COLLECTION

L'HOMME ET LA MACHINE

DIRIGÉE PAR GEORGES FRIEDMANN

2

JEAN CASSOU

SITUATION DE L'ART MODERNE



ΙΑΤΟΣ
PH

LES ÉDITIONS DE MINUIT

ΑΡΧΕΙΟ ΤΟΝΗ & ΙΩΑΝΝΑΣ ΣΠΗΤΕΡΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟ ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.



Η.Α.353

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

III .f.9.

SITUATION DE L'ART MODERNE

N
6450
.C88
1950
c.2

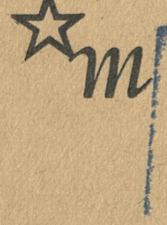
MT

02881/CAS

JEAN CASSOU

CONSERVATEUR EN CHEF DU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE

SITUATION DE L'ART MODERNE



Βιβλιοθηκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 00243

LES EDITIONS DE MINUIT
1950

0640008582

Copyright 1950 *by* Les Editions de Minuit
22, Boulevard Saint-Michel, Paris
Tous droits réservés.

Peut-être le présent essai semblera-t-il déborder le cadre d'une collection qui s'est assigné l'étude des effets produits dans divers domaines de l'activité humaine par le développement du machinisme et par les modifications mentales qui s'en sont suivies. Nous vivons dans un milieu nouveau : quel changement cela produit-il dans les volontés de la création artistique et dans notre intelligence et notre pratique des choses de l'art ? Mais le problème est plus vaste et ne peut être posé aussi

simplement, au risque de n'amener que des observations de l'ordre anecdotique et superficiel. Et cela parce que les formes et les styles apparaissent dans l'histoire selon un développement qui ne saurait, pour sa présentation et son explication scientifiques, s'ajuster étroitement au développement des faits économiques et techniques. Le développement des formes et des styles a ses raisons propres et constitue une généalogie particulière. Et notre époque a eu le privilège de voir ces formes et ces styles se succéder avec une rapidité et une violence si nettes qu'on peut saisir dans leur suite une nécessité et une logique internes, comme s'il s'était agi d'un seul et même créateur qui, dépassant la longévité octroyée aux générations, eût successivement proposé et employé tous les moyens possibles offerts à l'art de la peinture, de la sculpture, de la musique, de la poésie. Ces moyens possibles, ces hypothèses de travail, ces successifs principes et systèmes esthétiques, bref ces formes et ces styles s'enchaînent tantôt par voie de conséquence exhaustive, tantôt par voie de contraste, ainsi que des fugues et des contre-fugues. Gardons cette image d'un créateur unique, considéré dans le temps comme capable de toutes les chances et de tous les pouvoirs du cerveau hu-

main, et nous éprouverons en nous-mêmes la nature véritablement organique de cette histoire des arts depuis un siècle et demi et ce caractère serré, pressant, vital de leurs positions et propositions, de leurs inventions, de leurs révolutions. Et nous sentirons que si, par exemple, le vers libre, au cours de cette communicative période, a succédé à des siècles de prosodie régulière, c'était, comme pour tout individu qui respire, par besoin de plein air après une longue clôture.

Certes, à examiner ensuite les conditions de la vie humaine et du régime humain, on en vient à établir certains rapports entre ces conditions et les raisons et les aspects du développement de l'art. Ceux-ci se renforcent des raisons et des aspects du développement historique humain : on comprend que la condition actuelle de l'artiste dans son milieu l'ait induit à orienter plus fortement son art dans telle direction où, poussé par ses raisons d'artiste, il pouvait déjà se voir incliné à l'orienter. A tel moment, par réaction contre la précédente période d'idéalisme, l'artiste pouvait aspirer au réalisme : cette nécessité trouve aux yeux de l'observateur une justification dans des transformations industrielles et sociales qui ramènent l'esprit à une plus proche considération du

réel et de l'actuel et produisent une poussée des classes populaires dont la conscience est naturellement prompte à saisir l'immédiat et produira des artistes capables de l'exprimer. L'artiste est dans un climat, il perçoit certaines données extérieures, soudainement impérieuses, il s'en accommode ou il s'efforce à contre-courant. Une de ces données est l'actuel triomphe du machinisme et la naissance d'une civilisation technique. La conscience de ces étonnantes transformations s'inscrira sur ces plaques sensibles que sont les artistes, plus exactement viendra confirmer ou contredire les recherches auxquelles, à ce moment de l'évolution des formes, ils se sentaient portés à s'adonner. Elle les oblige aussi à examiner leur condition dans ce milieu qui change, dans cette société qui se bouleverse et à chercher à établir leurs rapports avec celle-ci, tandis que celle-ci modifie la conception qu'elle se faisait de l'art et sa façon d'en user. Cet examen est d'autant plus important pour l'artiste qu'il se trouve en présence d'une société désormais munie d'un appareil industriel de plus en plus compliqué alors que lui s'obstine à des procédés d'une simplicité immémoriale. D'autre part la machine s'introduit dans certains domaines de l'art et en a même créé de nouveaux. Et cepen-

dant l'art reste l'art et l'artiste reste l'artiste et continue de se sentir le même que son confrère des cavernes préhistoriques puisque les ouvrages de celui-ci, à chaque découverte qui en est faite, lui paraissent parents de ceux qu'il a créés ou tente de créer, issus d'intentions analogues et ayant pleinement réalisé leur objet, c'est-à-dire leur perfection, dans une égale convenance des parties, une égale adaptation des moyens aux fins, une aussi valable méthode d'analyse et de synthèse. Seulement la société actuelle conçoit-elle cette nature essentielle et permanente de l'opération créatrice ? Il peut sembler que non et qu'elle risque d'entretenir encore à ce sujet les malentendus qu'ont nourris divers régimes antérieurs, en particulier le régime immédiatement antérieur, celui de la bourgeoisie de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècles, et qui en ces dernières circonstances ont constitué une crise et une tragédie.

Il semble donc difficile de ne pas aborder le problème de la situation de l'art dans notre époque d'un point de vue plus large que le point de vue proposé, difficile de le traiter sans faire constamment et attentivement état du caractère spécifique de l'art, caractère qui a été incompris et méconnu au point de faire apparaître l'art moderne

comme un monstre. Il semble difficile d'oublier ce point de départ : c'est d'un monstre qu'il s'agit, ou de ce qui a été considéré comme un monstre. Il faut réduire ce monstre à sa réalité humaine pour lui permettre de vivre parmi les hommes, dans le moment où ceux-ci accèdent à un nouvel âge de leur progrès.

I

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 d'une bête, à accroître les chances de la chasse. Il entretient par ses images la permanence de la tribu. Il exalte la gloire d'un prince ou d'un régime. Pendant la guerre de 14-18, les artistes mobilisés, et quelques-uns parmi les plus illustres, furent utilisés au camouflage.

Mais s'il peut être ainsi 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 fabricatrice et fait de l'objet fabriqué le réceptable d'une autre force, une force 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. L'artiste du début du Moyen-Age, qui avait reçu la commande d'une Annonciation, savait qu'il avait à figurer un événement spirituel, capital pour la collectivité, un de ses articles de foi. L'Ange du Seigneur est apparu à Marie. Mais Marie est une femme, une créature terrestre. Et de même que Dieu s'est incarné, de même les notions spirituelles doivent-elles prendre forme sensible. L'artiste chargé par la société de représenter une des vérités idéales sur lesquelles cette société asseoit son repos, voilà qu'il se trouve devant des problèmes purement plastiques : comment distinguer la lumière du dehors de l'éclairage du dedans ? Il pénètre à son tour dans la cham-

bre de Marie, la situe, la caractérise et la décrit. C'est la chambre où vit une femme, parmi des objets quotidiens et usuels. Le peintre religieux devient peintre réaliste. Il n'est plus seulement l'illustrateur d'une vérité commune, mais l'interprète de la figure de cette vérité, donc de sa circonstance et de son décor, l'interprète du monde extérieur, un artiste.

Au reste je prétends que, même lorsqu'il est le strict serviteur de la société et que sa fonction se confond absolument avec celle de sorcier, de prêtre ou de courtisan, l'artiste est déjà quelqu'un en qui se perçoit la singularité d'un artiste. Et l'objet qu'il produit peut être par nous dégagé de ses significations et de ses intentions 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, le fonctionnaire à quoi se réduit l'artiste éprouve une aspiration à assouplir et modifier les canons auxquels il est tenu, à les colorer de sa conviction personnelle, à faire mieux

ce qu'il fait, bref à introduire une variante dans l'objet qu'il doit produire d'après un modèle standard. Par cette variante l'art se manifeste. Cette variante suscite chez 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 pas beaucoup plus loin que d'étudier l'artiste comme étroitement soumis aux conditions économiques et aux

suprastructures intellectuelles de son temps. Et certes il y a là du vrai, ces conditions sont bien un des facteurs de l'activité créatrice, mais elles ne doivent pas nous distraire du caractère essentiel de celle-ci, 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 lesquelles une œuvre d'art a été réalisée sont chose passée, cette œuvre d'art demeure comme un témoignage toujours valable à nos yeux et qui continue à nous émouvoir, à nous élever au-dessus de nous-mêmes. Sa vertu et son efficace subsistent. Nous sommes toujours les admirateurs de l'*Iliade* ou des cathédrales gothiques ; nous en sommes toujours les consommateurs et les pratiquants ; nous les cultivons. C'est donc que le contenu social de ces ouvrages a disparu pour nous de même qu'ont disparu les conditions sociales et qu'ont pu pour moi disparaître les croyances religieuses dont ils furent l'expression. Il y avait donc en eux quelque chose de plus, ce quelque chose en quoi l'art se révèle et s'affirme, cette variante qui est l'art même. 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 (1), montre comment à la notion d'*aliénation* s'oppose la notion d'*enrichissement*. Il cite Marx, d'après 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 ». M. 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

(1) *Introduction à l'Esthétique* (Arts de France, N° 19-20, 1948).

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. Certes elle envisage, par la suite, les composantes sociales et idéologiques de l'activité artistique. Mais elle permet de mettre au premier plan le caractère spécifique de celle-ci. Et ce qui importe au départ d'une dialectique de l'art, c'est l'affirmation de ce caractère spécifique.

Cette affirmation a été particulièrement véhémente dans les temps modernes. Il semble en effet que la poésie, la peinture, la musique aient été *inventées* dans les temps modernes. C'est-à-dire qu'elles se sont révélées toutes pures et comme détachées des influences où la société les avait retenues jusqu'alors avec la prétention d'en faire

une de ses plus 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 des Impressionnistes. 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 intenses et 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[e] 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 ont été entraînés vers l'extrême par cette 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 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. Cézanne et Mallarmé 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.

II

Ces révolutions sont terribles et suscitent l'angoisse et l'horreur. La société, par les réactions et de son opinion publique et de ses corps officiels, montre qu'elle ne saurait admettre un aspect nouveau de telle discipline, peinture, musique, poésie ou philosophie, qu'elle utilisait jusque là à sa guise et à son gré. Et le comble, c'est que cet aspect nouveau est une définition. La discipline en question prétend se définir. Elle se ramène à sa stricte et pure teneur. Le révolutionnaire fait

table rase des emplois jusqu'alors attribués à la discipline, des connaissances qu'elle avait rassemblées, des références au monde familier et aux notions éprouvées qu'elle pouvait produire comme autant de garanties ; il rompt avec les habitudes qu'elle avait établies ; il anéantit toute la certitude qu'elle avait confirmée ou instituée. Il prétend examiner de quoi l'on parle. La discipline prétend se connaître. Ce sont là des révolutions socratiques et cartésiennes, et c'est elles qui font avancer l'esprit humain.

Le public se sentait rassuré et menait son train sans autre souci. Brusquement on lui enlève son jouet, on le fait douter des règles de son jeu. Il s'était fait ses idées sur la poésie : on lui déclare en face que la substance propre et intime de la poésie est distincte du sens des mots employés. Tel brave homme est persuadé que la peinture sert à faire le portrait de sa tante ou celui d'une vache dans un pré, et ces images lui procurent de vives et délicates émotions : mais un peintre sans doute buveur de vitriol et pourtant d'apparence fort honnête, Maurice Denis, lui définit un tableau comme « une surface recouverte de couleurs dans un certain ordre assemblées ». Rien que cela ?

Oui, rien que cela, et il fallait que ce rien fût dit.

Il le fallait pour en finir avec les malentendus et les équivoques. Pour dégager l'exercice créateur des confusions où l'entraînent l'usage, le frottement, la trivialité, le passage de main en main, le mélange avec d'autres activités, tout ce par quoi il se dénature. Un art, au contraire, se renouvelle dès qu'il retourne à sa définition et à son principe, se ramène à ses bornes, se contracte et se retrait sur lui-même, dès qu'il se réfléchit, dès qu'il se réinvente. Ainsi a fait la peinture avec ces Descartes de la peinture que furent Gauguin et Cézanne, et dont leur disciple Maurice Denis a formulé le *cogito*. Cette formulation est amère; elle est d'une rigueur dont il est malaisé de prendre son parti et qui laisse insatisfait. Eh quoi ? N'y aurait-il pas autre chose dans la peinture et qui réponde à ce que nous croyons être notre accord avec le monde extérieur et avec sa semblance ? Qui réponde aux besoins de notre cœur? Et alors elle ne serait plus cette figure muette, solitaire, absolue...

Il semble en effet qu'en se rétractant sur elle-même et sur sa propre définition toute activité spirituelle perde de sa faculté de communication

et produise des ouvrages difficiles et sans attrait. Ortega y Gasset a écrit un essai sur l'actuelle « déshumanisation de l'art ». Strawinsky a été loué par ses partisans d'avoir créé une musique « sans entrailles ». L'artiste moderne aspire à parler un langage propre à son art, il le crée, et ce langage sera forcément le moins intelligible. Il veut que son ouvrage soit fait de signes purs, exclusivement particuliers au domaine choisi, peinture, musique ou poésie, et n'ayant de sens que dans ce lexique. La traduction est réservée, comme disait Rimbaud. Dans sa création l'artiste moderne semble ne plus rien mettre de soi ni de ce qu'il peut avoir de commun avec les autres hommes. Il se méfie, il élimine, il épure. La création sera objet. Un objet aussi distinct et autonome que la technique qui l'a créé.

Cette objectivité de l'art moderne s'accorde avec un autre phénomène et qui caractérise notre évolution sociale : le développement du machinisme. Nous vivons désormais dans un monde de machines. Nous vivons dans la constante compagnie de ces créatures surajoutées à la création et qui vivent d'une vie analogue à celle des créatures naturelles. Il est impossible qu'une si prodigieuse et écrasante présence n'ait pas son influence sur

les préoccupations des artistes modernes, eux aussi créateurs de créatures.

« La puissance de la machine s'impose, écrivait en 1914 Raymond Duchamp-Villon dans une de ses lettres (1), et nous ne concevons plus guère les vivants sans elle, nous sommes émus d'une manière étrange par le frôlement rapide des êtres et des choses et nous habituons à percevoir la force des uns à travers les forces asservies par eux. De là à prendre une opinion de la vie, telle qu'elle ne nous apparaisse plus que sous sa forme de dynamisme supérieur, il n'y a qu'un pas vite franchi. » Sans doute ce dynamisme supérieur de la vie, la peinture moderne l'a-t-elle considéré comme une source d'exaltant lyrisme, comme un spectacle inspirateur, comme le milieu auquel il lui faut s'adapter. C'est là un premier et immédiat effet de la machine sur l'art : il est facile d'en donner comme preuve ces routes de Vlaminck qui se précipitent dans une perspective fuyante, entre deux rangées d'arbres obliques et sont vues, non plus par un paisible promeneur ou un contemplateur immobile, mais par un automobiliste. Mais aussi les théories et les œuvres

(1) Walter Pach : *R. Duchamp-Villon*, Povolozky, Paris, 1924.

du Futurisme, tous ces styles violents qui s'efforcent de reproduire le mouvement des machines et introduisent dans l'espace du tableau une représentation de vitesse. De là encore la symphonie imitative d'Arthur Honegger : *Pacific 213*. De là ces styles qui, comme celui de Fernand Léger, empruntent leurs formes à la réalité industrielle, combinent celle-ci avec la nature, les outils avec les feuilles et les chevelures, exaltent, comme sur une affiche ou dans une nomenclature, la présence concrète de la chose ainsi isolée, élément, pièce, agrès de notre vocabulaire moderne, de notre moderne machine sociale et cosmique. Ou celui du même Duchamp-Villon, à la fin de sa fulgurante carrière, dans ce *Cheval* dont le galop, pareil à celui des bielles d'une locomotive ou aux circuits qu'une vitesse régulièrement accrue développe dans l'espace, demeure à l'entrée des inventions plastiques de notre temps comme une surprenante et décisive prévision. Au reste les inventions de son frère Marcel Duchamp, inventions véritablement léonardesques, les recherches et hypothèses de tout cet atelier de Puteaux qui n'a pas été un moins fécond foyer spirituel que le Bateau-Lavoir de Montmartre, montrent comment la machine, ses rouages, ses merveilles, ses

nouveautés, a pu apparaître comme un champ à explorer, aussi digne d'admiration que les énergies et les systèmes de la nature.

Le Cubisme orthodoxe peut, au premier abord, paraître une pure et rigoureuse spéculation plastique, étrangère à l'influence directe de la machine sur le comportement d'un paysagiste, ou sur le Futurisme, ou sur l'inspiration des frères Marcel Duchamp et Raymond Duchamp-Villon, ou sur le cubisme particulier de Fernand Léger : par certains de ses traits il ne s'en rattache pas moins, lui aussi, au monde de la machine se substituant au monde de la nature. Le Cubisme, en effet, arrache l'objet aux effets de l'air et de la lumière, l'abstrait de sa situation dans l'espace, donnée et fixée pour l'œil du spectateur, le considère en soi et dans sa structure propre, et dans les développements possibles de ladite structure. Cette carafe, cette guitare, ainsi en est-il que d'un objet-outil, d'un objet-machine, des pièces d'un objet-machine. Elles ne font point partie du spectacle naturel, — extérieur ou intérieur, — celui par exemple d'une salle éclairée par une lumière venant de droite ou de gauche : elles sont dans l'esprit qui les conçoit, sur le plan, l'épure de l'ingénieur qui les définit en vue de leur fonction. Elles se sont

dégagées de l'immanence cosmique, de l'infinie composition spectaculaire où se combinent les influences réciproques de leurs volumes et de leurs reflets, elles s'en sont dégagées pour ne plus faire valoir que leur dissociation, leur analyse plastique et conceptuelle.

Ces premières observations nous montrent comment l'évolution de l'art jusqu'à sa plus péremptoire revendication d'autonomie spécifique a rejoint l'évolution de la civilisation humaine jusqu'à son stade technique et la saisissante révélation de celui-ci. Mais c'est d'une façon plus profonde encore, d'une façon essentielle et philosophique que la présence des machines a inquiété les artistes.

Comment en effet ne seraient-ils pas tentés d'assimiler leurs productions aux machines qui peuplent l'univers actuel, d'en faire des objets doués d'animation, ayant leurs mouvements propres et dans lesquels nous ne retrouvons rien de la personne, des sentiments, du destin de leur créateur ? Ils sont indépendants de celui-ci, comme ils le sont de leur spectateur et dévoilent imperturbablement un mécanisme qui possède sa nécessité intrinsèque et demeure incompréhensible à qui le considère. Toute machine possède sa fatalité, qui ne saurait

être réduite au langage commun, une fatalité incommunicable et avec laquelle le profane, c'est-à-dire vous et moi et tout le monde, n'a nul contact. Il ne s'agit plus ici pour l'artiste de ressentir dans sa mentalité créatrice la trépidation nouvelle ou la volonté de schématisation que peut inspirer la familiarité des machines et de les appliquer à sa figuration plastique d'un monde extérieur en voie de transformation. C'est cette figuration même, ce sont ses ouvrages, c'est l'œuvre d'art elle-même que l'artiste éprouvera la sournoise intention d'identifier aux machines.

Le mot « objet » revient fréquemment dans le vocabulaire des peintres et sculpteurs contemporains. Un bel objet ! Construire un objet ! C'est construire une chose désormais indépendante de nous. Il y a dans ce projet un attrait délicieux. Une tentation assez voisine de celle qui, selon les théologiens, induit au péché d'angélisme. Ou, si vous aimez mieux, une tentation faustienne. La chose produite, on la voit supérieure à nos contingences, impartiale, imbue d'une inaccessible autorité. L'être le plus changeant, le plus soumis à la vicissitude, le plus conditionné a pu produire cette puissance absolue et qui n'a d'autre loi que sienne. Une si fascinante complaisance, l'artiste

moderne l'a éprouvée lorsqu'il a renoncé à ces intermédiaires abstraits que sont les procédés de l'art de peindre, traits de crayon et pâtes colorées, traditionnellement employés à des faux-semblants et à des trompe-l'œil, et quand, injurieusement, avec une joie de possédé, il a pris les choses elles-mêmes, étoffes, cailloux, papiers, morceaux de bois, de métal, grains de sable, et les a collés sur la toile jusqu'alors destinée à une transposition. Ainsi la matière de l'œuvre restait-elle à son état de matière et l'œuvre même méritait-elle le nom d'objet. C'est la même intention qui a amené notre assez diabolique Marcel Duchamp, — en cette circonstance initiateur de Dada, — à créer ses *ready-mades*, objets faits d'objets et imitant les objets, machines qui, sait-on jamais ? pourraient servir. Servir à quelque chose du genre de ce à quoi servent les machines. Il est vrai que, dans cet effacement des frontières, nous passerions alors du domaine de l'art à celui de la magie, — ridicule péril qui, à divers détours de son histoire, a menacé l'art, mais dans lequel un authentique artiste ne saurait tomber. Les créateurs des *ready-mades* et autres merveilles de même sorte savaient, ou devaient savoir que leurs objets ne servaient à rien et par conséquent restaient des œuvres d'art puis-

que, — en ces troubles confins où la raison spéculative rejoint le paradoxe, le sarcasme, l'humour, la divine ironie, enfin n'a d'autre issue que celle qu'a trouvée Marcel Duchamp de partager sa vie entre le silence et le jeu d'échecs, — ces œuvres d'art ne faisaient qu'affirmer le caractère essentiellement objectif de l'œuvre d'art.

C'est par leur analogie avec les machines que les œuvres d'art affirment cette objectivité, cette *choséité*, cette *Sachlichkeit*. Elles sont des ajustements qu'on prend et retourne dans la main, elles incitent à penser qu'elles servent à une finalité inconnue et extérieure et dont quelque secret déclenchera la mise en mouvement. Mais si l'ouvrage ainsi créé ressortit non aux arts statiques, mais à l'un des arts de la durée, comme la poésie et la musique, alors l'assimilation à la machine est complète : l'ouvrage se développe et s'accomplit véritablement à la façon d'une machine. Je prends un poème de Tristan Tzara et aussitôt, sans penser à rien d'autre, j'éprouve en partage l'aspiration, — non l'inspiration, — l'aspiration organique qui l'a fait naître, cette volonté de choisir une matière neuve, hétérogène à tout, et de faire s'ébranler cette masse en un rythme continu que règle sans doute une mesure, mais

où nous ne pouvons rien insinuer de nous-mêmes, c'est-à-dire de ce qui nous est conscient. C'est cette aspiration qui, poussée à sa logique extrême, a produit l'écriture automatique. L'art-machine est devenu l'art machinal. Mais quand au lieu de se soumettre à l'empire de l'inconscient il continue de se soumettre à celui des nombres, l'art d'aujourd'hui apparaît encore objectif, c'est-à-dire dégagé de toute influence de son auteur, dissemblable de tout ce qui peut être déjà connu, et aussi étranger dans son action que peut nous l'être une machine. Ainsi se meuvent telles musiques actuelles qui se sont fixées des principes en dehors du système tonal et qui, à partir de cette donnée, développent implacablement leurs conséquences.

