

@

RENCONTRES INTERNATIONALES DE GENÈVE



TOME XXI
(1967)

L'ART
DANS LA SOCIÉTÉ
D'AUJOURD'HUI

Jean LEYMARIE — James SWEENEY
Theodor W. ADORNO — Yves BONNEFOY
Alejo CARPENTIER Y VALMONT
Gaëtan PICON — René CLAIR

L'art dans la société d'aujourd'hui

Édition électronique réalisée à partir du tome XXI (1967) des Textes des conférences et des entretiens organisés par les Rencontres Internationales de Genève. Les Éditions de la Baconnière, Neuchâtel, 1968, 308 pages. Collection : Histoire et société d'aujourd'hui.



Promenade du Pin 1, CH-1204 Genève

TABLE DES MATIÈRES

(Les tomes)

[Avertissement](#) – [Introduction](#)

[Jean LEYMARIE](#) : [La transformation des formes dans l'art contemporain](#).
Conférence du 5 septembre.

[James SWEENEY](#) : [La transformation des formes](#). ([en anglais](#)). Conférence du 5
septembre.

PREMIER ENTRETIEN PUBLIC : [La forme et le jeu](#). Le 6 septembre.

[Theodor W. ADORNO](#) : [L'art et les arts](#). Conférence du 8 septembre.

DEUXIÈME ENTRETIEN PUBLIC : [La forme et le sens](#). Le 9 septembre.

[René CLAIR](#) : [L'art du cinéma](#). Conférence du 11 septembre.

TROISIÈME ENTRETIEN PUBLIC : [Un cinéma en crise](#). Le 12 septembre.

[Yves BONNEFOY](#) : [L'art et le sacré](#). Conférence du 12 septembre.

QUATRIÈME ENTRETIEN PUBLIC : [Poésie idéale et existence poétique](#).
Le 13 septembre.

[Alejo CARPENTIER](#) : [Le rôle social de l'écrivain](#). Conférence du 13 septembre.

CINQUIÈME ENTRETIEN PUBLIC : [Pour un roman épique](#). Le 14 septembre.

[Gaëtan PICON](#) : [Le sujet de l'art](#). Conférence du 14 septembre.

SIXIÈME ENTRETIEN PUBLIC : [Structure et création](#). Le 15 septembre.

ENTRETIEN SPECIAL : [L'art et le public](#). Le 11 septembre.

TABLE RONDE : [Cinéma et télévision](#). Le 7 septembre.

*

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

@

AVERTISSEMENT

@

p.006 Les Rencontres Internationales de Genève ne prennent aucune résolution, ne lancent aucun message, ne définissent aucune revendication. Elles se sont attribuées un rôle plus modeste, mais néanmoins profondément humain : celui de mettre l'accent, aux moments décisifs, sur les véritables besoins des hommes. Il y a des thèmes qui appellent l'action ; encore doivent-ils être proclamés pour ne pas être oubliés.

C'est pourquoi les R.I.G., plus que jamais, jugent nécessaire de publier en un volume annuel les conférences et les entretiens de leurs décades.

Les textes des conférences sont publiés ici *in extenso*. Ils sont suivis du compte rendu sténographique de tous les entretiens, allégés de certaines digressions et adaptés à une lecture suivie.

Dans l'index alphabétique placé à la fin du volume, le lecteur trouvera les noms des participants aux entretiens avec la référence de leurs interventions.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

Le Comité d'organisation des Rencontres Internationales de Genève est heureux de pouvoir exprimer ici sa gratitude à ceux dont l'appui généreux lui a permis d'assurer le succès de ces XXI^{es} R.I.G., et tout particulièrement à l'UNESCO et aux autorités cantonales et municipales de Genève.

INTRODUCTION

@

p.009 L'art, à sa manière, exprime la plus haute conscience que l'homme prend de lui-même et de sa destinée. Par-delà les clichés et la routine, il renouvelle notre vision du monde et nous fait accéder à son drame par l'intermédiaire de l'œuvre, lieu de rencontre entre le créateur et son public. A ce titre, son élaboration ne concerne pas seulement les artistes, les spécialistes, les techniciens, mais tous les hommes, dont elle engage de quelque façon l'avenir.

Mais alors que l'art, dans les sociétés du passé, constituait le bien commun d'un groupe au service duquel l'artiste mettait les pouvoirs de son génie créateur, atteignant l'universel à partir d'un enracinement profond, il émane aujourd'hui d'une société technicienne et désintégré, exposée aux influences incessantes qui transforment les conditions d'une existence uniformisée et déshumanisée.

La situation de l'art se trouve dès lors bouleversée ; le « lieu de rencontre » que l'œuvre doit constituer fait aujourd'hui problème, d'une singulière gravité.

Et pourtant l'art paraît appelé à exercer un pouvoir plus grand que jamais sur les individus et sur les masses, puisque avec un niveau de vie matérielle plus élevé ils disposent de loisirs grandissants ; et que les moyens techniques à disposition : cinéma, radio, télévision, livres de poche, maisons de la culture, etc., accroissent indéfiniment la capacité de diffusion.

Le problème essentiel est donc celui du décalage entre les productions des artistes qui luttent aujourd'hui contre les clichés et la routine, qui s'efforcent de renouveler leurs moyens d'expression par des procédés empruntés aux découvertes scientifiques, et l'assimilation permise au plus grand nombre, dont le goût est souvent moins formé que déformé par une commercialisation plus soucieuse d'exploiter certaines tendances, spirituellement aliénantes, que de les éduquer.

C'est ainsi qu'un divorce — déjà dénoncé lors de la session que les RIG avaient consacrée en 1948 à l'art contemporain — se perpétue entre les visées des créateurs et un public pour qui même les grandes œuvres du passé ne sont pas toujours pleinement compréhensibles.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.010 Si l'on peut discerner fréquemment, à travers les essais des créateurs contemporains, l'exigence plus ou moins consciente d'une synthèse des arts, elle paraît nécessairement vouée à l'échec sans l'avènement d'une vie sociale et culturelle plus cohérente, puisque l'absence d'un style reflète celle d'une civilisation vraiment humaine.

En bref, le problème du rôle de l'art débouche sur celui de la culture et du sens que les hommes confèrent à leur existence ; il revêt donc aujourd'hui une importance capitale.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

JEAN LEYMARIE est né à Gagnac (Lot) le 17 juillet 1919. Après des études de lettres et de philosophie, il s'est spécialisé dans l'histoire de l'art dont il est devenu un des connaisseurs les plus réputés.

Détaché dans l'enseignement, il continue d'appartenir au corps des conservateurs des musées français. A ce titre, des fonctions importantes lui furent confiées ; chargé de mission au Musée du Louvre (1944-1950), et conservateur du Musée de Grenoble (1950-1955), il fut désigné l'hiver 1966 comme commissaire général de la grande exposition que Paris organisa en hommage à Picasso. Jean Leymarie professe à l'Université de Genève depuis 1955.

Ses compétences lui ont valu d'être appelé souvent à siéger dans des jurys et des comités internationaux, notamment à la Biennale de Tokyo (1957), de Venise (1960), de Ljubiana (1961), de São Paulo (1963), de Paris (1965). Ses très nombreux ouvrages sur l'art ancien, et surtout sur l'art moderne et contemporain : *Van Gogh* (1951), *L'Impressionnisme* (1955), *La Peinture hollandaise* (1956), *Le Fauvisme* (1959), *Gauguin* (1960), *Braque* (1961), *Chagall* (1962), *Giacometti* (1963), *Soutine* (1964), *La Peinture française au XIXe siècle* (1962), *Corot* (1966), *Picasso* (1967), font autorité. Son goût pour l'intimité a trouvé une expression particulièrement attachante dans *l'Esprit de la lettre dans la peinture* (Skira, 1967).

LA TRANSFORMATION DES FORMES DANS L'ART CONTEMPORAIN ¹

@

p.011 Roger-Marx, un des meilleurs connaisseurs de son temps, quoique inspecteur des Beaux-Arts, disait un jour à Degas : « Les beaux-arts...

— Si c'est comme ça, répondit Degas, je fous le camp.

En citant cette anecdote, Jean Paulhan rappelle que le propre de l'artiste est de contester aussitôt toute théorie sur l'art, si « subtile ou probante » soit-elle.

La notion surannée de « beaux-arts », encore maintenue dans les cercles officiels ou les désignations académiques, disparaît du vocabulaire esthétique en 1766, avec le fameux *Laocoon* de Lessing, qui lui substitue celle d'« arts plastiques » ou d'« arts

¹ Conférence du 5 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

figuratifs ». Mais Lessing établit la division la plus stricte entre les arts de l'espace et les arts du temps, préconise la spécificité des arts sur laquelle a vécu le siècle dernier. Or, nous assistons depuis quelques années à un mouvement inverse d'interpénétration, et cette dislocation des frontières respectives entre les différents arts, qui fera l'objet de la prochaine conférence, coïncide avec la mise en question radicale du principe et du sens même de l'art.

p.012 J'habite Genève depuis déjà douze ans et c'est sans doute la principale raison, grâce à la complicité généreuse de leur nouveau Président, Jean Starobinski, de ma participation, en lever de rideau, à ces XXI^{es} Rencontres Internationales, consacrées à l'Art dans la Société d'aujourd'hui.

L'ampleur d'un tel débat engage l'existence d'une véritable sociologie de l'art, qui tend précisément à se constituer à l'heure actuelle, sous l'impulsion notamment de Francastel, au moment même où nous venons peut-être de franchir un nouveau cycle, au moment où la sociologie elle-même devient le matériau de l'expérience créatrice. La difficulté majeure de traduire en termes de langage un langage fondamental irréductible au langage et plus mouvant que le langage ordinaire empêche, retarde ou complique l'insertion de ce que l'on peut nommer la pensée plastique dans cette vaste synthèse comparative des grandes fonctions humaines en cours d'élaboration. C'est ainsi que la pensée plastique demeure encore absente de l'épistémologie génétique de Piaget dont les résultats intéressent si directement la psychologie de l'art, et l'anthropologie structurale de Lévi-Strauss propose de l'art une définition si restreinte ou si stricte qu'elle élimine ou dévalorise un des secteurs les plus caractéristiques de l'art contemporain, celui sur lequel je voudrais centrer mon exposé. Mais la connexion

L'art dans la société d'aujourd'hui

profonde établie par cet auteur entre le mécanisme de la pensée primitive ou « sauvage » et le fonctionnement extrême de la pensée contemporaine, scientifique ou plastique, justifie cette *archéologie* du savoir que réclame en dernier lieu Foucault.

