je ne peux pas supporter des gens qui, sur les planches, disent n'importe quoi et le disent sur un ton d'emphase ; cela m'est absolument odieux. Pour moi, *Les Epiphanies* ne sont pas une œuvre de théâtre ; c'est une

## Débat sur l'art contemporain

sorte de production hybride, quelque chose d'intermédiaire entre le poème et l'œuvre dramatique. Il aurait mieux valu parler des *Bonnes*, l'autre exemple que M. Thierry Maulnier a eu l'imprudence de citer. J'ai lu *Les Bonnes* du commencement à la fin ; j'ai constaté ceci : il y a un sujet ; l'auteur aurait pu faire une pièce à la Mirbeau, qui aurait pu être incisive et puissante. Vous n'avez pas — et je vous en remercie — fait intervenir des considérations de classe. Mais j'assure que ce n'est pas du tout le caractère antibourgeois de cette pièce qui a pu m'offusquer. Nous sommes les premiers à reconnaître que, dans la bourgeoisie, on s'est très souvent conduit à une certaine époque, d'une façon odieuse à l'égard des domestiques. Sur ce point, il ne peut y avoir de contestation. Mais ce que je ne supporte pas dans *Les Bonnes*, c'est le ton invariablement faux du langage. Les gens s'y expriment comme personne ne s'est jamais exprimé dans la réalité. Vous me direz probablement : « Mais là, vous prenez parti implicitement pour un théâtre réaliste ». Je dirai qu'il s'agit de savoir ce qu'on entend par réaliste. Je considère qu'on a parfaitement le droit d'inventer, ou de chercher à inventer un style dramatique qui ne soit pas le style strictement parlé. J'ai cité le cas de Montherlant ; j'ai, p.382 avec plus de faveur, cité le cas d'Eliot et celui de Lorca, mais si on se place dans des conditions qui sont celles de la vie quotidienne, de la vie bourgeoise quotidienne, je dis alors que le fait de faire parler une bonne comme un poète surréaliste, me paraît grotesque et intolérable.

M. JEAN LESCURE : Permettez-moi de dire que c'est avec soin que je n'avais pas parlé des *Bonnes*. Je suis en partie d'accord avec vous ; mais c'est très spécialement le cas des *Epiphanies* que j'ai soulevé. Vous nous dites que c'est du pathos. Donc, vous refusez d'entendre le langage des *Epiphanies*. Je ne suis pas absolument sûr que ce soit du pathos.

M. GABRIEL MARCEL : Je regrette de n'en pas avoir le texte. Je vous aurais lu, du mieux que j'aurais pu, une ou deux pages de cette pièce et l'immense majorité des personnes qui nous écoutent aurait été de mon avis.

M. JEAN LESCURE : C'est possible, mais cela ne prouve encore rien. C'est justement ce qui est terrible, et nous sommes un certain nombre à nous en rendre compte : dans le domaine sur lequel ont porté ces Entretiens, on peut

## Débat sur l'art contemporain

tout dire. C'est pourquoi, en entendant M. Portmann, particulièrement dans la première partie de sa conférence, je pensais : « C'est beau. Voilà tout de même quelqu'un qui ne dit que des choses précises, des choses fondées, indiquant : voilà ce que je peux affirmer, voilà ce qu'établit l'expérience. » Malheureusement, et ce n'est pas de notre faute, dans la mesure où nous réfléchissons sur l'art, nous ne sommes pas dans ces conditions privilégiées, qui sont celles du savant. Seulement, puis-je me permettre de dire qu'un artiste c'est pas mal aussi.

M. GABRIEL MARCEL : Je vous demande pardon, mais je crois que ce que vient de dire M. Lescure est tout à fait à côté. Dans mon expérience, un grand artiste a compté infiniment plus que n'importe quel grand savant.

Je maintiens ce que j'ai dit dans le préambule de ma conférence, c'est qu'au fond, le plus important, — et il y a eu un grand nombre d'interventions sporadiques dans ce sens — c'eût été de réfléchir sur des notions élémentaires.

J'aboutis à la dernière question : vous me demandez : « Que signifie renouveau artistique ? Vous parlez comme s'il n'y avait pas d'art contemporain.

On pourrait préciser les termes du problème, et il me semble que j'aurais été mieux inspiré en formulant la question de façon plus précise : peut-on espérer un retour à ce que nous avons appelé à plusieurs reprises un *consensus*. En d'autres termes : ce divorce, tout le monde a été obligé de le reconnaître, on en a donné une interprétation fausse ; mais ce divorce entre beaucoup d'artistes, ne disons pas « les artistes » et une très grande partie du public, qui n'est pas simplement bourgeoise, qui <sup>p.383</sup> est encore beaucoup plus populaire, peut-on espérer qu'il prendra fin ? Qu'ai-je dit ? J'ai dit que ce divorce est un malheur. Je suis plus convaincu du caractère maléfique de ce divorce que beaucoup de personnes qui ont pris la parole. Il y a là quelque chose de tragique. Pour ma part, je souhaite vivement qu'à ce divorce, il soit mis un terme ; mais ceci ne peut se produire qu'à certaines conditions. Il y a cependant des conditions que tout artiste doit refuser, c'est-à-dire une sorte d'avilissement de l'art. Chose intolérable, inadmissible. Il y a une rigueur de l'artiste, une rigueur dans l'exigence artistique, qui doit être absolument respectée.

Nous pouvons concevoir, au cinéma, qu'une œuvre soit considérée comme très belle, disons par des spécialistes, des artistes ; je prends le cas de *Hamlet*

## Débat sur l'art contemporain

— et je me le disais avec beaucoup de satisfaction — c'est une œuvre qui pourra toucher des quantités de gens, à Paris, qui appartiennent à des milieux populaires. Or, j'ai l'impression qu'au théâtre quelque chose d'analogue peut se produire et c'est le problème que j'ai posé, à savoir dans quelles conditions une sorte de vie universelle de l'art pourrait être rétablie.

M. LESCURE : Je vous remercie d'avoir apporté ces précisions.

M. HENRI DE ZIÉGLER : La conférence de M. Gabriel Marcel, par la relation qu'elle établit avec la plupart de celles qui la précédèrent, m'autorise à ne pas me référer étroitement à ce qui en était le sujet. Je voudrais me faire l'interprète — on l'a déjà fait — de ceux qui cherchent dans l'art contemporain, ou dans un certain art contemporain, la satisfaction d'un besoin profond de leur être et, intérieurement, se désolent de ne pas l'y trouver. Sont-ils devenus sourds, sont-ils devenus aveugles ? Non, puisque tout frappe encore leurs sens et pénètre en eux et chante en eux quand ils se tournent vers d'autres choses que ce certain art contemporain, vers un passé lointain ou vers un passé très proche.

Le débat qui s'achève aujourd'hui ne leur a pas apporté la lumière qu'ils espéraient, mais peut-être leur a-t-il donné un courage nouveau pour la chercher par eux-mêmes ? Certaines formes de la peinture, de la poésie et de la musique de ce temps n'expriment rien pour eux, ou n'expriment que la confusion, le désordre, le désarroi, l'angoisse, et l'horreur d'un monde dont ils se persuadaient, au contraire, que l'art les délivrerait. Il leur a semblé que, dans cette salle, on a peut-être trop parlé de l'homme, au détriment et pour l'humiliation de la personne. Cet homme obsédé par l'Homme, leur inspire, à eux qui ne veulent rompre ni avec la nature, ni avec le surnaturel, un effroi qui souvent se transforme en dégoût. Cet homme ne veut plus être à l'image de Dieu, mais il ressemble à cette pauvre terre qui le violente et dont une alternance d'apathie et de panique paraît faire le climat.

La peur irraisonnée, et irraisonnable, irrépressible, tourmente un nombre croissant de nos contemporains ; elle souffle partout son mauvais conseil. On dirait parfois que se lève, dans les esprits, un vent de déroute. <sup>p.384</sup> L'Europe a connu déjà cette peur ; elle l'aurait connue aux approches de l'an mil. Peut-être les épouvantes de l'an 2000 ont-elles commencé avec le XX<sup>e</sup> siècle ? Mais au



## Débat sur l'art contemporain

lendemain de l'an mil, le monde chrétien crut entendre une voix de clémence. Il se sentit soulagé, réconcilié avec quelque chose de surhumain et d'éternel, dont il avait craint auparavant le courroux, et par la contemplation de quoi il pouvait s'arracher à la monstrueuse déification de lui-même. L'art retrouva un merveilleux élan. L'Europe, dit Raoul le Glabre, « se couvrit d'une blanche robe d'églises ». Ce retour à la confiance et à la joie est-il concevable aujourd'hui ? Je ne crois pas que l'humanité puisse trouver en elle-même plus de satisfaction et de réconfort que l'individu, quand il cherche en lui-même et n'y trouve que lui.

Pour nous, et je dis « nous », parce que je sais de combien il s'en faut que je sois seul à penser comme je pense, l'art est une religion, l'art est sacré, même quand il est profane. Dans une nature morte et jusque dans un dessin ornemental, nous voyons au delà de l'homme. J'emploie ici de vieux mots simples, naïfs, mais je ne les crois pas plus obscurs que les termes majestueux du jargon philosophique, et certainement plus expressifs. La beauté, pour nous, est une réalité. La beauté, pour nous, est à la fois humaine et divine ; elle est une présence du divin dans la création humaine ; elle nous est indispensable et nous la cherchons sans cesse. Mais hélas, nous ne pouvons pas, tout de même, nous prosterner devant les faux dieux.

LE PRÉSIDENT : Je dois annoncer que le nombre de ceux qui voudraient participer à cet entretien dépasse certainement le temps dont nous disposons et je suis obligé de choisir parmi ceux dont les communications, d'un ordre général, portent sur l'ensemble des entretiens.

Je donne donc, dans ce sens, la parole à M. Wladimir Weidlé.