Dès qu'un art se définit par lui-même, sans aucune intervention de quoi que ce soit, dès que l'on dit : la poésie, c'est la poésie ; la musique, c'est la musique, alors les productions de la poésie ou de la musique seront semblables à des machines, ce seront des machines poétiques ou musicales qui poursuivent leur action propre, autonome, constante, comme si celle-ci avait sa fin en soi et par conséquent n'avait jamais eu de commencement et ne se devait jamais conclure. Car un départ et une conclusion signifieraient une intention,

une démarche humaines, un drame humain, et la substitution d'un temps humain à cette sorte d'éternité mécanique. M. Ernest Ansermet (1), faisant la critique des musiques objectives et machinales de notre temps, comme celle de Strawinsky et celle de Schönberg, nous explique que jusqu'à elles, la musique était fondée sur la mélodie, c'est-à-dire sur une tension affective vers la dominante, une trajectoire à quoi tout notre être s'intéresse et qui, par conséquent, devient un *chemin*, notre chemin. Il faut donc déceler dans la substance même de la musique, un sentiment *sui generis*, un *éthos*, et qui « n'indique pas une conformité à des normes extérieures, mais une *détermination de soi par soi* ». « C'est en quoi, d'ailleurs, ajoute M. Ansermet, il est le propre de l'homme et le signe même de sa noblesse. » Or les révolutions actuelles ont rompu avec ce fondement essentiel de l'art musical. M. Ansermet reproche à Maurice Denis d'avoir, dans sa fameuse définition, confondu la toile avec le tableau : de même le musicien d'aujourd'hui confond-il « l'objet sensible avec l'objet musical ». Il n'a plus conscience

(1) *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui*, dans : *Débat sur l'Art Contemporain* (*Rencontres Internationales de Genève*), La Baconnière, Neuchâtel, 1948.

de la nécessité de son action créatrice, et alors il l'invente, il se propose une hypothèse de travail, il se donne moins à une œuvre à faire qu'à une nouvelle manière de faire. Et par cette nouvelle manière, il sort la musique de son élément naturel, co-naturel à notre manière de vivre. « Ce que Strawinsky voit dans la musique, c'est du temps qui se concrétise et c'est pourquoi elle prend chez lui une consistance matérielle. La musique de Strawinsky est essentiellement geste et même le chant devient geste vocal, quelque chose de visible. » C'est elle-même, dans sa réalité, qui est machine. Et par conséquent, elle n'est plus ce mouvement, cet accomplissement à quoi notre sentiment participait ; si contradictoire que cela paraisse, elle est devenue statique. Son rythme s'avère incapable de conférer par lui-même à la musique un dynamisme ; il ne peut que rendre *tangible* le dynamisme tonal. Polymétrie et polytonalité produisent une structure ou des structures de structures à quoi notre temps humain demeure étranger. Il en sera de même des exercices inventifs de Schönberg, par exemple ce qu'il appelle sa *Klangfarbenmelodie* qui est constituée non plus par le changement positionnel du son, mais par la variation de son timbre, ou telles autres combinaisons

condensant en simultanéité des successions ou les situant dans un temps transformé en espace imaginaire, autant de violences intellectuelles qui contredisent le fait que la mélodie est phénomène, et phénomène humain. L'esprit qui anime Schönberg, selon M. Ansermet, 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 ». Je résume ici de façon bien maladroite et insuffisante l'analyse de M. Ansermet. J'espère que le lecteur se reportera à son texte entier. Elle est singulièrement pénétrante et me semble une des critiques les plus fortes qui aient été faites de l'esthétique contemporaine. En celle-ci elle révèle l'essentiel, son caractère exceptionnel et extrême. Certes, quels qu'aient jamais pu être l'aspect de nouveauté et la force de choc d'un art, aucun n'a rompu, comme le nôtre, avec les possibilités de la sensibilité humaine d'en faire une expérience immédiate et satisfaisante. Aucun ne s'est présenté de façon si violemment autonome et avec une si hermétique objectivité. Ces traits sont, par ailleurs, ce que, si je comprends bien, la Russie Soviétique, dans sa scolastique, a appelé le *forma-*

lisme et que, dans ses conciles, elle a condamné. Que ses interdits rejoignent ainsi l'opinion d'un musicien occidental et qui fut le plus proche et le meilleur interprète de ce même Strawinsky dont il nous propose la critique, prouve en tout cas que l'art de notre temps s'est poussé à des positions vraiment extraordinaires et faites pour susciter l'étonnement.

Cette étrangeté est l'aboutissement d'une évolution. Les deux choses que, jusque là, on s'était soucié d'impliquer dans la création : la réalité et l'*éthos* en sont devenues absentes. Il n'y a plus dans l'art qu'un faire. Et un faire qui produit un fait. Mais ce résidu est aussi un principe, le principe même de l'art. Cet aboutissement nous ramène à l'origine. Car l'art, avant d'être une reproduction et une expression, est un faire. Et encore une fois il fallait que cela fût dit et non seulement dit, mais manifesté. Qui est, en art, la seule façon de dire les choses, la théorie n'étant rien sans les œuvres.

III

L'art est donc parvenu, de notre temps, à une troublante extrémité : en se réduisant à sa plus pure essence, en s'affirmant strictement ce qu'il est, il semble s'être privé des deux éléments qui le rendaient communicable, à savoir son contact avec le monde extérieur, contact s'établissant par une reproduction plus ou moins large, une imitation plus ou moins satisfaisante de la réalité commune ; et d'autre part sa puissance d'expression du monde intérieur, cet *éthos*, qui peut être un

pathos, par quoi l'artiste fait participer notre humanité à l'énergie qu'il emploie à passer d'une forme à une autre. Les choses en sont là et il était nécessaire qu'elles en arrivassent là. Ce parcours était nécessaire en tant que manifestation vitale de l'esprit humain. Il était nécessaire aussi pour fixer un nouveau point de départ. Le point d'un fécond départ. A partir de ces révolutions cartésiennes l'art recommence une carrière, et à son essence épurée, rétablie, réintègre le monde et l'âme.

Je ne suis pas sûr, d'ailleurs, que, rétrospectivement considéré, l'art de notre temps, si scandaleusement dépouillé qu'il se soit voulu, n'apparaisse comme impliquant un *éthos* et une réalité. Lorsque, plus tard, on regardera les actuelles peintures abstraites, lorsque, plus tard, on entendra les actuelles musiques atonales, et qu'on replacera les unes et les autres dans la suite des choses, on y reconnaîtra, *comme dans tout style*, une expression et une réalité. Même le style qui, doctrinalement, refuse celles-ci les contient. Schönberg, c'est avec ses quinze mélodies sur les poèmes des *Jardins Suspendus* de Stefan George qu'il a marqué le tournant décisif de son évolution et s'est engagé dans l'atonalité : ne serait-ce pas la preuve

qu'un *éthos* est contenu dans sa tentative technique ? Ce déchirement des formules antérieures, cette violation des principes et des cheminements accoutumés ne traduisaient-ils pas des déchirements et des contraintes d'ordre psychique et qui ont trouvé leur correspondance dans le lyrisme de fièvre et d'extase, la passion funèbre, la bizarrerie d'un poète fraternel ? Une formulation spasmodique devait, pour naître, trouver son occasion dans la traduction des spasmes de l'âme. Il y a là une indication que le musicien dodécaphoniste nous livre lui-même, peut-être en dépit de lui-même, et qui, plus tard, lorsque l'on se retrouvera en présence de la mathématique qu'il a inventée, s'étendra sur celle-ci, lui prêtera une couleur et un climat.

Deux des plus décisifs — et des plus violemment maudits par leur siècle — initiateurs de la peinture moderne furent Gauguin et Van Gogh. Dites-moi, y eut-il jamais œuvre qui, plus nettement que celles-là, impliquât la présence d'un *éthos*, la présence d'une personne humaine, vivante, combattante et combattue, tragique, portée à l'expression, à la confidence, au cri ? Et la présence de l'univers, de l'univers ressenti, éprouvé, sanctifié ? Y eut-il jamais œuvre qui, plus que

ces deux-là, obligeât à la communion ? Cet appel à la communion retentissait dans ces œuvres, et le monde contemporain resta sourd ou n'y entendit que jeux extravagants.

Mais quoi ? Ce qui se passe ainsi dans le déploiement historique se passe dans le microcosme de l'acte créateur lui-même. Celui-ci commence dans de l'abstrait : au degré suivant il s'incarne. M. Daniel-Henry Kahnweiler, à propos de Juan Gris (1), a analysé ce processus dans la création cubiste. Celui-ci se retrouve, plus ou moins méthodique, plus ou moins explicité, dans tout acte créateur. « Rappelez-vous Courbet, disait Cézanne à Emile Bernard (2), rappelez-vous Courbet et son histoire de fagots. Il posait son ton sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait là. On alla voir, et c'était des fagots.»

L'art de Mallarmé a pu, en son temps, se présenter comme absolument formel, l'exclusive définition de la poésie pure, un objet hermétique, un mécanisme où tout du monde extérieur se niait et qui n'identifiait aucun de nos mouvements affectifs. Grâce aux « scoliastes futurs », qui sont venus, nous savons aujourd'hui quelles puis-

(1) *Juan Gris, sa vie, son œuvre, ses écrits*, Gallimard, 1946.
(2) Emile Bernard : *Sur Paul Cézanne*, 1925.

sances soutiennent la constante fascination de cette œuvre et l'expliquent. Car elles sont de même nature que nous-mêmes, et tout ce qui est de l'homme est de l'homme, même quand à sa naissance il lui paraît étrange et le choque. L'homme finit toujours par rejoindre l'homme. Nous connaissons aujourd'hui le potentiel de passion humaine, tant spirituelle que charnelle, qui charge les mystères verbaux de la poésie de Mallarmé. Nous découvrons la très émouvante et bouleversante doctrine sous-jacente à ces mystères et qui est une philosophie du génie, de la gloire et de la mort. Nous sentons aussi toute la réalité extérieure, tout le poids de forêt caniculaire qui gonfle l'*Après-Midi d'un Faune*.

Il faut savoir accepter les conditions et les déterminations de tout phénomène de l'évolution humaine. L'important est de mesurer la part d'humanité qu'il contient et qui, si elle est suffisante, le justifie. C'est elle qui le fait entrer dans le courant de la civilisation et le rend valable pour les générations ultérieures. Rien ne sert, par exemple, de pester oratoirement contre l'industrialisation et la mécanisation du monde actuel, les risques catastrophiques du progrès scientifique, l'abrutissement ou le vertige où nous plongent l'auto,

l'avion, la radio et le cinéma, le mal que le travail à la chaîne cause à l'initiative et à la raison de l'ouvrier. Mais ce qu'il faut, c'est à ces nouvelles conditions d'existence réintégrer le plus possible de liberté et de dignité humaines. Ce qu'il faut, c'est humaniser ces conditions, les adapter à nos besoins spirituels, à notre expression, à notre vérité. Sociologues, psychotechniciens, moralistes qui se sont penchés sur ces problèmes, le premier point de leur méthode a été d'en considérer en face les données, ensuite d'examiner le parti qui s'en peut tirer pour la sauvegarde de la qualité humaine.

De même pour notre sujet, sera-ce un des problèmes majeurs de ce temps que de déceler ce qui, contradiction vitale, demeure impliqué d'*éthos* et de réalité extérieure, de sentiment et de nature, d'humain et de cosmique dans un art nécessairement parvenu à son degré extrême de rétraction sur soi. De voir ensuite comment cet *éthos* et ce réel peuvent se développer par la suite, comment cet art peut recouvrer sa force de communication jusqu'à devenir le grand style, expressif, reconnu, heureux, parfait d'un temps et d'une société.

Mais dès ce moment où la crise en est à son sommet j'entends faire acte de confiance. J'en-

tends soutenir la nécessité de cette crise et vitupérer les mécontents. Le public moyen s'irrite de l'absence, en notre art moderne, de toute réalité : il voudrait y retrouver une *ressemblance*. Nous reviendrons là-dessus. Contentons-nous pour le moment de rappeler à ce public que l'art a eu raison de se définir comme destiné avant tout, selon une expression que j'ai entendue dans les propos du critique belge Charles Bernard, à produire, non à reproduire : ce faisant, il est dans le vrai, dans son vrai. Et patience ! La réalité reparaîtra de surcroît, comme, je le répète, elle est reparue, après des années de consommation muette et aveugle, dans le *Faune* de Mallarmé, et quelle réalité ! Toute bruissante de feuillages, toute ardente d'une exaspérée sexualité. D'autres, plus subtils, ne reconnaissent pas dans les associations formelles de l'art moderne les séquences organiques de nos pensées et de nos sentiments et déplorent de le voir, dans son désert, s'interdire nos approches. Patience encore ! L'artiste moderne peut répondre : « Rassurez-vous, je vous en prie. J'ai une vie intérieure. Croyez bien que j'ai une vie intérieure... Moi aussi... » Seulement il est temps de parler de choses sérieuses, c'est-à-dire des choses qui, pour l'artiste, sont les choses

sérieuses, les premières dont il ait immédiatement souci, ses vérités, ses réalités, les sons, les lignes, les couleurs, les mots. Est-il superflu de rappeler ici le trait archi-connu, mais si simple, si vrai, si ingénu, merveilleusement ingénu du même Mallarmé ? Degas lui racontait qu'il faisait des sonnets, mais que c'était très difficile. Et pourtant, disait-il, les idées ne lui manquaient pas. « Mais, Degas, lui répondit doucement Stéphane Mallarmé, ce n'est pas avec des idées qu'on fait des sonnets. C'est avec des mots. » Tenons-nous en donc, pour l'instant, à cette humble et sainte simplicité première. Le reste viendra à son heure, s'il n'est déjà là. Et sans doute est-il là, mais il n'en faut rien dire. L'art moderne est un hommage rendu à cette divinité suprême et cachée et de qui, elle aussi, on ne doit parler qu'à voix basse : la Pudeur.

IV

Cette protestation et cet acte de foi ne sauraient convaincre tout le monde, je le sais. L'actuelle négation de l'*éthos* et de la réalité dans l'œuvre d'art est si absolue que leur réintégration, pour beaucoup, reste improbable. Et surtout, on me fera observer que, selon la définition même de l'opération artistique à laquelle je me tiens, définition absolument rigoureuse, cet *éthos* et cette réalité ne se surajoutent pas à l'œuvre d'art, mais se confondent avec sa forme même. En particulier

en ce qui concerne la musique, M. Ansermet voyait l'*éthos*, le sentiment musical même dans la tension mélodique vers la dominante. Et c'est cette tension qui a disparu, à quoi se substituent des structures abstraites, des rapports artificiels, des relations forcées, tout cela établi sur le papier et non dans le milieu *sui generis* de la musique et par conséquent complètement distinct de nos mouvements affectifs. Et même complètement distinct de nos possibilités de perception physique, ainsi que semblent le montrer les travaux du Laboratoire musical scientifique d'Uccle-Bruxelles, fondé à l'initiative de Bela Bartok et dirigé par Oscar Espla, musicien doublé d'un homme de science. Ce sont signes inanes, comparables à ceux que combinent les mathématiques à *n* dimensions ou, pour rester dans le domaine des arts, à ce que serait une peinture faite avec des rayons infra-rouges et ultra-violets.

En ce cas on se demande comment, pratiquement, se fera la réintégration d'un sentiment humain à ce lâche réseau de relations inabouties. Si s'offre quelque accès, on peut soupçonner qu'il y aura eu, de la part de l'auteur, faute d'attention et qu'une relation tonale se sera, à son insu et fortuitement, introduite en cette implacable

austérité. De même, considérant des peintures abstraites, peut-il m'arriver de ressentir un soudain soulagement en découvrant, non pas, bien sûr, le spectre d'un objet, mais un rapport qui rappelle la situation des objets dans le monde, une gravitation, une ligne d'horizon, ce jeu de lignes qui, organiquement, me place en face de choses qui montent ou descendent, s'opposent les unes aux autres, tendent à occuper l'espace. D'autres rapports, qui sont ceux que les peintres nomment valeurs, peuvent dans ces mêmes peintures rappeler des modulations de la lumière, des obscurcissements ou des renforcements du ton, à quoi il est naturel, il est fatal que j'accroche des impressions de ciel, de mer, d'aube, de crépuscule, de plein air et d'intimité, de dehors et de dedans et finalement de plaisir, de rêverie ou de tristesse. Et il est impossible que le peintre abstrait, alors qu'il se livre à ses ascétiques, exhautifs, négatifs exercices, n'ait pas subi, fût-ce dans son seul inconscient, tout le travail de cette plénitude dont il se défendait, et ne serait-ce que l'effet de son humeur de ce moment-là. De même encore ne me déplaît-il pas de consentir à prévoir que, dans les images les moins réalisables et les plus absurdes des poèmes dictés par l'aberrance auto-

matique, un certain rapport lointain, confus, à peine teinté d'équivoques suggestions viendra s'insinuer grâce aux plus subtils éléments, le son d'une syllabe, l'absence d'une virgule. Une analogie enfin peut naître entre des poèmes surréalistes et des genres et des formes littéraires que nous connaissons et qui relèvent de notre rhétorique : le poème se déroule à la façon d'une épopée, d'une élégie, d'un discours ; sa vacuité s'efforce à des schèmes familiers ; ce sont mêmes élans, mêmes apostrophes, mêmes ruptures, mêmes tours et détours. Cette analogie sera sans doute de nature paradoxale et quelque peu bouffonne, mais ces bouffonneries sont de l'ordre intellectuel ; l'intelligence y trouve son exaltation. C'est qu'en des analogies de cette sorte elle a éprouvé, comme l'alchimiste au fond de son creuset, la joie de tenir un résidu extrême, la quintessence d'un phénomène.

Je l'avoue, c'est pour la musique que cette chance de révélation future, d'explication et de communication me paraît le plus difficile à envisager. Je ne sais trop quelles compensations de tension harmonique, quelles similitudes de biais, quelles ruses ou quelles distractions de l'inconscient de l'artiste, bref quelles valeurs de rempla-

cement pourront apparaître, qui feront entrer dans notre zone acoustique, et par conséquent dans notre affectivité, des calculs audacieusement proposés en dehors de ses limites. Ou bien imaginerons-nous que l'esprit peut forcer notre nature et que, dans le cours des révolutions stylistiques, il n'a jamais fait autre chose ? Hum ! il violait des habitudes, m'objectera-t-on, et non des organes et des facultés. Je ne puis que laisser en suspens ce débat particulier et répéter ma conclusion générale : il était nécessaire et salutaire que l'art en vînt, comme il l'a fait de notre temps, à des positions extrêmes, voire voisines de l'impossible. Et il ne faut pas trop s'indigner, ni même s'inquiéter si, ce faisant, il semble s'être dépouillé de ces rapports formels, de ces passages, de ces mécanismes et de ces relations à lui propres et qui nous semblaient reproduire les pulsions de nos énergies naturelles, notre comportement intérieur, le retrait, l'expansion, la teneur de nos sentiments dans leur espace et leur durée, bref qui constituaient un *éthos*. Une volonté d'espoir, que justifie tout notre héritage de révolutions esthétiques, c'est-à-dire toute la culture, et surtout la conviction de la nécessité de cette dernière révolution, l'actuelle, celle que nous vivons, celle de

l'art moderne, nous autorisent à nous retrancher derrière notre éloge de la pudeur et à y attendre avec sérénité le retour des communications sentimentales.

V

Venons-en de plus près à cette autre puissance dont l'art moderne, en sa contraction, est accusé de s'être privé, à cette absence qui le constitue, plus exactement à cette figure voilée, dérobée dont je prétends qu'elle aussi — comme l'*éthos* — demeure secrètement en lui : la réalité.

C'est le public, c'est, pour dire les choses en gros, la bourgeoisie qui, depuis le milieu du XIX^e^ siècle, c'est-à-dire depuis le divorce, a prononcé le grand reproche à l'art moderne. Les artistes ne

s'y sont d'ailleurs pas trompés, qui dénomment leur adversaire : le bourgeois. Et ce reproche, le bourgeois l'a formulé de cette façon synthétique : l'art moderne ne fait pas ressemblant.

Ressemblant à quoi ? A la réalité. Entendons-nous : à la réalité telle que se la figure le bourgeois. A l'image que le bourgeois se fait de la réalité. Car on ne peut comparer une image qu'à une autre image. Et l'art produit des images. Serait-ce donc avec la réalité que le bourgeois prétend confronter ces images ? Oui, c'est cela qu'il prétend. Il prétend, je le répète, confronter avec sa tante le portrait de sa tante, avec une vache dans un pré l'image d'une vache dans un pré. En quoi il se trompe, puisqu'on ne peut en fait confronter une image qu'avec une autre image. A moins naturellement que l'image n'ait été produite à dessein pour reconnaître l'objet représenté, comme, par exemple, une carte routière ou une photo d'identité. Ce n'est pas le cas d'une peinture ayant pour titre la *route de Pontoise* et qui n'est pas une carte routière, ni du portrait de Mlle Rivière qui n'est pas une photo d'identité.

Le bourgeois se forme de l'artiste l'idée d'un homme qui, son attirail sur le dos, s'en va dans la campagne, s'installe devant un site et le regarde

afin de le reproduire sur sa toile. Or deux peintres en agissaient ainsi, Corot qui, la pipe au bec, plantait son chevalet dans les bois et les prés, Cézanne qui prenait un fiacre pour aller « sur le motif » : ils ont été considérés par la plupart des gens de leur siècle, l'un comme un nigaud, l'autre comme un fou. C'est donc que jusqu'à un certain point, mais jusqu'à un certain point seulement, ils se conformaient au comportement que la société attendait d'eux : l'équipement, le déplacement, la mise en position étaient satisfaisants. Après quoi l'artiste se livrait sur sa toile à un exercice avec lequel on n'était plus d'accord. Corot peut éprouver une émotion devant un coucher de soleil, et cela comme tout un chacun qui a une belle âme, comme vous et moi, comme nos concierges. Mais ce qui le différencie de vous, de moi, de nos concierges, c'est qu'il est un peintre et qui peint. Picasso a résumé ce problème en un mot très profond : « Autre chose est de voir, autre chose est de peindre. »

Il faut être aussi bête que ces moineaux grecs qui picorèrent des cerises peintes par Zeuxis ou par Apelle, je ne sais plus, pour croire que l'ambition des peintres est de fabriquer une attrape et de nous y faire tomber. Sérusier qui, lui, était un

peintre, déclarait au contraire : « D'une pomme peinte par un peintre vulgaire on dit : *on pourrait la manger.* D'une pomme peinte par Cézanne : *elle est belle ! On n'oserait la peler, on voudrait la copier.* » Le désir des peintres n'est pas en effet d'imiter des pommes ou des cerises, et de les imiter au point de paraître avoir fabriqué des pommes ou des cerises ; il est de peindre. M. André Malraux, dans ses écrits sur l'art, a fort pertinement insisté sur cette vérité. La vocation d'un peintre se révèle, non point devant un coucher de soleil, mais devant une peinture. *Anch'io son' pittore !* Et Renoir : « On ne dit pas : *je suis peintre* devant un morceau de nature, mais devant un tableau. »

Lorsque le gros public reproche à l'art moderne de ne point représenter la réalité, il n'entend pas, comme il se l'imagine, la réalité visible et que l'on voit. En fait les bourgeois sont plus artistes qu'ils ne le croient eux-mêmes, plus esthéticiens, et au fond d'eux-mêmes obscurément, ils sentent qu'on ne peut comparer une image qu'à une image, une peinture qu'à une peinture, une forme d'art, un style qu'à un autre style. Donc si l'art moderne les offense, c'est qu'il ne ressemble pas, — non pas à la réalité, non pas à la nature, —

mais à un autre art, à un autre style d'art qui est leur style, le style bourgeois. Ici il faut donner à ce terme de bourgeois tout son sens sociologique et historique, nommer ainsi la classe dominante du XIX^e^ et du XX^e^ siècles. Il y a un style bourgeois, une esthétique bourgeoise : elle se définit par la valeur accordée à certains tableaux, très fréquemment reproduits, de l'école italienne, de l'école hollandaise, de notre école du XVIII^e^ siècle, ainsi qu'à des images de magazines et à des chromos de calendriers ; elle a été codifiée par l'enseignement de l'Ecole des Beaux-Arts, imposée par l'Institut et pratiquée et répandue par les Salons officiels. Je ne sais pourquoi les historiens n'étudient pas cette esthétique et les œuvres qu'elle a engendrées comme ils étudient l'art étrusque, l'art copte ou l'art qui s'est déroulé parallèlement et contradictoirement à celui-là, c'est-à-dire l'Art Vivant, l'Art Moderne, celui de Manet, Van Gogh, Cézanne, etc. Il y aurait à faire une critique et une sociologie de l'art bourgeois, à le caractériser, à établir ses origines. Dans ses cours et ses ouvrages, M. Louis Hautecœur a montré que l'une de celles-ci pourrait être fixée à ce moment du XVIII^e^ siècle où la classe bourgeoise montante, celle des traitants, des fer-

miers généraux et des financiers s'installa dans les hôtels de la noblesse déclinante : ce fut, en prélude à 1789, une très allègre révolution et dont le souvenir devait demeurer vif dans la mémoire collective de la bourgeoisie. D'où le prestige des mobiliers et des décorations de ce moment-là, fauteuils Louis XV, bergeries et nudités de trumeaux, et la faveur dont devait bénéficier avec les Cabanel et autres Bouguereau, le canon féminin instauré par Boucher. Durant des années et des années les bourgeois n'eurent pas d'autre idéal érotique. Et durant des années ils ne l'installèrent pas dans un autre décor que le décor XVIII[e] ; c'est dans ce décor qu'ils situèrent les scènes de leur vie, comme celles de leur théâtre, leurs adultères vécus comme imaginés. Le Second Empire et le début de la Troisième République n'ont pas eu de mobilier propre, mais des salons et des chambres à coucher XVIII[e]. On me dira qu'ils mangeaient dans des salles à manger Henri II. Mais la salle à manger n'a pas, dans un appartement bourgeois, la signification sacrée du salon qui est la pièce d'apparat, ni de la chambre à coucher qui est celle de l'intimité.