Dans une civilisation métaphysiquement privée d'absolu et physiquement menacée dans son avenir — le génocide le plus atroce se perpète sous nos yeux neutralisés par la télévision — l'homme se retourne inlassablement vers son passé, remonte jusqu'au passé le plus lointain de l'espèce dont l'art est souvent le seul témoignage et le fondement, pour tenter de ressaisir à l'*origine*, sinon le sens perdu, l'énigme sans réponse de sa destinée.

Avec beaucoup de justesse et cet humour pénétrant qu'il tient de son Irlande ancestrale où nous nous sommes déjà retrouvés deux fois cette année pour un travail pratique et non théorique sur l'art_{p.013} contemporain (et ses rapports avec certains arts anciens), mon ami J.-J. Sweeney vient d'analyser les aspects psychologiques et stylistiques essentiels du vaste sujet que nous sommes invités à traiter en commun. Je ne sais trop comment pouvoir le reprendre à mon tour sur un autre plan et d'abord le situer correctement, dans la perspective plutôt historique et sociologique où je voudrais maintenant l'aborder. La tâche ne serait pas plus aisée s'il s'agissait d'une période plus ancienne ou mieux connue, car je ne vois pas de différence fondamentale dans la démarche entre l'étude du passé et l'approche du présent, entre l'histoire et la critique d'art qui s'appuient mutuellement, la conscience historique de l'art étant désormais partie intégrante de la mentalité créatrice ou critique, même si les artistes tendent à s'affranchir de l'histoire ou de l'art. Mais s'il m'arrive parfois d'être un historien de l'art

L'art dans la société d'aujourd'hui

moderne, au sens très large, je reste un amateur plutôt silencieux quoique passionné de l'art contemporain, de l'art actuel sur quoi, je crois, ce sont surtout les poètes et les philosophes, comme ils auront justement l'occasion de le faire ici, qui doivent d'abord porter témoignage. Je suis le plus souvent incapable de transmettre ou de mettre en forme les expériences directes de l'art qui transforment sans cesse ma sensibilité.

Nous célébrons cette année le centenaire de la mort de Baudelaire. Et la « méthode de critique » — selon ses propres mots — qu'il énonce au début de sa « glorieuse analyse » de l'Exposition Universelle de 1855 me semble toujours valable en tous ses points : « grâce divine du cosmopolitisme », méfiance vis-à-vis des systèmes, qui limitent « l'immense clavier des *correspondances* », mépris pour ceux qu'il appelle, après Henri Heine, les *professeurs-jurés* — à la triste espèce desquels il m'arrive trop souvent d'appartenir — rejet de l'idée de progrès, culte de l'imagination créatrice, intuition de la variété universelle des œuvres et de la singularité du génie, souci enfin de ne jamais « se faire valoir », par érudition ou par pédanterie, « au détriment des artistes ».

« Tout est forme, dit Balzac, et la vie même est une forme. » Mais les formes de l'art, qui manifestent l'esprit et vivent dans la matière, qui fondent le royaume durable des mortels et dont la ^{p.014}signification progressivement révélée leur confère un destin inépuisable possèdent un caractère spécifique extraordinairement complexe. Les grands historiens d'art de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci, qui pouvaient encore embrasser la totalité de leur domaine, ont tenté de saisir ce « vouloir de la forme » qui gouverne « la vie des formes », pour reprendre les expressions

L'art dans la société d'aujourd'hui

célèbres de Riegl et de Focillon, de dégager les principes essentiels de la métamorphose, réglés le plus souvent sur une polarité constitutive inhérente au psychisme humain et sur une succession par voie ternaire ou par retour cyclique. Mais chaque système d'explication des lois du changement dans ce monde des formes dont le changement est la loi devient à son tour une forme sujette au changement, et le structuralisme, qui se veut la science actuelle de la forme, n'y échappera pas.

Il convient encore et surtout de distinguer entre la Forme et les formes, entre les schèmes individuels générateurs de ruptures décisives et les variations imitatives qui les insèrent dans la trame collective et s'imposent souvent bien plus vite que les créations originales. C'est donc au niveau concret des œuvres déterminantes — unités isolées ou successions évolutives — que s'opère et se vérifie le processus syntaxique et sémantique de la transformation. Mais dans le temps restreint dont je dispose et pour suivre le thème fixé pour ces Rencontres, je voudrais tenter de montrer, en me limitant aux mouvements les plus caractérisés, en prenant soin de séparer ce qui relève du style et de la mode, de la vérité créatrice et de son enveloppement illusoire, comment les rapports contrastés entre l'art et la société présente agissent sur l'orientation des formes et leurs brusques métamorphoses. On peut dire en résumant et pour aller tout de suite au plus vif que dans une phase initiale l'art contemporain d'avant-garde s'est trouvé confronté d'abord positivement puis négativement avec l'industrie technique et sa force de standardisation ou de mécanisation, et que dans la phase actuelle en cours d'évolution il est aux prises de manière équivoque et plus dangereuse avec l'industrie culturelle et sa loi de conditionnement.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il faut faire d'abord quelques rappels et procéder par raccourcis. Le baroque, cette union de la fête et du sacré dont nous avons la p.015 nostalgie — et c'est d'ailleurs au nom du baroque que se font les attaques les plus sérieuses contre l'art moderne — constitue le dernier grand style symphonique où l'art signifiait autre chose que lui-même. Mais l'exaltation dynamique dont il est soulevé coïncide avec l'invention des machines qui vont bouleverser complètement les rapports entre l'homme et ce qu'il nomme si bien son « milieu », entraîner la concentration urbaine et le passage de l'ancien milieu naturel au nouveau milieu technique, accélérer le mouvement de l'histoire, précipiter la société tout entière et par conséquent l'art du même coup dans un état de *crise* permanente.

Détaché de la transcendance et de l'artisanat qui maintenaient sa base et son essor, coupé du circuit économique de la production, réduit à son autonomie, l'art gagne sa liberté, mais sans autre recours vis-à-vis du réel et de la société dont il est exclu que l'expérimentation directe et *critique*. Tout ce qui va disparaître prend aussitôt valeur esthétique. Et c'est pourquoi le culte démocratique de la nature, célébré magnifiquement par Ruskin et dont le lieu privilégié fut la Suisse, devint la véritable religion du siècle dernier, quand les hommes savaient encore goûter les joies de la marche à pied selon l'enseignement de Jean-Jacques Rousseau.

L'extraordinaire expansion du paysage qui en résulte, et sur laquelle on n'a pas assez réfléchi, sa prédominance presque totale en Europe durant plus de cinquante ans, la vision analytique des apparences, des phénomènes, inaugurent le courant d'abstraction dont on peut suivre la progression régulière depuis l'impressionnisme jusqu'à Kandinsky, pour qui Monet fut justement

L'art dans la société d'aujourd'hui

le choc révélateur. L'art 1900, qui remonte plus loin et revient maintenant en faveur, marque le triomphe et la tragédie d'une stylisation anachronique. Le siècle naissant aspire à la vision globale de la nature et à la réactualisation complète de l'histoire. Les arts des pays orientaux et des sociétés primitives, auxquels les créateurs se réfèrent de plus en plus dans la mesure où ils assument le mieux la relation profonde de l'homme avec le cosmos rompue par le rationalisme occidental, cessent d'être des bizarreries « exotiques » ou des curiosités « ethnographiques » pour devenir pleinement « historiques » et s'intégrer à la tradition universelle. Bref, le relativisme esthétique ressuscite et ^{p.016} rend contemporain le patrimoine entier des formes, si bien que Picasso, le plus grand archéologue de notre temps, au sens d'Husserl ou de Foucault — et Joyce sur son terrain parallèle — peuvent manipuler à leur gré plusieurs styles sans encourir le reproche d'éclectisme ou de schizophrénie que leur fit injustement Jung, parce qu'ils les soumettent à la vérité de leur sang et, dans le cas de Joyce au moins, au paradigme homérique.

La Joie de vivre de Matisse (1906) et *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso, les deux monuments souverains et complémentaires incarnant la métamorphose cruciale au début de ce siècle, n'ont jamais été confrontés publiquement et sont restés l'un et l'autre invisibles pendant de longues années. Porteur de la lumière et chantre du bonheur, Matisse s'ouvre à la splendeur solaire d'un espace indivis musicalement organisé sur le rayonnement des couleurs-sensations. Picasso, démiurge farouche, installe au cœur nocturne de son tableau, conçu comme champ de bataille et centre de gravité, la discontinuité de l'acte créateur et la tension énergétique des masses liées à leur fond. De ce tournant

L'art dans la société d'aujourd'hui

révolutionnaire est issu le cubisme, c'est-à-dire la destruction du système illusionniste de la Renaissance et la conquête d'un nouveau mode de figuration complète de la réalité, par éclatement et cristallisation dynamique de la forme. L'unité se réalise en cours d'exécution entre les structures polyvalentes des objets et le rythme architectural du tableau.