M. WLADIMIR WEIDLÉ : Pour M. Weidlé, les deux thèmes principaux de ces entretiens ont été ceux de l'engagement et du divorce. Il passe sur le premier et aborde le second :

Qu'est-ce que ce divorce ? Je ne pense pas qu'il s'agisse d'un simple divorce d'ordre sociologique, comme je l'ai indiqué dans une de mes précédentes interventions. Ce divorce ne peut être rendu clair que si nous faisons intervenir dans la discussion la notion du style, non pas dans le sens individuel, mais dans le sens supra-individuel. On ne peut pas employer ici le terme « collectif », qui risquerait de nous engager dans un sens qui n'est pas celui de ma pensée. Mais le style, tel qu'il a existé dans l'histoire de l'art, jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle,

## Débat sur l'art contemporain

était un principe d'union et de communion. Pourquoi ? Si le style ne concernait que la partie extérieure et formelle de l'œuvre d'art, on ne comprendrait pas pourquoi ce style créerait une communion. Pourquoi, par exemple, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la forme d'un chandelier d'étain, trouvé dans n'importe quelle maison très pauvre, peut avoir quelque chose de commun avec la « forme » d'un tableau de Fragonard ou de Watteau. <sup>p.385</sup> Et le public qui acceptait le chandelier d'étain de forme Louis XV ou Louis XVI, ce public, en principe du moins, pouvait accepter l'œuvre de Fragonard. Il pouvait peut-être ne pas comprendre Fragonard lui-même et lui préférer des artistes médiocres, mais, en principe, une telle communion restait possible. Pourquoi ? Ce n'est pas simplement une question de goût commun. Mais il y avait certains éléments concernant le contenu de l'œuvre d'art, qui, eux, étaient partagés, auxquels tous participaient. Ce qui nous amène directement au problème du « formalisme ».

M. Weidlé distingue ici, de la pure forme, le *contenu* d'une œuvre d'art. Il reconnaît que cette notion de contenu demeure assez obscure ; elle désigne non seulement le contenu du sujet, mais encore la teneur spirituelle de l'œuvre.

Eh bien, c'est par le contenu que les époques qui possédaient un style commun étaient saines, c'est-à-dire qu'il ne s'agit plus uniquement du contenu d'une œuvre séparée, mais du contenu de toutes les œuvres de l'époque. C'est par là qu'il existe une communion entre la société, ou le peuple, et les artistes ; et c'est précisément ce qui manque à notre temps. C'est pourquoi l'artiste commence très souvent par la forme, au lieu de commencer par le contenu, parce qu'il n'y a plus de contenu. Ce n'est pas sa faute, car le contenu, dans le sens large du mot, était toujours d'ordre religieux, même au XVIII<sup>e</sup> siècle, où apparaissent les derniers reflets d'un style d'origine religieuse.

L'absence d'un tel style contraint l'artiste à commencer par la forme. Il y a bien un contenu qui lui apparaît en propre ; mais pour l'exprimer, il faut qu'il innove, mais qu'il innove en commençant par la forme, et c'est là le grand danger de l'art contemporain. Danger dont l'artiste n'est pas responsable en tant que tel. Aussi ne pouvons-nous pas l'accuser d'innover d'une façon arbitraire, parce qu'il y est contraint.

M. GAËTAN PICON : Je voudrais proposer très rapidement quelques réflexions générales sur l'ensemble des sujets abordés. Ces réflexions paraîtront peut-être banales et modestes, mais je crois qu'il faut d'abord se préoccuper d'arriver sur

## Débat sur l'art contemporain

ce terrain à un certain accord. Il me semble qu'on ne peut aboutir à cet accord qu'en se contentant, évidemment, d'une certaine simplicité.

Nous avons essayé d'abord de définir, ensuite de juger, finalement d'orienter, de rénover, l'art contemporain. Sommes-nous arrivés à quelques propositions sur lesquelles un accord puisse se faire ? Je ne le crois pas. Et c'est dans ce sens que je voudrais présenter ces quelques remarques.

D'abord, sur la définition de l'art contemporain. Imaginons quelqu'un qui ne sache rien de l'art contemporain et qui serait réduit à s'en faire une idée d'après nos débats. Cela lui serait très difficile. M. Cassou a surtout défini l'art actuel par l'abus des formules, par l'hermétisme technique qui le sépare de la société. Thierry Maulnier l'a défini par le goût de l'actualité, de l'historicité, c'est-à-dire, exactement par le contraire. C'est une première contradiction. Il y a d'une part le mot de Joyce : « S'échapper du cauchemar de l'histoire » ; ensuite, celui de Sartre : « Ecrire pour son époque ». Ces deux tendances appartiennent à notre art.

Max-Pol Fouchet a défini l'art par le surréalisme, c'est-à-dire par la poésie ; l'abandon à l'irrationnel ; et, au fond, M. Julien Benda aussi, tout en étant contre ; mais il a souvent répété que nous n'avions plus de poètes. Or, on pourrait aussi bien définir l'art par le contraire, c'est-à-dire par l'intellectualisme, par l'esprit critique, par le côté *Journal des Faux monnayeurs*, par l'intoxication philosophique.

M. Gabriel Marcel a défini l'art actuel — et cela me semble plus difficile à contester, en un sens, parce que se situant sur un autre plan — par l'originalité ; mais je ne crois pas que cette volonté d'originalité puisse recouvrir tout le terrain de l'art actuel. Elle existe surtout chez le mauvais artiste ; elle n'existe pas chez le grand. Le surréalisme, par exemple, et je crois que quelqu'un, tout à l'heure, développera cette pensée, le surréalisme a voulu l'originel et pas du tout l'original, puisque précisément, le surréalisme a essayé de faire une sorte de poésie anonyme, de poésie sans auteur. A propos des *Epiphanies*, que M. Gabriel Marcel trouve innommables, je dirai que je trouve la pièce discutable — je ne dirai pas « intéressante » puisque M. Gabriel Marcel ne veut pas qu'on emploie ce terme — mais belle. Si je fais un reproche aux *Epiphanies*, c'est précisément de manquer d'originalité. Dans cette pièce, nous voyons défiler Rimbaud, Lautréamont, Breton. Le style est brillant, éclatant ; il n'est pas original.

## Débat sur l'art contemporain

Tout cela pour dire que chacun a tort et a raison. Ce n'est pas au niveau de telles affirmations que l'on peut définir notre art. Comment donc peut-on le faire ? Je crois que, de tous les arts, notre art est sans doute le premier qui se refuse à une définition ; disons, c'est l'art du désordre, c'est l'art de l'expression individuelle, l'art où les contraires se juxtaposent librement. Je ne crois pas qu'on puisse dire, comme l'a fait Wladimir Weidlé, que c'est l'art de la non-spiritualité. Une œuvre comme celle de Kafka appartient à l'art moderne d'une façon très puissante, importante ; elle n'est pas privée d'horizons spirituels, et ce n'est pas la seule.

Sans doute, tout art est-il fondé sur des différences, et dans notre art, il y a aussi pas mal d'analogies entre les conceptions formelles et les significations. Quand nous voyons, dans une salle de musée, différentes œuvres d'art contemporaines, nous les datons de la même époque. Par conséquent, il y a des différences, mais c'est une question de degré. On passe plus difficilement de Matisse à Picasso, de Proust à Joyce, que jadis on passait d'une cathédrale à une autre, même de Poussin à Claude Lorrain ou de Corneille à Racine. Aujourd'hui, disons tout simplement que la part du monde personnel est beaucoup plus grande, que la part du lieu commun — foi, humanisme, mythologie culturelle — est beaucoup moins grande.

Nous retrouvons là l'aspect politique de notre monde. S'il est si <sup>p.387</sup> difficile d'arranger le monde actuel, c'est parce que nous avons conquis la liberté politique. Chacun a le droit d'agir dans son sens. Il est très difficile de coordonner tout cela et je dirai aussi que la grande difficulté de l'art contemporain, la difficulté qui se présente au grand public, vient de l'union de deux éléments : d'une part, du fait qu'il est un art de l'expression individuelle ; d'autre part, qu'il est un art appartenant, en même temps, à une évolution technique. Non seulement nous avons la possibilité de dire ce que nous voulons, mais ce que nous voyons, ce que nous sentons, ce que nous pouvons ; c'est infiniment étendu, par rapport aux siècles passés. D'où l'inévitable difficulté de cet art, parce qu'il est multiple et technique.

On se plaint beaucoup de la difficulté de l'art contemporain pour le grand public. Mais cette difficulté existe aussi dans la physique, dans la philosophie. Heidegger est plus difficile que Descartes et la physique actuelle est plus difficile à comprendre que celle de Newton.

## Débat sur l'art contemporain

J'en viens maintenant au jugement porté sur l'art contemporain. Au fond, on peut faire tous les reproches que l'on voudra à l'art contemporain, mais un seul est valable, c'est celui qui répond à la caractéristique que je viens de donner. On peut lui reprocher une seule chose : d'être un art divisé, à la limite. Les styles n'ont existé que rarement, mais aujourd'hui, il est évident que jamais nous n'avons été plus éloignés d'un style au sens précis du mot.

Il y a eu plus d'accusateurs de l'art contemporain que de défenseurs et cela repose sur un malentendu et sur une confusion. J'accuserai, pour ma part, les accusateurs de l'art contemporain de s'inspirer de concepts qui ne sont pas directement des concepts artistiques et qui viennent d'un autre domaine. En effet, la division, la diversité, la contradiction, c'est un scandale, mais pas dans le domaine de l'art. C'est un scandale, par exemple, dans le domaine de l'action. Bien entendu, politiquement, il est très ennuyeux d'avoir affaire à 150 partis politiques, quand on a un Etat orienté dans une action ; comme le disait Descartes, si on veut sortir de la forêt, il faut toujours aller d'un même côté, même s'il n'est pas très bon. Si on tourne sans arrêt dans la forêt, on n'en sort pas. Eh bien, si la division est une chose mauvaise dans le domaine politique, je ne dis pas qu'elle soit condamnable en bloc. Mais le libéralisme ne veut pas supprimer la division, il la respecte ; il ne la souhaite pas. Hugo attendait l'unanimité morale et politique des hommes. Par conséquent, dans ce domaine de l'action politique, vouloir la diversité serait une absurdité. Il en va de même dans le domaine de la connaissance. Chaque fois que nous nous mesurons à une vérité objective qui existe en dehors de nous, comme le dit Descartes, il n'y a qu'une vérité de chaque chose, par conséquent, une pensée dans chacune. On ne peut pas à la fois croire au système de Ptolémée et à celui de Copernic ; on ne peut pas non plus croire — à moins de considérer les philosophies comme des symphonies, ce qui serait peut-être la meilleure explication — on ne peut pas croire à la fois à Marx et à Pascal, à Hegel et à Kierkegaard, à Kant et à Spinoza. Là, nous sommes dans le domaine des incompatibilités. Pas dans celui de l'art. En art, il n'y a pas <sup>p.388</sup> d'incompatibilité. La diversité est, non seulement possible, mais même désirable, car les œuvres d'art ne se détruisent pas, elles se juxtaposent ; elles se hiérarchisent, mais sans s'exclure. Et les hiérarchies sont véritables. On peut, on doit aimer à la fois Racine et Shakespeare, le Titien et Picasso. Bien plus, je dirai même que l'œuvre d'art appelle la confrontation comme sa propre preuve et comme son épreuve, parce

## Débat sur l'art contemporain

qu'il n'y a qu'une seule définition possible à donner de la grande œuvre. La grande œuvre d'art, c'est celle qui tient en présence de toutes les autres. Je crois, pour ma part, bien entendu, que le Titien tient à côté de Picasso. Et là, je m'oppose à une certaine critique et à ceux qui ont dit que Picasso ne tenait pas à côté du Titien. M. Weidlé a dit qu'une toile de Picasso était un apéritif. Bon. Je dirai, il y a pourtant un déjeuner, mais le déjeuner n'est pas dans une toile, il est dans les œuvres complètes de Picasso. Là, il y a une chose importante que Malraux a touchée un jour en disant : « Maintenant les artistes écrivent leurs œuvres complètes ». Il y a un monde de Picasso et il faut être prisonnier d'un ensemble de cette œuvre.