Lorsque le bourgeois invoque la réalité contre les inadéquations, les déformations, les extrava-

gances de l'art moderne, il élève à la dignité d'un concept ce qui n'est que son goût, son dogme esthétique, les caractères de l'art qu'il aime et où s'étale le confort de ses habitudes. Tout ceci, il le déclare réaliste ou réel, parce qu'il s'estime un homme sérieux, pratique, ami du solide et du vrai. Il se trompe : il ne fait qu'opposer son goût, son dogme esthétique, son art, l'art bourgeois à un autre art, qui est celui de Corot, de Cézanne, celui qu'on appelle l'art moderne. Appellation d'ailleurs assez bizarre, si l'on y réfléchit, car elle marque un étonnement comme devant une anomalie, alors qu'aucun contemporain du téléphone et de l'auto ne s'étonne d'user d'un téléphone ou d'une auto modernes.

VI

Que les bourgeois aient mésusé du terme de réalité ne doit point nous amener à conclure que l'art n'a aucun rapport avec la réalité. Il en a, en dépit de cette définition stricte et absolue que, de nos jours, il s'est donné de lui-même. La preuve en est que nous nous inquiétons de savoir si, au terme de son expérience, l'art abstrait n'apparaîtra point comme porteur d'une certaine part irréductible de réalité. La réalité joue toujours un rôle, secret ou déclaré, au départ de l'opération

créatrice. Et dans le jugement que nous portons sur la révélation finale de cette opération, sur l'ouvrage qui en est le fruit, nous voulons, pour abstrait que se soit voulu cet ouvrage, y réintégrer une part de réalité afin d'en tirer, malgré lui-même, une émotion.

Ce qu'il me semble donc juste de reconnaître, c'est que la réalité apparaît dans l'opération créatrice comme une intervention, et qui se produit à des degrés variés d'intensité ; elle est un plus ou un moins. Il y a dans l'art moderne, il y a dans l'art de tous les temps un sentiment plus ou moins vif de la réalité, une pression plus ou moins exigeante de la réalité. Cette pression, on la sent se manifester soudain, par exemple, dans l'histoire d'une civilisation qui à l'opinion courante apparaît d'un idéalisme constamment raidi, hiératique et canonique, telle la civilisation égyptienne. Celle-ci, au contraire, a eu, à travers les siècles, ses variations : ainsi, à l'époque d'Amarna, elle a connu un souffle de naturalisme qui a fait frissonner les formes végétales, animales et humaines et, sous le signe de l'adorable reine Nefertiti, produit la grâce la plus alerte et la plus charmante. Aussi bien ce nouveau style coïncidait-il avec l'instauration d'un monothéisme solaire, c'est-

à-dire une révolution du sentiment religieux allant dans le sens d'une exaltation du sentiment de la nature.

Dans le cours de notre civilisation de l'ère chrétienne occidentale, il semble que cette pression de la nature ait atteint l'un de ses maximums sous la Renaissance. Car alors la grande affaire pour l'homme a justement été la découverte du monde extérieur. Il a acquis la connaissance de l'entière rotondité de sa planète, avec l'exactitude de ses mers et de ses continents, il l'a située dans le système céleste, il a pris conscience de l'espace. Et cette nouvelle conscience s'est exprimée dans son art, devenu un art à trois dimensions. Elle s'est exprimée par des procédés plastiques tirés de la géométrie, qui sans doute, comme on l'a observé, ne constituent pas l'équivalent exact de la donnée rétinienne, mais qui traduisent en langage pictural l'enthousiasme de l'homme, de cette nouvelle prise de possession de l'univers, de cette soudainement plus intime communication avec celui-ci. *O che bella cosa questa prospettiva!* De cette révélation magnifique où s'exalta l'aurore de notre âge moderne il se trouve que les écoles et les académies ont voulu tirer une pédagogie transcendantale et l'imposer à tous les âges ulté-

rieurs. Prétention aussi tragique que burlesque : elle a constitué le Pompiérisme. Avec de la bonne volonté, nous pourrions la considérer comme la tendance doctrinale qui apporterait quelque fondement aux illusions des bourgeois lorsqu'ils se posent en péremptoires chevaliers de la réalité. Mieux vaut, en effet, pour leur honneur, les regarder comme s'efforçant de prolonger la *Weltanschauung* de Paolo Uccello et sa méthode plastique destinée à exprimer cette *Weltanschauung* que comme prenant pour une image de la réalité les petites filles de Paul Chabas.

A d'autres époques et dans le mécanisme des actions et des réactions de l'histoire, la réalité sous l'aspect de la nature, avec tout ce que ce terme implique de religieux, reparaît dans la conscience de l'artiste et fait entendre sa réclamation. C'est la voix de Cybèle, impérieuse, jalouse, consolante. Au milieu des contradictions sociales du XIX^e^ siècle, elle retentit à l'oreille de quelques simples et robustes artistes, qui s'en vont profiter de ses conseils, l'un comme Courbet dans la sauvagerie de ses chasses natales, d'autres sur les plages normandes encore impolluées du tourisme, ceux-là enfin dans le lieu le plus proche de Paris qui ait encore gardé sa rusticité virgi-

lienne, sa poésie fabuleuse, sa vertu magique, la forêt de Fontainebleau. Mais encore une fois leur œuvre et leur exemple ne sauraient nous conduire à des conclusions normatives. Un certain appétit de nature a inspiré ces enfants du siècle, de leur siècle. D'autres styles de vie et d'art pourront venir ensuite, qui se tiendront à une plus grande distance de la nature. D'autres s'en rapprocheront. Les Impressionnistes formeront, à leur tour, des colonies de solitaires, mais avec leur méthode esthétique propre : par eux, la sensation établira son primat sur l'objet, source de la sensation, et tendra à l'autonomie. Un Cézanne, enfin, aura sa façon à lui de marquer la relation de l'esprit créateur avec la nature, d'utiliser la nature. Ainsi ce qu'on appelle naturalisme ou réalisme ne constitue-t-il pas une doctrine absolue, mais une doctrine relative, une des attitudes possibles de l'artiste, une des catégories qui se reproduisent à des moments divers de la vaste, de l'infinie histoire de la création plastique. Il en est de même de ce sentiment moteur qui concourt souvent à la naissance d'un réalisme : le sentiment du présent. Ce sentiment peut surgir à certains moments comme une violente et efficace revendication. Baudelaire, qui l'éprouvait de façon si vive, en homme

de Quarante-huit qu'il était, en a fait une admirable analyse chaque fois qu'il a parlé de la *modernité*. C'est cette modernité qui a produit les chefs-d'œuvre réalistes d'un Daumier. Notre époque a également connu ce sentiment, et avec une ardente ferveur, mêlée d'une certaine épouvante : je n'en vois pas de plus saisissante expression que ce titre d'un poème de Blaise Cendrars : *Profond aujourd'hui.*

L'art, dans sa nature essentielle, demeure, comme l'avait défini Léonard, qui s'y entendait, *cosa mentale*. Et de Poussin, qui ne s'y entendait pas moins, le cavalier Bernin disait : « Il signor Poussin est un homme qui travaille de là. » Et il se tapait le front. Sur ce travail mental, sur cette opération de l'esprit divers facteurs agissent diversement, dont l'un est la réalité, perçue dans la dimension de l'espace ou dans la dimension du temps. Il en est d'autres, telles ces facultés d'abstraire, de spéculer et d'inventer qui sont non moins irrépressibles en l'homme que son besoin de sentir. Ces facultés ont été remises à l'honneur lors de ces révolutions intellectualistes qui jalonnent l'histoire de l'art à l'égal des révolutions réalistes, par exemple la révolution inspirée par Winckelmann et autres doctrinaires de l'*idéalisme* et qui a abouti

à David, ou la révolution suscitée par Gauguin au nom de la *pensée* contre le «réalisme acéphale» des Impressionnistes. Si le naturalisme est une catégorie de l'esprit humain, non moins valable est la catégorie de l'abstrait et non moins constante la répugnance à la figuration. Au temps des Catacombes les premiers chrétiens s'exprimaient le plus volontiers par symboles. Lorsque Constantin fit triompher officiellement la religion nouvelle, celle-ci, ayant scrupule à représenter ses croyances, continua d'emprunter, pour la décoration de ses sanctuaires, le répertoire alexandrin, c'est-à-dire païen, donc des images sans contenu, des représentations de rien. On sait avec quelle violence ce scrupule se manifesta dans la querelle des Iconoclastes, interrompant l'élaboration que Byzance avait néanmoins entreprise d'une iconographie qui a fini par s'étendre, pour des siècles, à notre Occident. En résumé, esprit de finesse et esprit de géométrie, expérience et spéculation, sensation et idée ne peuvent cesser de se combiner dans le génie de l'homme.

D'aucuns ont voulu voir dans les tendances intellectualistes, irréalistes de l'art moderne et qu'il a manifestées avec un tel excès, un retour à la mentalité des primitifs et des enfants et, par consé-

quent, une décadence (1). C'est ici encore attribuer un caractère absolu et normatif à des valeurs esthétiques particulières, contingentes, et en l'occurrence aux valeurs de classicisme, et les considérer comme valeurs d'excellence et de progrès. Le retour aux formes à deux dimensions accompli à notre époque, l'importance accordée aux signes plastiques, aux équivalents plastiques, bref les notions qu'a revendiquées la révolution cubiste ne marquent pas une régression, mais, autant que les réinterventions de la réalité, une des nécessités constantes de l'imagination humaine.

La création artistique est un jeu dialectique, susceptible d'une infinie multiplicité de résultats, entre ces nécessités et l'influence de la réalité. Il ne saurait y avoir exclusion totale d'un élément par l'autre. L'écrivain espagnol Ramon Gomez de la Serna, me faisant les honneurs du café de Pombo à Madrid, ordonna au garçon de faire marcher le ventilateur, puis, quelques minutes après, d'allumer le gaz. Il devait mettre un intervalle entre ces deux ordres, car, disait-il, le garçon ne pouvait avoir en tête deux idées à la fois. L'ar-

(1) Cette idée se retrouve au fond de la si intéressante enquête organisée par M. W. Deonna : *Primitivisme et Classicisme*, dans le N° 2 (1946) de *Recherche*, revue publiée par le *Centre International des Instituts de Recherche*.

tiste, au contraire, se place au point crucial d'une antinomie : il est au monde, et en même temps il porte en lui un sphinx qui construit des pensées. Sans doute celles-ci se sont-elles, dans l'art de notre temps, manifestées avec une force prédominante, avec un appétit particulièrement dévorant. Et c'est pourquoi on a vu, dans les formes de l'art moderne, un retour à celles des primitifs. Car une révolution cartésienne et qui fait la table rase, une révolution par quoi l'art se simplifie et se résume jusqu'à sa stricte définition essentielle se présente forcément comme un recommencement. Est-ce là régression morale ? Non, mais se mettre en attitude de départ, le genou en avant et le doigt touchant terre. Ce à quoi cette révolution retourne, c'est aux origines, non de l'histoire, mais de l'esprit, de l'opération spirituelle. Cette révolution retourne aux principes. Elle dit, à la façon de ce soldat fameux en qui l'on voit une incarnation de la clarté cartésienne : « De quoi s'agit-il ? » Par cette révolution l'art repose son propre problème, il se repense à son aurore. Il reprend en main ses moyens, les considère, les étudie. Qu'est-ce que la ligne, la couleur, cette couleur, ce mot ? L'entreprise de Mallarmé fut de

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

Ses exégètes nous ont abondamment démontré que ce programme fut attentivement suivi et que le vocabulaire de Mallarmé constitue un extraordinaire travail de dépouillement étymologique et sémantique. Il a nettoyé les mots de leur patine pour leur faire rendre une signification rare et le plus souvent leur éclat premier. Ainsi ce langage si savant est-il un langage primitif. L'attrait du virginal — de la *donna principiante* — possède l'esprit de Mallarmé comme il possédait les sens de son Faune. Et la même possession exaltait Cézanne à réduire la peinture au cylindre et au cône primordiaux. Et Seurat à ces jeux de lignes ascendantes ou descendantes qui peuvent exprimer toute la gamme des sentiments, à ce système de couleurs que les physiciens avaient traduit du prisme : et si l'on recule dans la chaîne des enseignements reçus on ne parvient pas à trouver de maître antérieur au soleil.

Nous tenons toujours l'autre bout de la chaîne. Nous ne le lâchons pas. Nous savons qu'à ce bout il y a la présence de la réalité et cette chance de sentir, comme un *éthos*, la modulation des formes, bref toute une virtualité de communication. Mais ce qui nous est immédiat dans l'opération créatrice telle que l'art moderne l'a pratiquée, et qui nous

brûle, c'est l'exceptionnelle passion avec quoi il a découvert l'autre aspect de l'opération, l'aspect mental, c'est la provocante prépondérance qu'il a donnée à la volonté spéculative, c'est sa prédilection à proclamer ce qu'il y a, dans cette opération, de plus irréductible et de plus pur. C'est bien là l'intention capitale qui entraîne toute la foisonnante polyphonie de l'art moderne et la rend si surprenante.

C'est pourquoi, au bout du compte, les bourgeois avaient raison de repousser même les artistes qui s'inspiraient de la réalité extérieure, qui s'y baignaient, qui s'en saoulaient, qui s'avouaient dénués de toute ambition de l'intellect et, dans l'innocence de leur cœur, se tenaient pour de simples appareils enregistreurs, comme Manet, ou Corot, ou les peintres de Barbizon, ou les Impressionnistes. C'est qu'eux aussi, ces *grands Refusés*, autant que le parti des géomètres, autant qu'Ingres avec ses monstrueuses déformations, autant que les spiritualistes de Pont-Aven avec leur Symbole et leur Synthèse, autant enfin que nos Cubistes, ont participé à cette rupture extrême et à ce total scandale que constitue l'art moderne.

Celui-ci, dans toute la luxuriante richesse de ses propositions, disons même dans toute la logi-

que de ses contradictions, contradictions que, à la manière de la Révolution Française, il nous faut prendre comme un bloc, tend finalement à affirmer cette intention suprême de toute grande révolution plastique : la création d'un langage.

VII

Il peut paraître inconvenant qu'un langage prétende se créer à quoi, d'emblée, la tribu n'entend rien. Ceci tient au procédé propre aux artistes, lesquels commencent par s'entendre eux-mêmes. Qui plus est, chacun commence par entendre le plus obscur de lui-même. Son affaire est d'articuler et de mettre en branle un discours de hiéroglyphes. Perdons l'espoir de nous persuader que ceux-ci lui soient simplement des artifices, des truchements, des supercheries, des trompe-l'œil par

quoi il veut que se traduise désormais un aspect de réalité extérieure : ils sont pour lui les éléments d'un style singulier et neuf, d'une poétique. Notre entente du monde extérieur, la sienne aussi, qu'en tant qu'ordinaire citoyen de ce monde, il a en commun avec nous, se retrouveront par la suite dans ce langage ; le monde y reconnaîtra les siens. En attendant, ceux-ci, les aspects du monde, ne s'y sentent pas très en sûreté. Ne se sent pas non plus bien tranquille le spectateur qui les y cherche. Pour sortir du malaise et de l'équivoque il faut s'entendre sur ce terme de *signe* et lui accorder toute son extension en lui ajoutant la qualification de *plastique*. On y parviendra au mieux par une étude des signes plastiques classés en deux catégories.

1°) Nous envisagerons d'abord ceux qui, comme on croit les connaître ordinairement, naissent de la considération de la réalité extérieure. On les appelle aussi des équivalents, étant bien entendu qu'il s'agit d'équivalents plastiques et qui prétendent donner de la réalité extérieure une figuration particulière, faite par des moyens et des matériaux artistiques et relevant du seul ordre artistique. Mais un contact avec la nature est à leur origine. Tels sont les signes employés par les

écoles réalistes ou naturalistes qui se sont produites à diverses ères de l'histoire des civilisations. Une certaine matérialité de ces signes peut susciter en notre appareil sensori-moteur des chocs analogues à ceux que produirait en nous la réalité qui les a inspirés. D'autres signes nés du contact avec le monde extérieur nous rappelleront celui-ci d'une façon moins physique, plus conceptuelle et par conséquent plus lointaine. Ce sont ceux, par exemple, qu'a proposés le Cubisme et qui sont le fruit de spéculations géométriques à l'occasion d'un objet : ils présentent celui-ci selon d'arbitraires combinaisons de formes et des simultanéités de pensées. Ces signes relèvent donc d'un système et risquent d'en demeurer prisonniers. Ils risquent de se figer en idéogrammes, ce qui satisferait notre besoin de comprendre. Le public en effet se sentirait soulagé si le Cubisme s'était réduit à un lexique, à un dictionnaire que l'on peut consulter chaque fois que l'on veut dire : siphon, carafe, guitare ou pyrogène. Heureusement le Cubisme, pour intellectuel qu'il ait été, a évité ce raidissement académique. En tout art, c'est affaire aux écarts de la sensibilité de l'artiste et à sa faculté d'imagination de l'éviter et de maintenir une incessante diversité.

Tous ces signes que nous analysons ici sont l'effet d'un mouvement centripète, allant de la périphérie au centre. Ils naissent d'un contact sensible et se forment à travers des itinéraires plus ou moins compliqués.

2°) D'autres signes sont d'origine centrifuge, résultent d'une pulsion intérieure. Ce sont signes expressifs, partant d'une intuition dynamique ou d'une rêverie diffluente. Tels ceux, purement décoratifs et animés d'une obscure puissance vitale, que d'illustres historiens de la culture ont tant admirés dans les arts de l'Orient et des Barbares. Tels aussi ceux qu'emploient de nos jours les créateurs abstraits, et dont ceux-ci parfois nient l'origine subconsciente. Ou du moins ils ne s'en soucient pas, se contentant de prendre les formes comme elles viennent et de les ajuster entre elles selon les rythmes et les lois de l'univers plastique.

Sans doute ces deux catégories ne sont-elles pas exclusives l'une de l'autre ; on peut les reconnaître dans l'œuvre d'un même artiste, tout artiste étant susceptible des deux orientations mentales que nous avons ici opposées. M. Cesare Brandi, dans une savante analyse (1), a révélé

(1) Cesare Brandi. *Carmine o della pittura con due saggi su Duccio e Picasso*, Vallecchi, Florence, 1947.

chez Picasso, une contamination du rigoureux vocabulaire cubiste par le Surréalisme et l'Expressionnisme : elle apparaît particulièrement dans *Guernica* où nous retrouvons des formes cubistes éparses dans toute une mise en scène de caractère expressionniste. Aussi bien toutes les ressources, tout l'équipement plastique du peintre, pour rationnellement élaboré qu'il eût été, devait-il, en la circonstance, s'employer à une injonction venue des profondeurs et comme viscérale, trop fulgurante pour avoir le loisir de se créer tous ses signes, trop dévorante pour ne point utiliser ceux qu'elle trouvait déjà créés. Il y avait là un cri, le plus strident qu'ait jamais poussé gorge humaine et il lui fallait tout emporter. Ajoutons encore que ces mélanges des domaines plastiques, ces réciproques adultérations de signes de natures distinctes sont propres à Picasso, tempérament essentiellement baroque.

Mais si nous avons établi cette distinction, — dont la rigueur théorique, comme on voit, souffre en pratique des exceptions notables, — c'est bien pour nous permettre d'insister une fois de plus sur la spécificité de la création artistique et montrer comment les signes que celle-ci produit possèdent des caractères et des vertus propres, des

physionomies discernables, des traits classables, des airs de famille, bref deviennent objets de connaissance. Dès qu'ils se sont séparés de l'instant de la création et quel qu'ait été le degré d'objectivité ou de subjectivité de cet instant, ils manifestent leur différence, leur faculté d'être autre chose, de signifier autre chose que le prétexte de leur naissance, voire d'attendre un contenu, voire de demeurer vacants, en tout cas d'entrer dans une composition et un jeu où ils se chargent d'imprévisibles suggestions.

De là que l'un des thèmes les plus fréquents de l'art moderne est la métamorphose. Le critique René-Jean, parlant de l'art de Zadkine, l'observe « pour partie dominé par le mythe de Daphné (1) ». Il en pourrait dire autant de l'art du même Picasso. Et de bien d'autres qui prennent pour sujet de leurs ouvrages le phénomène même de l'art moderne, sinon de l'art tout court. Le maître Focillon ne voit-il pas dans la métamorphose le fait même de la vie des formes, la manifestation du passage des aspects du monde à un autre ordre, qui est celui des formes et qui est en perpétuel mouvement (2) ? Mais cette

(1) *Le Monde*, 30 avril 1949.

(2) Henri Focillon. *Vie des Formes*, édition nouvelle suivie de l'*Eloge de la Main*, Paris, 1939.

activité de métamorphose, c'est encore dans la particularité de notre art actuel que nous la saisissons le plus crûment. C'est là que nous surprenons sur le vif l'affranchissement des formes et leur effervescence. Les apparences naturelles y perdent leur détermination. Ah ! c'est que, pour puissante qu'ait été leur impulsion, elles s'en voient à leur tour les victimes et s'en laissent tenter. Entraînées dans ces enchaînements de signes et de chiffres, distraites par ceux-ci de leurs conséquences familières, les apparences naturelles s'en vont aux analogues qu'elles se sont découvertes, tendent à se muer en ces sœurs inconnues. Elles s'engagent en des accointances et des comportements insolites. Elles se transfèrent, s'échangent et se dévorent. Elles tournent à la fantasmagorie, s'efforcent en une éblouissante suite de métaphores, s'abolissent enfin complètement. Dès lors ce sont les formes libérées qui occupent seules la scène, s'attirent mutuellement à leur tour selon des affinités étranges et comme magiques, se combinent en d'équivoques mariages capables d'engendrer des monstres. Telle est la vie des formes, la vie autonome, la vie métaphysique des formes, la métamorphose. Toute époque d'art la manifeste, mais certaines peut-être dans une plus pro-

vocante explicitation, comme par exemple l'art roman qui l'a fait de façon si fascinante tant en sa figuration qu'en son ornementation. Le phénomène se renouvelle de nos jours avec autant d'hallucinante vigueur. Georges Braque, qui est l'un des créateurs les plus attentifs au mécanisme de sa création, a expliqué qu'il partait d'une obsession de l'objet et, au bout d'un travail exaspéré de signes, parvenait à « tuer l'objet ». Ceci semblerait à première vue, et pour qui ne se défendrait point de confondre les termes, en contradiction avec cette « objectivité » de l'art moderne dont nous avons longuement parlé. Rappelons-nous que cette objectivité signifie que c'est l'œuvre de l'artiste moderne qui constitue un objet et, toute faite de signes autonomes, se met à vivre à son tour de la vie des objets, de ces objets qui, pour nous profanes, emplissent le monde extérieur, notre monde profane, notre ordre commun, ces objets que le travail spirituel de l'artiste a paru vouer au sacrifice. Mais voici un objet nouveau, qui entre dans le langage nouveau des artistes et forme un élément de son discours, de son poème. L'objet a été tué, sinon la représentation que notre convention officielle en donnait communément. L'objet a été tué par ses signes. A sa place

vivent les signes, d'une vie agile et qui tend à l'organisation.

Depuis le milieu du XIX[e] siècle un langage est en voie d'élaboration. Il apparaîtra un jour comme aussi neuf, aussi complet, aussi lui-même que le langage de la symbolique romane, ou celui de la civilisation chinoise, ou ceux, les derniers que nous ayons appris à parler, dans lesquels nous avons fait nos classes, de l'Antiquité gréco-romaine et de la Renaissance occidentale.

VIII

Sans doute, pour se persuader de cette certitude un grand effort dialectique est-il nécessaire. Car il s'agit pour la pensée de se situer en deux attitudes contradictoires : l'une celle d'un vivant, plongé dans son actualité, l'autre celle d'un historien qui, en telles figures de cette actualité, apprécie des accomplissements et, en telles autres, d'heureuses virtualités. Il faut être à la fois acteur et spectateur. Dans un éblouissant éparpillement de destins, de tentatives et de promesses, où l'on

se sent soi-même immédiatement engagé, il faut oser distinguer des chefs-d'œuvre et les égaler à ceux qui, dans le passé, se trouvent estimés, classés, catalogués. Et ces chefs-d'œuvre, il faut en reconnaître les traits communs ; il faut en opérer le rassemblement ; il faut, en tenant compte des vides qui subsistent encore, imaginer un de ces vastes tableaux que nous appelons une civilisation. Une difficulté dernière nous attend ; ces civilisations que les manuels d'histoire nous enseignent se caractérisent par des compositions suprêmes, des chefs-d'œuvre de chefs-d'œuvre qui s'appellent des monuments. Or une civilisation à l'état de devenir ne saurait encore donner toute sa mesure : une civilisation ne la donne que dans la monumentalité.

Il y a une période où l'art n'est pas encore monumental : il n'est que contemporain. Et les contemporains qui se hérissent devant cet art, qui le dénigrent avec étonnement, horreur ou dégoût, ont l'esprit plein des monuments où les civilisations du passé se sont résumées et selon les canon desquels ils jugent les productions de leur temps. Ici encore le malentendu éclate, car on peut comparer un monument à un monument, mais non point à un monument les matériaux d'un monument futur.