En 1910, avec la stupeur et l'éblouissement d'un mystique transgressant les interdits pour obéir à sa « nécessité intérieure », Kandinsky fait le saut dans l'abstrait. En 1912, au moment où Delaunay commence à peindre les *Disques simultanés* qui traitent la couleur comme forme et font tourner l'arc-en-ciel dans le nouvel espace-temps, Braque et Picasso, renversant leur démarche, inventent les *papiers collés*, dont ce sont significativement les poètes, Aragon, Tzara, Breton, Paulhan qui dégageront surtout la portée. Le papier collé ressortit au principe général du *montage* qui, sous ses aspects divers et son extension croissante, est devenu la technique la plus inventive et la plus caractéristique, sans doute, de notre époque. Par l'incorporation stimulante et perturbatrice du ^{p.017} matériau brut à la réalité feinte de l'art, le montage s'oppose exactement à l'ancienne *mimesis* dont il dénonce le mensonge, et c'est encore, selon la remarque de Lévi-Strauss, la transposition à des fins esthétiques du bricolage se substituant à l'artisanat disparu.

En 1913, deux actes absolus et de sens contraire, au-delà desquels il semblait impossible d'aller, mais qui se sont avérés depuis gros de conséquences, se produisent simultanément à Paris et à Moscou. A Paris, Marcel Duchamp, renonçant à la condition de « pur manoeuvre » que lui réservaient ses dons de peintre, ramasse une roue quelconque de bicyclette et la pose, fourche en

L'art dans la société d'aujourd'hui

bas, sur un tabouret de cuisine tenant lieu de socle. Non pour ériger une statue futuriste à la gloire de la vélocipédie, mais pour neutraliser toute notion convenue de valeur en privilégiant magiquement, par seule décision mentale, un objet de série tiré de son anonymat. Ce fut le premier *ready-made*, dont le pouvoir de sacre et d'ironie conteste à la fois la servitude manuelle de l'art et l'emprise technique de la société. La même année, en Russie, Malevitch, après un long parcours intérieur et pour se soustraire, dit-il, « au poids inutile de l'objet », peint sur un fond blanc comme la neige de son pays natal, c'est-à-dire sur le champ infini de la lumière et du destin l'émergence parfaite d'un simple *carré noir*, affirmant ainsi dans un geste symétriquement absolu qu'il appelle *suprématiste* la primauté de la sensibilité pure.

Ainsi, dès avant 1914, tout est joué. L'aventure plastique du siècle est engagée jusqu'à la limite dans ses orientations fondamentales. Cette extraordinaire effervescence créatrice est en partie interrompue ou dispersée par la première guerre mondiale, au désordre sanglant et à l'absurdité de laquelle Dada répond logiquement par une attitude de négation systématique ou d'humour dévastateur. Le surréalisme, qui succède à Dada et dont il ne s'agit pas de nier l'importance, concerne beaucoup plus la vie de l'esprit que la vie des formes, se fonde davantage sur la métaphore poétique et ses associations insolites que sur la métamorphose plastique et ses inventions inédites. Techniquement, il cultive l'automatisme pour libérer l'inconscient, le hasard objectif pour susciter le merveilleux, ^{p.018} tire le parti le plus actif et le plus ingénieux des surprises du *collage*, auquel Max Ernst adjoint en 1925 son procédé personnel des empreintes obtenues par *frottage*.

L'art dans la société d'aujourd'hui

L'expressionnisme représente sans aucun doute, surtout dans les pays nordiques, un des courants majeurs de notre époque, mais en raison de la violence psychique excédant souvent sa maîtrise plastique, il aboutit davantage à une distorsion passionnelle de la forme qu'à sa re-création véritable. L'expressionnisme est le cri forcené de l'angoisse qui s'exaspère aux moments de crise sociale et de désarroi spirituel, de l'angoisse moderne identifiée par Kierkegaard à la syncope de la liberté, par Heidegger à la révélation de l'être dans le monde. Mais si l'angoisse se mue en colère, en ce mouvement généreux par quoi l'individu déchiré force sa solitude et rejoint la communion des hommes, et si l'artiste est servi par des moyens exceptionnels et une symbolique puissante, alors naît la fresque héroïque de *Guernica*.

L'affrontement durant un demi-siècle des deux géants Matisse et Picasso, chacun dominant souverainement le monde de la forme et le monde de la couleur — l'histoire de cet affrontement n'est pas encore écrite — frappe exactement de *maniérisme*, au sens restrictif mais nullement péjoratif du terme, toute la peinture figurative réalisée dans l'intervalle.

Ce sont donc les courants à prédominance abstraite ou non-figurative caractéristiques de la période comprise entre 1920 et 1960 qui restent maintenant à examiner sommairement, dans leur aspect stylistique interne comme dans leur relation successive avec le milieu technique et social. Si l'art abstrait a désormais surmonté les reproches majeurs dont on a pu longtemps l'accabler : exténuation décorative, fuite de la réalité, déshumanisation, mystification, il apparaît inévitablement tendu par la dialectique de l'utopie et de l'aliénation imposée par les

L'art dans la société d'aujourd'hui

conditions historiques, et c'est dans le radicalisme extrême de sa démarche qu'il a puisé la garantie de son engagement et de sa validité.

Toute la non-figuration consécutive à la première guerre mondiale et tributaire encore du cubisme définit sa tâche plastique en termes de construction et sous un aspect résolument géométrique. ^{p.019} Elle se développe surtout et parallèlement en Russie, sous le nom justement de constructivisme, et dans les Pays-Bas, sous celui de néo-plasticisme. Le constructivisme des frères Pevsner et Gabo — sculpteurs-ingénieurs — oppose à l'inertie de la masse la poétique du vide permise par la vision nouvelle et les nouveaux matériaux, la flexibilité de l'espace que l'œuvre engendre et qualifie en s'y projetant dynamiquement. L'[art cinétique](#), qui sera le domaine de Calder et qui prolifère actuellement, est une des acquisitions constructivistes. Le [néo-plasticisme](#) strictement bi-dimensionnel du peintre Mondrian vise à la clarification absolue de la forme qui se dégage de l'accidentel et atteint l'universel. Sa ferveur ascétique conduit Mondrian à l'usage exclusif des trois couleurs primaires et de l'angle droit dans sa tension horizontale-verticale. La pureté des éléments et la justesse des rapports suffisent à régler le champ actif de la toile et ses suggestions imaginaires, à signifier dans un espace à la fois diaphane et vibrant l'équilibre entre le monde intérieur et le monde extérieur.

Constructivisme russe et néo-plasticisme hollandais convergent en Allemagne dans le vaste mouvement du *Bauhaus* — Maison de la Construction — dirigé par l'architecte Gropius. Son programme théorique et pratique systématique comprend l'expérimentation des matériaux qui conditionnent la spécificité de chacun des arts et la

L'art dans la société d'aujourd'hui

spéculation sur les structures élémentaires de la forme, c'est-à-dire essentiellement sur le cercle, le triangle et le carré, matrices universelles. Kandinsky, que son instinct premier portait en sens contraire, s'astreint durant cette période à la discipline géométrique.

Les artistes constructivistes admirent les qualités fonctionnelles de la machine et font confiance à la société technicienne pour la résolution harmonieuse des problèmes esthétiques et humains. Leurs espoirs s'effondrent avec la chute ou l'involution des régimes démocratiques qui les soutenaient : phase initiale de la Révolution soviétique avant le tournant de 1922 — le Manifeste de Pevsner et Gabo avait été tiré en 1920 sur les presses de l'Etat, affiché dans les rues de Moscou, et les œuvres correspondantes exposées dans les jardins publics — République socialiste de Weimar. Mais l'échec de leur rêve utopique tint plus gravement à l'impossibilité d'infléchir p.020 esthétiquement le processus de standardisation de l'économie de rendement et de lutter contre l'inertie populaire. Dans son discours émouvant de 1924 à Iéna, un des plus beaux textes sur l'art moderne et sur l'art en général, Klee reconnaît que le Grand Œuvre auquel il aspire avec ses camarades du Bauhaus où il enseigne en même temps que Kandinsky, le Grand Œuvre, c'est-à-dire l'intégration de tous les arts dans la Cité idéale, ne peut pas s'accomplir sans le soutien du peuple et ce soutien, dit-il, leur manque. Mort en 1940, Klee se détache de mieux en mieux comme l'artiste exemplaire de sa génération. Il se qualifiait lui-même « un abstrait qui a des souvenirs » et il a su combiner la rigueur des formes géométriques avec les hiéroglyphes légers de sa sensibilité.

Au lendemain de la seconde guerre mondiale, après les massacres, les camps de concentration, la bombe d'Hiroshima, toute confiance envers la machine et la société industrielle est

L'art dans la société d'aujourd'hui

brutalement sapée. Alors surgit et s'impose, avec la contribution décisive et pleinement originale des Etats-Unis d'Amérique, un art de caractère non plus seulement international mais véritablement mondial, un type de non-figuration organique radicalement opposé au constructivisme géométrique. Ses expressions multiples, tachisme, abstraction lyrique, peinture d'action, peuvent se ranger sous la dénomination générique, qui a prévalu, d'art informel. Faut-il déduire de ce terme un peu surprenant que la métamorphose incessante à laquelle l'art moderne est soumis s'annule tout à coup dans la non-forme ?

Mais la non-forme serait incommunicable et par suite sans existence. L'art informel a créé ses propres formes au-delà des formes acquises en élargissant la notion de forme. Il appartient à cette catégorie de « l'œuvre ouverte » dont Umberto Eco a montré l'étendue et la signification contemporaines. L'artiste informel supprime toute distance entre l'action créatrice et sa forme, pénètre au cœur de l'œuvre avec laquelle il s'identifie *existentiellement*. Chaque style est un système complet de valeurs exclusives et nécessairement limitées. Les valeurs accidentelles et subjectives rigoureusement bannies par l'esthétique constructiviste deviennent les valeurs privilégiées de l'esthétique informelle : la matière, le ^{p.021} geste, l'écriture, le hasard, la vitesse, tout ce qui révèle les traces de la main, la pulsation de la vie, l'usure de la durée. Le constructivisme opère sur des formes à priori, réglables, délimitées, distinctes du fond sur lequel elles se coordonnent et s'orientent. Les signes informels font corps avec le fond qui les absorbe, et c'est ce champ fluide, infini, qui donne à l'œuvre sa substance et son sens. Le geste informel, dont la tension vitale est le contraire du mouvement mécanique et de sa régularité monotone, inscrit

L'art dans la société d'aujourd'hui

directement l'énergie du psychisme dans l'épaisseur de la matière. Enfin, si le constructivisme élabore un programme communautaire valable pour tous les arts, notamment pour l'architecture où ses applications ont été très fécondes, et transmissible par enseignement, l'informel est le recours de l'individu dans sa solitude et sa rupture sociale, de l'autodidacte absolu qui n'accepte de la réalité que ce qu'il en connaît à travers son action.