On ne peut pas laisser dire que notre art contemporain est nul et non avenu. Attention à une chose : je crois que nous sommes pour l'instant — je parle surtout de l'art français — dans une période de creux pour ces quinze ou vingt dernières années — en peinture, je ne sais pas trop — mais en littérature, cela me semble évident. L'art contemporain dont nous parlons ne commence pas aux *Epiphanies*, ni à Dubuffet que, pour ma part, j'estime contestable en effet ; cela ne commence pas à tel roman existentialiste ou même à Jean Genet. Cela commence à Cézanne, à Baudelaire, cela commence bien avant. On peut dire que l'on aime plus ou moins cet art contemporain, mais objectivement, il me semble absolument indiscutable que la peinture qui va de Cézanne à Picasso, en passant par Renoir, Seurat, Van Gogh, Rouault, Bonnard, Matisse, Braque, est l'une des plus grandes qui aient jamais été faites. L'on peut dire que la poésie qui va de Baudelaire à Claudel en passant par Rimbaud, Mallarmé, Rilke et Apollinaire est l'une des plus grandes qui aient jamais été écrites. En littérature, Joyce est tout de même monumental, Kafka aussi est monumental, Proust, Valéry, Faulkner ; c'est l'une des plus grandes littératures qui aient jamais été écrites.

En ce sens, je suis solidaire de Jean Wahl, quand il reprochait à Julien Benda un point de vue qui était au fond celui de M. Clément Vautel. Evidemment, il y a entre M. Clément Vautel et M. Julien Benda, une immense différence. C'est que M. Julien Benda est un écrivain de grande classe et, en même temps, quelqu'un de très intelligent ; mais j'ajoute que le point de vue est le même et Julien Benda sait très bien que l'art, dont il dit tant de mal, n'est pas si mauvais que cela. Il aurait pu par exemple, quant à lui, publier ses œuvres dans *La Revue des Deux Mondes* où paraissaient des œuvres de René Bazin et Henry Bordeaux,

## Débat sur l'art contemporain

qu'il devrait aimer ; or, il les publiait dans *La Nouvelle Revue française* à côté d'André Gide et de Paul Valéry qu'il ne cessait d'attaquer.

Deux mots sur les conditions de rénovation et l'orientation possible de l'art contemporain. Bien entendu, on ne peut pas faire de prophéties <sup>p.389</sup> et je rappelais l'autre jour, à la radio, le mot de Bergson. On demandait à Bergson : « Comment voyez-vous l'avenir du théâtre ? » Et Bergson répondait : « Si je le savais, je le ferais ». On peut simplement rappeler quelques conditions très générales et indiquer quelques dangers, quelques tentations de l'art contemporain qui sont dangereuses.

Voilà sur quoi on pourrait être d'accord :

La première condition pour la valeur d'une œuvre, c'est sa *sincérité* ; cette sincérité ne stipule pas du tout que l'auteur croie ce qu'il dit, mais qu'il y ait une convenance naturelle entre ce qu'il veut dire et ce qu'il sait dire, ce qui implique un accord entre expression et inspiration.

Je crois donc que nous devons tous être d'accord pour nous opposer à tout impératif, qu'il soit esthétique ou social, imposé à l'art tout entier. On ne peut pas dire : il faut, pour l'art, l'engagement ou le non-engagement, parce qu'il y a de grandes œuvres engagées et de mauvaises œuvres engagées. Il y a de grandes œuvres révolutionnaires, il y a de grandes œuvres réactionnaires. Sartre disait : « Je mets au défi qui que ce soit de me citer un seul grand roman qui soit un roman politiquement réactionnaire » ; eh bien, ce roman existe : *Les Pléiades*, de Gobineau, sont un roman réactionnaire. Ces impératifs-là sont absolument exclus. Mais cette sincérité civique ne suffit pas. Il faudrait, me semble-t-il, une seconde condition : d'abord, l'œuvre d'art doit *savoir dire*, et ensuite, *avoir quelque chose à dire*. Savoir dire, cela a l'air d'une banalité. Mais c'est bon à rappeler, car il y a toute une tradition actuelle qui nous invite à voir le tout de l'œuvre dans son contenu. Le surréalisme, qui me semble avoir détecté et purifié l'expérience poétique, présente, à ce point de vue, un mauvais côté : son mépris de l'expression. Oui, la poésie, c'est le rêve — et encore pas toujours — mais le poème, ce n'est pas le rêve, c'est *la réflexion sur le rêve*. D'autre part, il y a, dans les théories sartriennes de l'engagement, ou même dans un certain mouvement actuel vers une littérature parlée, un élément dangereux, encore que louable à certains égards : c'est-à-dire un certain mépris de l'expression artistique en tant que telle.

## Débat sur l'art contemporain

Naturellement il faut avoir quelque chose à dire. Là, nous retrouvons l'expression dont s'est servi au début Gabriel Marcel, celle du champ visuel. Il faut tenir compte, dans notre hiérarchie des œuvres, de l'ampleur et de la profondeur du champ visuel. Balzac est plus grand que Zola, Kafka est plus grand que Maupassant et que Colette — et pourtant j'aime infiniment Colette. Il y a là une hiérarchie évidente. Mais il faut tenir compte, non seulement de la profondeur du contenu, mais de sa convenance spécifique, et là, je crois qu'il y a un rapport entre certains moyens d'expression et certaines expériences. Je crois qu'il y a un rapport entre les moyens de la poésie qui change, mais qui garde ses règles. Il n'y a plus de versification, de rimes, ni d'alexandrins, mais il y a des constantes dans l'expression poétique. Un texte d'Homère et un poème d'Eluard sont très différents. Nous savons tout de même que nous sommes en présence d'un texte poétique. Il y a un *a priori* de reconnaissance poétique et, d'autre part, un rapport entre les moyens de la poésie et une certaine expérience psychologique, qui est un rapport p.390 contemplatif et pathétique du dessin et des images. C'est très grossier comme définition, mais on pourrait tendre à cela. L'expérience civique ou politique ne convient pas à la poésie. C'est toujours vers l'expérience lyrique, que les moyens d'expression poétiques vont naturellement.

On constaterait, d'autre part, un rapport, une relation interne entre les moyens du roman et une certaine expérience psychologique qu'il faut bien appeler expérience romanesque et que nous faisons tous : quand nous ne sommes pas contents de notre vie, nous en rêvons une autre. Au fond, c'est cela le roman. Je ne dis pas que nous rêvons une vie plus réussie, nous la rêvons au contraire plus sinistre, mais nous la rêvons toujours plus *significative*, plus serrée, plus tendue et je crois aussi que ce rapport est valable pour le théâtre et pour la peinture. Lorsque la peinture actuelle s'engage comme une peinture à deux dimensions, c'est un peu parce qu'elle a reconnu que l'expérience purement chromatique, si vous voulez, présente des affinités particulières avec ses moyens d'expression. Il y a, dans la réduction à la couleur, le sentiment d'une convenance spécifique.

Voilà deux conditions qu'il est, je crois, très difficile d'écarter.

Il y a une troisième condition. Il y a, dans l'art contemporain, un certain malaise qui vient de son excès d'*ambition*. Au fond, cet excès d'ambition aboutit à une sorte de démission et d'humilité à son tour excessive. Le monde fermé de



## Débat sur l'art contemporain

l'art ne suffit pas à l'artiste contemporain. Il faut qu'il éclate dans la vie : qu'il « change la vie » et je crois que c'est là l'unité la plus profonde, entre toutes les tendances diverses de l'art contemporain, depuis un siècle.

Pour les uns, l'art doit être un moyen au service d'un salut politique ou moral, ou être l'expression indifférente d'une vérité ; pour les autres — Rimbaud, Mallarmé, le surréalisme — l'art doit devenir une magie. Autrement dit : pour la première fois dans l'histoire de l'art, les rivaux de l'artiste ne sont plus les artistes. Pour la peinture, ce n'est pas la même chose. Mais pour la littérature, les rivaux de l'artiste sont des héros, des saints, des mages, des empereurs ou des généraux. Or, je crois que l'art qui veut atteindre ce qui est extérieur comme la politique, ou supérieur à lui, comme la religion, disparaît. C'est certainement ce que Hegel a voulu dire en prophétisant la mort de l'art ; c'est-à-dire qu'il y a de meilleurs *moyens* que l'art. En effet, à quoi bon l'art politique ou religieux, puisqu'il y a la politique ou la religion ; à quoi bon l'écrivain communiste, puisqu'il y a Lénine ; à quoi bon le romancier chrétien, puisqu'il y a l'Eglise ; ou alors, je crois que l'art peut également disparaître pour une autre raison, c'est parce qu'il n'existe plus aucun *moyen*. Sur ce point, je ne suis pas d'accord avec Max-Pol Fouchet. Je crois qu'il y a un échec magique ; l'art magique se détruit parce qu'il n'y a pas de magie, tout simplement.

Je ne suis pas croyant, mais je trouve que l'idée de religion est parfaitement rationnelle, logique ; celle de magie, en revanche, me semble inconcevable. La magie aboutit à quoi ? Au silence, à la folie, au suicide.

Je dirai, pour terminer, qu'en dehors de l'aliénation religieuse, en <sup>p.391</sup> dehors de l'aliénation politique, en dehors de l'échec magique, il y a pour l'art, tout simplement, la voie de l'art, et je souhaite que l'art continue à suivre la voie qu'il a frayée, conscient des quelques difficultés que nous avons définies et de quelques conditions de rénovation et de salut ; et délivré d'une ambition qui, finalement, l'humilie et le paralyse, car nous n'avons pas, en tant qu'artistes, à changer la vie dans la vie ; *nous avons à la changer dans l'art*, et je ne crois pas qu'il y ait de quoi en être honteux. Comme le dit Malraux, les musées, après tout, donnent une haute idée de l'homme. Pour ma part, je crois que les bibliothèques aussi donnent une haute idée de l'homme.