Je trouve dans le bel ouvrage de M. John Rewald sur *Cézanne* cette page pénétrante de Nietzsche, extraite de sa seconde *Considération Intemporelle*, celle qui traite *de l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie* : « Qu'on imagine les natures anti-artistiques ou douées d'un faible tempérament artistique, armées et équipées d'idées empruntées à l'histoire monumentale de l'art. Contre qui ces natures dirigeront-elles leurs armes ? Contre leurs ennemis héréditaires : les tempéraments artistiques fortement doués, par conséquent contre ceux qui sont seuls capables d'apprendre quelque chose dans les évènements historiques ainsi présentés, capables d'en tirer parti pour la vie et de transformer ce qu'ils ont appris en une pratique supérieure. C'est à ceux-là que l'on barre le chemin, à ceux-là que l'on obscurcit l'atmosphère, lorsque l'on se met à danser servilement et avec zèle autour d'un glorieux monument du passé, quel qu'il soit et sans l'avoir compris, comme si l'on voulait dire : *Voyez, ceci est l'art vrai et véritable. Que nous importent ceux qui sont encore prisonniers dans le devenir et dans le vulgaire !* Cette foule qui danse possède même, en apparence, le privilège du *bon goût*, car toujours le créateur s'est trouvé en désavantage vis-à-

vis de celui qui ne faisait que regarder sans mettre lui-même la main à la pâte, de même que, de tout temps, l'orateur de café paraissait plus sage, plus juste et plus réfléchi que l'homme d'Etat qui gouverne. Si l'on s'avise même de transporter dans le domaine de l'art l'usage du suffrage populaire et de la majorité du nombre, pour forcer en quelque sorte l'artiste à se défendre devant un forum d'esthétisants oisifs, on peut jurer d'avance qu'il sera condamné. Non point, comme on pourrait le croire, malgré le canon de l'art *monumental*, mais parce que ses juges ont proclamé solennellement ce canon (celui de l'art qui, d'après les explications données, a *fait de l'effet* de tout temps). Au contraire, pour l'art qui n'est pas encore monumental, c'est-à-dire pour celui qui est contemporain, il leur manque premièrement le besoin, en second lieu la vocation, en troisième lieu précisément l'autorité de l'histoire. Par contre leur instinct leur apprend que l'on peut tuer l'art par l'art. A aucun prix pour eux le *monumental* ne doit se former à nouveau et ils se servent comme argument de ceux qui tirent du passé son autorité et son caractère *monumental*. De la sorte, ils apparaissent comme amateurs d'art, parce qu'ils voudraient supprimer l'art ; ils se donnent des

allures de médecin, tandis qu'au fond ils se comportent en empoisonneurs. Ainsi ils développent leur sens et leur goût, pour expliquer, par leurs habitudes d'enfants gâtés, pourquoi ils rejettent avec tant d'insistance tout ce qui leur est offert en fait de véritable nourriture d'art. Car ils ne veulent pas que quelque chose de grand puisse se former ; leur moyen, c'est d'affirmer : *Voyez, ce qui est grand existe déjà !* A vrai dire, cette chose grande qui existe déjà les regarde tout aussi peu que celle qui est en train de se former. Leur vie en témoigne. L'*histoire monumentale* est le travestissement que prend leur haine des grands et des puissants de leur temps, le travestissement qu'ils essaient de faire passer pour l'admiration saturée des grands et des puissants d'autrefois. Ce masque leur permet de changer le véritable sens de cette conception de l'histoire en un sens absolument opposé. Qu'ils s'en rendent compte ou non, ils agissent en tous les cas comme si leur devise était : *Laissez les morts enterrer les vivants.* »

Je n'ai pas craint de citer ce long texte, car il met au jour et sous son aspect le plus pathétique la grande peine de tout art vivant. Celui-ci n'a pas encore atteint sa maturité monumentale, il ne

peut encore se soumettre à la juridiction de l'histoire, mais c'est en vertu de cette juridiction que ses détracteurs le condamnent, lesquels, croyant parler au nom de Saint-Pierre de Rome, ne se doutent pas qu'ils parlent au nom de la mort. Car ne discernant pas la vie dans leur présent, ils ne la discernent pas non plus dans Saint-Pierre de Rome. Ceci doit nous amener à souhaiter que les études esthétiques s'orientent de plus en plus dans le sens où déjà, les mènent quelques chercheurs, tel entre autres M. Pierre Francastel : à savoir l'établissement de la morphologie moderne. Ils ne sauraient manquer de saisir une certaine unité entre des vocabulaires qui, à cause de l'opposition de leurs principes, peuvent, à première vue, sembler aussi différents que le vocabulaire de Monet et celui de Matisse. Toutes les écoles qui composent ainsi le tumultueux débat de ce siècle de peinture française ne pouvaient s'affirmer qu'en marquant violemment, voire injurieusement leurs différences. C'est la loi de la vie. Il appartient au philosophe de résoudre, pour l'honneur de notre temps, la polémique en une synthèse.

Un second propos sera d'aider le langage ainsi étudié à composer son discours, c'est-à-dire tant de multiples inventions formelles à contribuer à

de grands ouvrages monumentaux. Car je ne crois pas que ce soit la diversité, même, semblait-il, confuse, des langues, qui a empêché la construction de la tour de Babel. C'est cette diversité vitale qui doit aboutir à la construction. Et la construction est la preuve de cette vitalité. Le monument manifeste la possibilité d'accord et de convenance, non seulement de diverses techniques entre elles, mais encore, à l'intérieur de chacune de ces techniques, de diverses recherches stylistiques. L'épreuve de l'architecture montre, en l'exigeant, l'existence d'une mesure commune. En outre, en se soumettant à cette mesure commune, promulguée par l'architecture, les diverses techniques et les diverses recherches stylistiques se soumettent à une assignation sociale. Car le monument signifie une société ; il en est le symbole. Le couronnement de toute l'activité artistique moderne par la monumentalité pose donc un problème social, et qui oblige à considérer la condition de l'artiste dans le monde actuel et la question de la réintégration de l'art vivant dans une société qui, si longtemps, l'a rejeté.

IX

Avant d'examiner ce problème il faut revenir sur ses données, considérer toute l'extrême singularité proclamée et revendiquée de cet art moderne ; il faut achever de faire admettre que par ces revendications, si déconcertantes, si scandaleuses, les artistes modernes ne faisaient que définir l'activité artistique au plus juste et au plus strict d'elle-même. Qu'est-ce que cet art moderne, sinon l'art lui-même ? Lui-même en dépit des malentendus qui l'encombrent, lui-même au risque

de paraître privé de tout *éthos*, c'est-à-dire de toute chance de communication affective, privé de tout rapport avec la réalité, c'est-à-dire de toute chance de compréhension intellectuelle. Aboutissant à des œuvres objectives, semblables à des machines, douées d'une vie purement autonome, réduites à leurs principes élémentaires, à des signes insignifiants, à des balbutiements régressifs, de caractère infantile et primitif, n'ayant d'identité qu'avec eux-mêmes, bref à des sortes de tautologies. L'art enfin se définissant par lui-même, dans son identité à soi et son évidence en soi. Et ceci, bien sûr, est étonnant et effrayant, comme toute évidence. Une assertion de cette sorte, seuls, les artistes pouvaient l'énoncer. Cette image-reflet que l'art a donnée de l'art, elle se produit forcément du point de vue des artistes eux-mêmes. Le public, lui, se plait à considérer dans l'activité artistique l'aboutissement, l'œuvre réalisée, celle dont il est invité à se faire le consommateur, celle à propos de quoi il peut se demander : « Que vais-je faire de ça ? » Or il faut l'amener à se placer avec l'artiste au principe même de la création, et s'il veut comprendre ce qu'est l'art et comment il se définit, à l'envisager du point de vue du créateur lui-même.

La raison profonde du divorce est là : l'art moderne est une formidable protestation des créateurs déclarant, définissant la création artistique. Et cela dans l'oubli, dans la négation des utilisations prochaines de cette création, voire simplement de son effet produit sur le public. On sait quel fut cet effet sur la société bourgeoise du Second Empire et de la Troisième République, laquelle société avait, à elle et bien à elle, son art, son goût, ses dogmes esthétiques, sa morale esthétique et tout un programme d'utilisation pratique de l'œuvre d'art, tout un système artistique, toute une vie artistique avec son mémorial et son cérémonial, ses titres, ses honneurs et ses dignités.

Mais le créateur est à l'aube de sa création, il est dans le silence et la solitude de sa création. Il est à son affaire. Et son affaire est un infinitésimal souci à peine naissant, un rien qui ne tire son souffle que d'une parfaite et résolue exclusion. En ce moment critique, le seul qui compte, sinon celui qui compte le plus, l'artiste n'a cure que des tout premiers éléments essentiels de sa création. Qu'on ne me fasse pas dire qu'il tient sa création pour un absolu. Mais j'entends qu'on me laisse le considérer dans l'instant primordial où il

se sent ce qu'il est : un artiste. D'autres facteurs, personnels ou collectifs, telles influences des eaux et des cieux, ou des évènements contemporains, ou des idées contemporaines viendront épaissir sa création. Mais son esprit créateur, sa main fabricatrice sont au point antérieur à cet épaississement. Et ici apparaît un autre caractère de la création artistique, et qui est encore une occasion de conflit avec la société. Cette création ressortit à un temps qui n'est pas le temps social.

Dans sa confection même l'œuvre d'art implique et condense un vaste écoulement de temps ; plus vaste que celui qui intéresse la société, celui que celle-ci mesure et sur quoi elle entend agir. A cette confection, l'artiste emploie ses souvenirs, tout le mûrissement, toute la lenteur de ses expériences et de ses pensées, tout un poids de vie vécue. Et aussi l'impatience de son avenir. C'est ainsi que chez les artistes destinés à mourir jeunes et qui ne disposent point encore d'une masse de passé à mettre dans leur création, il y a un pressentiment de la mort, conçue non comme un terme, mais comme un déroulement encore, comme une chance, comme du temps enfin qui triomphe de l'arrêt de la vie et prolonge des soupirs virtuels. La mélancolie funèbre qu'on respire dans les œu-

vres de ces jeunes hommes à qui l'exclusive jeunesse a été sévèrement impartie, elle a une démarche d'*allegro*, elle tend à se développer, à s'épanouir. Elle dépasse ce strict moment, cette minute présente d'un destin tranché. Le destin transgresse ce fil sanglant. Il s'obstine encore et dit, avec hâte et accumulation, toute sorte de choses qu'il aurait pu dire, qu'il avait à dire. Dans l'œuvre brève, il y a encore, sous forme fébrile sans doute, plus de temps qu'elle n'en a mesuré.

A son tour l'œuvre achevée entre dans son temps à elle, un temps à qui convient tout spécialement le nom de durée. L'œuvre d'art tend à sa dilatation. Cette dilatation de l'œuvre, les artistes l'éprouvent dans le moment même qu'ils la créent. C'est là ce qu'ils appellent la gloire et qui occupe leurs vœux et leur procure un sentiment d'étrange et mystique fierté.

Sans doute ne prévoient-ils pas, ni leurs contemporains, sous quelles espèces l'œuvre accomplira son voyage dans la durée, les naissances nouvelles qui l'y perpétueront. Mais dès le premier de ces *avatars*, elle est toute gonflée, et son père le sait, il la sait appelée à lui survivre à la façon d'une créature, d'un élément de la nature, d'un arbre, des arbres, de la végétation. Elle est désormais

introduite dans cette végétation, dont la croissance générale emporte les décroissances particulières, de même que la race humaine, à son ombre, ne cesse, en dépit des évanouissements personnels, de se multiplier universellement.

Ce sentiment que l'œuvre d'art participe à la durée cosmique et cette volonté d'intégrer à sa création toutes les dimensions du temps, comment ose-t-on en priver l'artiste ? Par quelle cruauté, plus implacable que celle de la mort, les dieux sociaux s'opposent-ils à un vœu qui, chez les poètes marqués du sceau de la jeunesse tôt fauchée, revêt un si beau caractère d'héroïsme passionné ? Par quelle imbécile étroitesse d'esprit et de cœur prétendent-ils réduire l'artiste à ne considérer que l'actualité immédiate et à philosopher sur des faits-divers ? Mais les dieux sociaux relèvent de la religion moins que de la religiosité : il y a chez eux un moralisme pervers et morbide, un puritanisme sadique qui les induit à exercer leur tyrannie par voie de castration, en étouffant tout ce qui aspire à l'expansion et à la joie. Il y a dans la création artistique, plaisir : les dieux sociaux haïssent le plaisir. Ils le redoutent parce qu'ils y voient une manifestation de la vie. Et parce

qu'ils sont tristes et que leur plaisir, à eux, est de contraindre les hommes au renoncement.

L'artiste est, de tous les hommes, le moins disposé à renoncer. Et justement le plus vif de ses plaisirs et celui auquel il tient le plus naturellement consiste-t-il dans cette faculté de résumer en son œuvre des quantités de temps. Mais les sociétés s'en irritent et s'obstinent à ramener l'art dans leur temps à elles, à l'actualiser. Non seulement les sociétés parvenues au comble de leur autorité comme la société bourgeoise de la fin du XIX^{e} siècle, mais même les sociétés en formation, les régimes qui préparent leur avènement ou le consolident et se trouvent en état de lutte : le présent, par conséquent, retient tous leurs efforts et ils ne voient toute chose, l'art comme le reste, qu'en fonction de ce présent et en vue d'une efficacité pratique immédiate. C'est dans sa totalité qu'il leur faut posséder et conduire ce présent : rien ne leur en doit échapper. Aussi en viendra-t-on à considérer l'art comme un moyen et à le faire, à l'égal des autres moyens, participer à une tactique. Ou, selon un terme que j'ai déjà employé plus haut, à une scolastique.

Qu'est-ce que la scolastique ? C'est une méthode par quoi toutes les disciplines deviennent

ancillæ theologiæ, les servantes d'une doctrine suprême, qui est la doctrine de cette société, la doctrine qui, pour cette société, constitue la vérité. Elles s'y rapportent toutes, elles en sont des applications et des confirmations particulières, elles en font le commentaire. Elles illustrent la soi-disant vérité et par conséquent, dans cet immobile exercice, n'aboutissent à d'autre nouveauté, à d'autre révélation, à d'autre création que de négations : elles dénoncent des erreurs et des hérésies. A quoi peut aboutir en effet une pensée qui tourne sur elle-même sans bouger de place, à la façon des fakirs ? Une orthodoxie qui se contemple interminablement elle-même, qui se poursuit elle-même en un cercle sans issue ? A elle-même, bien sûr, c'est dit et l'on ne peut rien dire d'autre, sinon que cette affirmation affirme en même temps et forcément ce qui n'est pas elle-même, donc le mal, ce que, par sa seule existence, elle condamne. Elle ne suscite d'autre lumière que celle des bûchers.

Le clerc qui s'emploie à une scolastique ne peut découvrir, inventer, créer que ce qu'il doit nier. *Eurêka !* crie-t-il du fond de son laboratoire. On accourt. Quel secret, quel élixir, quelle forme, quel instrument, quelle harmonie de la nature,

quelle chose de beauté ce laborieux cerveau a-t-il trouvés ? Non, c'est simplement une hérésie nouvelle, à quoi il donne un nom de maladie. Et il ne pouvait faire d'autre trouvaille. La scolastique se cultive dans la clôture. Or la vie est ouverte, la science est ouverte, et l'histoire, et l'art. C'est là ce qu'en gros on appelle le progrès, qui certes ne se manifeste pas dans l'art de la même façon que dans l'amélioration successive de notre outillage ou de notre hygiène, mais qui, pour l'art comme pour tous les autres exercices du génie humain, représente cette constante ouverture, ce possible sans cesse offert, cette perpétuelle chance, l'imprévu, l'inédit, l'inouï.

La scolastique renverse la proportion des éléments qui entrent naturellement dans une opération de l'esprit: ainsi l'opération créatrice artistique requiert-elle, au premier chef, liberté, concentration, connaissance de ses éléments simples, à savoir les sons, les lignes, les couleurs ; puis, une émotion vive, personnellement ressentie, viendra nourrir cette première aspiration créatrice ; mais la scolastique bouleverse cet ordre et veut soumettre entièrement cette aspiration à l'obligation de représenter un dogme ou un événement, ou d'exalter un prince, bref à un service actuel. Ou par exem-

ple encore et pour parler en termes non plus de scolastique, mais de tactique, à ce que nous appelons aujourd'hui un *slogan*.

J'avoue me sentir exaspéré par ces enquêtes que de temps à autres mènent des journaux, c'est-à-dire des organes de l'actualité et où l'on demande au voisin du coin : « Pour qui écrivez-vous ? Pour qui peignez-vous ? » Il va de soi que la réponse attendue est que l'on écrit ou peint pour les masses prolétariennes. Ce qui ne veut absolument rien dire. On peut voter pour les masses prolétariennes. On peut se faire tuer pour elles. Mais il t'arrive, le soir, avant de t'endormir, de relire un peu de Ronsard. Est-ce que Ronsard écrivait pour les masses prolétariennes du XVI[e] siècle ? Non, il écrivait pour toi. Et Stendhal déclarait à qui voulait l'entendre — et peu voulaient l'entendre — qu'il écrivait pour les gens de l'an 1900. Ce désir d'immortalité est un des lieux communs de l'expression littéraire depuis qu'elle existe. Il est, je le répète, inhérent à la pensée, au comportement, à la vie même de l'écrivain. Celui-ci écrit pour les hommes, pour l'homme. Et le peintre peint pour les hommes, pour l'homme. Voilà *pour qui* il peint. Et *pourquoi ?* Parce qu'il est peintre.

Dans l'œuvre d'art les croyances, les événements, tout ce qui fut d'un moment se transfigure, devient substance universelle, consommable par tous les temps, tous les lieux, tous les hommes. Non pas substance présente : ce n'est pas notre actualité qui interprète à sa guise et selon son vocabulaire les cathédrales gothiques. Sans doute y a-t-il de cela et chaque siècle a-t-il habillé à sa mode les chefs-d'œuvre consacrés du passé. Il y a eu l'Homère de Mme Dacier, et il y a eu celui de Leconte de Lisle. Et tous deux également illisibles en 1950. Mais c'est là un aspect très secondaire du phénomène. Plus profondément, il faut constater que notre actualité se transcende pour nous faire accéder à cette durée au plan de laquelle la cathédrale gothique elle-même et Homère lui-même ont élevé les croyances de leur siècle.

S'obstiner par contre à voir avant tout dans une œuvre d'art son actualité, c'est y voir avant tout un objet d'utilité pratique ou un ornement, le faire servir au progrès de la locomotion, par exemple, ou à la polémique, ou d'autre part à la parure et à la décoration. C'est en faire une affiche électorale ou une affiche publicitaire, c'est en faire un moteur qui devra, au nouveau Salon de l'Automobile, laisser définitivement la place à

un moteur mieux agencé. Ou en faire une cravate que la mode emportera.

Bien entendu l'actualité peut inspirer une œuvre d'art, elle peut fournir le « sujet » d'une œuvre d'art, *facit indignatio versus*, etc. Nous avons déjà observé que le sentiment du présent, la « modernité » baudelairienne est un des facteurs possibles qui interviennent dans la création artistique. Il y a dans l'œuvre d'art un dynamisme actif qui peut engendrer des insurrections populaires, de même qu'il y a dans l'œuvre d'art une virtualité décorative et ornementale. Tous emplois sociaux possibles sont inclus dans l'œuvre d'art. Je fais appel à tous ceux qui, dans les années d'occupation, ont sangloté en relisant les *Châtiments* pour reconnaître avec eux qu'un chef-d'œuvre éternellement vivant peut naître de la passion d'une circonstance actuelle. Des circonstances ultérieures lui rendent sa vigueur de présence, sans doute parce que le génie du poète a tiré de son émotion actuelle sa signification la plus universelle et humaine. Toutes ces observations peuvent fournir d'infinis prétextes à la conversation. Il y a aussi les *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné. Comme les *Châtiments* ils puisent leur énergie dans la réalité contemporaine, tandis

que la *Chanson de Roland* a pris comme « sujet » un incident vieux de plus de trois siècles, et que la guerre de Troie a pu servir de motif à toutes sortes de poètes postérieurs tels qu'Homère, Virgile, Racine et Giraudoux. Ici nous voyons le thème s'actualiser, s'empreindre de réalité historique à mesure qu'il recule jusqu'à se confondre dans les vapeurs de la fable. Eugène Delacroix a composé des tableaux sur certaines grandes actions de son temps, le soulèvement de la Grèce, les Trois Glorieuses. Il en a fait aussi sur l'entrée des Croisés à Constantinople, le meurtre de l'évêque de Liège et la mort de Sardanapale, événements qui devaient beaucoup moins passionner ses contemporains. Lui, en tant que peintre, ils le passionnaient au même titre, car ce qui importait pour lui, c'était un certain rapport de tons et de lignes, une certaine musique plastique, sœur du climat de violence qui le hantait depuis sa jeunesse. Que par ailleurs l'homme Delacroix, dans sa conscience d'homme vivant et conditionné, de citoyen de son pays et de son temps, ait été frappé par le soulèvement de la Grèce et par les Trois Glorieuses, et que cette émotion actuelle soit venue nourrir son appétit créateur, fournir une brûlante occasion à sa nécessité créatrice, cela est sûr. En-

core une fois, nous demandons à être bien entendus : ni la réalité, ni l'histoire, ni rien du monde, ni rien de l'homme ne sont absents de la création artistique ; il y concourent selon des dispositions et des proportions variées à l'infini. Mais ce que nous enjoignons que l'on considère, c'est le caractère original et originel de cette création, son caractère selon l'artiste même, selon la psyché particulière de celui-ci. Ce caractère a été affirmé de la façon la plus nette par notre époque et dans une opposition la plus rigoureuse avec la conception que la société de cette époque se faisait, elle, de l'art. Nous en venons à trouver le point le plus critique, peut-être, de cette opposition dans la notion que l'artiste et la société se font de la création artistique par rapport au temps et qui est absolument contradictoire. L'œuvre d'art a une durée qui lui est propre, et c'est par cette faculté de durée, par ce dépassement des contingences temporelles, même de celles qui l'ont expressément marquée à son apparition qu'elle manifeste sa plus essentielle nature. Au contraire la société met l'accent sur ces contingences temporelles ; elle veut faire servir l'œuvre d'art à ses besoins et à ses intentions du moment.

Le problème est donc d'intégrer l'art à une

société qui n'en a que faire, et l'art conscient de sa nature irréductible, conscient de sa dimension temporelle spécifique, inadéquate aux exigences essentiellement actuelles de cette société. Il s'agit de voir quelle entente peut se ménager entre la vie sociale et un art qui s'est voulu maudit et n'a procédé que par une suite de révolutions, reprenant sans cesse sa propre définition, retournant à son principe et de là repartant vers de nouveaux et surprenants développements. Il s'agit de faire comprendre par la société une activité dont les principes, dont la nature même échappent à cette société, en débordent la stricte teneur temporelle, en débordent l'*actualité*. Il s'agit de faire comprendre à la société un art dont il faut qu'elle admette, en premier lieu, qu'il est l'art.

X

En face de ces revendications et de ces révolutions d'un art qui se voulait l'art, la société de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ 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 universités et ses cimetières, 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'art en était venu à protester violemment de l'essence 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 à inventer. Il invente l'art. Il le recommence. Et comme ce genre d'activité est scandaleux, il se trouve rangé avec les malfaiteurs et les parias. Mais si la société le rejette, lui aussi rejette la société, la renie, la dénie, la refuse. J'ai évoqué, au début de

cette étude, quelques-unes des dates culminantes de ce tragique conflit. Il suffit d'y ajouter les exemples de Gauguin et de Van Gogh qui s'en allèrent fuir ce monde invivable jusque, l'un à ses antipodes géographiques, l'autre à ses antipodes mentaux.

Un signe indubitable de ce refus de la société par l'artiste m'apparaît dans un phénomène capital dont j'ai ailleurs ébauché une analyse (1), à savoir la désaffection où est tombé de nos jours un genre artistique, celui du portrait. Il faut se sentir assez à l'aise dans une société et assez d'accord avec ses membres pour faire le portrait de ceux-ci, les représenter dans le costume de leurs fonctions ou de leur état, voire les hausser à la majestueuse apparence de héros antiques ou de divinités de la mythologie. Naturellement ce sont les peintres bourgeois qui ont été appelés à peindre les effigies des souverains, présidents, ministres, magistrats, prélats, généraux, académiciens et autres personnalités éminentes de la société bourgeoise. Encore n'ont-ils pas été jusqu'à représenter un président du conseil couronné de lauriers et le torse nu à la façon de Mars ou de Jupiter.

(1) *Picasso*, Hypérion, 1940.