L'art informel est le premier style historiquement complexe dont aucun élément ne se détermine à l'avance, où le signe précède sa signification et en postule l'ambiguïté. Il a considérablement enrichi notre vision de la matière et de ses textures, notre compréhension de la vie et de ses rythmes, mais il exige la participation active du spectateur. Il ne suffit plus d'*apprendre à voir*, selon le mot de Rilke, ce que l'artiste *donne à voir*, selon le mot d'Éluard, il faut vraiment revivre l'action créatrice afin de se sentir, selon le mot de Klee, *regardé par le tableau*.

L'art informel a eu sa poignée de héros et sa nuée de vulgarisateurs, et, après des débuts éclatants — les années les plus intenses du siècle restent sans doute celles qui précèdent la première guerre mondiale et celles qui suivent immédiatement la seconde — il a perdu sa force en se généralisant. Je n'ai ni le temps, ni le recul, ni la compétence pour examiner les mouvements qui le supplantent depuis 1960 environ et qui se succèdent, de plus en plus pressés. La tâche excède peut-être le rôle habituel de la critique, car ce que les artistes, qui se veulent en prise sur l'actualité, tendent désormais à créer, ce sont beaucoup moins des œuvres, au sens matériel du mot, que des actes, des événements, des environnements. Il est difficile de suspendre des actes ou des événements sur les murs pour les ^{p.022} contempler à loisir, mais ils

L'art dans la société d'aujourd'hui

peuvent être traduits plastiquement par les techniques diverses du montage, dont la principale d'entre elles est le cinéma.

Hegel annonçait déjà la mort prochaine de l'art, dont beaucoup pensent que c'est maintenant chose faite, dans une ère de pression technologique et de conditionnement culturel. Mais si l'art n'existe plus ou si nul ne sait plus comment le définir, il reste encore, fort heureusement, des artistes, c'est-à-dire des êtres de fantaisie et de liberté, qui sont la sauvegarde de l'homme. Ce qui compte, c'est la fonction créatrice de l'art, liée irréductiblement aux sources et au mystère de la vie, non les produits artistiques dont nous sommes au contraire massivement saturés par une diffusion souvent corruptrice et neutralisante. La planète tout entière, que l'homme est désormais capable de détruire ou de quitter, risque de se transformer en gigantesque et dérisoire objet d'art pour les futurs musées de l'espace.

Mais les plus graves dangers n'empêchent pas les plus grands espoirs. Sweeney rappelait tout à l'heure le mot sérieux de Schiller : l'homme n'est pleinement homme que lorsqu'il joue. L'automation permettra-t-elle de renverser, avec son système de soutien, le principe inhumain du rendement, pour lui substituer, selon le vœu, justement, de Schiller, le principe indispensable et naturel du jeu ? Alors seraient réconciliés, dans une société vraiment harmonieuse, les deux instincts fondamentaux que nous avons vus se tendre en relation antagoniste, l'instinct de la forme et l'instinct de la sensibilité.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

JAMES SWEENEY né à Brooklyn en 1900, a fait ses études aux Universités de Washington, Cambridge (Angleterre) et de Sienne.

S'étant fait un nom dans l'histoire de l'art, il fut appelé à la direction du Musée de l'art moderne à New York (1945-46), puis du Musée Salomon Guggenheim (1952-1960). Son intense activité n'a cessé de se déployer dans maints domaines : conférences dans les grandes universités américaines, organisation d'importantes expositions d'art moderne aux Etats-Unis et en Europe (Chicago, New York, Paris, Londres, Venise, etc.), appartenance aux jurys des concours internationaux (São Paulo, Pittsburgh, New York, Buenos Aires, Melbourne, Tokyo, Dublin, etc.).

Conseiller pour de nombreuses éditions d'art dans le monde, James Sweeney a présidé de 1957 à 1963 l'Association internationale des critiques d'art. Depuis 1961, il dirige le Musée des beaux-arts à Houston (Texas).

Il est l'auteur de nombreuses publications :

Plastic Redirections in XXth Century Painting (1934), *African Negro Art* (1935), *Joan Miro* (1941), *Alexander Calder* (1943, 1951, 1966), *Three Young Rats* (1944, 1967), *Stuart Davis* (1945), *Marc Chagall* (1945), *Henry Moore* (1947), *African Folk Tales and Sculpture*, avec Paul Radin (1952, 1963), *Burri* (1955), *The Miro Atmosphere* (1959), *Antoni Gaudi*, avec José-Luis Sert (1960), *Irish Illuminated Manuscripts* (1965), *Vision and Image* (1967).

James Sweeney a également réalisé des films d'art : *Henry Moore* (1948), *Images médiévales* (1952), etc.

THE TRANSFORMATION OF SHAPES IN CONTEMPORARY ART ¹

@

p.023 Perhaps it is difficult at first glance to accept an aesthetic kinship between a sculpture by the so-called 'Pop' artist Claes Oldenburg, his *Giant Soft Ghost Fan*, a twelve-foot tall, droopy, white canvas-wood-and-foamrubber spiritualisation of a conventional electric fan, and a polished brass *Bird in Flight* by Constantin Brancusi ; or between a contemporary 'Op' painting by Victor Vasarely and the Futurist Giacomo Balla's well-known picture of 1912, *Dog Running*. But perhaps a consideration of such apparently diverse expressions is the most direct approach to what is happening daily — and what must happen daily — in the way of

¹ Conférence du 5 septembre 1967 ; résumé français à la suite du texte anglais.

L'art dans la société d'aujourd'hui

transformation of shapes in art which is truly contemporary. Also to the understanding of why, with all the transformations that are going on and must go on, there is and must be an underlying ^{p.024} common factor among all valid works of art, unrelated as their surface appearances may make them seem.

For 'the genuine arts of today', as Sir Herbert Read said in closing his address at Documenta III in Kassel in 1964, 'are engaged in an heroic struggle against mediocrity and mass values, and if they lose, then art in any meaningful sense is dead. If art dies, then the spirit of man becomes impotent and the world relapses into barbarism.' To maintain this struggle, the language of art must be constantly renewed. And since there is no new source of shapes in the visual arts outside the visual experiences of the world of nature the shapes which the artist abstracts from natural forms to reorganise as works of art — that is to say, individual human expressions — must be constantly transformed in such a way as to constitute fresh and unhackneyed stimuli.

At the same time, because art is fundamentally a means of communication between the artist and spectator, a stable basic element between one expression and another must be respected and preserved — a syntax, as it were, relatively slow to change in comparison with the surface features which always are and always should be in a state of transformation.

To return to Oldenburg's *Giant Soft Ghost Fan* and Brancusi's *Bird in Flight*, what have they in common? It is much easier to recognise their differences and, because one has come to respect the simple abstract harmony and taut formal elegance of Brancusi's polished brass, to toss aside any serious consideration of the soft forms of Oldenburg's semi-deflated gigantism as

L'art dans la société d'aujourd'hui

essentially a farce and nothing more. Still, as poetry comes before prose in the literature of any primitive people because it can be readily memorised, the early visual art of any people, by the same token, looks primarily to the production of striking and memorable organisations of shapes and colours for its effects rather than to a simulation of natural forms. The same has been the case with the art of the western world during the past hundred years. And when Oldenburg, in speaking of his work, says, 'Jokes are one way to reach people. Perhaps humour is the only useful tool in a dissolving world', he may be justified in feeling that this is one way of achieving the ^{p.025} 'striking' and the 'memorable' as Brancusi did in his time through his austere simplifications of natural forms married with the suggestions he provided them in *a Bird in Flight*, an *Endless Column*, or a brass *Fish* swimming on a polished metal desk.

But neither humour nor an austere simplification of form is that fundamental link which may be said to bring works of art together beneath their transformations of shape. Nor can we say it is those suggestions which they may offer on the surface of their expression, closely akin as these may be. Let us say between the polished brass *Bird in Flight* by Brancusi — and several other sculptures in the same material — the head of *Mademoiselle Pogany*, the *White Negress*, even his small *Fish* — and the *Giant Soft Ghost Fan* of Oldenburg where there is a definite kinship in the spectator participation they both invite. On the one hand for all their clean lines and taut surfaces one cannot view these polished brass sculptures of Brancusi his *Bird in Flight* or *Mademoiselle Pogany* without seeming to enter into the form itself, through one's reflection on the polished surface. The polished surface of

L'art dans la société d'aujourd'hui

the sculpture drinks in all in front of it, the total environment much as does the recurring background of a Pistoletto figure piece. Oldenburg's *Giant Soft Ghost Fan* through its limp forms also reflects the viewers ; but in another way — psychologically. And the artist's suggestion becomes even unsubtle when a spectator, limp from the heat in a temperature of 112 degrees Fahrenheit in Los Angeles or Houston, Texas regards this limp giant fan understandingly.

Another link we may recognize between Brancusi's work and that of Oldenburg, which intimately colours those transformations of natural and mechanical shapes which mark the work of these two artists brings the sculptors close together despite the difference in their transformations of form, but is still not the basic common factor which is essential to all authentic art works.