M. ANDRÉ BAZIN : Quand on parle de l'art contemporain, il est singulier qu'on

## Débat sur l'art contemporain

ne tienne pas un plus grand compte de ce qui, historiquement, apparaît comme le fait nouveau : je veux parler du cinéma et de la radio. En n'en tenant pas compte, on a peut-être accentué le divorce entre l'artiste et le public.

On n'a pas aperçu, je crois, la fonction de médiation que le cinéma et la radio assument, précisément entre les productions artistiques réservées à une élite, et un public plus large. Il est bien évident que le divorce existe et que le public peut, à la rigueur, se passer de l'artiste. Il peut se passer de Picasso parce qu'il a l'affiche ; il peut se passer de lire des romans parce qu'il a le cinéma ; il peut se passer d'aller au théâtre parce qu'il a la radio. Grâce à ces arts techniques, un courant s'établit entre les artistes et le public, bien qu'il se produise une perte d'énergie et de richesse. L'affiche a déjà introduit dans le public une sensibilité qui le familiarise avec le cubisme et le surréalisme. On a fait un film sur Matisse ; on va en faire sur Picasso ou sur d'autres peintres ; ces films auront une action pédagogique beaucoup plus efficace que la peinture moderne et bien plus vaste que celle qui pourrait être obtenue par les moyens pédagogiques habituels.

En ce qui concerne le roman, il est bien évident que la mise en film d'une œuvre comme *Le Diable au corps* a permis au public de prendre connaissance — au moins approximativement — de l'œuvre. Contrairement à ce que l'on a dit, le cinéma ne compromet pas le roman et le théâtre. On a pu constater qu'après la projection du film *Le Diable au corps*, l'éditeur a dû rééditer le livre. En Amérique, on mise sur la traduction en film d'un roman, pour lancer une réédition de ce roman. On constate, dans les bibliothèques municipales américaines, un afflux de demandes pour les livres qui ont donné matière à un film. Ainsi, loin de compromettre le roman ou la pièce de théâtre, le film en assure, au contraire, une plus grande diffusion.

En ce qui concerne la radio, je ne sais pas si M. Ansermet pense que la radio habitue la sensibilité du public aux œuvres modernes, je n'oserais l'affirmer ; mais il est tout de même un domaine où la radio a joué un rôle déterminant, je veux dire dans la musique de jazz. La musique de jazz n'aurait jamais à ce point pénétré en Europe s'il n'y avait eu la radio et le disque pour habituer la sensibilité populaire à une forme musicale aussi étrangère à la nôtre.

p.392 Ce courant, qui va des créateurs d'œuvres ésotériques à un public très large, constitue un rapport entre artiste et public que M. Gabriel Marcel

## Débat sur l'art contemporain

condamnera sans doute, mais que, pour ma part, je trouve plus efficace et plus heureux que celui établi par les chorales municipales, auxquelles il me semble avoir fait une confiance trop grande.

Ici, je vais parler d'une chose qui, sans doute, va provoquer quelque scandale, j'ai nommé le *Digest*. Nous sommes dans une civilisation de *Digest*. On a dit beaucoup de mal de cette formule ; personnellement, je vois au contraire dans le *Digest*, au sens physiologique du mot, une émulsion des graisses esthétiques inassimilables par un public trop large, et une opération de diastase, qui lui permet de digérer ces éléments inassimilables...

LE PRÉSIDENT : Ce qui ne sert à rien et n'a aucun résultat pour personne.

M. ANDRÉ BAZIN : *Hamlet* est un résultat ; le public a une sensibilité préparée à la forme cinématographique et non pas à la forme théâtrale. Le film de *Hamlet* — forme supérieure de *Digest* — a permis l'assimilation par le public d'une œuvre qui est loin d'être assimilable...

LE PRÉSIDENT : Estimez-vous qu'en voyant le film de *Hamlet* le public reçoit un message esthétique et culturel, quand il connaît le drame de Shakespeare ? *Hamlet*, au cinéma, n'est plus *Hamlet*.

M. ANDRÉ BAZIN : Je me considère comme ayant une culture générale moyenne. J'ai vu *Hamlet* trois ou quatre fois à la scène et je n'ai pas éprouvé une impression aussi grande que lorsque je l'ai vu au cinéma. Je suis reconnaissant à Laurence Olivier de me l'avoir fait mieux sentir.

M. GABRIEL MARCEL : Je ne trouve pas que M. Bazin ait été de très bonne foi en parlant de « chorales municipales » ; cela évoque l'orphéon. Or, je tiens que, musicalement, le fait, pour des gens, de chanter en chœur, et de belles œuvres, a une autre valeur, au point de vue de l'initiation esthétique, que la lecture du *Digest*.

LE PRÉSIDENT : Je voudrais, à mon tour, répondre en deux ou trois mots à M. Bazin, parce que toute ma conférence va à l'encontre de ce qu'il vient de dire.

Je reconnais pleinement l'utilité, comme moyen de transmission de l'art, des

## Débat sur l'art contemporain

éléments que vous avez cités et qui sont très importants. Vous avez parfaitement raison d'en souligner l'importance. Mais on ne peut le faire qu'à la condition de souligner aussi ce qui s'oppose à cette fonction éducative. M. Gabriel Marcel a parfaitement raison de dire que la société chorale de village est plus efficace, par exemple, que certaines <sup>p.393</sup> manières d'écouter la radio. Si on veut avoir un contact avec l'expérience musicale, il faut *pratiquer* la musique. Et pratiquer la musique, ce n'est pas simplement l'écouter. Il en va de même pour le *Digest*. Il y a tout de même une certaine facilité dans cette opération qu'on appelait autrefois la vulgarisation des sciences et qui a fait tant de mal. C'est cette facilité qui rend l'action du *Digest* aussi dangereuse qu'utile. Nous ne nierons pas son utilité, nous demanderons toutefois qu'elle soit soumise à des conditions très strictes et qu'elle soit menée par des gens qui savent ce qu'ils font.

M. ANDRÉ BAZIN : Ce sont ces conditions que j'aurais aimé voir discuter ici.

LE PRÉSIDENT : Cela dépasse le cadre de nos débats. Nous avons à discuter sur le fond de l'art.

M. ANDRÉ BAZIN : On a parlé du public et de l'artiste, c'est précisément le pont entre les deux...

LE PRÉSIDENT : La parole est à M. Robert Kanters.

M. ROBERT KANTERS : Dans les titres des trois conférences qui ont servi de point de départ à nos débats : *Situation de l'art contemporain*, il y avait une heureuse équivoque, ou une équivoque qui pouvait devenir heureuse. La « situation de l'art », en effet, peut s'entendre soit comme une situation intérieure de l'art, c'est-à-dire qu'on discutera des différentes écoles qui peuvent exister à un moment donné et on en viendra à la définition de l'art en lui-même ; ou bien « la situation de l'art » pouvait s'entendre par rapport à d'autres points de repère, à d'autres coordonnées ; il me semble qu'on s'en est tenu, le plus souvent, au premier sens de cette expression.

On a beaucoup parlé du divorce entre l'art et la société. On a beaucoup plaidé et pour l'art et pour la société. Je pense que nous allons finalement

## Débat sur l'art contemporain

prononcer le divorce aux torts réciproques des deux conjoints ou — en l'occurrence — des deux personnes qui n'ont jamais été conjoints.

LE PRÉSIDENT : Nous l'avons déjà fait.

M. ROBERT KANTERS : Mais a-t-on suffisamment entendu la voix de la société, alors que nous avons beaucoup entendu, sinon la voix des artistes, celle des théoriciens de l'art et des critiques de l'art.

LE PRÉSIDENT : Je regrette beaucoup, mais ceci n'avance pas le débat.

M. ROBERT KANTERS : ...je voulais donc dire qu'il existe, à côté de l'art, tel que nous en avons discuté ici, ce qu'il faut appeler un art populaire. Il existe un roman populaire, une musique <sup>p.394</sup> populaire, que nous qualifions de « mauvais » roman ou de « mauvaise » musique. Il n'en reste pas moins que ce « mauvais » roman et cette « mauvaise » musique sont considérés comme une forme d'art et de beauté par beaucoup de personnes. N'est-il pas nécessaire de faire allusion, ici, à Tino Rossi ou à de très mauvaises productions littéraires ou romanesques ? Pour prendre une comparaison d'ordre économique, je me demande si, dans un congrès traitant d'un produit quelconque, il n'y aurait pas lieu de tenir compte des produits de « remplacement ».

LE PRÉSIDENT : Alors, que nous enseigne Tino Rossi ?

M. ROBERT KANTERS : Tino Rossi n'enseigne peut-être rien, mais l'existence de Tino Rossi, comme phénomène social, paraît pleine d'enseignement. Cette sorte d'art populaire me paraît importante, parce que la situation de l'art, d'un point de vue sociologique, est commandée par le fait qu'une grande partie de la société considère comme ayant valeur d'art des expressions auxquelles nous dénions cette valeur. Je ne vais même pas aussi loin que Julien Benda qui, hier, un peu approuvé par Gabriel Marcel, tentait une disqualification de la poésie moderne par le goût du public. Ce n'est pas exactement de cela qu'il s'agit. L'étude de cet « art » lui-même, nous ne pouvons pas l'entreprendre, cela nous mènerait trop loin. Il est trop tard puisque personne n'en a parlé. Je crois que cette étude pouvait, cependant, avoir un intérêt pour l'esthétique, comme une

## Débat sur l'art contemporain

étude de psychologie pathologique est intéressante pour la psychologie elle-même.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'engagement dans la littérature populaire, ou plutôt sur son total non-engagement. Je viens de lire, pour mon compte, avec plaisir un roman qui s'intitule : *Aimée et chassée par son légionnaire* ; je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il s'agit d'un roman populaire, mais c'est un roman qui n'est absolument pas engagé.

On peut évidemment faire différentes objections et me dire : cette situation d'un public qui lit des choses absolument an-esthétiques a existé de tout temps, dans toutes les sociétés. Au temps de Molière, il y avait Tabarin, comme aujourd'hui M. de Létraz. On peut m'objecter aussi que j'en reviens à ce que Jean Cassou a dit sur l'opposition de l'art officiel et de l'art authentique d'une époque. Il me semble qu'il y a cependant un point extrêmement important : ce qui change la situation aujourd'hui, c'est que les masses — pour reprendre un mot que M. Gabriel Marcel n'aime pas — le peuple (ceci dit sans aucune disqualification), ont pris une importance considérable, qu'il s'agisse du domaine technique, militaire, politique. Vous me direz encore que je sors du sujet, mais c'est d'une situation sociologique de l'art que je parle maintenant, de sorte qu'il est nécessaire d'évoquer ces phénomènes sociaux.