Une redingote, abondamment pourvue de décorations, a pu suffire à tout leur souci de représenter le plus de pompe possible. Mais les maîtres de l'Art Vivant ne nous ont laissé aucun portrait, sauf d'eux-mêmes ou de leurs rares amateurs comme Bruyas, Duret, Chocquet, la famille Charpentier, le docteur Gachet, le père Tanguy, ou d'acteurs, d'actrices, de pitres, de clownesses, de demi-mondaines, considérés non pas en tant que notoriétés sociales, mais en tant que personnages de la bohème où eux-mêmes, les artistes, étaient réduits à vivre ; enfin ils ont fait le portrait de leurs amis, c'est-à-dire, le plus souvent, d'autres intellectuels plus ou moins maudits comme eux-mêmes et qui menaient le même combat contre la société bourgeoise, Proudhon, Baudelaire, Zola. Picasso ne saurait se faire portraitiste. Mais il a peint et surtout dessiné d'admirables portraits. De qui ? De Mme Olga Picasso, de son fils, de ses amis, les compagnons de son épopée, Apollinaire, Max Jacob, Gertrude Stein, et des quelques hommes qui, dans la société de son temps, pouvaient retenir son attention, à savoir, comme Apollinaire et Max Jacob, comme lui-même, des princes de l'esprit : Strawinsky, Satie, Falla, Valéry. Le dernier grand portraitiste du XIX^{e}

siècle, celui qui a peint les gens de son temps comme ils lui venaient, et qui l'a fait avec sympathie, et en leur conférant de la noblesse et de la grandeur, celui qui a pratiqué le portrait à la façon des grands portraitistes du passé, ceux de la Renaissance, ceux du XVIII[e], à la façon de Raphaël, du Titien, de Rubens, de Van Dyck, de Quentin de La Tour, c'est Ingres. Pourquoi ? Parce qu'il vécut dans une société avec laquelle il pouvait se sentir en harmonie, dans une bourgeoisie ascendante, parce qu'il fut le dernier bourgeois au sens héroïque du mot, au sens d'*aristocrate*, et que dans les bourgeois de son temps il voyait ce que, selon lui, Raphaël avait vu dans ses propres modèles : « d'honnêtes gens ».

Depuis, l'artiste moderne a mené son dramatique destin à travers un monde sans visages. Les autres acteurs de la comédie sont pour lui muets et aveugles. Ou bien c'est sa réponse, à lui, de les rendre tels. En bref la situation de l'artiste dans la société moderne est malheureuse. Elle est toute de solitude, d'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 au cours de l'histoire des périodes 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 concéder à son artiste une suffisante marge d'indépendance créatrice. Il peut, à l'intérieur des cadres donnés, se permettre les quelques variantes par lesquelles s'exerce l'activité artistique proprement dite. Ces variantes n'inquiètent pas le régime, et celui-ci, bon prince, gratifie son artiste de tout le confort souhaitable. Au Moyen-Age, les peintres exécutaient les commandes de peinture religieuse des couvents. Leur foi personnelle se sentait plus ou moins à l'unisson de la foi collective qu'ils étaient appelés à représenter : ceci regardait leur confesseur. Mais eux, dans le mystère de leur conscience, de leur conscience d'artistes créateurs, non de chrétiens pécheurs, ils trouvaient le moyen de donner à leurs images un accent de nouveauté, de beauté connue qui ne dérangeait pas trop les canons théologiques, mais qui signifiait leur volonté secrète de faire non plus œuvre pie, mais œuvre

d'art. Un détail introduisait dans la scène canonique un peu de nature et de réalité, et par là s'exprimaient un sentiment neuf, non plus religieux, mais proprement artistique, l'aspiration à rejoindre l'univers, à l'étudier, 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 s'accomplissait à travers les conditions sociales. A une autre époque la figure de Pierre-Paul Rubens, sa vie, son destin, sa fortune, apporte aux artistes 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 entre le songe personnel de l'artiste, sa joie vitale, sa volonté de puissance, son Olympe intérieur et les fables que la société l'invitait à représenter.

Je sais bien que les historiens opposeront à cette vue telles circonstances précises où des conflits auront surgi entre l'artiste et la société, incarnée en l'occurrence dans le prince ou dans l'Eglise. Les variantes par lesquelles l'artiste, plus ou moins croyant, plus ou moins soumis, déborde le cadre, altère le canevas imposé, ont pu parfois inquiéter l'ordre du moment. Certains papes de la Renaissance, plus humanistes que stricts théologiens ou que stricts souverains, ont pu céder à l'entraînement des génies créateurs qu'ils protégeaient et employaient ; d'autres, comme Adrien VI ou ce terrible Caraffa qui, devenu Paul IV, fit triompher l'Inquisition, ont au contraire sévi contre les dérèglements de l'art. Il faudra, par exemple, la réaction humaniste de Pie IV, un Médicis, successeur de l'horrible Paul IV, pour libérer Palestrina et avec lui toute la musique, la musique elle-même, dont le Concile de Trente avait blâmé les tendances mondaines et qui, pour son salut et la sécurité de l'Eglise, aurait dû être ramenée dans l'immobilité de l'exclusif plain-chant. Mais ce sont là nuances circonstancielles qui ne sauraient troubler l'image générale ou, si l'on veut, le mythe que nous nous formons d'une certaine condition de l'artiste dans le passé. Et

en particulier si nous faisons de Pierre-Paul Rubens le type de l'artiste, nous nous sentons portés à admirer, avec un regret passionné, la convergence de l'énergie qui animait cet homme prodigieux et de l'énergie du siècle où il fleurit. Il nous apparaît que la vie a atteint là une sorte de perfection et de miracle. Pierre-Paul Rubens nous devient une idée-force et un symbole du bonheur sur la terre.

Ce symbole s'impose à nous d'autant plus activement que nous sortons d'une époque où l'art s'est affirmé en contradiction avec la société. Sans doute, de nos jours, la condition sociale de l'artiste est-elle parvenue à une manière 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 commerciale sa condition s'est définie. Néanmoins ces expédients sont assez circonstanciels et cette condition demeure instable. C'est dans la pulvérisation à quoi le capitalisme a réduit notre société bourgeoise que l'artiste rencontre ses appuis et ses débouchés, non dans l'esprit même de cette société et sa volonté cohérente. Peut-on, en conséquence, parler d'une harmonie profonde entre

l'artiste et la société ? 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 peu ou prou autorisés, tels que gens de lettres et gens du monde, mais, dans son ensemble, ne paraît pas se reconnaître ouvertement dans ces mêmes styles? Bref, l'art moderne demeure un problème débattu. C'est d'hier seulement que l'Etat 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 à laquelle les artistes apporteraient le concours de leurs convictions. 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 à se sentir 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 et coordonnée, cohérente et déterminée, qui se reconnaît dans l'expression de ses artistes, lesquels ne seront pas des fonctionnaires serviles de cette société, mais continueront à déployer toute leur liberté personnelle d'invention et pourront espérer la déployer au point de produire les grandes œuvres et les monuments qui confèreront à cette société son style.

Je parle donc ici d'un vœu, d'une aspiration qu'entretiendrait, par exemple, le mythe de Rubens. Il 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'agite tout le monde moderne. Les vœux, les aspirations que j'examine se manifestent à travers ces contradictions, elles en sont fonction, elles ne se satisferont que lorsque celles-ci se seront résolues ou tout au moins seront en voie de résolution. Encore ne se satisferont-elles point par des solutions *a priori*, mais dans le cours même des choses. Car on ne dirige pas la création artistique. Elle est de l'ordre de la nature et de la vie, et, partant, chose vivante dont on ne saurait suivre qu'avec une prudente et délicate sympathie la façon dont elle s'incline à l'histoire. J'insiste sur le fait que cette harmonie entre une société et son art ne peut se réaliser qu'en laissant cet art se développer selon les conditions propres à la création artistique et dans toute sa plénitude d'imprévu et d'imprévisible.

Le titre de mon étude comporte le mot : situation. C'est un mot dont l'emploi, actuellement, est difficile puisqu'il implique je ne sais quoi de stable et de configuré que l'on considèrerait 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 soule-

ver des difficultés, indiquer des souhaits et des possibilités. L'art moderne est une inquiétude et aspire à une situation possible. Je me contente donc de descendre dans l'obscurité de la conscience de l'artiste moderne, de montrer les nostalgies que sa condition fait naître en lui ; je me contente, non moins modestement et sans entrer dans le domaine du dogmatisme politique, en restant au contraire dans le domaine de l'art et de son exercice, de tenter de préciser ces nostalgies, et par là de suggérer un moyen par lequel, de façon naturelle, concrète et pratique, pourrait commencer de s'accomplir une réintégration de l'activité artistique à la société en voie de transformation, à une virtuelle vie collective.

XI

Parmi ces nostalgies qui, plus ou moins sourdement, s'expriment et dont je perçois l'aveu il en est une qui est assez forte et par quoi se manifeste 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 se voie 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, fabricateur. Cette qualité a disparu du jour où, comme dans la bagarre de l'art moderne, il n'a plus été qu'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, 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.

Déjà Baudelaire, qui vivait à l'origine des temps de l'art maudit, qui fut un des premiers artistes maudits, avait éprouvé ce regret et l'avait

analysé, mais jamais peut-être plus lucidement que dans une page sarcastique de son *Salon de 1846 :* « ...L'état actuel de la peinture est le résultat d'une liberté anarchique qui glorifie l'individu, quelque faible qu'il soit, au détriment des associations, c'est-à-dire des écoles... Cette glorification de l'individu a nécessité la division infinie du territoire de l'art. La liberté absolue et divergente de chacun, la division des efforts et le fractionnement de la volonté humaine ont amené cette faiblesse, ce doute et cette pauvreté d'invention ; quelques excentriques, sublimes et souffrants, compensent mal ce désordre fourmillant de médiocrités. L'individualité, — cette petite propriété, — a mangé l'originalité collective ; et, comme il a été démontré dans un chapitre fameux d'un roman romantique, que le livre a tué le monument, on peut dire que pour le présent c'est le peintre qui a tué la peinture. »

Bien sûr, nous devons faire état de l'irritation que ces désordres nouveaux inspiraient à l'humeur réactionnaire de Baudelaire ; aussi bien ne pouvait-il prévoir les œuvres de génie qu'allaient produire l'anarchie, l'individualisme, bref, pour reprendre un de ses termes mêmes, l'état de choses *républicain* que déplorait son goût aristocratique

de l'autorité. Mais il a constaté le phénomène. Il a vu que la peinture s'orientait vers l'anarchie et l'individualisme et que ce qui disparaissait dans l'aventure, c'était l'école, c'était le métier, c'était la possibilité de créer un art collectif, capable de s'exprimer en monuments.

Plus modéré dans ses propos que Baudelaire, mais non moins lucide observateur du cours des choses de l'art, Eugène Fromentin, dans les *Maîtres d'Autrefois*, c'est-à-dire en 1870, s'attriste de la décadence de l'enseignement artistique. Il établit : « Qu'il y a, dans la peinture un métier qui s'apprend et par conséquent peut et doit être enseigné, une méthode élémentaire qui également peut et doit être transmise, — que ce métier et cette méthode sont aussi nécessaires en peinture que l'art de bien dire et de bien écrire pour ceux qui se servent de la parole ou de la plume, — qu'il n'y a nul inconvénient à ce que ces éléments nous soient communs, — que prétendre se distinguer par l'habit quand on ne se distingue en rien par la personne est une pauvre et vaine façon de prouver qu'on est quelqu'un. Jadis, c'était tout le contraire, et la preuve en est dans la parfaite unité des écoles, où le même air de famille appartenait à des personnalités si dis-

tinctes et si hautes. Eh bien, cet air de famille leur venait d'une éducation simple, uniforme, bien entendue et, comme on le voit, grandement salutaire. Or, cette éducation dont nous n'avons pas conservé une seule trace, quelle était-elle ?

» Voilà ce que je voudrais qu'on enseignât et ce que je n'ai jamais entendu dire ni dans une chaire, ni dans un livre, ni dans un cours d'esthétique, ni dans les leçons orales. Ce serait un enseignement professionnel de plus à une époque où presque tous les enseignements professionnels nous sont donnés, excepté celui-là. »

Certes dans cet état d'anarchie qui blesse Baudelaire et dont s'émeut Fromentin, et qui fait de celui-ci un précurseur de la renaissance actuelle de l'enseignement professionnel et technique, des individualités géniales — et ignorantes, c'est-à-dire formées en dehors de toute école et contre toute école, — produiront des chefs-d'œuvre, mais elles auront conscience qu'elles vivent dans un état d'anarchie et d'ignorance : elles en souffriront à leur tour et elles confesseront leur souffrance.

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 (1). » 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 nouvelles qui nous révèlent ce secret (2). » 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 1883-1885, après son voyage en Italie et son émotion devant les fresques pompéïennes et les 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

(1) Albert André. *Renoir*, Cahiers d'Aujourd'hui, Crès, 1923.
(2) Ambroise Vollard. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*, B. Grasset, 1938.

du plein air et regrette, lui, Renoir, la lumière de l'atelier ! Il ne cesse de revenir là-dessus tout au long de sa fameuse *Lettre-préface* à la réédition (1911) du *Livre de l'Art* de Cennino Cennini, évoquant le temps des « œuvres collectives » que les peintres pouvaient réaliser parce qu'ils possédaient le même métier, « ce métier que nous ne connaissons jamais entièrement, parce que personne ne peut plus nous l'apprendre depuis que nous nous sommes émancipés des traditions ». Et écoutez la voix angoissée de Cézanne : « Ce qui me manque, disait-il à Emile Bernard, c'est la réalisation. J'arriverai peut-être, mais je suis vieux et il se peut que je meure avant d'avoir touché à ce point suprême : réaliser ! comme les Vénitiens (1). » 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^e^ et XVIII^e^ siècles ; les méthodes que connaissait encore David, élève de Vien, qui fut le doyen

(1) Emile Bernard : *Sur Paul Cézanne*, 1925.

de l'Académie des Beaux-Arts, mais que ne connaissaient plus les peintres du commencement du XIX[e] siècle (1). »

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 et des portraits de généraux ont un métier et pratiquent ce métier. Il faut reconnaître 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. 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 leur concurrents. Le public et les pouvoirs publics possèdent le même critère, qui leur permet de porter des jugements de valeur. Le succès est déterminé par des raisons certaines. J'avoue, dans ma sphère, avoir envié la félicité

(1) G. Jeanniot. *La Revue Universelle*, 15 oct. et 1[er] nov. 1933.

des romanciers bourgeois, des auteurs de pièces pour théâtres du Boulevard. J'aurais aimé être un de ces fournisseurs de la société de mon temps. Alors j'aurais eu un métier. On m'aurait appris comment faire pour entrer dans cette carrière, pour 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-Age connaissaient un métier. Rubens connaissait un métier. Au XVIII[e] siècle l'artiste connaissait un métier, et même des métiers ; il 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. A l'artiste moderne elle ne propose pas des cadres plus ou moins rigides dans lesquels son génie pourra introduire une de ces variantes par quoi le 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. Le métier, 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 son esthétique, sa sensibilité, son univers plastique et spirituel, mais encore sa technique. Il ignore ce qu'est de savoir peindre, savoir dessiner, savoir graver, savoir sculpter. Ses procédés sont purement empiriques.

Une telle infériorité ne peut que paraître plus amère dans un âge inauguré au fracas des *fanfares industrielles*. Celui-ci s'est proclamé l'âge du

travail. La nouveauté des techniques, leur complexité, leurs chances de développement ouvrent à la conscience collective d'infinies et exaltantes perspectives. Nous voici disposant d'innombrables instruments qui, d'année en année, se perfectionnent, qui, d'année en année, permettent d'autres fabrications, une production accrue, plus rapide, plus efficace, un confort plus assuré, mille facilités, mille satisfactions. Chacun, du manœuvre au savant, concourt à ce débrouillage, à cette tumultueuse organisation du monde, chacun est technicien, et le sait, et le sent. De ce sentiment une preuve lui est donnée par le résultat, lequel s'engrène sur les autres résultats de la fabrique planétaire. Mais l'artiste ?

XII

Méditons ce drame de la conscience artistique moderne. Tâchons de démêler plus avant ce en quoi il consiste. Nous serons encore une fois ramenés à ce point du jour de l'opération créatrice, où l'artiste lui-même ne fait que naître à lui-même et, sans rien savoir de ce que sera son œuvre, de la façon dont elle sera reçue, sinon sûr et certain qu'elle sera refusée, pressent à peine une créature inconnue, inutilisable, innommable,

Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée.

C'est la grandeur et l'honneur de l'art moderne que d'avoir mis l'accent sur ce stade premier de l'opération créatrice, celui de la conception. D'avoir réduit à la conception la définition de l'art même. Etant bien entendu que cette conception n'est pas un *a priori* abstrait et n'existe que par la manifestation d'une forme. Mais en cette forme ce qui vaut, c'est le caractère spéculatif : elle est une proposition, une hypothèse, un projet inouï et subversif. Et son créateur ne peut que douter de sa viabilité. Car de celle-ci il ne possède aucune garantie, aucun répondant. Nul enseignement ne l'a guidé pour son élaboration, et comme il est seul dans son coin, et comme elle n'est en rien semblable aux objets que produisent les métiers connus, agréés et organisés, il lui semble que le monde ne saura quel usage en faire.

Telle est bien d'ailleurs une des opinions courantes sur les produits de l'art moderne : ce sont des recherches d'atelier, des vues de l'esprit, des spéculations. Et Cézanne, de son côté, parlait de sa *petite sensation*. « Il m'a pris ma petite sensation ! » disait-il de Gauguin. Chacun de ces créateurs, isolés, excentriques, chacun de ces indigents qui ne possédaient que leur seul génie, inventait une petite chose instantanée et surprenante,

de l'épaisseur d'un cri. Mais il leur semblait qu'il fallait faire vivre ce cri, lui donner consistance pour qu'il fût admis. Alors Cézanne, dans son humble et attendrissant jargon, parlait de « réaliser ». Il lui fallait atteindre à la « réalisation ». Ainsi distinguait-il deux aspects de la création : celui de la conception, de la spéculation par quoi l'artiste, en proie à l'œstre, s'invente ses signes nécessaires, son univers plastique, ce par quoi il est lui-même, sa « fatalité » comme disait Baudelaire, et il faut donner à ce terme tout son sens pathétique qui fait de l'artiste un étranger et de sa création un monstre ; et d'autre part les éléments de métier, de technique, les procédés assurés qui feraient de l'artiste un ouvrier dans un monde ouvrier et de son ouvrage une réalité vivante, reconnaissable, acceptable dans l'ensemble monumental d'une civilisation. Sous ce second aspect la création artistique pénètre sur un terrain où la société vient à sa rencontre. Art et société : le métier leur est un *lieu-commun.*

Certes les révolutions de l'art moderne, prodigieuses dans leur foisonnante multiplicité et leur vertigineuse succession, nous ont obligés à mettre l'accent sur le caractère spéculatif de la création artistique : chacune a apporté une idée, telle a

été une explication de la lumière, telle autre de la structure des choses ; par chacune un homme entre les hommes, seul parmi les hommes, a livré son message, crié son cri. Mais le besoin de réalisation qui tourmentait Cézanne, la nostalgie du métier qu'ont avouée ses compagnons nous amènent à saisir cet autre caractère essentiel de l'opération, laquelle répétons-le, est un *faire* et qui doit produire des œuvres grâce au concours de toutes sortes de connaissances et d'expériences, celles dont dispose l'*homo faber*, maître de son matériau, de ses outils, de sa main. Et en fait l'art moderne a produit des ouvrages, d'innombrables et admirables ouvrages. Et Cézanne, en dépit de son angoisse, a *réalisé*.

L'œuvre réalisée, l'œuvre faite, l'œuvre d'art, c'est l'art même, et c'est la preuve que l'artiste se donne de son existence en tant qu'artiste. Jusque-là son existence risque de s'anéantir en une attitude narcissique, elle s'identifie à une ascèse, à une expérience mystique, ou métaphysique, ou érotique, sinon à une expérience de la mort et finit par se confondre avec son reflet dans le silence ou le suicide. De ces expériences il peut nous rester de très importants documents humains, mais qui ne seront pas des œuvres d'art. Et sans doute

se peut-il qu'elles contribuent à la création d'une œuvre d'art : mais alors elles y auront été dépassées, transcendées. L'œuvre d'art a ses secrets, ses obscurs et sanguinolents secrets, faits de tout ce qui est condition humaine, aussi bien psychique que sociale. Mais il faut aboutir à l'œuvre d'art, il faut que surgisse cette nouveauté organique, cette épiphanie, cette vivante évidence, cet *autre*. Bien sûr, *je est un autre :* mais l'autre qui m'intéresse, finalement, c'est les *Illuminations*, c'est-à-dire un patient labeur d'enluminure. Dans cette altérité, si douloureuse qu'en ait été la naissance, il y a joie. Joie pour le poète qui la constate et l'accueille et joie pour les hommes qui, avec une non moindre surprise, la constateront et accueilleront à leur tour.

Confusément conscients de cette nécessité essentielle de l'œuvre d'art de se manifester et de persister comme le riche et organique produit d'un travail, les artistes modernes rêvaient et rêvent de se voir classés par la société en tant qu'ouvriers et ouvriers *qualifiés*. C'est par son métier qu'un ouvrier se qualifie et en démontrant qu'il connaît les règles propres à ce métier, non point règles imposées du dehors, mais découlant intérieurement du métier même, de la nature du matériau

employé, de l'adaptation enfin de ce matériau au style d'art que le génie personnel de l'artiste s'est fatalement choisi.

Cette restauration sociale du métier d'artiste va de pair avec une réhabilitation de l'idée d'artisanat. 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 apparaît-il, de prime abord, comme le fruit d'une spéculation intellectuelle, la découverte d'un continent nouveau de la sensibilité, un système de formes inouï, un coup d'imagination, la révélation d'une conscience singulière, unique, excentrique. Il est aussi et doit être et veut être une chose bien faite, un chef-d'œuvre au sens artisanal. Un résultat, et que l'on considère en tant que résultat, que chose élaborée. Elaborée, certes, par des procédés plus simples que ceux dont disposent la puissante et complexe industrie de notre temps et tout son appareil de moyens financiers, de bureaux et de services, mais analogue à ses productions et non moins digne de respect, digne en tous cas d'inspirer de la fierté à son auteur, eût-il été, comme un artisan d'autrefois, ou comme les artisans qui subsistent encore

de nos jours, seul à la produire. De là que les peintres d'aujourd'hui se soucient d'aller chercher des leçons auprès des métiers que l'on appelle appliqués et dont les ouvrages sont destinés à des usages pratiques, la céramique, la verrerie. Nombreux, et parmi les meilleurs, sont ceux qui se sont tournés vers la tapisserie. Et le monde entier a reconnu qu'ils avaient, après un siècle de décadence, complètement renouvelé ce vieux métier français et lui avaient rendu un lustre égal à celui de ses plus glorieuses époques. Le génie n'a rien perdu à cette soumission aux règles d'une technique. Il s'y est manifesté et s'y manifeste au contraire dans une infinie diversité. Nos admirables rénovateurs de la tapisserie, un Lurçat, un Gromaire, un Saint-Saëns, tant d'autres, en effet, ont entrepris leur œuvre en acceptant les conditions les plus strictes de ce métier, tel qu'il se pratiquait à ses époques les plus pures, c'est-à-dire au Moyen-Age, au lieu de cette virtuosité et de ce brio où il s'est laissé aller plus tard en cherchant à imiter les chatoyantes nuances de la peinture, c'est-à-dire en empiétant sur les brisées d'un métier voisin. Mais un métier vrai, loyal, qui se connaît lui-même et s'en tient à ses bornes, à ses raisons, à ses nécessités, quelle leçon il apporte au génie

créateur et quelle occasion de développer une rigoureuse et robuste puissance !

De tout ceci résulte pour nous l'impérieux devoir de réformer notre enseignement artistique et de prendre acte du développement des écoles techniques et professionnelles qui, de plus en plus, refluent dans le domaine jusqu'à présent réservé à ce que l'on continue de nommer pompeusement les Beaux-Arts. Ce sont des écoles d'*arts et métiers* qui devraient exclusivement fleurir sur notre sol, dispensant un enseignement non plus dogmatique, mais essentiellement technique. Le génie inventif ne s'enseigne pas, mais la science, celle de la perspective et de l'optique, celle des matériaux, celle de la préparation des toiles, de la chimie des couleurs, de la diversité des pierres, celle enfin des différents arts qu'il est bon qu'un peintre, un sculpteur ou un graveur connaisse à l'égal des siens propres. Car la hiérarchie académique des arts majeurs et des arts mineurs est à ranger avec les vieilles lunes et l'art de peindre un paysage, fût-il agrémenté de nymphes, n'est pas plus noble que celui du vitrail ou de l'affiche.