I remember listening to Constantin Brancusi time after time repeating to visitors who came to see him in his whitewashed ramshackle studio in the Impasse Ronsin in Paris 'Once you are no longer a child you are already dead.' And 'to keep one's art young one must imitate young animals. What do they do ? They play.'

p.026 If we ask ourselves what are the dominant characteristics of a child's attitude to the world about it, the answer comes at once, 'curiosity' and 'sympathy'. And sympathy in this sense implies an instinctive self-identification on the child's part with the object of its interest in order to understand it. That is to say, 'playing at being something other than one is, in order to appreciate it' as fully as possible, through an effort at sharing its existence. Playing at and playing with — playing : for 'Man', as J. C. Friederich von Schiller wrote 'is only completely alive when he plays.'

L'art dans la société d'aujourd'hui

And there is a quality of child imagination and child fantasy in practically all the transformations of form in Oldenburg's art just as we find it in Brancusi's. But whereas it takes the nature of a sympathy with animals — seals, birds, tortoises and the like in the case of Brancusi — the child of a natural world ; Oldenburg's sculpture offers child dreams of giant hamburgers, soft bathroom fixtures (an area which is always a focus of the city child's curiosity and attention), spilling paper bags of shoe-string potatoes, automobiles all on a giant scale. And his twelve-foot giant, ghost, soft electric fan recalls to us at once those fantasy favorites of western *Alice in Wonderland* bidding goodbye to her feet after drinking the bottle labelled 'Drink me', and Paul Bunyan the giant woodsman of American legend.

Here are two vastly different transformations of form with an underlying kinship. Still the child imagination which underlies both Brancusi's and Oldenburg's work is not enough.

Nor is the link we can recognise underneath those widely different transformations of forms from nature which characterise Balla's 1912 *Dog Running* and Vasarely's current 'Op' compositions. Movement, dynamism is the inspiration of both these transformations of natural source shapes : Balla's *Dog* with its multiple legs illustrating movement, and Vasarely's colours and geometrical forms suggesting movement through their calculated contrasts and after-images. Balla's *Dog Running* may seem a far cry from Vasarely's composition : but we have only to compare another less known work by Balla his *Compenetrazione Iridiscente No. 3* also of 1912, an abstract composition of colour lozenges whose contrasts make ^{p.027} them as restless to their viewer as was Vasarely of his earlier *Op* days.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Once again a link between the works of two artists seemingly far apart in their transformation of shapes, but essentially close — still not that common factor which could be described as a basic syntax of expression which could be seen as characterising all modes of visual expression and which will afford a basis of communication of a relatively stable sort. For this is necessary beneath the constant transformation of forms in a living art-work if a communication between the artist and the viewer is to take place.

And if art, no matter what mode — visual, aural, the dance, or architecture — is to fulfil its purpose it must be essentially a means of communication. If there were no aim of communication there would be no attempt at expression and no possibility of evaluating the artist's work in the light of his present intentions by the standards of past achievement.

But painting is a language of expression, even as poetry is. In the language of painting, as in our spoken language, the surface features — what we have been considering as 'the transformations of shapes' — its words, its images (to carry on our analogy), are constantly changing. This is disturbing to the casual observer, when while discussing surface differences, frequently fails to look deeper to that underlying syntax of pictorial expression, which we have been seeking, its warp or structural fundament which, as in the case of our spoken language, is its stable element that changes negligibly, or only slowly.

Pictorial forms or images are the coins of painting's currency of communication as words are those of poetry. But as coins become worn from usage, so do words and pictorial idioms. Eventually the denomination of the coin becomes uncertain. In a similar way

L'art dans la société d'aujourd'hui

words and images lose their sharpness of evocation through repetition. They likewise become thin and plain. And 'plain speech', in this sense, as the English critic T. E. Hulme once wrote 'is essentially inaccurate. It is only by new metaphors that is by fancy' — new figures of speech, whether popular slang expressions or the images of poets — 'that it can be revitalised, made fresh and sharp again.'

p.028 It has been said that the one necessity in poetry is to keep words as flexible as possible — as full of the sap of nature ; the poet must see that language does not petrify in his hands. This is likewise the responsibility of the painter.

And this is one reason for the constant transformation of forms that we recognise as a characteristic of all art that is living.

But if insistence is placed in such a need for constant refreshment of the language of pictorial as well as poetic expression, this is by no means intended as an advocacy of novelty for novelty's sake. The worn-out or secondhand images in painting to which I refer are merely the analogues of clichés in everyday speech ; whereas the structural order of a painting or sculpture is its syntax. This is perhaps what we are seeking beneath the changing surface aspects of art its transformation of shapes. For when we consider all the various arts, the basic common factor is an expression of structural order : that is to say the communication of a sense of ordered parts within an all-embracing unity : an assimilable microcosm standing for the Macrocosm. And when we speak of the artist's responsibility to keep his language of expression constantly fresh, it is in the spirit of Stravinski's well-known statement that 'the true artist is always looking for a cool place on the pillow.' This has been the basis of

L'art dans la société d'aujourd'hui

all truly creative art in all periods. It is merely putting in other words the idea which Jean Cocteau has expressed in his warning 'the artist must always take care when once a work of art has fallen from the tree, not to shake the tree to bring down others of the same kind.'

The painter's language, like the poet's, must be constantly refreshed. Whether the artist creates his painting out of elements of form that have readily or less readily recognisable associations — that is to say what is described as 'naturalistic' or 'non-naturalistic' forms — has no necessary bearing on his work. The only thing that counts is whether from these elements the artist creates for his pictorial language a 'new noun'.

For to pursue this analogy, every noun in our speech represents an age-old piling up of metaphors. In fact, the whole delicate substance of our speech is the gradual outgrowth of a process of ^{p.029} metaphors, the use of material images to suggest immaterial relationships. The most abstract terms, investigated logically, reveal their ancient roots. 'Had the world not been full of homologies, sympathies and identities, as Ernest Fenellosa once pointed out, thought would have been chained to the obvious. There would have been no bridge whereby to cross from the minor truth of the thing seen to the major truth of the unseen. Not more than a few hundred roots out of our large vocabularies would have dealt directly with physical processes — the wealth of European speech grew following the intricate maze of Nature's suggestions and affinities. — Metaphor, the revealer of nature, is the very substance of poetry.' (Ernest Fenellosa : *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, Stanley Nott, London 1936).

And as metaphor is the fundament of our speech, it is also the

L'art dans la société d'aujourd'hui

base of our pictorial expression. It is true that all forms in painting or sculpture no matter how arbitrary, formalised or schematic are derived fundamentally from visual experiences of nature. And because these shapes and colours are found in nature the temptation to the artist is to try to copy in his medium the natural source-form rather than to face the more difficult task for the imagination that of organizing a new form from these factors. Naturalistic representation is an outgrowth of virtuosity in the employment of copying techniques, which, once they get out of hand, tend to bury the essential form — to hide it under distractions. The ideal in painting and sculpture is an objective reality which is the product of an artist's personal selection and abstraction of natural shapes and colours, either directly or indirectly from nature and his reconstitution of them into an individualized form which can be admired for itself, that is to say for the order it embodies.

The valid image in painting is no more the mere mimicry of something seen than an image in poetry, or a phase in music is the mere mimicry of something heard. It is essentially an organization of colour-relationships, line-relationships and space relationships, suggested or real, recalling to the conscious or unconscious mind some basic organic relationship in Nature. Not merely some surface appearance ; nor merely the recall of some object in Nature through ^{p.030} a superficial resemblance. There must be something deeper in a work of art to give it power to hold us.

A painting, like any other true work of art, is essentially a metaphor of structure. Relations are more real and important than the things they relate. And the work of art which through a metaphor in its own terms — line, colour and space in the case of

L'art dans la société d'aujourd'hui

painting — introduces us to fresh (or at any rate unfamiliar) configuration of relationships in Nature, is a new 'noun' an expansion of human expression.

To accomplish this the painter (as Ezra Pound once said of the poet) must constantly prepare for new advances along the lines of true metaphor, or image, as diametrically opposed to untrue, or ornamental metaphor. (E. P. Fenellosa, *op. cit.* footnote, p. 27). This is how he sees to it that the language of his expression does not petrify in his hands. And this need is what underlies and has stimulated the active transformation of forms which has constantly marked western painting over the past hundred years.

To be sure, painting must speak to us sensuously, it must appeal pleurably to our senses. Too, the artist must respect his craft. The selection of materials of expression merely for their novelty, or a failure on the artist's part to employ, effectively, to his chosen end the means of expression which the technique of his art puts at his disposal, are evident abuses. On the other hand, a display of technical ability disproportionate to the needs of a painter's expression — for example 'the virtuosity in the employment of copying techniques' of which we have spoken — brings the result into Pound's category of 'ornamental metaphor'. And 'academicism' in painting when the term is employed in a pejorative or derogatory sense is commonly the result of a painter's failure to think in his medium and an indolent willingness to speak in wornout phrases of the present or of yesterday.

All poetic language is the language of exploration. The same holds for the live language of pictorial expression. 'Any mind that is worth calling a mind must have needs beyond the existing categories of language.' And any painter who thinks in paint must

L'art dans la société d'aujourd'hui

have similar needs for expression beyond the existing categories of his ^{p.031} artistic language. What gives a living artist interest is his success in keeping his language as fertile as possible — in expanding the frontier of expression by directing a certain fluid force against circumstance. And finally through conception, rather than mere reflection and observation.

And the essence of this conception in every true work of art is a pattern of order : a unity of general form from a variety of elements : a means to the conception of a macrosmic unity of which we have spoken, through an assimilable microcosm. The satisfaction that this combination gives is essentially a blending together of our responses into a unified whole providing us with a model for the organisation of our emotional life and for the problems of daily existence. This is what we loosely term 'beauty' in a work of art.

This is one of the basic values a work of art holds for us — and communicates to us — whether it be literature, painting, sculpture, music, or architecture : this pattern of organization amid seeming chaos. This was the value of the relatively 'naturalistic' painting and sculpture of the Renaissance and Post-Renaissance ; just as it is the essential quality of the less 'naturalistic' art of today. This is perhaps art's major contribution to man in his 'ultimate concern for meaning and value.'