Du fait que les masses ont acquis cette importance dans beaucoup de domaines, du fait qu'elles sont atteintes par certaines formes d'art dégradées, du fait qu'elles sont atteintes par le cinéma et la radio — qui ne sont pas encore considérés comme art par beaucoup de personnes — p.395 nous ne pouvons imaginer que la situation de l'art contemporain, isolé, soit la même, par rapport à la grande masse, qu'au XVII<sup>e</sup> siècle, par exemple, où la masse, inculte, ne jouait de rôle dans aucun domaine et n'avait pas cette prétention à la pseudo-culture.

Dans ce même ordre d'idées, il faudrait évoquer la question de l'éducation obligatoire, de l'accession à la culture d'un public immense qui, capable de lire, demeure parfaitement inculte. Dans la société du moyen âge ou dans les sociétés orientales, il y avait et il y a un public inculte et une culture, un art, qui sont le fait des clercs et uniquement d'eux, ou à peu près.

Il me semble que, sous ce rapport, notre société diffère profondément de ce type ; dans les sociétés orientales, on trouve, à côté de l'art, d'autres fonctions

## Débat sur l'art contemporain

spirituelles ayant un rôle de régulation spirituelle, de guide de vie intérieure, de vie intellectuelle, de vie artistique, assumé par la religion ou par la métaphysique. La vie des hommes était ordonnée par quelque chose. Aujourd'hui, *le danger, c'est que l'art tend à devenir justement une attitude religieuse et à ordonner tout seul un monde spirituel dans lequel les autres fonctions ne sont plus assumées par rien*. L'art risque alors de rester l'apanage de sociétés initiatiques. Cela semble plus sérieux que le danger de la bombe atomique ou celui d'une révolution, auquel Gabriel Marcel a fait allusion. Il n'y a pas de bombe atomique, ou plutôt, la bombe atomique existe déjà, du seul fait qu'il existe des masses considérables et que nous formons, en face d'elles, un tout petit collège, un tout petit congrès. Je ne pense pas d'ailleurs que nous puissions dire que nous avons tenu ici un congrès. Il faudrait employer un mot maçonnique et dire que nous avons tenu un « convent », une réunion d'initiation artistique !

Sur le remède, tout le monde est à peu près d'accord — ou du moins sur le terme. On a toujours proposé comme remède à cette situation ce qu'on pourrait appeler une « resacralisation » de la société, la redécouverte de ses fonctions spirituelles. La resacralisation pourrait alors s'entendre de deux manières. Un grand nombre des orateurs ont estimé qu'il fallait resacraliser la société en adhérant à une doctrine politique quelconque, à une mystique politique et humaine ou à une mystique du surhomme — on a fait allusion au livre de Carrouges sur ce sujet — ; ou bien on pense qu'il faudrait adhérer à une mystique d'ordre religieux et même magique, la resacralisation magique apparaissant plus proche, pour M. Fouchet, d'une mystique religieuse que d'une mystique politique et sociale. (Je dis « pour M. Fouchet », mais c'est à André Breton qu'il faut penser.) Ainsi, au cours de ces débats, M. Max-Pol Fouchet et M. Gabriel Marcel ont envisagé cette resacralisation de deux façons très différentes. D'accord sur un premier point, ils ne le sont plus du tout sur le second.

Il me semble que M. Max-Pol Fouchet prend assez joyeusement son parti d'une resacralisation par collège initiatique ; il imagine assez bien que nous resterons ce que nous sommes pour le moment, c'est-à-dire une assemblée d'initiés, d'illuminés, qui formera une sorte de loge avec un supérieur qui serait André Breton, M. Max-Pol Fouchet étant, <sup>p.396</sup> selon l'expression de M. Morgan, l'enfant de chœur. Je pense que cette formule est extrêmement dangereuse.

## Débat sur l'art contemporain

M. Gabriel Marcel semble aller dans la même direction, mais vouloir une base sociale plus large à cette resacralisation de la société.

Je n'ai presque pas parlé d'art, ce matin. Mais il me semble qu'il y avait une omission, à propos de l'art dans la société, qu'il fallait réparer. Evidemment, nous dépassons toujours une question et nous sortons d'un débat sur l'art contemporain qui devrait se terminer — ou s'ouvrir — sur un débat sur la religion ou, du moins, sur le sentiment religieux, comme étant un sentiment extrêmement répandu qui peut chercher sa satisfaction sous des formes très diverses et qui, dans le monde actuel, *la recherche souvent sous la forme de l'art*.

J'aurais voulu poser quelques questions à M. Gabriel Marcel, sur le théâtre en particulier, et lui dire que nous n'étions pas d'accord — mais il le sait — sur l'affaire Genet ou Pichette, et qu'il me paraît dommage qu'il n'ait prononcé que trois ou quatre noms d'auteurs dramatiques français contemporains, donnant au public l'impression que sa sympathie allait plutôt vers M. Bernstein...

LE PRÉSIDENT : Non, je proteste, ou alors je n'ai rien compris à ce qu'a dit M. Gabriel Marcel...

M. GABRIEL MARCEL : J'ai parlé de Sartre et de Montherlant.

LE PRÉSIDENT : Nous allons passer maintenant aux derniers orateurs :

M. PAESCHKE : Je me bornerai à vous exposer quelques idées qui me sont venues au cours des différentes conférences, sous la forme de trois thèses :

1) Je pense qu'il faut tout d'abord renoncer à juger l'art contemporain en le considérant simplement sous un aspect rétrospectif et, au fond, banal, comme un simple épiphénomène de l'esprit chaotique de notre temps, comme un miroir qui reflète la déformation et la déshumanisation de notre monde. Il faut commencer par voir, dans ses meilleurs représentants, un effort très sincère pour nous libérer d'un monde à l'image classique, devenu vide et purement allégorique, et d'un monde brutalement réaliste et devenu insupportable.

C'est ainsi que le monde moderne se révolte aussi bien contre l'idéalisme que contre le *matérialisme*, contre toutes ces formes des faux dieux qui



## Débat sur l'art contemporain

s'appellent *idéologies*. Je le vois donc, avant tout, engagé contre l'engagement, contre un art à thèse. Ce n'est pas par hasard qu'il a été successivement attaqué par tous les groupements idéologiques de notre société, par la bourgeoisie libérale d'abord, par les nazis ensuite, enfin par les communistes.

Comme M. Fouchet l'a très bien expliqué, l'artiste cubiste ou surréaliste ne reconnaît plus une idée préconçue. C'est en créant, en « se <sup>p.397</sup> faisant », que l'artiste contemporain donne naissance à ce qu'on pourrait appeler l'idée de son œuvre. La déformation n'est donc, à mon avis, qu'une expression de la lutte de l'artiste moderne qui veut œuvrer sans le support d'une donnée extérieure et objective. C'est ainsi qu'on a pu prétendre que l'artiste contemporain se mettrait dans la position d'une sorte de jongleur de dieu (comme on a appelé les mystiques du moyen âge), qui tend à jouer avec toutes les formes possibles de la création, à travailler avec le potentiel de toutes les formes de l'univers, soit par les moyens expressifs du rêve, soit par une sorte d'ironie à l'égard de Dieu. C'est le cas de Matisse, par exemple, qui me semble vouloir, avec quelques lignes simples, refaire le monde plus harmonieux qu'il n'est, en nous disant que ce monde créé par Dieu, selon une harmonie préétablie, est vraiment peu de chose et qu'il est très facile à imiter et à corriger.

Je vois donc l'artiste contemporain dans la position d'un démiurge qui cherche à créer une opposition très nette entre l'esprit et la matière, ou, plus exactement, la matérialité des choses avec laquelle il se sent en conflit, comme les héros de l'Antiquité l'étaient avec les chimères. Comme Thésée aux prises avec le Minotaure, Persée avec la Gorgone, Picasso lutte contre l'angoisse de l'âme humaine, dévorée vivante par la multiplication cancéreuse des impressions, des chocs, des événements de notre monde, qui semble envahir parfois la face de ses personnages, telle une monstrueuse maladie. Pour prendre un exemple dans la littérature, n'est-ce pas la même opposition rigide entre le principe du spirituel et celui de la matérialité qui se manifeste chez quelques-uns de nos écrivains les plus discutés, un Saint-Exupéry, un Lawrence, quand ils se sentent poussés avant tout vers une recherche presque manichéenne du désert.

2) Voilà donc ce qu'on a appelé, dans les entretiens précédents, le problème de l'athéisme prométhéen. Je pose la question de savoir si cette tension entre le principe spirituel et matériel n'arrive pas à briser la vraie polarité de l'homme,

## Débat sur l'art contemporain

de telle sorte que la recherche d'une conscience totale et absolue finit par se contredire et se détruire elle-même. Le phénomène de la conscience humaine ne nous est donné que relativement ; il présuppose une résistance, une tension entre le moi et le collectif, une situation double de l'homme à la fois créateur et créature. C'est ainsi que l'homme a pu découvrir la perspective, le sens de la profondeur, comme celui du tragique et celui de la liberté de choisir et de se décider. C'est ainsi que le plus haut représentant de la conscience occidentale et chrétienne a reçu le nom de *pontifex* ; c'est en faisant le pont entre l'être et le devenir, le moi et le toi, la vie et la mort, que l'esprit humain et l'imagination peuvent se réaliser.

Que se passe-t-il quand Picasso, dans la plupart de ses portraits, s'en prend aux yeux, détourne l'un, en détruisant ainsi notre faculté de mesurer le fini et l'infini, ou quand il déforme nos joues en effaçant ainsi les différences d'expression de front et de profil ? Il arrive que, dans le visage de l'homme même, soient supprimés les éléments qui le rendent capable de concevoir une troisième dimension, la profondeur. p.398 Nous nous trouvons ramenés à un état dans lequel un retour, même voulu, au réalisme classique, n'est plus possible, serait-ce même aux dépens d'une perte totale de conscience et d'authenticité.

Je crois, d'autre part, que cet idéal grec paradoxalement retrouvé et que l'on peut constater dans beaucoup de peintures et de sculptures modernes, ne constitue qu'un simple revers de l'art volontairement déformé et grotesque. Cette expression d'inquiétude béate sur des visages qui semblaient ignorer complètement leur aspect objectif, n'est-ce pas un dernier stade, dans le processus qui vise à la perte de l'organe transcendant, chez l'homme moderne ?