Nous avons à plusieurs reprises fait allusion à la diversité des talents déployés par les artistes

d'autrefois. C'est un fait historique qui doit nous servir d'exemple, mais nous n'ignorons pas qu'il n'a cessé d'être contredit par les sévères prescriptions corporatives et surtout par la juridiction de l'Académie dont on s'étonne que les principes aient survécu jusqu'à nos jours et subsistent dans notre enseignement et dans nos mœurs. En 1749 l'Académie décidait de fermer ses portes aux pastellistes et Perronneau, pour y entrer, dut se borner à faire des portraits à l'huile, seul procédé digne de considération. Par contre, nous voyons qu'en son arrêt du Conseil d'Etat du 26 mai 1660, Louis XIV reconnaissait la dignité de la gravure en taille-douce au burin et à l'eau-forte, art libéral « qui dépend de l'imagination de ses auteurs et ne peut être assujetti à d'autres lois que celles de leur génie ». Je veux faire un sort à ces magnanimes paroles qui proclament la liberté de la création artistique à l'occasion, non de l'un des arts majeurs, mais justement d'un art qu'on pouvait considérer comme second et utilitaire. Malheureusement Colbert, devait, plus tard, faire rentrer les graveurs dans la discipline corporative et les affecter à la reproduction des peintures pour la Bibliothèque Royale. Ce seront les peintres qui devront, peu à peu et par l'intérêt qu'ils lui por-

teront, restaurer l'autonomie de la gravure (1). L'histoire des variations de la valeur sociale des différents arts et métiers mériterait un chapitre spécial. On retiendra seulement ici la possibilité pour chacun d'atteindre, dans la liberté, et le génie aidant, à une égale dignité. On retiendra que, dans le passé, souvent et malgré la pression des préjugés académiques, cette possibilité fut donnée aux artistes. De la sorte, tout artiste, inspiré par de tels exemples comme par sa nostalgie intime, doit-il aujourd'hui se sentir invité à une connaissance encyclopétique des arts et à devenir un véritable ingénieur des formes : c'est dans tous les domaines, dans l'emploi de tous les matériaux et dans toutes les applications offertes à ses talents qu'il peut plus aisément travailler à l'unité d'expression de notre siècle.

Celle-ci, avons-nous dit, se déclare finalement et complètement dans la monumentalité. D'où l'importance que revêt, parmi les inquiétudes artistiques actuelles, la notion du *mur*. Certes, c'est une grande chose, ce que nous pourrions, avec les peintres, appeler

Le blanc souci de notre toile.

(1) Jean E. Bersier. *La Gravure, les procédés, l'histoire,* La Table Ronde, 1947.

Souci capital en un temps où l'opération créatrice s'est voulu définir à son état originel, au stade de la conception. Souci qui se satisfait abstraitement, métaphysiquement : sur un vide à deux dimensions et qui se situera n'importe où, et par conséquent, nulle part. L'univers intérieur du peintre se divise dans le temps, dans l'espace ; il donne de lui cette « petite sensation », ce signe, cette image, ce rapport et d'autres sensations, d'autres signes, d'autres images, d'autres rapports, sinon les mêmes, reproduits à l'infini. Il se réitère et s'épuise en ces perpétuelles opérations, toutes spéculatives, et dont les témoignages circulent à travers le monde des collections et des musées, risquant d'apparaître moins comme des œuvres et des chefs d'œuvre que comme cela justement et rien que cela : des témoignages.

Sous cet aspect se révèle la fortune extrême des tableaux de chevalet. Nés dans l'abstrait, ils peuvent sembler destinés à l'abstrait. Autre chose est de penser en termes de murs et de vouer aux murs sa pensée. Ce que l'artiste conçoit, dès lors s'apprête à une condition et à un lieu. C'est un corps organique qui ne saurait vivre en dehors de sa fin, ni en dehors d'autres organes à quoi

cette fin s'accorde. L'ouvrage du peintre a désormais sa place dans le monde. C'est un être social.

Pourquoi les architectes seraient-ils seuls à faire du mur un élément de leur langage ? Les peintres aussi peuvent adopter ce terme et lui soumettre leurs rêves et leurs inventions. Une peinture peut n'être pas faite pour le pur climat où elle n'est qu'elle-même, mais pour l'ensemble d'un monument. En ce cas elle se prémédite et se veut d'une façon toute particulière. Le peintre doit aussitôt faire entrer dans ses comptes cette notion de mur qui est propre aux architectes et en faire, lui aussi, l'unité de ses combinaisons. Ce qui, dans son esprit, était spéculation singulière, trouve une application, passe de l'absolu dans le relatif et se fait moyen en vue d'une fin. Une fin précise, nouvelle et considérable. Fernand Léger distingue parmi ses ouvrages ceux qu'il conçoit comme des tableaux et ceux qu'il conçoit dans l'esprit mural. Mais, hélas, quels pouvoirs publics lui ont jamais offert des murs à couvrir ?

L'architecture de notre temps, par l'usage de matériaux nouveaux, le fer, le béton, et pour répondre aux exigences nouvelles de l'habitat, du travail, de l'urbanisme, a déjà produit des œuvres admirables, authentique expression de notre ère

industrielle. New-York nous présente des images monumentales à la bouleversante étrangeté desquelles il nous faut irrésistiblement, indiscutablement accoler l'idée de beauté. D'heureuses dispositions de l'esprit collectif ont permis à divers pays, en particulier à la Hollande, de créer de remarquables ensembles urbains. Chez nous, quelques reliquats d'expositions universelles ont modifié la physionomie de Paris, et son ciel ne se conçoit point sans la silhouette de la chère, et populaire, et héroïque Tour Eiffel. Ne laissons point, à ce propos, et ceci dit entre parenthèses, de regretter que notre indiscipline, notre sordidité, et la dispute des intérêts les plus bas, nous aient empêchés et, probablement, nous empêchent d'utiliser avec profit les douloureuses occasions de reconstruction que nous ont offertes deux successives invasions. Mais reconnaissons que, chez nous comme ailleurs, l'architecture moderne se trouve en position d'accomplir de grandes choses. Or celles-ci pourront être dites des monuments complets lorsqu'elles auront engagé le concours de tous les arts. Il appartient donc aux architectes de sentir et de comprendre l'aspiration qui se fait jour chez tant de peintres de notre temps vers le service du mur. La tapisserie, mais aussi la fresque les tentent, et

le désir de participer au grand ouvrage des constructions publiques ou privées. Perpétuellement débiter le monde de formes et de couleurs qu'on porte en soi en preuves successives, en démonstrations plus ou moins semblables constitue un exercice dont on peut se lasser, qui peut en tout cas laisser place à la nostalgie de quelque autre labeur. Oui, il appartient aux architectes d'entendre cette nostalgie et d'admettre, pour leur part, qu'un mur n'est pas seulement un élément, un schéma, un chiffre, et que sa nudité peut, non point se parer, se décorer, mais se transformer. Se transformer en un organisme vivant et dont la structure serait faite, non de ses seules dimensions et de sa seule fonction architecturale, mais de formes et de couleurs. Les pensées de l'architecte et celles du peintre doivent alors incliner à une même orientation et se faire l'une à l'autre compagnie. Un nouvel esprit peut naître, un esprit d'équipe et qui renouvellera la condition de l'artiste en même temps que son style.

A une période d'individualisme exaspéré succéderait une période d'effort vers quelque action collective et de caractère non plus déchiré, mais harmonieux et réconcilié. Le mur, élément premier de la maison, et par conséquent signe de

communauté humaine, peut aider à une telle évolution. Il oblige le peintre comme l'architecte à sortir de ce qu'il y a de clos et de schématique dans l'essentiel de leurs arts. Les deux arts se prêtent secours, le peintre s'inquiète des problèmes et des desseins de l'architecte, l'architecte de ceux du peintre, et l'un ne saurait s'engager dans son entreprise sans se préoccuper des raisons de l'autre. Enfin la peinture murale oblige le peintre à d'infinies nécessités nouvelles : celle de connaître des techniques et des matériaux, celle de concevoir en fonction d'un vaste espace et d'un lieu déterminé, celle de tenir compte des exigences et des activités qui se situeront dans la familiarité de ce mur et se mêleront à son animation. Ainsi le peintre se réintègre-t-il à une vie sociale. Mêmes perspectives s'offrent au sculpteur, au décorateur, au verrier, au créateur de revêtements céramiques, aux divers corps de métier.

L'esprit d'un art ne se transforme point par d'arbitraires injonctions dogmatiques, certains diront « spirituelles », c'est-à-dire extérieures à lui-même : il se transforme de l'intérieur, par sa *matière*. Vous parlez de réalisme ou d'irréalisme, de figuration ou de non-figuration, de retour au sujet, d'art social, autant de concepts entre les-

quels le plaisir du débat est indéfiniment ouvert et qui sont de l'ordre théorique. Mais dites-vous bien que la première réalité que connaît le peintre est, non métaphysique, mais physique : c'est sa matière, son matériau, la pâte colorée qu'il triture sur sa palette, la fluidité ou la résistance de son véhicule, véhicule de sa pensée, de son énergie expressive en même temps que du pigment coloré. C'est là son univers, ce avec quoi il a intimement et organiquement contact, avec quoi il lutte et par quoi il lutte, l'objet et l'instrument de sa connaissance, laquelle est effort et action. Bien des choses, sinon toutes choses que nous croyons préconçues sont nées de ces noces avec la matière ; les concepts et conceptions d'art sont consubstantiels au métier. Et c'est pourquoi la revendication de la notion de métier est si vive jusque chez les plus spéculatifs des peintres. Aussi vive que ce cri d'angoisse du métaphysicien Kierkegaard réclamant un corps. *Qu'on me donne un corps !* Il y a eu une période d'art, celle qui commence au Moyen-Age et s'épanouit avec la Renaissance jusqu'au XVIII[e] siècle où le réalisme s'est développé, où s'est affirmé avec une insistance croissante ce principe que la peinture consiste dans l'imitation de la réalité. Mais nous devons obser-

ver que cette période doctrinale a coïncidé avec le triomphe de la peinture à l'huile et que l'huile est un procédé qui entraîne naturellement la main à reproduire, avec de plus en plus de bravoure et de virtuosité, l'onctueux, le brillant et le savoureux de l'épiderme des choses. On ne saurait attribuer trop d'importance à l'action du matériau, de l'outil et aussi du support dans la variation des doctrines esthétiques. Aussi pouvons-nous imaginer que l'actuelle curiosité des peintres pour les techniques artisanales, pour la poterie, pour la tapisserie et surtout la renaissance de l'art mural auront pour effet un changement dans les formes, dans la doctrine, dans l'esprit de notre temps ; plus exactement elles doivent amener la manifestation concluante, achevée et parfaite de ce qu'il faudra appeler, en toute connaissance et reconnaissance de cause, le style de notre temps.

Ce ne sont point là des rêveries, mais des vues concrètes et simples sur un avenir en marche. Aussi bien ne saurait-on assez majorer la portée exemplaire de la rénovation murale accomplie par les peintres de la révolution mexicaine, rénovation constamment soutenue par des découvertes d'ordre technique. Ni marquer assez de gratitude aux pouvoirs ecclésiastiques qui, chez nous, sous l'im-

pulsion de mouvements tels que l'*Art Sacré*, ont pris d'audacieuses, et pourtant bien concevables initiatives, ne serait-ce que celle de rassembler pour une entreprise commune, telle la construction de l'église d'Assy, tout simplement les meilleurs artistes de notre temps. Signalons enfin les mesures récemment adoptées chez nous en vue de réserver à des travaux de décoration 1 % des crédits affectés à la construction de bâtiments publics. Ces mesures avaient été proposées pour la première fois par M. Georges Huisman, directeur des Beaux-Arts, sous le ministère Jean Zay; et dans l'attente de leur mise en œuvre, un effort avait déjà été entrepris afin d'inviter les principaux peintres de l'Art Vivant, aînés et jeunes, à décorer des murs. Tentative encore incertaine, tant était grand le laps de temps durant lequel les bons peintres avaient été exclus des grandes commandes officielles. Il y avait une grotesque injustice à réparer; il y avait et il y a encore une adaptation à établir entre un art solitaire, méconnu, habitué lui-même à choquer et des conditions d'application monumentale toutes nouvelles et enfin publiquement offertes.

XIII

L'ambition que manifeste l'art de prendre place dans l'activité de notre civilisation technique et, pour commencer, dans les riches possibilités de notre révolution architecturale, tout ce besoin d'application et d'efficience implique une notion nouvelle de beauté. L'artiste, en la reconnaissant, en en faisant le principe des travaux qu'il propose, se révèle homme de son temps et partageant avec les hommes de son temps leur nécessité d'organiser leur existence avec les moyens et les instru-

ments de leur existence, laquelle est soumise à des conditions de vitesse croissante, de collectivité de plus en plus nombreuse et pressante, à toute une économie nouvelle. La forme de nos demeures, de nos costumes, de nos appareils est déterminée par leur fonction. Et voilà ce qui caractérise cette notion nouvelle de beauté, dite beauté fonctionnelle ou, par d'autres, mécanique. Beauté ordonnée par la fin pratique de l'objet, son adaptation au milieu, la simplicité avec quoi il se prête à son emploi. Beauté sans rien de superfétatoire et dégagée de tout ce qui n'est pas elle-même. Ainsi une automobile, un avion peut-il nous apparaître comme *a thing of beauty*. Tels esprits radicaux ont défini la beauté d'une maison en la réduisant aux traits qui en font strictement une « machine à habiter ». Cette conception ne s'est formée que difficilement, car beaucoup d'hommes, parmi les meilleurs et les plus ouverts, n'ont pu assister sans effroi au développement de l'industrie à ses débuts et y ont vu la disparition fatale des conditions de contemplation, de méditation et de désintéressement inséparables, à leurs yeux, de toute haute civilisation et seules capables d'entretenir ce qu'ils appelaient les valeurs spirituelles. Ernest Renan, sage attique, ayant donné congé à ses optimistes

« pensées de 48 », écrivait, à l'occasion de la fameuse Exposition Universelle de 1855, un article intitulé : *Poésie de l'Exposition* (1), où il s'avère justement étranger à la poésie d'une exposition qui proclame la naissance du progrès industriel, poésie insolite, poésie barbare. Pour lui la poésie ne saurait être que luxe, et ce qui s'annonce là, devant sa mélancolie, n'est que médiocrité généralisée, confort, utilitarisme, prose.

Nous sommes aujourd'hui revenus d'une pareille angoisse : elle est propre aux crises de passage entre deux périodes de l'histoire. L'homme hésite au seuil des changements et tourne avec regret ses regards vers le passé ; il lui semble qu'on lui arrache ce qu'il possédait de plus précieux. Mais chaque civilisation a son caractère, ses nécessités, son idée du temps et de l'espace, et aussi son idée de la beauté. A elle de prendre conscience de celle-ci et d'oser se la formuler. Et pour chacune, cette formulation est le fruit dialectique d'une opposition entre une spéculation de l'esprit pur et d'une application à des fins prescrites, d'une adaptation à des condition données. On a pu suivre, ces dernières années, un riche et ingénieux

(1) *Journal des Débats*, 27 novembre 1855, article repris dans les *Essais de morale et de critique*.

débat que des architectes, des archéologues et des esthéticiens du plus grand mérite ont ouvert sur la question de savoir si les inventions du style ogival étaient dues à des obligations de l'ordre purement constructif ou à des audaces de la fantaisie, de l'imagination, bref du pur génie plastique. Qui commande, l'âme ou la technicité ? Mais l'une et l'autre, et elles s'entendent dans l'ouvrage de tout artiste digne de ce nom. Bref le débat, académique sur le plan doctrinal, mais fécond sur le plan de la création, pourra toujours se poursuivre entre deux partis extrêmes dont l'un soumettrait le fait plastique à l'utilité et dont l'autre le réduirait à la décoration et à la gratuité.

Que l'on s'inquiète aujourd'hui de beauté fonctionnelle signifie que l'on prend conscience qu'une beauté est impliquée dans le comportement organique que nous imposent les conditions de notre âge industriel et dans l'appareil dont l'homme se revêt actuellement pour se mouvoir, agir, produire. Ce comportement engendre de nouveaux plaisirs optiques, une vue nouvelle du monde, une nouvelle sensibilité, une nouvelle esthétique. Nous nous rendons compte que la spéculation des ateliers d'artistes rejoint les formes nécessaires de l'industrie, que l'ordre de l'imagination n'est pas

si éloigné qu'on l'eût pensé de l'ordre de la loi, que les canons proclamés par les créateurs du Cubisme et du Futurisme, par exemple, sont parents de ceux que nos besoins pratiques imposent à l'aspect des instruments que nous employons, des constructions que nous habitons. La notion de beauté fonctionnelle découvre l'harmonie qui existe entre les inventions des artistes et le milieu où s'exerce notre action quotidienne. C'est de cette harmonie qu'il sied à notre époque de prendre conscience, et dès lors l'art moderne entrera dans son intimité et lui apparaîtra, non plus comme saugrenue et inadéquate, mais comme chose sienne.

La beauté fonctionnelle n'est pas une invention d'esprits brutaux et primaires qui galvaudent ce terme de beauté, le ramenant des sphères éthérées sur notre pavé où il se réduira à définir l'utile. La beauté fonctionnelle est bien de l'ordre esthétique : elle est née du dialogue entre la création pure et l'industrie, le gratuit et le pratique, l'œuvre d'art et la machine ; elle est de ce dialogue la résolution vivante. Lorsque nous l'évoquons à propos d'un objet industriel, lorsque devant cet objet nous éprouvons ce sentiment de beauté fonctionnelle, nous passons dans le champ de l'esthé-

tique ; nous ressentons du plaisir à constater l'excellence pratique de l'objet, mais aussi nous nous désapproprions de l'objet, nous oublions que son excellence sert l'usage que nous en faisons pour notre intérêt ; il nous paraît que ce fonctionnement si parfait devient une propriété de l'objet même, par quoi se manifeste sa vie ; il se rapproche des êtres libres qui vivent dans la nature et des libres œuvres d'art qui possèdent leur organisation et leur harmonie. C'est ce même sentiment de beauté fonctionnelle qui, sur le strict plan de l'art, avait guidé les auteurs de *ready-mades*, œuvres d'art imitant les machines tout en restant des œuvres d'art et qui, ne portant aucune trace de l'affectivité de l'artiste, semblaient faites d'éléments combinés en vue d'une finalité propre, celle-ci étant indéterminée au lieu de servir un usage précis. Dans les vraies machines l'usage est précis, mais au cœur de l'homme qui l'exerce il vient toujours un moment, quasi subreptice, où le plaisir se détache de l'intérêt poursuivi et tourne à la contemplation, à la gratuité : c'est alors que la machine à habiter ou à voler est dite belle et, sans dégradation de ce terme, sans jeu de mots, par l'effet d'une évidence enfin irrésistible, ne peut autrement se qualifier. Elle se range auprès des productions

des artistes qui, eux, ne prétendaient faire de celles-ci que des œuvres belles, ne recherchaient, pour elles d'autre finalité que leur beauté, et l'on découvre entre les formes de ces productions et de l'autre, la belle machine, de profondes ressemblances. C'est que, 1°) l'artiste d'aujourd'hui qui, sans aucune autre préoccupation, crée une œuvre d'art, 2°) l'artiste qui se préoccupe de créer une œuvre d'art avec des éléments empruntés aux formes de l'industrie, et enfin 3°) l'industriel qui ne se préoccupe que de créer une excellente machine sont tous les trois du même siècle, participent à un même univers mental, formel et technique, vivent de la même vie.

Remarquons que le public s'est déjà accoutumé, sans y prendre garde, à retrouver les plus agressives propositions de l'art moderne sous l'insidieux déguisement du décor de théâtre, de la publicité, de tels menus aspects de la mode quotidienne, principalement du luxe. Il faut davantage. Il faut une démocratisation de la connaissance esthétique et de l'intérêt suscité par l'art moderne. Cet intérêt doit devenir un partage vivant. Sous le signe de la beauté fonctionnelle, l'art doit se reconnaître explicitement dans de plus larges domaines. Notre époque pourra se flatter d'avoir son

style lorsque ce style se manifestera, non seulement dans des monuments, de vastes ensembles monumentaux que l'œil parcourt, mais aussi dans des objets à la mesure de la main, ces objets pratiques, usuels, familiers qui sont les instruments et les compagnons de la vie. De même qu'il aspire à collaborer avec l'architecte maître d'œuvre, l'artiste aspire à collaborer avec le fabricant. Cela est fort bien que le décorateur, le meublier, l'ensemblier produisent des pièces uniques, et un secrétaire de Ruhlmann est un chef-d'œuvre comparable à une sculpture ou à une peinture. Mais la production d'ameublements standardisés et d'objets d'usage courant, destinés à des bourses moyennes et populaires n'est nullement indigne du soin des meilleurs créateurs. Un récent Salon des Décorateurs avait, en ce sens, accompli un effort méritoire en consacrant ses stands à des installations pour jeunes ménages peu argentés et en participant ainsi à l'effort de reconstruction sociale qui s'impose à notre pays après tant de ruineuses épreuves.

La laideur a, depuis la fin du XIX[e] siècle, envahi l'existence quotidienne. C'est un des traits capitaux de notre âge que l'épanouissement du bazar, de la camelote et du mauvais goût. On

a prétendu lutter contre ce mal par le retour à l'artisanat, la renaissance des industries paysannes et régionales et autres fariboles qui, sous la volonté des Allemands de faire de nous un peuple strictement agriculteur, ont trouvé leur apogée dans le régime vichyssois et le moralisme maréchalin. J'ai parlé précédemment d'une nécessaire réhabilitation de la notion d'artisanat et de l'honneur qu'il y avait pour un artiste créateur à inventer des formes et produire des chefs-d'œuvre, non seulement dans le marbre et sur la toile, mais aussi dans les métiers du feu, du bois, du tissu, du métal. Seulement il ne s'agit pas ici de nier le caractère industriel de notre époque pour tenter une gâteuse régression, lever l'étendard de la révolte contre les machines et restaurer un fictif âge d'or de la vertueuse rusticité. Il s'agit de donner tout son sens à cette esthétique moderne qui nous imprègne, qui imprègne ceux-là mêmes qui l'ignorent et en laquelle s'accordent et doivent s'accorder l'artiste qui use d'une auto et l'industriel qui fabrique cette auto. En considérant la façon dont la beauté de cette auto, sa beauté de structure et de fuselage, issue d'une nécessité pratique, sait se communiquer à nous et nous inspirer un sentiment de légèreté et de bonheur, sentiment

qui se formule en un jugement véritablement, essentiellement esthétique, on en arrive à vouloir retrouver une telle sorte de beauté dans le moindre objet ordinaire, familier et à bon marché, le lit, la table, la lampe, la fourchette, le miroir. Une connivence peut et doit tout naturellement s'établir enre les formes, les signes, les éléments du langage plastique nouveau qu'a conçu la multiple épopée spirituelle des grands artistes de notre temps et cette toute simple sorte de beauté qu'institue l'emploi des instruments de notre actuelle existence courante. Il est dans l'ordre que tous les aspects de l'âge moderne revêtent leur style. Il est dans l'ordre que tout l'effort créateur des artistes nés de cet âge réponde aux conditions de celui-ci, en pénètre toutes les manifestations et tous les comportements, contente tous ses besoins. Mais les laideurs résiduelles et périmées, les survivances, les dégénérescences, les superfluités imbécilement ornementales, les maniérismes postiches et les routines mercantiles relèvent du désordre.

XIV

Cet âge industriel auquel nous examinons les possibilités d'intégrer l'activité artistique, nous l'acceptons tel qu'il est, tel qu'il sera selon ses inéluctables conséquences : c'est le nôtre, l'âge de la machine. Nous y sommes, en lui nous sentons, pensons et nous mouvons. Nous constatons que 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 d'acier pour cette machine en réduction qui s'appelle un stylographe. Il communique avec ses semblables par cet instrument encore plus compliqué, la machine à écrire, et par le télégraphe, le téléphone, le dictaphone ; 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 l'atteint par des engins, par le calcul, par la combinaison chimique, voire atomique. La division du travail, le travail aux pièces l'isolent absolument de la fin de son effort ; il ne conçoit point l'objet achevé et complet dont il ne contribue, au cours de ses monotones journées, qu'à fabriquer un minuscule élément, indéfiniment répété. Moins encore concevra-t-il l'homme qui utilisera cet objet et le service, le bienfait, le plaisir que ledit homme tirera d'une telle utilisation. Si dans cet univers essentiellement médiat, dans cet univers fragmentaire, compartimenté, artificiel, 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. Il demeure à l'écart de ces systèmes de plus en plus complexes où s'est engagée la technique humaine. Qui plus est, il a perdu toute technique. Complètement démuni, 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.