In the end, what we are doing in all art is simply, in Proust's words, 'making our way back to life, shattering with all our force the ice of the habitual and rational which constantly congeals over reality and keeps us from seeing it.' Through art we sharpen our vision and at the same time organise our findings in a speaking pattern.

L'art dans la société d'aujourd'hui

This is art's spiritual service to man.

Perhaps the Irish poet William Butler Yeats in his poems *Byzantium* and *Sailing to Byzantium* has given the most evocative suggestion of what art in all fields provides and has provided in all periods.

A starlit or a moonlit dome disdains
All that man is
All mere perplexities
The fury and the mire of human veins.

p.032 And again :

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall
Come from the holy fire, perne in a gyre
And be the singing masters of my soul,
Consume my heart away ; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is ; and gather me
Into the artifice of eternity.

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy emperor awake...

And in the present period, Yeats' concept of the spiritual value of a work of art has a peculiar relevance. For today, if ever, we need help towards breaking 'the bitter furies of complexity'. In an age of decayed faith such as ours we are sorely in need of the reassurance that 'monuments of unaging intellect' can give, and of the stabilizing influence of a gathering 'into the artifice of eternity'.

Yeats, in these two poems, envisages the human soul in its

L'art dans la société d'aujourd'hui

relationship to works of art. He finds that the architectural goldsmiths have set up miracles of workmanship to stand in mockery of all that man is — models of order, an order that does not exist where 'the sensual music' of the world makes insistent demands. Such masterworks of man's hand offer us models of order, that defy 'the perplexities, the fury and mire of human veins'.

And such an order is what links one valid work of art to another, no matter how diverse their transformations of form may strike us. It is the syntactical unity which makes it possible for us to learn to read the unfamiliar vocabularies which the true artists of every period as individuals must propose to us. The transformation of forms is essential in a work of art. It is the indication of life — of ^{p.033} fresh seeing on the artist's part and of his respect for an individuality of conception. The constant surface changes which are an intimate part of these transformations and the most immediately striking and memorable are the vocabulary of communication. But when all is said and done the soul of a visual expression is a pattern of order — in which 'relationships have more importance than the things they relate'. It is this which links in our appreciation such diverse expressions as that of a Van Gogh with a Seurat, of a Matisse with a Mondrian, a Rodin with a Calder, a Pollock with an Albers or works of those artists with which we began our consideration, an Oldenburg with a Brancusi, a Balla with a Vasarely.

LA TRANSFORMATION DES FORMES DANS L'ART CONTEMPORAIN

@

p.034 A première vue, il semble difficile d'admettre une parenté esthétique entre une sculpture d'Oldenburg, artiste dit « pop » — par exemple son *Ventilateur mou fantôme géant* — et l'*Oiseau en vol* de Brancusi, une sculpture parfaitement lisse et d'une très grande pureté de forme. Ou entre une peinture dite « op » de Vasarely et la peinture futuriste de Balla intitulée *Chien courant* (1912). C'est néanmoins à travers l'apparente disparité de ces manifestations qu'il s'agit, aujourd'hui, de comprendre la transformation des formes qui se produit et qui doit se produire dans l'art contemporain. Cette disparité laisse entendre qu'il doit y avoir un fondement commun, un facteur d'unité reliant les unes aux autres toutes les œuvres d'art valables, quelques diverses qu'en soient les apparences.

Herbert Read, dans un discours prononcé à l'exposition « Dokumenta III » à Kassel, en 1964, disait que « les arts authentiques d'aujourd'hui sont engagés dans un combat héroïque contre la médiocrité et les valeurs de masse ; et s'il devait être perdant, l'art serait condamné. Mais si l'art devait mourir, l'esprit humain serait livré à l'impuissance et le monde retomberait dans la barbarie ». Pour que l'art puisse livrer victorieusement ce combat, il doit continuellement renouveler son langage. Et comme il n'y a pas, dans les arts visuels, d'autres sources de formes que l'expérience visuelle du monde de la nature, les formes que l'artiste prélève sur la nature pour les réorganiser comme œuvres d'art — c'est-à-dire comme des expressions individuelles —

L'art dans la société d'aujourd'hui

doivent être constamment transformées de façon à constituer des simuli neufs et insolites. Mais en même temps, l'art restant fondamentalement un moyen de communication entre l'artiste et le spectateur, on doit admettre la persistance d'une base stable qui assure une unité de sens entre une expression et une autre — soit une sorte de syntaxe qui change relativement lentement en comparaison des aspects de surface qui sont, ou doivent toujours être en état de transformation.

Qu'y a-t-il donc de commun entre l'œuvre d'Oldenburg et celle de Brancusi ? Il est plus facile, à première vue, d'en repérer les différences. En face de l'harmonie abstraite du cuivre poli de ^{p.035} Brancusi, les formes géantes, à demi dégonflées, d'Oldenburg font croire à une farce. Pourtant, de même que dans les cultures primitives, la poésie, plus facilement mémorisée, donc frappant plus directement l'auditeur, a précédé la prose, ainsi dans l'histoire des arts visuels certaines organisations de formes et de couleurs précèdent d'autres expressions plus figuratives. Il en est allé ainsi dans l'art occidental depuis une centaine d'années. Et quand Oldenburg déclare que « les *jokes* sont un moyen d'atteindre le public et que l'humour est peut-être le seul moyen efficace dans un monde en décomposition », il a le sentiment de parachever les formes « mémorables » qu'avaient créées Brancusi dans le style d'une simplification austère.

Mais ni l'humour ni l'austérité ne constituent ce fondement commun sous-jacent à la transformation des formes. Ce qui apparente Brancusi et Oldenburg, l'œuvre lisse et l'œuvre molle, c'est que chacune appelle la participation du spectateur. Le spectateur voyant son reflet dans le miroir de la surface polie d'une sculpture de Brancusi a l'impression d'en pénétrer la forme.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Le « géant » d'Oldenburg, lui aussi, renvoie au spectateur son image — mais psychologique. Il faut imaginer, pour le *Ventilateur géant*, un spectateur qui sort de la fournaise d'une grande ville comme Los Angeles ou Houston au Texas.

Il faut encore citer d'autres analogies entre ces deux types d'œuvres, quoiqu'on n'y puisse pas encore reconnaître le facteur fondamental qui assure l'unité de transformation des formes. Ainsi le jeu. Brancusi disait volontiers : « Quand on n'est plus un enfant, on est déjà mort. » Pour conserver à l'art sa jeunesse, il faut imiter les jeunes animaux et jouer comme eux. L'art doit à tout prix conserver la *curiosité* et la *sympathie* de l'enfant et son talent s'identifier avec l'objet qui l'intéresse. L'enfant joue à être ce qu'il n'est pas ; il joue à partager son existence ; jouant avec, il joue à... « L'homme, comme l'a dit Schiller, n'est complètement lui-même que lorsqu'il joue. » Toutes les formes d'Oldenburg, aussi bizarres soient-elles, présentent cette qualité d'enfance qu'ont également les œuvres de Brancusi. Mais alors que Brancusi exprimait une enfance qui se déroulait dans un monde naturel, Oldenburg joue dans un monde déterminé par la vie urbaine. Sa peinture est une vision d'enfant qui crée ses hamburgers ou ses automobiles géants, ou des salles de bain en substance plus ou moins flasque.

Ces êtres fantastiques rappellent l'héroïne d'*Alice au pays des merveilles* qui, après avoir bu le contenu d'une petite fiole, devient immense ou minuscule et voit changer les proportions du monde ; ou Bunyan, l'homme des bois de la légende américaine.

^{p.036} Il ne suffit pourtant pas d'évoquer cet esprit et cette imagination d'enfance. Il y a une parenté plus profonde entre Oldenburg et Brancusi, ou entre Balla et Vasarely. Le mouvement,

L'art dans la société d'aujourd'hui

le dynamisme, permettent de confronter le jeu des formes et des couleurs de Vasarely et la course du *Chien* de Balla. Le mouvement apparente toutes les formes d'expression quelle que soit la diversité de leur rhétorique. Mais si l'on se met à la recherche d'une syntaxe commune, c'est en définitive au niveau de la communication qu'elle se déclare. L'art est toujours un moyen de communication, sans quoi il n'aurait pas de valeur d'expression et il n'y aurait pas d'évaluation possible de l'art.

La peinture est un langage d'expression, comme la poésie. Les aspects de surface, les formes transformables, équivalent aux mots et aux images poétiques. Toujours changeants, ils troublent celui qui méconnaît la présence d'une syntaxe profonde. Les formes et les images changeantes sont la monnaie de la valeur de communication de la peinture, comme les mots sont la monnaie de la valeur poétique. Mais les images et les mots s'usent comme se démonétise la monnaie. Le pouvoir d'évocation s'amenuise et la poésie se perd dans le langage banal. Il faut donc découvrir de nouvelles et fraîches images, et surtout de nouvelles métaphores. L'objectif du poète est de garder les mots aussi flexibles que possible et d'en éviter la sclérose. Il en va de même pour le peintre ; c'est pourquoi il s'applique à transformer les formes, ce qui caractérise tout art vivant.

On se gardera pourtant de chercher la nouveauté pour la nouveauté. Ce qu'il importe de comprendre, c'est que les images figées, toutes faites, que ce soit en peinture ou en poésie, sont l'équivalent des clichés de n'importe quel discours, et que l'ordre structural d'une peinture ou d'un poème en est la syntaxe. La base commune aux diverses formes de l'art est qu'ils expriment un ordre structural, qu'ils sont la communication de l'ordre des parties

L'art dans la société d'aujourd'hui

à l'intérieur d'un tout englobant : un microcosme assimilable tenant lieu de macrocosme.

Que le peintre crée des formes reconnaissables ou non, cela n'a pas d'importance. L'essentiel est qu'il parvienne à formuler de nouveaux noms dans son vocabulaire pictural. Tous les noms, jusqu'aux plus abstraits, du langage sont fondés sur un entassement séculaire de métaphores. Et le langage doit être considéré comme l'usage d'images matérielles aux fins d'exprimer des relations immatérielles. La métaphore est le fondement de notre langage, et elle est également le fondement de l'expression picturale.