3) J'ai parlé de la fonction libératrice de l'art moderne entre les deux guerres et je dois me corriger en ajoutant qu'il s'agissait d'une libération par destruction, destruction nécessaire. Mais maintenant, nous avons fait table rase. Le surréalisme n'a-t-il pas perdu par là-même ses raisons d'exister ? Je crois, dès lors, que l'art ne peut renaître et développer sa fonction imaginative et médiatrice que s'il redécouvre le véritable conscient, c'est-à-dire la polarité réelle entre le moi subjectif des impulsions et des images intérieures, et l'objectivité d'une donnée intérieure et supérieure, d'un symbole, d'une idée, d'une loi esthétique, morale ou religieuse, fondée dans la nature éternelle de l'homme. Bien entendu, il s'agit d'une polarité et non de cette identification

## Débat sur l'art contemporain

mystique que me semblent préconiser, d'une part, les magiciens de l'art moderne, d'autre part les adhérents d'un art politique et idéologique.

Ce qu'il faut, c'est la redécouverte de ce que T. S. Eliot, après sa période surréaliste, a exprimé par la formule : *objectif-corrélatif*. J'insiste sur le terme *corrélatif*, sanctionné par une vraie et éternelle tradition ; il nous faut une fable, une image personnifiée de l'ethos, un mythe, un symbole religieux de la dignité humaine avec laquelle la vision intime de l'artiste se polarise, si je puis dire, pour arriver à une synthèse.

Pour terminer, je rappellerai ce passage où Lessing, parlant du *Laocoon*, se demande pourquoi l'artiste grec a choisi justement de représenter le moment qui précède celui où Laocoon et ses deux fils succombent sous l'étreinte des serpents, pour bien exprimer le maximum de douleur. C'est parce que cette douleur ne peut être rendue consciente, pour nous, que dans l'effet de contraste produit par la résistance de l'*ethos* humain à l'horreur. Or, la plupart des artistes modernes nous mettent devant l'horreur comme *devant un fait accompli*. Ils cherchent à nous soumettre à une action directe de leur sensibilité subjective, sans introduire une distance entre leur vision et la forme expressive, c'est-à-dire *sans transcender* leur expérience.

C'est justement par cette tentative d'identification qu'ils tombent dans l'isolement ; comme, sous l'impression d'une lumière trop forte, notre imagination se sent aveuglée et notre sensibilité brûlée. La communication dont M. Charles Morgan a parlé hier, ne se réalise pas parce qu'il reste trop peu à faire pour notre propre forme imaginative ; celle-ci se trouve pour ainsi dire escamotée par une fausse intensification ou multiplication de l'effet qu'on veut atteindre, qu'on veut nous dicter. Je pense à beaucoup de jeunes écrivains allemands, qui envoient presque <sup>p.399</sup> journallement, à la rédaction de ma revue, des poèmes dans lesquels ils cherchent à transmettre, souvent avec beaucoup de passion, les voix obscures et profondes de leur expérience intime, au lieu de chercher une perle au fond de la mer. J'ai pris l'habitude de leur répondre par une phrase de Goethe, que je répète comme un véritable leitmotiv de toute rénovation possible de l'art d'aujourd'hui, à savoir que « l'expression de soi-même, la confession de soi-même n'est pas encore de la création ».

LE PRÉSIDENT : Mesdames et Messieurs, le moment est venu de clore notre

## Débat sur l'art contemporain

dernier entretien. Si vous le permettez, j'ajouterai seulement quelques mots pour terminer ces réunions, sans toutefois prétendre en faire des conclusions.

Nos débats m'ont inspiré deux ou trois réflexions. La première est qu'on emploie souvent de grands mots en matière d'art, au lieu de prendre la peine de faire une étude objective des situations et des problèmes posés. Par exemple, depuis trente ans qu'on connaît la musique de Stravinski, je ne vois pas que les critiques aient bien élucidé l'essence de son art, et quand ils ont essayé de le faire, cela a été pour prétendre que le temps de cette musique était *ontologique*. Or, je crois vous avoir montré qu'il n'y avait rien de tel, et les explications de M. Bazin sur le cinéma, montrant que celui-ci nous donnait le sentiment du continu, là où la donnée était un découpage, un discontinu, pourraient servir d'illustration à ce que je vous ai dit du temps de Stravinski. Eh bien ! j'ai l'impression que souvent, au cours de ces débats, on a eu recours à de grands mots, comme ceux qui parlaient de temps ontologique, au lieu d'essayer, en serrant de plus près la question, de mettre le doigt sur ce qui est problématique.

Une étude plus objective — et c'est ma seconde remarque — eût sans doute facilité l'entente entre les esprits. Beaucoup de discussions ne sont-elles pas nées de questions mal comprises ? Je pense en ce moment à ma discussion avec Boris de Schlöezer sur le fondement de la musique : — « Vous dites que la musique ne peut se fonder que sur la dominante, me disait Schlöezer, mais il y a bien autre chose, il y a toute l'échelle harmonique des sons. » C'est méconnaître le problème posé. Il va sans dire que les données de la nature ne manquent pas. Le problème du « fondement » n'est pas de trouver dans les sons des qualités que la musique puisse utiliser, mais de découvrir, parmi ces qualités, celle qui passe de l'événement sensible à un événement intérieur. Si je me suis « accroché » à la dominante, c'est que, par son rapport au son premier, elle fait du mouvement mélodique un *chemin* et qu'ainsi la mélodie prend un sens pour notre conscience. Pour contester cette sorte de privilège de la dominante, il s'agirait de montrer que d'autres données des sons peuvent jouer un rôle analogue ; autrement dit, pour que la discussion aboutisse, il faudrait d'abord poser le problème tel qu'il est.

A cet égard, envisageons encore le problème de l'« engagement ». Il a été mis en évidence par le cas des compositeurs soviétiques. Tant <sup>p.400</sup> par les

## Débat sur l'art contemporain

circonstances particulières de la musique russe que par la situation générale de la musique contemporaine, les jeunes compositeurs soviétiques se sont trouvés dans ce que j'ai appelé l'« inauthenticité ». C'est ce que sentaient, au moins confusément, leurs critiques. C'est aussi, au fond, ce que sentaient sans doute les compositeurs lorsqu'ils s'inclinaient devant les critiques. Autrement dit, les critiques n'avaient pas tout à fait tort. Mais lorsqu'ils demandent aux compositeurs d'exalter les kolkhoses ou je ne sais quels sentiments collectifs, que peut-être le compositeur ne ressent pas, ils demandent au musicien l'impossible. Le marxisme confond le mobile de l'art et son motif. De plus, tous les motifs ne sont pas praticables. Lorsque M. Claessens nous fait entendre que l'art d'aujourd'hui devrait exprimer la haine de la société actuelle, je lui répondrai que la musique, en tout cas, ne peut pas exprimer la haine. Le musicien ne peut exprimer que ce qu'il aime ; c'est curieux mais c'est ainsi. En somme, l'artiste s'engage toujours dans son art, mais toute la question est de savoir quelle sorte d'engagement implique la nature même de l'art et de chaque art particulier.

J'en viens à ma dernière remarque, qui est que, si nos discussions opposaient des esprits différents, comme le disait M. Weidlé, par leur contenu, il aurait fallu qu'ils puissent se rencontrer dans une commune méthode d'examen de nos problèmes. Il y a un certain fonds d'idées aussi impropres à l'examen de l'art d'aujourd'hui, je crois, que les préceptes de la géométrie d'Euclide ou de la physique classique le sont aux problèmes de la science moderne. Les savants ont dû, devant ces problèmes, adopter de nouvelles méthodes. Pourquoi ne s'applique-t-on pas aussi à rechercher une méthode permettant au moins de poser clairement nos problèmes esthétiques ? On s'apercevrait alors que la communication, en tout cas, entre beaucoup de prises de position, est possible. C'est ainsi, par exemple, qu'en entendant M. Portmann parler de la « fonction esthétique », j'ai senti que nos points de vue convergeaient, car le signe, dans l'art, de cette fonction esthétique n'est autre chose que ce que j'ai appelé son « ethos ».

Il est toutefois une catégorie d'interlocuteurs avec lesquels cet essai de rechercher une méthode d'examen commun serait infructueuse, ce sont les marxistes et cela ne tient pas tant à la nature même du marxisme qu'à sa position actuelle. Je m'explique.

## Débat sur l'art contemporain

Le marxisme est un monisme ; il rapporte tout, et notamment tout ce qui est de l'homme, à ce qu'il appelle le *concret*, mais le concret est une notion fort ambiguë, aussi a-t-on vu le matérialisme ancien céder la place au matérialisme *dialectique*, et a-t-on vu Lénine reprocher à Plekhanoff — autre dialecticien matérialiste — d'avoir mal compris les données concrètes de l'histoire. Dans le livre qu'il vient d'écrire contre l'existentialisme, M. Georges Lukacs, marxiste éminent, nous dit que le concret est une catégorie *gnoséologique*. On devrait donc pouvoir discuter cette notion du « concret », cette catégorie gnoséologique, — pourquoi, par exemple, ne peut-on y intégrer la « fonction esthétique » ? — et la discussion avec les marxistes pourrait être fructueuse si le « matérialisme dialectique » était, comme d'autres positions p.401 philosophiques, une méthode d'examen. Mais il ne l'est pas ou ne l'est plus. Il est devenu une Eglise, avec un Pape et une Congrégation de l'Index, et la vision gnoséologique de la matière y est soumise à l'autorité d'un seul jugement : celui des Russes. Je vous ai montré, dans l'histoire de la musique, l'importance de l'action nationale ; la musique occidentale réduite à la française ou à l'allemande se serait figée, serait restée stagnante comme la musique chinoise ; c'est ce qui arrivera fatalement à une discipline dominée par un seul esprit. En attendant, l'état de choses survenu dans le marxisme rend, pour nous, la « communication » avec les marxistes impossible.

Je ne vois qu'une méthode d'examen qui puisse aborder avec fruit les problèmes posés par l'art d'aujourd'hui, c'est la phénoménologie — précisément parce qu'elle est une méthode d'examen et non une prise de position métaphysique. La phénoménologie a conduit Sartre à l'existentialisme, elle s'accorde, chez Merleau-Ponty, avec un marxisme non-orthodoxe, elle n'empêche pas le professeur Herring, de Strasbourg, d'être un grand théologien. C'est une discipline difficile, et qui ne prétend pas résoudre tous les problèmes, mais qui permet au moins de les poser. Les problèmes bien posés et la communication établie entre les esprits différents, un grand résultat serait acquis. Je vous montrais qu'en musique les oppositions provenaient de la primauté accordée, dans l'expérience et selon les individualités, au « sensible » ou à l'« émotif », et que les différents types musicaux pouvaient collaborer dans un même processus historique. Tant que les divers types humains sont incarnés dans leurs « domaines », dans des possessions, ils tendent à la guerre. Il y aurait un beau message à faire au monde, en montrant que ces types divers ne

## Débat sur l'art contemporain

représentent que des dispositions diverses de la vie de conscience, entre lesquelles la communication est possible. La paix apparaîtrait alors non seulement comme une chose désirable, mais comme la condition préalable et impérative à cette communication. Si un tel message pouvait se dégager de discussions comme les nôtres, elles auraient, par là-même, déjà un grand prix, et la réputation des « intellectuels » dans le monde en serait singulièrement relevée. Laissez-moi sur ces pensées terminer nos entretiens.