« L'artiste, écrivait Focillon (1), l'artiste qui coupe son bois, bat son métal, pétrit son argile, taille son bloc de pierre maintient jusqu'à nous un passé de l'homme, un homme ancien sans lequel nous ne serions pas. N'est-il pas admirable de voir debout parmi nous, dans l'âge mécanique, ce survivant acharné des âges de la main ? » Oui, cela est admirable, c'est-à-dire surprenant. Mais sans doute fallait-il cette surprenante extrémité pour qu'elle nous aidât à formuler la définition extrême de l'art. L'art qui, en sa définition extrê-

(1) Henri Focillon. *Vie des Formes*, édition nouvelle suivie de l'*Eloge de la Main*, Alcan, Paris, 1939.

me, essentielle, 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 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. L'art est immédiateté; c'est l'acte direct et le simple geste. L'énoncé du digital *fiat* michélangélesque. Cette définition de l'art, activité autonome et spécifique, stricte, immédiate, c'est l'artiste moderne qui nous l'a donnée, c'est-à-dire l'artiste dans le moment qu'il s'est 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.

Nous avons tenté de pressentir, modestement, discrètement, concrètement, en restant sur le terrain de l'art, de sa nature, de ses aspirations et de ses pouvoirs, par quelles voies il peut rentrer

dans le circuit des activités sociales et par quelles voies s'ouvrant à son propre vœu, l'artiste peut trouver sa place dans la cité. J'en viens à indiquer la valeur morale que pourrait présenter cette place de l'artiste dans la cité.

Elle tient justement à ce caractère essentiellement direct et nu du travail artistique, caractère si cruellement affirmé par les héros tragiques de l'art moderne et qui, à côté du travail industriel, persistera dans son exception, malgré même les utilisations pratiques que nous souhaitons ici que l'on en puisse faire et la collaboration qu'il tend à s'assurer avec les autres métiers, avec l'ensemble de l'activité sociale. Qui plus est, ce caractère obstinément, irréductiblement exceptionnel du travail artistique subsistant en face de la production machiniste, l'artiste tient à le conserver comme sa sauvegarde. C'est dans cette indigence, la même à travers les siècles, qu'il met son point d'honneur. La même simplicité d'outil et d'appareil a permis cet infini renouvellement d'images qui nous éblouit. A cette simplicité n'allez donc rien ajouter, de grâce, aucune amélioration, aucun perfectionnement ! Elle n'est susceptible d'aucun progrès, lequel serait fallacieux et sacrilège. C'est le contact direct du matériau que l'œil et la main

prétendent garder, et c'est dans le matériau que l'œil et la main façonneront leur ouvrage. On connaît la robuste et touchante fierté du sculpteur qui pratique la taille directe. Et le médailleur vous dira que la machine à réduire est peut-être une belle invention mécanique, mais que rien ne vaut la gravure directe sur l'acier, exécutée à la dimension voulue. Cette identité du travail artistique se perpétuant en dépit de toutes les transformations de l'industrie humaine, c'est là ce qui pour l'artiste constitue ce qu'il est en droit d'appeler sa vérité.

J'ai, quelque part, fait allusion aux efforts des psychotechniciens en vue de préserver l'initiative intellectuelle, la santé nerveuse et mentale, la dignité de l'homme dans les conditions actuelles du travail industriel, ou de les adapter à ces conditions. D'éminents philosophes, en particulier, M. Georges Friedman, se sont consacrés à cette étude. L'homme doit devenir maître, non esclave abruti de la machine. D'autre part, dans ce milieu artificiel qui nous est constitué par la machine, dans cet univers où un écran est dressé entre nous et la nature, entre chacun de nous et les autres hommes, et où notre comportement moral et social

subit une telle transformation, un ilôt subsiste, une réserve, le domaine de l'activité artistique, activité en relation obstinément immédiate avec tout : l'artiste demeure ce type d'homme singulier qui, comme aux premiers jours du monde, regarde les choses, les êtres, ses frères les hommes, d'un œil frais, emploie pour son labeur des instruments primitifs, conserve une conscience édénique. Même si ses perceptions du monde extérieur ne sont point directement utilisées dans une œuvre d'imitation de la nature, même s'il appartient à la race des artistes intellectualistes, voire abstraits, elles jouent le premier rôle, fût-il occulte, au départ de sa création. Il est et reste l'homme des contacts, l'*homo simplex*. Dans notre tribu mécanisée, il continue de détenir les plus naïfs, mais aussi les plus profonds secrets. Mais il ne veut point en tirer un mystique prestige comme pouvait faire, jadis, le sorcier. Il demande, dans un appel ingénu et qu'il faut entendre, à prendre rang parmi les ouvriers de la tribu et à concourir, selon ses moyens propres, à leur travail. En tout cas, c'est par lui, par sa présence et par le caractère distinct et la méthode de ses occupations que la tribu, associée à ses occupations et consciente du prix et de la signification expressive des ouvrages qui

en naissent, maintiendra une indispensable relation avec la vie universelle.

L'autre relation que conserve l'artiste est celle de son matériau et de son outil. Le travail robinsonien qu'il se pique d'accomplir est exceptionnellement direct, donc innocent et réconfortant, l'opposé même, scandaleusement préservé, du mécanisme indéfiniment complexe de nos modernes industries.

Un des procédés que les sociologues recommandent pour lutter contre les périls psychiques de ces industries et les maux provoqués par la machine et le travail à la chaîne, c'est le développement des loisirs, et en particulier de ces sortes de loisirs qui, répondant à la pleine signification de ce terme, demandent un état de disponibilité et d'indépendante rêverie. Etat qui est bien la condition première de la création artistique. « Les loisirs, écrit M. Georges Friedmann (1), peuvent constituer l'élément complémentaire et compensateur du Service social de production. Aujourd'hui (et de tout temps) l'artiste a l'admirable privilège de conserver, du moins dans les arts plastiques, le contact avec le matériau et sa

(1) *Où va le travail humain ?* (*Esprit*, mai 1949).

connaissance. Il est inconcevable qu'à l'art de la peinture se substitue jamais un dispositif mécanique... Les loisirs actifs sont dès aujourd'hui l'amorce de ce complément et de cette compensation : grâce à eux, en des masses d'individus aidés et guidés, peut se maintenir la connaissance du matériau, indispensable condition de la joie artisanale et du travail autonome et libre. La multiplication des *hobbies* et des expressions les plus variées de ce que Proudhon appelle les « compositions libres » ne fera certes pas, dans la majorité des cas, surgir des créateurs originaux: mais néanmoins combien d'authentiques artistes se révèleront ainsi ! On parle, aujourd'hui encore, des *peintres du Dimanche*. Mais si chaque jour (après la séance de travail social) devenait Dimanche pour qui aime peindre ?... »

Certes l'auteur de ces lignes reconnaît lui-même que cet emploi de l'art dans les loisirs ouvriers ne saurait être envisagé sur le même plan que l'activité de l'artiste proprement dit qui, de quelque part de la société qu'il soit issu, s'est trouvé porté à créer par une irrésistible vocation intime, pareille à la fatalité de ces grands isolés qui, dans le désert du XIX[e] siècle bourgeois, ont inventé des beautés extraordinaires. Pour beaucoup de

ces ouvriers qu'on invite à occuper leurs loisirs, l'art se réduira à un délassement, à un *hobby* ; il ne servira qu'à rétablir un équilibre physique et moral. Mais M. Friedmann envisage aussi, et nous envisageons volontiers avec lui que ces loisirs pourront découvrir, justement, des vocations. Car il y a des degrés dans la valeur de la production artistique. Les conditions mêmes du XIX^e^ siècle nous ont amenés à voir dans la création artistique une exception subversive, contradictoire, exaspérée et pathétique. Nous aspirons à la voir demain plus constante, mieux acceptée et se trouvant de positives applications. Il pourrait donc paraître naturel qu'elle ne soit plus l'atroce privilège de quelques individualités résolument malheureuses et que des mains profanes et innombrables y aient accès. Et le besoin de s'exprimer par quelque œuvre d'art peut s'avérer inhérent à tout être humain. Ceci, je le répète, sans préjudice de l'irrécusable notion de qualité et sans qu'on tente de nous faire dire que, dans la république d'Icarie, le génie n'aura plus cours ou que tous les Icariens en auront. Je ne puis cependant m'empêcher de rappeler ici la maxime de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous. Non par un. » Sans doute ignorons-nous l'inten-

tion véritable de cet auteur et discutera-t-on toujours de la part de paradoxe, de farce et de défi qu'il a mise dans ses écrits. Mais cette maxime vient à point : nous pouvons la prendre comme elle est et nous laisser aller aux infinies méditations qu'elle suscitera.

Surtout je sais gré à M. Friedmann d'avoir évoqué à cette occasion les peintres du Dimanche. Ces artistes, qu'on appelle aussi Naïfs, Maîtres populaires de la réalité ou Primitifs du XX^e^ siècle, nous offrent en effet le spectacle de la peinture pratiquée comme un loisir, comme un *hobby*, selon une vocation la plus humble, la plus simple, la plus pure et par des hommes qui à peine distinguent en eux la naissance de cet homme nouveau qu'est un artiste. Peindre ne leur peut sembler qu'une fonction naturelle à tous les hommes et qui n'entraîne aucune spécialisation, la manifestation d'un instinct pareil à celui de choisir sa route ou sa nourriture. Et tel de ces hommes à qui un certain talent sera reconnu dans son exercice et qui y prendra goût et y persévérera jusqu'à en faire une activité, non plus de caprice, mais volontaire, consciente et dans les progrès de laquelle il se sentira tout entier engagé, bref jusqu'au point de pouvoir lui-même se déclarer un

artiste, celui-là, il faut que nous prêtions une attention toute particulière à son art. Car son art ne se situe point. Il ne se date point. Il est en dehors de cette série logique qu'est l'histoire de l'art moderne. En dehors de ces spéculations qui se sont succédées du début du XIX^e^ siècle à nos jours et dont les conséquences et les oppositions, les actions et les réactions composent un schéma parfaitement satisfaisant pour la raison de l'observateur. La peinture du naïf demeure étrangère au débat. Qu'elle soit née de la rencontre avec une autre peinture, cela est assuré, mais sans que l'on puisse déterminer quelle sorte d'influence cette autre peinture a exercée. Donc cette origine est comme si elle n'avait pas été, et ni aucune école, ni aucun musée, ni la culture même n'y sont pour rien. La poésie faite par tous : voilà bien ce que nous apportent ces images surgies de l'anonymat populaire comme d'une source toujours vive, à l'insu de la chronologie et du mécanisme des effets et des causes.

L'existence des peintres naïfs, leur nombre, leur succès constituent un phénomène capital dans un moment où le problème est de réintégrer à la vie collective l'activité artistique parvenue à l'extrême degré de la spéculation individuelle et de

la génialité maudite. Les naïfs, par définition, nous enseignent que cette activité correspond à un besoin de la nature humaine : tout être, qu'il soit postier, pépiniériste, femme de ménage, demain ouvrier accablé par l'asservissement du travail à la chaîne, peut se satisfaire et offrir à la collectivité, nous offrir à tous, avec ses peintures, des joies non moins profondes. Une discipline intellectuelle devient un humanisme lorsqu'elle entre dans la pratique commune et dans les mœurs, lorsqu'elle éveille l'intérêt d'un grand nombre d'êtres humains, procure à ceux-ci des bienfaits moraux, les amène à se mieux connaître et à sympathiser entre eux, les unit, bref crée, pour une société, des valeurs éthiques. Par la grâce des peintres du Dimanche, la peinture, jusqu'à présent réservée à quelques créateurs privilégiés par le génie et par le malheur, et que par conséquent notre époque n'a admise qu'après bien des efforts, devient un humanisme.

Est-ce à dire que la peinture naïve est une forme dégradée de la peinture moderne ? Qu'elle en constitue comme le cours du soir à l'usage des illettrés ? Que c'est son aspect simplet et accessible qui, en compensation des féroces difficultés de l'art de Picasso par exemple, permet au public

de se réconcilier avec l'art moderne en général ? Ce serait là une fort vilaine assertion. Nous voulons observer simplement ceci : le problème consiste à amener une prise de conscience par la société d'un art où elle ne s'est pas reconnue, qui lui est apparu étranger, lointain, un monstre engendré par des monstres ; or, pour cette prise de conscience, l'art naïf constitue un facteur déterminant, car il est la preuve que l'art de peindre peut appartenir à tout le monde, qu'il répond à un besoin humain, qu'il prend sa place parmi les activités, les comportements et les soucis courants d'une collectivité — et je veux employer ici un autre mot : d'un peuple.

Allons plus loin. Y a-t-il une telle différence entre les formes créées par les artistes naïfs et celles des autres, ceux qui, par conséquent, seront appelés savants et dont les spéculations se classent dans le schéma évolutif, dans le plan rationalisé qu'ont établis les historiens et les philosophes ? Quelle qu'ait pu être la faculté de penser leur art des grands artistes modernes, nous avons vu combien ils se sont sentis gênés par le manque de garanties et de principes dont souffrait cette faculté, et que leurs théories comme leur technique ont été le fruit de recherches toutes personnelles, pour-

suivies dans la solitude et la contradiction. A leur manière, et les plus intelligents et les plus intellectuels eux-mêmes, ils ont été des naïfs. Leurs œuvres ont pu se situer dans une tradition — que nous pouvons schématiser et rationaliser, — mais une tradition de révolutions, une tradition de miracles, et non une tradition d'enseignements. Ils sont sortis des classes les plus diverses de la société, les uns de la petite bourgeoisie et du menu peuple, d'autres comme Delacroix, Manet ou Roger de La Fresnaye, des classes supérieures. Tous ont pu apporter à leur création le concours de la pensée et un haut souci de comprendre ce qu'ils faisaient, son pourquoi et son comment. Et cette fière et scrupuleuse lucidité illumine des figures comme celles de Delacroix, de Seurat, de Roger de La Fresnaye, de Matisse, de Braque, de tant d'autres, et au bout du compte de tous, permet de les aligner tous en une galerie de héros de la pensée française. Mais la source d'où émanait ce prodigieux effort intellectuel, ressortissant à l'ordre des *choses mentales*, était naïve et naturelle, c'était une source d'énergie vitale, jaillie des souterrains de la confusion et de l'indétermination, et à laquelle on ne saurait trouver d'autre qualificatif qui convienne mieux que celui de populaire.

C'est pourquoi, à considérer les œuvres de près, ne distingue-t-on plus très bien la ligne de démarcation qui pourrait séparer des images naïves les images d'un Courbet, d'un Corot, d'une Suzanne Valadon, d'un Utrillo. En celles-ci on perçoit je ne sais quoi de rustique, de villageois, fait pour flatter des yeux accoutumés aux gravures d'almanachs et de journaux illustrés, aux chromos d'auberge, aux cartes postales, une simplesse, une fraîcheur de romance, une émotion que ne complique rien de concerté, rien de livresque.

Par ailleurs, les spéculations intellectualistes de la peinture savante actuelle rejoignent souvent telles maladresses de l'art naïf. Ce n'est point par hasard que Wilhelm Uhde, collectionneur et apôtre de l'art naïf, a été également collectionneur et apôtre des premiers Cubistes. J'ai indiqué, au passage, comment certains critiques tels que M. W. Deonna avaient voulu voir une régression, un retour à la mentalité des enfants et des « primitifs » dans telles formes modernes, la réduction des corps au plan à deux dimensions, le goût de la frontalité, la dissociation des objets. J'ai tenté de faire justice de cette théorie en montrant que la peinture à trois dimensions avait correspondu historiquement à une nouvelle conscience de l'es-

pace et par conséquent ne s'imposait plus aussi impérieusement à notre conscience actuelle, occupée d'autres révélations. Mais je suis frappé de voir que certains découpages de notre peinture actuelle et en particulier de la peinture cubiste, découpages savants puisque tirés de spéculations géométriques, se retrouvent dans les maladresses, c'est-à-dire les spontanéités de la peinture naïve. C'est ainsi que Vivin déroule des architectures en une suite de façades où s'abolissent les perspectives et force les ponts et leurs promeneurs à se faire parallèles aux quais, c'est-à-dire à la toile. Lui, c'est poussé par son génie ignorant, qu'il rejoint les jeux des géomètres et témoigne de sa répugnance à la troisième dimension. Instinctivement il emploie ce procédé du *rabattement*, délibérément instauré par la géométrie cubiste et ramène les choses à la surface plane que les théoriciens de l'art moderne ont donnée comme l'espace spécifique de la peinture. En sorte que, bien souvent, géomètres et naïfs se retrouvent au même point et aptes à produire une même imagerie. Et il ne faut pas s'étonner si ce sont les Cubistes qui, dans le plein de leurs aventureuses investigations, ont découvert la grâce toute sainte et souveraine du Douanier Rousseau.

C'est qu'il n'y a pas de différence d'espèce entre l'art pensé et l'art naïf de notre époque, et que tous deux concourent à doter celle-ci de son style. Il y a, au contraire, un accord profond entre les formes, les signes plastiques, les styles de ces deux écoles et qui apparaîtra à mesure que l'on négligera la diversité de leurs milieux originels. Dans un effort contemporain on voit avant tout les nuances qui séparent : mais l'œil du philosophe rassemble les traits analogues et prévoit ce qui sera unité d'une civilisation. En attendant, la présence de l'art naïf dans le tumulte des variations esthétiques actuellement en cours communique à celles-ci une raison d'être, une nécessité vitale. Bien des inventions plastiques de notre temps, que l'on juge arbitraires, faites pour épater, absurdes, inadéquates se trouvent vérifiées par leur accord avec les gaucheries et les maladresses des peintres naïfs, lesquelles, à l'égal des savantes inventions, ne sont autre chose, à leur tour, que des *moyens*. Car dans la création tout est moyen en vue de cette création, et il n'y a pas de gaucheries et de maladresses à proprement parler. Ce qui paraît tel répond à une raison, plus ou moins obscure et qui est la raison d'un être plus ou moins évolué dans l'ordre de la connaissance,

mais à une raison. Un artiste, s'il combine des formes de telle ou telle sorte, ce n'est point qu'il soit impuissant à les combiner autrement, c'est qu'il disposait au contraire du pouvoir de les combiner ainsi. On sait bien que ce n'est point par impuissance que les Egyptiens plaçaient un œil de face dans un visage de profil.

La nécessité des formes de l'art moderne peut apparaître, chez certains des artistes modernes, soutenue par une réflexion et un explicite assentiment de la conscience. Chez certains autres par leur muette naïveté. Mais cette naïveté, je la vois déborder sur tout l'ensemble de la production moderne et la teinter de sa saine, vierge et robuste vigueur. Il y a du Rousseau, il y a du Vivin, et du Bauchant, et du Séraphine de Senlis dans tout l'art contemporain. C'est-à-dire qu'il y a en lui plus de peuple qu'on ne saurait croire, plus de réalité vitale, plus de nature, je veux dire de *natura naturans*.

Le secours que la peinture naïve prête ainsi à toute la peinture de notre temps, on en retrouve le réconfort dans celui que le folklore et le jazz ont prêté à la musique dans sa volonté de se constituer son style moderne : là aussi jaillit cette source d'inspiration et de fécondante nature.

Notons enfin que dans les pays étrangers qui n'ont pas de tradition plastique originale et qui se sont tenus à l'écart de l'intelligente et exemplaire expérience de la peinture française depuis ses origines jusqu'à l'Ecole de Paris, ce que nous cherchons, ce qui nous intéresse, c'est la naissance d'une peinture naïve et populaire. Dans la production américaine actuelle, vers quoi se dirige notre curiosité ? Plutôt que vers les recherches imitées de l'avant-garde européenne, ce sera vers ces naïfs surgis çà et là, dans tel état du Sud ou de l'Ouest, loin des métropoles, en dehors du commerce des galeries et du circuit des revues, et dans les traits provinciaux déjà accusés desquels nous pressentons l'originalité par quoi devra s'exprimer cette énorme masse humaine encore informe, mais lourde d'avenir qu'est le peuple américain. Dans l'école hongroise, qui voulons-nous entendre parce que lui aussi permet d'imaginer ce qui donnera expression à l'âme hongroise, sinon le naïf Csontvary, personnage prodigieux dont le destin vagabond et l'œuvre n'ont été qu'obscur et irrésistible élan ? Enfin chez ces génies étrangers qui, de tous les coins du monde, sont venus animer l'Ecole de Paris même et contribuer à la très savante et raffinée épreuve collective, à la grande œuvre

de civilisation, que devons-nous démêler si nous voulons les comprendre ? Mais le fond autochtone dont ils sont issus, ce parfum, ce message informulé de leurs origines, cela qui, tout parisiens avertis qu'ils soient devenus, reste dans leur mémoire préconceptuelle, ce morceau de rivage dont leur pied antéen a gardé l'énergique empreinte. Chez chacun de ces peintres qui concourent à la création d'un style, c'est-à-dire d'un universalisme, nous percevons le naïf, c'est-à-dire un initial porteur de songes populaires.

XV

Ce monde originel et naturel de l'art, et qui, si savantes que semblent certaines de ses manifestations, se nourrit, plus qu'on ne saurait croire, de saines sources populaires, ce monde de l'immédiat et du simple, la machine l'a cependant envahi ; des arts sont nés de la machine et par conséquent peuvent se présenter comme les arts spécifiques de notre siècle industriel. D'abord la photographie, qui, à son apparition, n'a pas laissé d'avoir son influence sur l'essor du réalisme et du paysage.

Elle est devenue aujourd'hui, et à côté de ses utilisations pratiques, un art véritable, qui a ses écoles, ses publications, ses salons. Ensuite, son succédané, le cinéma.

Ce dernier a connu un développement fulgurant, foisonnant et glorieux. Le septième art a absorbé les six autres, conquis peintres, décorateurs, metteurs en scène, musiciens, poètes, romanciers, auteurs dramatiques et acteurs ; il est devenu l'art synthétique, l'art total, ce *Gesamtkunstwerk*, cet art « de l'avenir » qu'avait fait pressentir l'opéra wagnérien ; il a réalisé les aspirations de l'époque symboliste à la plus vaste communion, — « cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte ! (1) » Dès sa naissance, on peut et on doit le reconnaître pour l'honneur de ses précurseurs et de ses primitifs, le cinéma a su qu'il n'était pas seulement un joujou neuf, ni un instrument scientifique, mais aussi un art, et très vite il a produit des chefs-d'œuvre. On n'en saurait dire autant de la radio dont l'emploi paraît fixé à des fins d'information, de propagande ou de publicité, ou, sur le plan musical et théâtral, de reproduction et

(1) Stéphane Mallarmé. *Richard Wagner, rêverie d'un poète français.* (*Divagations*).

de transmission. En dépit de quelques recherches elle n'a pas encore suscité un genre d'œuvres spécialement conçues pour le milieu sonore.

On serait en droit de se demander si l'art de la photographie, l'art du cinéma, et, lorsqu'il existera, l'art radiophonique ne vont pas transformer la mentalité de l'artiste, créer un nouveau type d'artiste, différent de ce type d'homme seul et nu qui, depuis un temps immémorial et malgré toutes les bouleversantes influences de la machine, s'opiniâtre à demeurer un manuel. Le cinéaste, c'est avec les machines qu'il crée des œuvres d'art. Et l'acteur, interprète du cinéaste, c'est par l'intermédiaire des machines qu'il collabore à cette création ; et il n'a pas, pour le soutenir dans son jeu, la communication affective des spectateurs. L'immédiateté est perdue. Il s'agit d'un travail indirect, fragmentaire, parcellaire comme disent les psychotechniciens, constitué de calculs à longue portée et d'absences. Le contact de l'artiste avec les choses et les êtres est rompu, et aussi le contact de l'artiste avec son matériau, avec l'ouvrage qu'il voit, sous ses doigts, naître de son matériau, s'inscrire sur le papier ou sur la toile, ou se former dans l'espace. Soit qu'il imite la nature, soit qu'il s'en inspire pour une plus ou moins lointaine trans-

position, soit enfin qu'il n'écoute que son plus secret conseil et produise des signes obscurs, l'artiste manuel est à son affaire, il est seul maître du destin de celle-ci, appelée à devenir, directement et sur le champ, dieu, table ou cuvette, sinon quelque autre objet dont lui, au moins, il sait le nom. On pourrait croire qu'il ne dût plus en être ainsi avec le cinéaste et que l'interposition de la caméra et de toutes les complications qu'elle installe dût briser le charme, tous les charmes de cette prompte, soudaine transmutation magique qu'est la création artistique.