Toutes les formes de la peinture et de la sculpture dérivent de l'expérience visuelle de la nature. L'artiste, de ce fait, est tenté ^{p.037} de copier les formes-mères naturelles, évitant le difficile travail imaginatif de créer de nouvelles formes à partir d'éléments donnés. Mais au lieu de mimer fidèlement la nature, l'artiste créateur opère par sélection et abstraction des formes et des couleurs prélevées directement ou indirectement sur le monde environnant, pour aboutir à une forme individuelle qui doit être appréciée pour elle-même. Ainsi l'artiste produira un accroissement de relations spatiales, formelles ou colorées qui suggèrent au conscient ou à l'inconscient les relations organiques de base de la nature, et non plus simplement les apparences superficielles des phénomènes naturels.

L'art est donc la métaphore d'une structure ; les relations y sont plus importantes que les choses mises en relation. C'est la relation qui compte, car de nouvelles relations font apparaître des configurations fraîches, de nouveaux noms, une expression nouvelle de l'humain. Aussi l'artiste doit-il se tenir prêt à progresser selon les axes des métaphores vraies, diamétralement opposées aux

L'art dans la société d'aujourd'hui

métaphores purement ornementales. Telle est l'exigence qui, depuis cent ans, a stimulé l'évolution de la peinture occidentale.

Une sélection par la seule nouveauté n'est pas satisfaisante, pas plus que par la pure virtuosité imitative. L'art est le fait d'une conception beaucoup plus que d'une réflexion ou d'une observation. Et ce qui, pour l'essentiel, est ainsi conçu, est la structure d'un ordre : l'unité d'une forme générale organisée à partir d'éléments variés ; une structure d'organisation qui a valeur d'exemple pour l'harmonisation de notre vie affective et pour l'organisation de notre vie quotidienne. Cette totalité unifiée parlant à notre sensibilité, c'est en définitive cela qui s'appelle la beauté. L'art contribue alors à constituer le sens et la valeur, dont nous n'avons pas le droit de nous laisser distraire. Le service spirituel de l'art est de briser les habitudes et les schémas rationnels qui paralysent notre sensibilité, et d'aiguiser notre vision tout en organisant nos découvertes dans les structures d'un langage.

Ainsi l'art est fait de changements perpétuels en surface, de transformations extrêmement rapides des formes. Mais dans les profondeurs, l'âme de l'expression visuelle est un ordre. C'est cet ordre qui nous permet de sentir les liens qui unissent un Van Gogh et un Seurat, un Matisse et un Mondrian, un Rodin et un Calder, et pour en revenir au point de départ, un Oldenburg et un Brancusi, un Balla et un Vasarely.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

THEODOR W. ADORNO est né en 1903 à Francfort-sur-le-Main où il fit des études de philosophie, de musicologie, de psychologie et de sociologie.

Aujourd'hui titulaire dans sa ville natale de la chaire de philosophie et de sociologie et directeur de l'Institut de Recherches sociologiques, sa carrière en Allemagne fut pour longtemps brisée par l'avènement de la dictature nazie, qui le frappa d'interdit dès 1933. Durant plus de quinze ans, jusqu'à sa rentrée à Francfort en 1949, il exerça son activité scientifique à Oxford, puis aux Etats-Unis.

Musicologue, formé à l'école d'Alban Berg, il dirigea de 1928 à 1932 la revue musicale de Vienne, « *Anbruch* ». Ses nombreux travaux depuis lors, dans ce domaine et dans celui de la musique en général, font autorité : *Philosophie der neuen Musik* (1949, 1958), *Versuch iiber Wagner* (1952, 1964), *Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt* (1956, 1963), *Mahler, Eine musikalische Psysiognomik* (1960, 1964), *Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen* (1962).

Adorno reçut en 1954 la médaille Schönberg.

Philosophe et sociologue, il est l'auteur d'ouvrages également fort importants :

Kierkegaard, Konstruktion des Asthetischen (1933, 1962, 1966), *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955, 1963), *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie, Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien* (1956), *Noten zur Literatur I, II, III* (1958-1966), *Jargon der Eigentlichkeit, Zur deutschen Ideologie* (1964, 1967), *Negative Dialektik* (1966), *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica* (1967).

L'ART ET LES ARTS ¹

@

p.039 Dans l'évolution la plus récente, les frontières entre les divers arts se fluidifient et s'interpénètrent, ou, pour dire mieux, leurs lignes de démarcation se dissolvent et s'effilochent, leurs limites se disloquent. Certaines techniques musicales ont visiblement été inspirées par des techniques picturales — par celles de l'art dit « informel », mais aussi par le type de construction élaboré par Mondrian. Il y a toute une musique qui, dans sa notation, se rapproche de l'art graphique. Cette musique n'en vient pas seulement à ressembler à des formes graphiques autonomes, mais son caractère graphique accède à une certaine indépendance par rapport à la structure musicale proprement

¹ Conférence du 8 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

dite ; c'est ce qui apparaît de la façon la plus frappante dans l'œuvre de l'Italien Sylvano Bussotti, qui s'est adonné aux arts graphiques avant de passer à la musique. Des techniques spécifiquement musicales, comme la technique sérielle, ont servi de principe directeur pour la prose moderne — p.040 notamment chez Hans G. Helms — à titre de compensation pour la disparition du contenu narratif. Pour ne pas demeurer en reste, la peinture ne veut plus s'en tenir à la seule surface. S'étant affranchie de la perspective, qui simulait l'espace, elle tend à se déployer elle-même dans l'espace. Il suffit de mentionner Nesch, ou encore les formes proliférantes de Bernard Schultze. Dans les mobiles de Calder, la sculpture ne se contente plus d'imiter seulement le mouvement, comme elle le faisait dans sa période impressionniste ; elle ne veut plus demeurer immobile dans l'ensemble de ses parties ; la voici, du moins dans certains de ses éléments parcellaires, qui devient mouvante et temporelle, selon le principe aléatoire de la harpe éolienne. D'autre part, des segments d'œuvres musicales se prêtent à la substitution, acceptent d'être permutés : ils perdent ainsi un peu du caractère obligatoire de leur succession temporelle ; ils renoncent à s'enchaîner à la façon d'un rapport de cause à effet. Les sculpteurs, eux aussi, ne respectent plus la frontière qui sépare leur art de l'architecture, frontière qui semble aller de soi tant que l'on croit pouvoir distinguer l'utilitaire et le gratuit. Récemment, Fritz Wotruba, le sculpteur autrichien, m'a rendu attentif au fait que plusieurs de ses sculptures, au gré d'un processus qui commence par des rudiments de figures humaines, tendent à devenir des formes quasi architecturales, à travers une progressive disparition de la figuration objective. (Wotruba en appelait expressément à l'architecture de Scharoun.)

L'art dans la société d'aujourd'hui

Tels sont les phénomènes qui frappent particulièrement un homme qui a l'habitude de mettre les expériences esthétiques en rapport avec le domaine qu'il connaît le mieux, c'est-à-dire la musique. Ce sont là des remarques notées dans l'ordre arbitraire où les faits s'offrent à l'observation. Il ne m'appartient pas de les classer. Mais cette constatation s'impose à nous de façon si multiple et insistante qu'on devrait se rendre aveugle si l'on n'y décelait pas les symptômes d'une tendance vigoureuse. Nous devons chercher à la comprendre, et, si possible, il nous faut interpréter le processus de la dislocation des frontières entre les arts.

Ce processus s'affirme avec le plus de vigueur là où il prend naissance de façon immanente, de l'intérieur même d'un art. Certes, il est indéniable que plus d'un artiste jette un regard oblique d'un ^{p.041} côté ou de l'autre. Quand des compositions musicales empruntent leur titre à Paul Klee, on objectera qu'elles ne revêtent qu'un caractère décoratif, ce qui est tout le contraire de la modernité dont elles voudraient se targuer de la sorte. Des tendances de ce genre sont-elles répréhensibles ? Pas autant que se plaît à le croire une indignation déjà routinière contre un soi-disant snobisme. Ce sont ceux qui restent immobiles qui se moquent le plus volontiers des suiveurs de la mode. En vérité, ils visent les devanciers. Etre immunisé contre l'esprit d'époque n'est pas en soi un mérite. Il est rare que cette attitude négative annonce une résistance ; la plupart du temps, c'est du provincialisme ; même sous l'aspect médiocre de l'imitation, le besoin d'être moderne est une parcelle d'énergie productive. Mais dans la tendance à la dislocation des frontières, il s'agit d'autre chose que d'un bon compagnonnage entre les arts ou de cette douteuse synthèse qui s'était donné le nom d'« œuvre d'art

L'art dans la société d'aujourd'hui

totale » (*Gesamtkunstwerk*) et dont les vestiges nous effraient encore ; les happenings ne sauraient être des œuvres d'art totales que sous l'aspect inversé d'*anti-œuvres d'art totales*.