@

## APPENDICE <sup>1</sup>

@

M. ALEXANDRE MARAÏ : p.403 J'aurais deux réflexions à vous communiquer. Ou plutôt, une question et une réflexion. Car il me semble que nous tous, qui avons pu assister à ces IIIes Rencontres Internationales, quitterons celles-ci en emportant dans notre conscience une question. On a essayé, au cours de ces Rencontres, de trouver la définition exacte des rapports de l'art contemporain avec notre époque. Nous avons entendu des réponses courageuses et empreintes d'un grand sérieux. La plupart des conférenciers et de ceux qui ont pris part à la discussion partagent la même angoisse ; ils sentent qu'il y a, de nos jours, rupture entre le public et l'art contemporain, que le créateur et son œuvre ne vivent plus en harmonie organique avec la société. D'autres se sont refusés à cette façon de voir. Ils ont rappelé que l'art n'est pas lié à telle ou telle époque, que ses droits demeurent valables au delà de l'actuel, que le suprême service que l'artiste et l'œuvre d'art peuvent rendre à la cause de l'homme consiste à maintenir vivante son aspiration vers le beau éternel et à favoriser ainsi la purification, la « catharsis » de sa conscience spirituelle et morale. Nous avons entendu plus d'une réponse de haute valeur. Il va de soi que nous n'avons pu entendre « la » réponse, la réponse capable de dissiper toute l'inquiétude impliquée dans la question, car une telle réponse n'existe pas. Lorsqu'au cours de son existence, l'humanité arrive à des tournants décisifs, la réponse ne saurait jamais être autre chose que la réalité même.

La question qui s'est dégagée des IIIes Rencontres Internationales est née d'un pessimisme légitime. En écoutant les conférenciers et les discussions, le rêve de saint Jérôme m'est revenu à l'esprit. Le voici en quelques mots. Saint Jérôme, malade, rêve dans sa fièvre que le Sauveur se penche sur lui, le châtie et prononce ce grave reproche : « Tu as lu Cicéron » Le saint se réveille grelottant, l'âme accablée sous le poids de sa culpabilité. Cette anecdote a sa signification car, un siècle avant saint Jérôme, un autre excellent chrétien, l'un des grands saints de l'Eglise, un chrétien ardent et dont nous connaissons l'âpre lutte pour la foi, saint Augustin, a pu encore lire sans remords, allégrement, Platon et Aristote. Et sachant que ce père de l'Eglise était non seulement un grand chrétien, mais en même temps un gourmet de la littérature, nous ne risquons guère de nous tromper en supposant qu'il a également lu Cicéron. Précédant saint Jérôme à peine de cent ans, ce grand saint ne s'est pourtant jamais senti coupable du fait de son admiration pour les chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature antiques. p.404 Or, au IVe siècle après Jésus-Christ, l'Eglise avait déjà ses évêques, ses diocèses,

---

<sup>1</sup> Nous donnons ci-après l'essentiel du texte de deux interventions préparées et annoncées qui ne purent être entendues, faute de temps, lors du dernier entretien.



## Débat sur l'art contemporain

elle avait déjà son saint Augustin. « L'immense révolution sociale », comme l'appelle Renan, s'est déjà accomplie dans l'Empire romain, le christianisme était déjà une réalité religieuse et sociale, il était devenu la forme même de la vie de l'époque. Et, cependant, les reflets du monde antique, les derniers reflets de ce monde éclipsé brillaient encore dans l'âme de la première société chrétienne. Lumière singulière et merveilleuse, semblable celle des soirées d'été, lorsque le soleil a déjà disparu derrière l'horizon, mais que la terre continue de briller d'une lumière intérieure, de quelque éclat tellurien.

Cent ans plus tard, saint Jérôme ne pourra plus goûter qu'au prix de se savoir coupable les œuvres de la civilisation gréco-romaine, l'une des plus grandes époques créatrices et éducatrices de l'humanité. Un instant de plus, et nous voici transportés du rêve de saint Jérôme dans les cellules des moines au cerveau ankylosé du moyen âge, qui, à la vue des textes classiques, interrompent leur lecture quotidienne pour s'écrier indignés : *Græca sunt, non leguntur*.

La question, qu'en nous séparant, nous emporterons, est, me semble-t-il, peu près celle-ci : Est-il possible que le postulat social nous apparaisse important, urgent et essentiel au point que l'homme contemporain soit prêt à renier en sa faveur — et ne fût-ce que temporairement — le droit de l'artiste de parler d'autres problèmes ? Cette question est troublante et, en l'exprimant, je me rends compte de l'importance décisive qu'au delà de l'actuel revêt la volonté d'y répondre. Le processus que Röpke appelle « *Vermassung* », le progrès technique, le langage uniformisé de la civilisation, tout cela explique la rupture que nous constatons sans que, toutefois, l'ensemble de ces phénomènes constitue une « réponse ». Peut-être — permettez-moi d'émettre cette hypothèse sous forme interrogative — peut-être une des raisons de ce « divorce » se trouve-t-elle dans l'absence, pour l'art contemporain, de cette énergie religieuse qui, dans le passé, a animé l'art de chaque grande époque créatrice ? Au cours de l'existence de l'humanité, l'homme a parfois régné sur la terre à l'aide de ses seules forces biologiques, il a dominé le monde non pas par des moyens techniques, mais par le simple fait de son existence. Or, à ces époques, l'élément magique n'était pas absent de l'art. Le fameux ure de la grotte d'Altamira — à notre connaissance ce dessin est la plus ancienne œuvre d'art — nous apparaît déjà avec les exigences de l'art intégral, de l'art en pleine maturité. Ce dessin est à la fois « naturaliste » et « expressionniste ». Ce que Charles Morgan appelle *vision*, ce qui, pour Gabriel Marcel est la *révélation*, *Offenbarung* ; c'est grâce à une inspiration qui est, en quelque sorte, une force religieuse, qu'à toute époque les artistes étaient à même d'atteindre ce but suprême de l'art. Au lieu de « force religieuse », nous pouvons, bien entendu, nous imaginer des forces spirituelles et morales immanentes, libres de tout contenu transcendant. Beaucoup de gens croient aujourd'hui qu'un socialisme anobli, libéré de la lutte des classes, deviendra la religion immanente des masses, dont l'énergie créatrice se traduira un jour par une œuvre d'art. Toutefois, ce jour semble encore lointain. Pour l'instant, nous sentons ce qui manque,

## Débat sur l'art contemporain

nous ressentons l'absence des rapports organiques entre l'art et la masse.

Or, l'autre jour, lorsque M. Ansermet nous a évoqué avec tant de vigueur et une pénétration si profonde l'œuvre de Béla Bartok — *Le Château de Barbe-Bleue* — tout en écoutant la musique et en observant en même temps l'auditoire, j'ai pensé à ce qu'un musicologue hongrois disait des auditeurs du temps de Beethoven et de Mozart, cet « âge d'or » de la musique. A en juger d'après les peintures de l'époque, les gens écoutaient alors la musique d'un <sup>p.405</sup> air dégagé, entièrement à leur aise. Réunis dans un salon, une tasse de chocolat dans la main, tout le monde cause, les gens écoutent « la divine musique » simplement, joyeusement, sans émotion ni ferveur, surtout sans effort intérieur. En effet, à cette époque, la musique, celle de Mozart ou de Beethoven y compris, faisait partie de la vie quotidienne des contemporains. Pour l'écouter, point n'était besoin d'endosser un complet noir ou de revêtir un air solennel.

Nous-mêmes, il y a quelques jours, de par la volonté de Bartok et d'Ansermet, nous avons participé à ce rite singulier. En observant les visages autour de moi, j'ai dû constater, à côté de l'enthousiasme et de la joie sereine, d'autres expressions crispées qui trahissaient un effort. On sentait que certains auditeurs, pour arriver à l'expérience musicale, ont d'abord dû vaincre quelque résistance intérieure et que, après avoir accompli cet effort pénible, il ne leur était pas facile de retrouver leur attitude normale de détente. Or, c'est de ce même regard interrogateur, scrutateur, crispé, d'où toute bonne humeur semble absente, que l'œil du contemporain envisage toutes les œuvres artistiques. Une question s'y dissimule. Le regard du contemporain semble dire à l'artiste : « Moi, l'homme, je vis au milieu d'un immense danger. Artiste, peux-tu m'aider ? »

@

M. GEORGES-EMMANUEL CLANCIER : M. Gabriel Marcel a donné une grande importance au facteur snobisme et spéculation dans la recherche de la nouveauté en art. Ce snobisme et cette spéculation d'un certain public influenceraient l'artiste, serait-ce à son corps défendant, le pousseraient à « faire du nouveau ». A mon sens, ces facteurs pourront, sans doute, influencer le mauvais peintre, le mauvais poète ; je préférerais dire : le faux peintre, le faux poète, mais il ne faut pas confondre les imitateurs plus ou moins sincères, les suiveurs avec les authentiques créateurs de l'art contemporain.

Ce qu'il faut comprendre, c'est que le mythe des temps modernes a été, est encore une source profonde d'inspiration pour les artistes. Ce qu'il faut comprendre, c'est que la civilisation technicienne — pour employer le terme de M. Thierry Maulnier — la civilisation technicienne qui a pris son essor au XIX<sup>e</sup> siècle a bouleversé la façon de penser, la façon de vivre d'immenses groupes humains. Comment, alors, l'artiste n'eût-il pas été sensible à ce changement, et comment n'eût-il pas songé qu'il devait se forger un langage

## Débat sur l'art contemporain

pictural ou poétique nouveau pour exprimer la conscience de ce monde nouveau.

Baudelaire, l'un des premiers, a pris soin de souligner l'importance du sens de la *modernité* dans l'œuvre d'art.