Nous devons constater qu'il n'en est rien. Le créateur cinématographique transmet à sa création une charge de personnelle émotion, dramatique ou lyrique, qui se révèle fascinante. Son art lui est un formidable moyen d'expression humaine. Et dans l'ordre objectif, dans ce domaine où l'art se classe comme une représentation, plus ou moins transposée, de la nature, la caméra s'affirme comme un instrument aussi sûr que la plume, le pinceau ou le ciseau et qui maintient de la façon la plus étroite le contact de la conscience humaine avec le monde extérieur. Si elle a accru et multiplié ses pouvoirs, si la technique du cinéma a reçu des améliorations, tant mécaniques que physico-

chimiques, ç'a été pour obéir à des besoins et à des volontés du cinéaste, donc esthétiques, pour permettre à celui-ci plus de souplesse, d'invention, de fantaisie dans sa domination du monde extérieur. Par l'introduction du flou il a pu varier ses effets d'ombre et de lumière, donner plus d'intensité à ses figures, plonger ses lointains dans du *sfumato*. Par l'invention du « pictographe » et par le procédé du « panfocus » il s'est rendu maître de la profondeur de champ, c'est-à-dire « la zone de netteté qui s'étend en deçà et au delà du plan sur lequel la mise au point de l'objectif a été effectuée (1) ». L'invention des « panoramiques » et des « travelling » nous fait « assister à une incursion en profondeur dans l'image ». En somme des progrès techniques ont été effectués, qui ont doué l'appareil d'une incessante agilité et de la faculté de produire, en une seule image et dans une suite d'images, tous les espaces et toutes les combinaisons d'espaces dont la peinture n'a conçu la notion qu'à travers la diversité de longs siècles. Dès ses premiers développements le cinéma ne se contente pas de se

(1) Henri Alekan. *Perspective et profondeur de champ.* (*L'Amour de l'Art*, 29e année, nouvelle série, Numéros 37, 38 et 39, fascicule consacré au cinéma.)

soumettre à une notion particulière de l'espace, ainsi que l'a fait chacun des styles de peinture qui ont marqué les diverses civilisations du monde, comme le style d'avant Giotto, ou le style d'après Giotto, ou le style impressionniste : il se manifeste comme avide de manier tout l'espace et tous les espaces. Ainsi toute une complexité technique s'avère-t-elle un aussi docile et prompt instrument de l'esprit créateur que le crayon, le pinceau, le ciseau, et des progrès industriels vont-ils de pair avec les investigations et les audaces d'une aventure esthétique.

Cette aventure se poursuit dans le sens d'un appétit de plus en plus vif de la réalité. La machine a fait du cinéma le plus réaliste, le plus naturaliste des arts actuels. Et alors que ceux-ci traduisent la réalité par des signes où le public a de la peine à retrouver la réalité, le cinéma lui fournit l'indiscutable et pleine satisfaction de reconnaître la réalité, mieux encore de la connaître. Ici il ne rechigne plus. Cette fonction qu'il attribue à l'art de lui restituer une image de la réalité dans laquelle il vit, qui lui est propre, et dans les forces et les mystères de laquelle il se débat, c'est le cinéma qui l'exerce. Il ne sait pas, il ne veut pas savoir encore que la peinture exerce une semblable fonc-

tion. Mais, il l'accepte du cinéma. Bien plus, il la lui demande. Car encore une fois, c'est sa réalité que lui apporte particulièrement, expressément le cinéma, non seulement la réalité, mais sa réalité, celle de son âge à lui, homme moderne, son temps à lui, son espace à lui. Le cinéma déroule ses évènements au rythme même auquel nos véhicules nous ont accoutumés. S'il le faut, les personnages du cinéma sont, dans leurs gestes, leur démarche, leur action, aussi rapides et décisifs que peut le permettre le maximum de vitesse qu'il nous est déjà possible de concevoir. Aucun de ces ralentissements ne leur est imposé qui, en littérature, sont nécessités par les explications psychologiques, ou les descriptions de lieux, ou les considérations historiques, morales ou philosophiques et, en musique, par les structures et les développements formels. L'élément essentiel du cinéma est la vitesse, c'est-à-dire l'élément même, la conquête, l'empire de notre civilisation technicienne. Et si de la sorte le cinéma l'emporte sur le roman et la musique, — et même sur le théâtre, malgré le rapprochement avec ce dernier par quoi le parlant, succédant au muet, a enrichi, sinon corrompu la nature spécifique du cinéma, — combien ne l'emporte-t-il pas sur les arts plastiques, arts essentiellement statiques, et par

là en contradiction avec nos possibilités indéfiniment, vertigineusement ouvertes d'accélération ! De même notre conception de l'espace s'épanouit-elle dans cette ubiquité que nous offre le cinéma et son impatient désir de n'être arrêté par aucune théorie canonique des dimensions spatiales. Le cinéma, art du mouvement, nous procure l'aise d'être partout, de rendre l'espace tributaire de chaque point de vue possible, de l'ordonner à toute perspective, depuis les perspectives arbitraires des divers styles optiques de l'histoire jusqu'à toutes celles, concrètes, organiques, que nous découvrent nos actuels moyens de déplacement, y compris l'aéronautique. Et c'est ainsi que le cinéma nous situe jusque dans notre exacte combinaison de temps et d'espace, là où notre possession du temps s'identifie à notre possession de l'espace. Comment ne pas lui rendre grâce de répondre à notre besoin d'extension universelle par son prodigieux pouvoir de nous présenter un même objet, une même scène sous divers éclairages et dans diverses perspectives, d'embrasser les lieux les plus distants les uns des autres, de faire éclater toutes les lumières du monde, cela que le poète Verhaeren avait chanté sous le titre de la *Multiple Splendeur* ?

Je viens de sembler faire une réserve sur le progrès que le parlant aurait représenté sur le muet. Oui, le cinéma paraissait peut-être plus spécifiquement lui-même lorsqu'il se contraignait à être une mimique et, dans cette contrainte, s'inventait un langage propre, susceptible de produire des émotions d'une intensité spéciale. De même eût-on pu se réjouir de le voir trouver sa richesse dans les limites d'un espace spécifique qu'aucune modification de l'appareil de prise de vue n'aurait jamais débordées. De même enfin pourrait-on éprouver quelque regret à le voir aujourd'hui, dans son ambition de ne rien refuser, dans son insatiable voracité, affronter le problème de la couleur. Mais son juvénile élan l'a emporté et l'emporte au delà de lui-même, au delà des limites qu'à sa naissance on avait cru lui assigner. Il a aussitôt aspiré à se mesurer à la totalité du réel, comme nous y aspirons nous-mêmes et pour les mêmes raisons. Car c'est le progrès de nos moyens techniques qui nous porte, lui et nous, à devenir « maîtres et possesseurs de la nature ». Ainsi le cinéma est-il l'art qui convient le plus exactement à notre mentalité moderne, dans son aspect le plus général et le plus énergique. Et ainsi a-t-il pu élever son réalisme au degré de l'épopée et

créer le genre épique de notre époque. C'est toute la réalité, dans sa signification et jusque dans son mythe, avec ses foules humaines, leurs révolutions, leur drame social qu'il chante en de vastes fresques mouvantes où l'homme de la masse reconnaît son inquiétude, sa peine, sa volonté, son enthousiasme, son destin particulier et le destin collectif où il se sait engagé. On n'en finirait pas de citer les chefs-d'œuvre où s'exalte ainsi la conscience historique du peuple soviétique, du peuple américain et de tant d'autres peuples : chaque fois qu'un film de qualité nous vient d'un pays qui jusqu'alors n'avait rien ou presque rien donné dans la production internationale, ce que nous voyons se révéler dans ce film, c'est le problème collectif de ce pays, son âme et comme sa légende. Qu'il nous suffise, enfin, pour bien souligner cette faculté du réalisme cinématographique d'atteindre au plus vaste et plus humain symbole, d'observer que le seul personnage égal aux plus fameux personnages de la fable ou de la littérature universelles que notre époque ait pu faire naître est un héros de cinéma : Charlot.

Mais cette puissance d'épopée et de symbole n'est pas le seul point par lequel le réalisme ciné-

matographique se dépasse lui-même et se qualifie en tant qu'art, et grand art.

Sans doute le cinéma a-t-il, à plusieurs reprises, tenté de collaborer avec la peinture, et aussi avec la poésie dans leurs plus audacieuses volontés de créer des signes nouveaux et d'apparaître comme des arts irréalistes. *Caligari*, cette enivrante merveille, a appliqué à son décor et même à son éclairage et à son *tempo* les procédés du Cubisme. Des films tels que le *Chien andalou* ou le *Sang du Poète* ont employé d'une façon extraordinairement suggestive le jeu des associations d'images inauguré par la poésie et la peinture surréalistes. Fernand Léger a pu, dans son film du *Ballet mécanique*, user de ces mêmes contrastes d'objets et de formes que sa peinture avait inventés. Mais dans son développement propre, dans l'élan général de ses manifestations courantes, le cinéma a triomphé en tant qu'art réaliste de notre temps, celui qui ne prétend qu'à tirer ses effets de la réalité, et de la réalité telle que notre temps la voit, la sent, la vit. Art né de la machine, il devait répondre aux besoins d'une mentalité transformée par la machine. Mais, ne nous y trompons point, c'est un art, et qui, par conséquent, s'il s'exerce sur la réalité, le doit faire au même titre

que tout art s'exerçant sur la réalité et n'employant que l'œil et la main. Il doit être non seulement informatif et reproducteur, mais créateur. Eh bien, si paradoxal que cela paraisse, le cinéma, avec tout son appareil et toute sa mécanique, exerce sur le réel une prise de nature esthétique comme l'œil et la main. La caméra a un cerveau, un comportement d'artiste, et d'artiste réaliste, en contact avec la nature, doué d'une sensibilité cosmique et qui sait vibrer à l'infiniment petit comme à l'infiniment grand. Dans notre époque où une tendance d'essence et de principe a entraîné tout l'art vers l'abstrait et ceci, sans doute, pour le conduire à un plus complet et total épanouissement, la caméra, c'est-à-dire la machine s'est faite homme, elle a engendré le type de l'artiste réaliste pour maintenir en réserve et en activité cette élémentaire fonction de l'art qui consiste à reproduire la réalité et même ce que, dans cette réalité, on ne peut ni ne sait toujours voir, ses sources vives, ses secrets, ses surprises, sa poésie. Et ceci, non seulement dans les vastes fictions par quoi elle exprime l'âme des foules, mais dans l'exercice même de son procédé technique particulier.

Victoire de l'art sur la machine : la caméra, avec ses images et ses rythmes, ses immobilités et

ses vitesses, les minutieuses décompositions de ses ralentis, ses gros plans, ses soudaines intensités d'un détail, d'une expression, ses changeantes perspectives, ses jeux d'ombre et de lumière, sa mélodie, son contrepoint, ses orchestrations, nous impose la réalité avec la puissance du plus puissant plasticien, du plus puissant dramaturge, du plus puissant observateur. Ses innombrables combinaisons nous livrent les aspects les plus intenses et le plus divers de la réalité et nous en suggèrent les plus vives significations. Elle nous confesse les profondeurs de la réalité, et, ainsi que l'a observé ce très curieux esprit que fut Walter Benjamin (1), elle « nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel ».

La machine, poussée par ses progrès et ses conquêtes jusqu'à s'introduire dans le domaine de l'art, ne l'a point perverti. Elle s'est humanisée, elle est devenue un artiste. C'est à dire celui-là qui, singulier dans son siècle, inapte à ses façons, ne se sent fait que pour observer, témoigner, réagir, bref enrichir sa conscience et celle des hommes d'une plus approfondie connaissance de la nature

(1) *L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée*, trad. par Pierre Klossovski (*Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, *Heft I*, Alcan, Paris).

et de la vie. Elle a créé des chefs d'œuvre qui, dans le panorama de l'art moderne, se classent auprès des chefs-d'œuvre des techniques traditionnelles, et entre les uns et les autres l'œil de l'esthéticien distingue des analogies et des échanges, plus secrets peut-être, mais non moins authentiques que ceux qu'avaient recherchés les quelques films résolument cubistes ou surréalistes. Ainsi le cinéma contribue-t-il à la création de cet ensemble d'intentions plastiques et de formes neuves qui sera considéré un jour comme l'expression de notre temps. Enfin le cinéma joue un rôle social de premier ordre en constituant cette forme d'art et cette forme de l'art moderne qui s'avère accessible au public, dans la plus vaste étendue de celui-ci, et crée cet état de communion par lequel une époque reconnaît et proclame son style. La monumentalité, avons-nous dit, est le symbole d'une société : une société se déclare également en possession de son style dans cette sorte de monumentalité, dans ce cérémonial synthétique qu'est le théâtre et qui se présente aujourd'hui sous les espèces du cinéma. Une prestigieuse grandeur peut paraître promise à cet art neuf par lequel la machine a si décisivement pris le parti de l'artiste.

XVI

Aux observations que nous venons de faire sur la connaissance intime que la photographie en tant qu'art et le cinéma nous donnent de la nature, il faut ajouter d'analogues observations sur celle qu'ils nous donnent de l'œuvre d'art. Celle-ci aussi, la machine nous en révèle des parties, des secrets et des textures que nous n'avions jamais remarqués. M. André Malraux, dans sa *Psychologie de l'Art*, a écrit que « l'histoire de l'art, depuis cent ans, dès qu'elle échappe aux spécia-

listes, est l'histoire de ce qui est *photographiable* ». Et ce qui est photographiable, et photographié et aussi cinématographié nous découvre la substance même de l'œuvre et toutes sortes d'intentions et de contrastes qui nous avaient échappé. Une prise de vue frisante, la contemplation d'un détail, une réduction suivie d'un agrandissement, un déplacement de l'œil observateur, un changement d'éclairage, tous les procédés de l'appareil scrutateur et enregistreur sont autant d'instances différentes de notre curiosité. La méthode de l'artiste étudié dans son ouvrage apparaît plus nette encore dans un fragment quelconque de celui-ci, arbitrairement découpé et qui, rendu indépendant de la signification de l'ensemble, impose son étrange évidence. La machine étale à nos yeux l'anatomie et la physiologie de l'œuvre d'art, son tissu, sa palpitation vitale, ses cellules. Ce faisant, elle nous oblige à communier avec la création même de l'œuvre d'art, ce qu'en elle nous avons voulu marquer comme capital et essentiel, c'est-à-dire l'acte même du créateur sur sa matière, son faire. Grâce à la machine, notre prise et notre possession de l'art, de l'art universel, se font plus étroites et tendent à une sorte de consubstantialité.

Il est une autre voie par laquelle les arts mécaniques contribuent à cette connaissance : c'est le développement de la reproduction des œuvres d'art, mais plus précisément de l'usage que nous en faisons.

Les techniques de la reproduction des peintures ont fait et font de remarquables progrès. Telles petites capitales ou telles villes de province qui se trouvent en dehors du circuit des grandes expositions n'hésitent pas à organiser des expositions de reproductions, et les reproductions gagnent, non seulement les foyers privés, mais encore, à des fins pédagogiques, les écoles, les bureaux, les usines, les campagnes. L'Unesco s'est assigné, comme une de ses premières tâches sur le plan de la culture artistique, celle d'établir un bilan des meilleures reproductions en couleurs existant dans le monde. Cette démocratisation de l'usage de l'art ne va pas sans priver les *unica* de leur prestige. Comme l'a observé Walter Benjamin dans l'essai précité, elle les dépouille de leur unicité même, de leur *aura*, elle détruit leur *hic et nunc*. A l'existence sacrée de l'œuvre d'art elle substitue une existence sérielle. La même observation peut être faite quant à la diffusion de l'œuvre d'art musicale par le phonographe et surtout par la

radio. Bach et Beethoven se mêlent désormais à tous les instants, et jusqu'aux plus contingents de la vie intime, de la vie domestique et de la vie sociale. Ils ne sont plus l'objet exclusif du concert, de ces rassemblements auxquels on se rend dans un état d'esprit religieux et qui méritent leur nom mallarméen d'« offices ». Ils sont désacralisés, profanés, laïcisés. Ils sont popularisés, démocratisés. Mais les musiciens modernes, et les plus neufs et les plus subversifs, connaissent eux aussi, du même coup, une audience que leurs aînés n'auraient pu espérer.

Sans doute la connaissance semble-t-elle d'abord y perdre de son caractère précis et précieux pour se muer, de savoir initiatique, en communication diffuse et indéterminée. A telles œuvres d'art, chacune constituant une source distincte, se substitue l'universelle et constante pénétration de l'art, l'irradiation, la vaste radio-activité de l'art. Nous baignons dans un milieu d'ondes acoustiques et lumineuses chargées d'expression artistique. Il y a les œuvres de Beethoven ou de Ravel, de Manet ou de Chagall, mais il y aussi désormais cette mobilisation de choses qui sont du Beethoven, du Ravel, du Manet, du Chagall. Il faut nous faire à ce changement dans le mode de con-

sommation de l'art. Et nous dire qu'un contrepoids peut y être apporté par la création monumentale qui *fixe* en quelque ouvrage particulier, situé *hic et nunc*, cette puissance irradiante de l'art : toute l'attention du public sera alors obligée de s'arrêter sur une présence dont la création aura sollicité toute l'attention de ses créateurs.

Mais le fait est là, et notre parti doit en être pris : la consommation de l'art n'est plus restreinte. Elle n'est plus conditionnée par la décision d'aller au concert ou d'entreprendre un voyage, ni par le pouvoir d'achat des amateurs. Le monde clos et privilégié que constituait ces derniers voit s'effriter ses murailles. Un incident de détail peut encore servir d'exemple à l'appui de ces observations. Les arts de la gravure, à l'origine, s'employaient à reproduire telles peintures illustres et à en répandre la connaissance. La gravure étant devenue un art autonome et des créateurs s'y étant spécialisés, les collectionneurs s'y intéressèrent et se disputèrent des épreuves tirées à un nombre limité d'exemplaires : la technique même de la gravure exigeait cette limitation, au delà de laquelle les tirages devenaient défectueux, d'où la nécessité de biffer la plaque. La galvanoplastie permet désormais de tirer indéfiniment des épreu-

ves d'une égale perfection. Voici donc un art dont les ouvrages étaient autrefois réservés à quelques privilégiés, et qui peut sembler en voie de subir une certaine démocratisation. Mais c'est vers cette démocratisation générale de l'usage de l'œuvre d'art, de sa possession, de sa consommation que nous entraîne tout le cours du siècle. L'industrie transforme toutes les notions que nous nous étions formées sur ce point. Une familiarité universelle avec l'art est en train de se créer, encore indistincte, soit, mais susceptible de se préciser: et par conséquent une inquiétude ne saurait tarder à s'éveiller parmi toutes les couches de la population, celle de savoir ce qu'est l'art, et particulièrement cet art moderne dont elles doivent comprendre qu'il est leur art.

Il est particulièrement le nôtre à nous, Français, car il est particulièrement l'œuvre de notre pays. C'est celui-ci qui, dans le domaine de la peinture, en a donné le plus expressif et exemplaire résumé. De tous les événements de la civilisation française l'aventure qui a commencé avec David, Ingres et Delacroix et s'est, sans une coupure, mais avec une inlassable surenchère de génies, de chefs d'œuvre, d'écoles et de révolutions, poursuivie jusqu'à nos jours, est un des faits les plus éclatants par

quoi se soit manifesté le génie de la France. J'oserais même prétendre que ce génie s'est défini de façon plus nette et plus explicite par cette histoire de sa peinture moderne que par tels moments non moins lumineux de sa littérature et de sa pensée. L'histoire de cet art débattu, combattu, décrié, et dont certains épisodes ont été étrangement tragiques, cette histoire scandaleuse, la voici donc glorieuse. Mais il ne suffit pas que cette gloire soit exclusivement assurée par les musées, les collections, les publications du monde entier et, comme nous l'avons déjà dit, l'assentiment de la mode, du snobisme, des marchands et des critiques. Elle doit s'affirmer de façon plus générale, pénétrer tous les recoins de la conscience sociale, toutes les classes de la société. Nous avons vu comment l'artiste brigue son rang dans les activités de cette société : celle-ci doit aussi y mettre du sien, et reconnaître que, par le cinéma, la radio, les divers usages à sa portée, elle possède son style d'art qui lui confère justification et dignité. Allant outre, elle doit pouvoir entretenir un plus intime commerce avec les problèmes de l'art, en comprendre le contenu humain, voir dans cette belle histoire de l'art moderne une histoire de l'esprit, son histoire. Notre univers technicien et industriel,

l'art y insinue ses inventions, ses passions, ses formes, ses sonorités, ses images. Toutes ses productions s'y répandent. Elles y affirment leur présence. Elles l'amplifient, la répètent et la multiplient. Elles y agissent, et cette insistante action produit ses effets sur la conscience. Bref on assiste à la naissance d'une culture. A cet effort, et en particulier pour ce qui concerne l'art plastique, au travail des expositions, des musées, de la circulation des œuvres d'art et des reproductions d'art dans les écoles, dans les usines, en province, devrait s'ajouter l'action de l'enseignement. On souhaite qu'une place plus grande soit réservée aux arts plastiques dans les programmes de l'instruction publique, à tous ses degrés, et j'entends ici non seulement l'étude des ouvrages et de l'histoire des arts plastiques, mais leur pratique. Car le dessin est une opération d'analyse et de synthèse qui exerce les facultés de l'esprit avec autant de fruit pour sa formation que la version latine et le calcul. Ainsi tout homme de notre temps, pénétré de l'importance majeure de l'art, se sentira-t-il intéressé aux manifestations d'un art qui exprime ce temps, qui l'exprime, lui, sa personne même.

XVII

Un art dont le public s'élargit est sans doute appelé à changer. En quoi il ne fait d'ailleurs que suivre sa voie naturelle, qui est la voie de la vie. Ces changements ne sauraient être artificiellement dirigés : ils seront l'épanouissement et le couronnement de ce qu'on appelle l'art moderne, à quoi la société offre des applications et qui se résume, se corrige, se simplifie, s'adapte ou se dépasse et en somme se déclare dans ce mode suprême que nous avons appelé sa monumentalité. Ces pro-

chains changements ne sauraient donc apparaître comme des directions nouvelles commandées par des directives nouvelles, mais comme ceux qu'implique une prise de conscience. Nous prétendons voir tout naturellement se produire, à travers la suite des recherches, des difficultés, des contradictions, à travers toute la constante dialectique de l'histoire des civilisations, ce moment heureux, ce point de maturité parfait et culminant, cette ἀκμή où un régime humain s'accepte et s'exprime en l'art de son temps. On dit alors que l'art et la société ont, d'un commun accord, atteint à un style.

Dans ces échanges à travers quoi l'art et la société se cherchent mutuellement et se trouvent, l'art moderne doit subir d'ultimes variations, mais non point l'art en lui, sa nature intrinsèque, ses vertus propres et en particulier celles qui en font essentiellement une manifestation de la liberté humaine. Ni non plus l'artiste, ce type d'homme qui, muni de ses seules mains, ou d'un outil primitif, ou d'une machine de plus en plus perfectionnée, résolu à fixer sur un tableau de chevalet quelque surprenante hypothèse ou à décorer les murs d'une Bourse du Travail, à tirer de la pierre le buste d'un modèle ou le hasard d'un mons-

tre onirique ou tellurien, à faire défiler sur l'écran des reflets du monde ou des ombres chimériques, reste toujours l'artiste. Celui-ci, pour le comprendre, c'est à l'origine de sa volonté créatrice qu'il le faut saisir, et dans l'instant où il marque sa rupture, son départ et sa singularité. Condition essentielle pour le suivre jusqu'au point où l'homme, en lui, s'accomplit par l'accomplissement d'un ouvrage qui se propose à tous les autres hommes.

L'EDITION ORIGINALE DE CET OUVRAGE
A ETE TIREE A DIX EXEMPLAIRES
SUR VELIN BLANC DU GHALDWHILL
NUMEROTES DE 1 A 10 ET COMPORTANT
LA MENTION « EDITION ORIGINALE »

IL A ETE TIRE EN OUTRE POUR LE
COMPTE DES AMIS DES EDITIONS DE
MINUIT CINQ CENTS EXEMPLAIRES
SUR PAPIER D'ALFA DES PAPETERIES
NAVARRES NUMEROTES DE 1 A 500
ET COMPORTANT LA MENTION
« LES AMIS DES EDITIONS DE MINUIT »

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

CET OUVRAGE A ETE ACHEVE
D'IMPRIMER LE VINGT DEUX
NOVEMBRE MIL NEUF CENT
CINQUANTE SUR LES PRESSES
DE L'IMPRIMERIE MODERNE
20, RUE FERDINAND-DUVAL
A PARIS (4e)

Dépôt légal : 4e trimestre 1950
N° d'éditeur : 157. — N° d'imprimeur : 21

L'HOMME ET LA MACHINE

Collection dirigée par Georges Friedmann

La Collection "L'HOMME ET LA MACHINE" exposera, en des études claires et vivantes, l'histoire de la machine depuis l'antiquité, l'incroyable aventure de son développement, les différents domaines qu'elle a conquis et ceux qu'elle est en train d'explorer.

D'autre part, elle apportera des témoignages de sociologues, de psychologues, de moralistes, sur les répercussions de toutes sortes que cette mécanisation du travail et des loisirs a entraînées.

La transformation des institutions sociales n'est-elle pas indispensable pour que les techniques épanouissent leurs bienfaits sur tous ? Mais donne-t-elle aux valeurs humaines *toutes* les garanties ? Questions aujourd'hui poignantes autour desquelles la Collection se propose d'instituer, autant à l'étranger qu'en France, un ample débat.

Prochains ouvrages à paraître dans la collection :

Jean Fourastié. **Machinisme et Bien-Être.**
Louis Couffignal. **Les Machines à Penser.**
Roger Veillé. **La Radio et les Hommes.**
Daniel Faucher. **Le Paysan et la Machine.**
André Leroy-Gourhan. **Le Primitif et la M**