En outre, un des caractères principaux de l'ère machiniste est la rapidité de son rythme. Non seulement le monde s'est transformé mais il ne cesse de se transformer et cela, dirait-on, de plus en plus vite : à une invention technique succède une autre invention encore plus étonnante, et ainsi de suite ; cependant que tributaires de cette cascade d'inventions, et surtout du développement constant de l'industrialisation, les formes sociales et les modes de vie ne cessent de changer. Parallèlement donc à cette succession rapide d'inventions dans le domaine technique et de variations dans la manière de vivre, se déroule, dans l'art moderne, une succession d'innovations soit dans les formes, soit dans les thèmes d'inspiration.

Qu'on se souvienne de poèmes de Cendrars nourris du spectacle neuf offert par le monde, de poèmes d'Apollinaire aussi — et pour ce poète jusqu'au sein de la guerre les « temps modernes » sont un motif d'exaltation puisqu'il chante le spectacle *nouveau* des obus éclatant.

p.406 Ainsi voilà l'une des causes de l'exigence de nouveauté qui marque, en de certaines limites d'ailleurs, l'art moderne : on peut la résumer de cette manière : à un monde nouveau et en perpétuel changement, un art nouveau et perpétuellement renouvelé.

Mais il y a encore d'autres causes.

M. Gabriel Marcel a parlé d'une certaine fatigue née de l'habitude, fatigue qui pousserait le consommateur à exiger de l'artiste du « nouveau » susceptible par son effet « excitant » de dissiper cette fatigue. C'est sur une tout autre fatigue du public que je voudrais attirer votre attention : sur une inertie et une sclérose intimement liées qui me paraissent fort graves et contre lesquelles l'artiste se trouve en lutte.

Je ne sais pas s'il y a tellement de gens qui ont le dégoût, comme nous l'a dit M. Marcel, de ce qui a trop servi. Je crois même que c'est plutôt le contraire. Je crois que l'homme en général n'a que trop tendance à se contenter de ce qui a servi — et qui est ainsi devenu inoffensif — et même à préférer ce qui a trop servi.

Cette inertie et cette sclérose spirituelles ou affectives que l'on peut facilement observer autour de nous et en chacun de nous contaminent notamment le langage : les mots en servant s'usent, perdent les arêtes de leur forme et le potentiel de leur signification ; les lieux communs se font de plus en plus nombreux, et je pense qu'on m'accordera que le goût des mots vidés, affadis, des phrases-clichés et, en général des poncifs est fort répandu : cela est reposant, bénin, cela est bien. Bien-penser (avec un

## Débat sur l'art contemporain

trait d'union), bien-penser équivaut la plupart du temps à ne pas penser.

Ce que je dis du langage des mots, je pourrais le dire aussi bien du langage des formes et des couleurs.

Le poète — le peintre — se sent donc obligé de retrouver un langage vivant, un langage où les mots reprennent tout leur pouvoir évocateur, et ce langage ne peut être vivant qu'en étant nouveau.

Voilà une deuxième cause de la nouveauté en art.

Troisième cause : la révolte. Je signalerai en passant que ces diverses causes sont intimement liées et que je ne les distingue que pour les nécessités de l'analyse. On vous en a déjà beaucoup parlé et je m'étendrai peu sur ce point.

Mais je dirai simplement que le langage si propice à l'inertie, à la sclérose spirituelle grâce à la substitution qu'il permet de slogans, de lieux communs à la place d'idées ou de sentiments authentiques, le langage est le lieu du consentement. Ses signes sont ceux-là même d'une société, en l'occurrence de la société bourgeoise du XIXe siècle, que l'artiste a été amené à condamner, contre laquelle il s'est révolté : il lui faut en conséquence se révolter contre le langage de cette société et, partant, forger un nouveau langage.

A ce propos, il y aurait lieu de noter, à côté de la recherche de la nouveauté, un désir général d'humiliation de l'art par les artistes dans les premières décennies de ce siècle. Dada humilie le langage et le poème, Picasso humilie la peinture lorsqu'il emploie *n'importe quoi* pour constituer ses œuvres ; je pense, par exemple, à la tête stylisée de taureau composée avec une selle et un guidon de bicyclette.

Les sources de ce désir d'humiliation, désir qui peut à la fois paraître masochiste et sadique, on pourrait, je pense, les trouver dans la méfiance justifiée des artistes à l'égard, une fois encore, du caractère sclérosé et d'autant plus pompeux qu'il est plus sclérosé des mots ou des couleurs, en somme des matériaux traditionnels de l'art, de ces matériaux rendus impurs par l'emploi qu'en ont fait les versificateurs et les peintres « pompiers », ces représentants de l'art officiel.

p.407 Dans le domaine des œuvres poétiques, ces diverses causes du goût de la nouveauté dans l'art contemporain convergent vers une aspiration plus profonde, plus essentielle, la quête de l'originel. Les révolutions du langage dans la poésie moderne, et cette prise de conscience de son essence qui pouvait faire dire à M. Jean Cassou que Baudelaire avait « inventé » la poésie, toutes ces innovations ont tendu à donner à la poésie pour fonction première la révélation de l'originel.

M. Gabriel Marcel semble avoir l'impression qu'il y a dans l'art contemporain une volonté de désacralisation. Mais, en fait, les attaques les plus véhémentes des artistes, des poètes contre leur art propre tendaient à une purification par la violence de ces arts,

## Débat sur l'art contemporain

tendaient à débarrasser ceux-ci des éléments qui ne leur étaient pas essentiels, à dénoncer les trompe-l'œil, les illusions, les faux-semblants.

Ce n'est pas tant le nouveau dans son caractère extérieur que les artistes ont cherché mais l'expression d'une présence au monde toujours renouvelée.

M. Marcel a cité des propos de Ramuz sur la poésie : « Continuer à être étonné. Continuer à être neuf... » ou encore : « Rester premier en regard des choses premières... » ou enfin « la poésie c'est le sens du sacré ».

Eh bien, ces réflexions s'appliquent parfaitement à la poésie contemporaine. Celle-ci n'a pas l'intention de nous charmer — au sens faible du mot — ni de nous divertir, ce que regrette M. Benda. Le poète nous *donne à voir* le monde dans sa perpétuelle naissance. Ce regard vierge, étonné de l'enfant, ce regard si facilement perdu, et d'ailleurs que la société et son rationalisme se plaisent à faire perdre, ce regard qui est amour et illumination du réel, qui proprement est découverte de l'originel, ce regard est la source des meilleurs poèmes contemporains, de ces poèmes qui sont des hymnes soit affirmatifs soit nostalgiques à la gloire de l'univers.

Qu'ils se réfèrent ou non à une religion donnée, les poèmes contemporains ont manifestement le sens du sacré. Je songe aussi bien à Rilke, Milosz, Ungaretti, T. S. Eliot, au « Poète à New-York » de Lorca qu'à Apollinaire, à Reverdy, à Tzara, à Eluard, à René Char, à Supervielle, à Jouve ou à Claudel.

Alors que l'homme a trop souvent perdu le sens de l'originel, le sens de son accord avec le monde, la poésie a gardé les yeux ouverts.

@

## INDEX

### Participants aux entretiens

@

ANSERMET, Ernest, 27, 210, 232, 235, 240, 242, 245, 246, 249, 360, 375, 376, 378, 379, 384, 392, 393, 394, 396, 399.

ARLAND, Marcel, 251.

BABEL, Antony, 205, 226, 374, 375.

BAUD-BOVY, Samuel, 231, 236.

BAUDOUIN, Charles, 254, 366.

BAZIN, André, 391, 392, 393.

BENDA, Julien, 338, 343, 344, 345, 371.

BOLLY, 347.

BOVY, Adrien, 292.

BRAILOÏU, Constantin, 236.

CAMPAGNOLO, Umberto, 313 à 320, 353.

CASSOU, Jean, 9, 209, 210, 214, 224, 226, 229, 347.

CLAESSENS, Bob, 212, 335, 375.

CLANCIER, Georges-Emmanuel, 405.

CLERC, Francis, Mme, 264.

COURTHION, Pierre, 256, 360.

DÉONNA, Waldemar, 251.

DOVAZ, René, 329, 335, 338, 345, 347.

DREYFUS, Frédéric, 333.

ERNI, Hans, 351.

FERRATA, 309, 368.

FIERENS, Paul, 210, 281, 369.

FOSCA, François, 228.

FOUCHET, Max-Pol, 85, 287, 297, 298, 302, 305, 306, 311.

GILARDONI, 327.

HAINARD, Robert, 264.

HAUTECŒUR, Louis, 217, 280, 345.

HERSCH, Jeanne, 208, 248, 309, 324.

HOCHSTAETTER, Jean, 331.

KANTERS, Robert, 393, 394.

## Débat sur l'art contemporain

LESCURE, Jean, 220, 299, 376, 378 à 383.  
LOSSIER, Jean-G., 322.  
LURÇAT, Jean, 265.  
MANUEL, Roland, 241, 321.  
MARAÏ, Alexandre, 403.  
MARCEL, Gabriel, 169, 215, 224, 225, 243, 272, 296, 305, 314 à 320, 344, 345, 358, 360, 369, 377 à 382, 392, 396.  
MARTIN, Eugène, 264.  
MARTIN, Victor, 291.  
MAULNIER, Thierry, 63, 259, 268, 274, 283, 287.  
MONTALE, Eugenio, 271.  
MORGAN, Charles, 151, 212, 286, 373.  
MOTTIER, Georges, 329.  
PAESCHKE, Hans, 396.  
PATOCCHI, Pericle, 300.  
PICON, Gaëtan, 226, 385.  
PORTMANN, Adolphe, 107, 313, 315, 317, 319, 320, 324, 327, 334, 367.  
RAYMOND, Marcel, 277, 286, 307.  
READ, Herbert, 356.  
RHEINWALD, Albert, 294.  
SCHLOEZER, Boris de, 232, 246, 357, 359, 360.  
SOCOLINE, Vladimir, 257, 363.  
TRAZ, Robert de, 307, 313, 316, 320.  
TZARA, Tristan, 361.  
UNGARETTI, Giuseppe, 269.  
VENTURI, Lionello, 205.  
VITTORINI, Elio, 129, 351.  
VIVIER, Robert, 289.  
VIVIER, Robert Mme, 229, 321.  
WAHL, Jean, 277, 343, 344.  
WEIDLÉ, Wladimir, 207, 295, 298, 326, 384.  
ZIÉGLER, Henri de, 351, 353, 356, 374, 383.

\*

Conférences : [Cassou](#) - [Ansermet](#) - [Maulnier](#) - [Fouchet](#) - [Portmann](#) - [Vittorini](#) - [Morgan](#) - [Marcel](#)

Entretiens : [Premier](#) - [Deuxième](#) - [Troisième](#) - [Quatrième](#) - [Cinquième](#) - [Sixième](#) - [Septième](#) - [Huitième](#)

@