Ainsi, lorsque des valeurs sonores sont juxtaposées en taches séparées, l'on est enclin à y reconnaître à première vue un procédé pictural, mais c'est là, en réalité, un procédé qui dérive du principe de la mélodie de timbres, principe qui élève les timbres au rang d'éléments constitutifs, sans nulle imitation des effets propres à la peinture. Webern a écrit, voici près de soixante ans, des pièces faites de notes ponctuellement isolées, afin de critiquer cet inutile ressassement qui inspire si facilement le sentiment — tout illusoire — qu'il se passe quelque chose dans la pure extension musicale. Et les notations graphiques, à l'invention desquelles l'humeur joueuse peut revendiquer une part nullement illégitime, correspondent au besoin de fixer des événements musicaux avec plus de flexibilité et donc plus de précision que ne le permettent les signes étalonnés d'après le système tonal ; inversement ces notations cherchent aussi parfois à laisser à l'exécutant la faculté d'improviser. Dans tous ces cas, on obéit donc à des exigences purement musicales. Dans la plupart des phénomènes de dislocation des frontières entre les arts, il ne devrait pas être trop difficile de déceler des motivations immanentes du ^{p.042} même genre, issues de l'intérieur de chaque genre artistique. Si je ne fais erreur, les artistes qui transforment la peinture en espace sont à la recherche d'un équivalent du principe d'organisation formelle qui s'est perdu lorsque a été abandonnée la perspective. Semblablement, les innovations musicales, qui ont malmené le stock des ressources traditionnelles tenues d'avance pour de la musique, ont été provoquées par la perte de la dimension de

L'art dans la société d'aujourd'hui

profondeur liée à l'harmonie et aux types formels connexes. Ce qui abat les bornes des différents arts est mis en mouvement par des forces de l'histoire qui se sont éveillées à l'intérieur des limites, pour les submerger par la suite.

Dans l'antagonisme entre l'art contemporain évolué et ce que l'on appelle le grand public, ce processus joue probablement un rôle considérable. Là où des frontières sont violées, la peur du métissage s'éveille aisément et s'accompagne d'une réaction de défense. Ce complexe s'est exprimé de façon pathologique dans le culte national-socialiste de la race pure et dans le dénigrement des hybrides. On déclare décadent et dévergondé tout ce qui ne se soumet pas à la discipline de zones établies une fois pour toutes, bien que ces zones ne soient pas d'essence naturelle mais d'origine historique. Pour ne citer qu'un exemple, c'est à une date tardive que la sculpture s'est émancipée définitivement de l'architecture, ces deux arts s'étant encore trouvés unis pour la dernière fois, à l'époque baroque.

Quand le musicien entend la question bien connue : *Ceci est-il encore de la musique ?*, il se trouve en présence de la résistance la plus habituellement opposée à une évolution tenue pour incompatible avec tel art spécifique où le changement s'est fait jour. Cette question avait été, depuis longtemps déjà, reprise en chœur, alors même que la musique évoluait selon des lois qui, bien que modifiées, lui restaient indubitablement immanentes. Aujourd'hui l'avant-garde prend au mot la question du petit bourgeois : Est-ce là toujours de la musique ? Il arrive en effet qu'on réponde à cette question par une musique qui ne veut plus en être une. Un quatuor à cordes composé par l'Italien Franco Donatoni, par exemple, est fabriqué uniquement de bruits produits

L'art dans la société d'aujourd'hui

par les quatre instruments à cordes. Les *Atmosphères* de György Ligeti, pièce très remarquable ^{p.043} et hautement élaborée, ne connaissent plus de tons individuels que l'on pourrait distinguer les uns des autres au sens traditionnel. *L'Ionisation* d'Edgar Varèse, composée il y a plusieurs décennies, préfigurait ces tendances ; préfiguration, parce que malgré l'absence presque totale de sons définis, le procédé rythmique faisait naître une impression musicale relativement traditionnelle. Les divers arts semblent se complaire à une sorte de promiscuité qui enfreint les tabous imposés par la civilisation.

D'une part, la confusion qui vient brouiller les catégories d'art rigoureusement ordonnées éveille des réactions de peur chez les tenants des valeurs de civilisation ; mais d'autre part, à l'insu des consciences alarmées, la tendance générale se soumet cependant au courant rationnel et aux valeurs de civilisation auxquelles l'art a participé depuis toujours. Lorsqu'on enterre un homme fortuné, il arrive qu'on dise qu'il a été un « ami des arts » et qu'il les a encouragés : cette formule toute faite permet de comprendre l'impatience de l'art à l'égard de la diversité des arts. Cette impatience s'émeut régulièrement à l'idée non moins répugnante du « plaisir esthétique ». L'art souhaite n'avoir, avec ses « amis » délicats, pas plus de rapports qu'il ne lui est inévitable d'en avoir pour satisfaire ses besoins matériels ; *my music is not lovely*, grommelait Schönberg à Hollywood, alors qu'un magnat du cinéma, qui ne connaissait pas la musique, voulait lui en faire compliment. L'art entend se dégager de son aspect culinaire ; cet élément de plaisir gustatif a cessé d'être compatible avec la composante spirituelle, et cela dès le moment où il a perdu son innocence, qui consistait dans son intégration et sa fusion au sein

L'art dans la société d'aujourd'hui

du travail de composition : dans les progrès effectués par la domination du matériau sonore, l'agrément acoustique était devenu une fonction du travail de composition. Mais depuis que l'aspect de gourmandise, l'attrait sensuel, ont fait sécession et ont constitué un but séparé, objet d'une planification rationnelle, l'art se révolte contre toute sujétion à l'égard d'éléments donnés d'avance et qui entravent la structuration autonome de l'œuvre. La classification qui subdivise l'art en divers arts est le reflet de ce système de matériaux inventoriés à l'avance. Car les matériaux épars sont le lieu des excitations sensorielles diffuses.

p.044 Le triomphe de la spiritualisation dans l'art, Hegel l'avait anticipé en construisant ce qu'il nommait l'œuvre d'art romantique : mais comme tous les triomphes, c'était une victoire à la Pyrrhus. Le livre de Kandinsky sur « Le spirituel dans l'Art », par son titre même, donnait tant bien que mal la formule de programme implicite des expressionnistes ; mais il a surtout pris acte pour la première fois de la tendance à l'unification dont nous nous occupons. Ce n'est pas un hasard si, dans ce livre, à la place d'une symbiose des arts, à la place de leur agglomération en vue d'une efficacité apparemment accrue, on voit intervenir l'idée de la réciprocité technique. Ce livre, produit d'une pensée ambitieuse, ne craint pas d'en appeler à des témoignages plus que douteux, comme ceux de l'anthroposophe Rudolf Steiner ou de l'escroc Blawatzky. Pour justifier son idée du spirituel dans l'art, il est prêt à recourir à tout ce qui se réclame de l'esprit contre le positivisme : il recourt même à l'occultisme, au témoignage des « esprits ». Pareils faux pas ne doivent pas seulement être mis au compte de la désorientation de l'artiste dans le domaine de l'expression théorique. Un assez grand nombre d'artistes, aux

L'art dans la société d'aujourd'hui

prises avec les difficultés du métier, éprouvaient et éprouvent encore la nécessité d'une apologétique théorique. Ils ont perdu les évidences qui rendaient spontanément intelligibles leurs objets et leurs procédés : les voici amenés à des réflexions qu'ils ne dominent pas toujours. Incapables de choisir à bon escient, à demi cultivés, ils prennent leurs arguments où ils les trouvent. Mais ce qui est en cause n'est pas l'imperfection subjective de la pensée. Le texte de Kandinsky a beau donner forme très fidèlement à l'expérience de son moment historique, le contenu de cette expérience elle-même a son aspect douteux à côté de sa vérité. Cela a obligé Kandinsky à étayer sa conception avec des arguments douteux. L'esprit, ne trouvant plus satisfaction à s'exprimer dans l'art à travers une manifestation sensible, se rend indépendant. Aujourd'hui comme il y a cinquante ans, chacun peut faire soi-même l'expérience du sentiment que « ça ne va plus » lorsqu'il se trouve en présence d'œuvres d'art qui, fussent-elles authentiques, visent à procurer un plaisir purement sensoriel. L'esprit, de façon aussi légitime qu'inévitable, se rend autonome : il devient alors quelque chose de séparé — p.045 Hegel aurait dit : quelque chose d'abstrait — qui s'oppose aux matériaux et aux procédés propres aux œuvres. L'esprit devient quelque chose qui se surajoute, comme c'était le cas autrefois dans les allégories. La question des correspondances et des significations se posera : l'on se demandera quelle valeur spirituelle correspond à tel élément sensible — notamment à propos de la valeur symbolique des couleurs ; mais à la question du signifié, répondra, non sans paradoxe, la seule convention, c'est-à-dire précisément la catégorie contre laquelle tout le mouvement de l'art moderne s'est élevé avec le plus de passion. On trouve la confirmation de ce

L'art dans la société d'aujourd'hui

recours à la convention dans les rapports obliques qui ont rattaché, à ses débuts, l'art avancé et les arts appliqués. Un rôle louche revient ici à la valeur significative intrinsèque attribuée à des couleurs, à des sons, à toute sorte d'autres matériaux. Les œuvres d'art qui déprécient à juste titre l'attrait sensoriel ont néanmoins besoin de substrats sensoriels si elles veulent, selon le mot de Cézanne, se réaliser. Plus l'exigence de spiritualisation devient rigoureuse et intransigeante, et plus les œuvres d'art s'éloignent de la réalité qui devrait être spiritualisée. L'esprit plane en quelque sorte au-dessus des œuvres, et, entre cet esprit et son substrat sensoriel, le vide est béant. Le primat de l'agencement cohérent, que le principe de construction met en œuvre dans le matériau, subit un renversement : si bien que la domination du matériau par l'esprit aboutit à une perte d'esprit, c'est-à-dire à une perte de sens immanent de l'œuvre. Depuis lors, toute création s'achoppe à cette aporie, et cet affrontement est d'autant plus douloureux que l'art est plus sérieux. Spiritualisation, domination rationnelle du procédé : voilà qui semble chasser l'esprit en tant que contenu de « la chose même », de l'œuvre concrète. Ce qui prétendait spiritualiser le matériau aboutit au matériau nu réduit à l'état de chose inerte. Et c'est bien là d'ailleurs ce que certaines écoles ont expressément réclamé dans leur évolution la plus récente, notamment John Cage pour la musique. Kandinsky, et Schönberg de façon assez similaire dans sa période expressionniste, avaient tous deux lutté en faveur de l'esprit, d'un esprit net de toute souillure, exalté dans sa pleine vérité littérale, sans le moindre recours aux métaphores. Pour Schönberg aussi, cela ^{p.046} n'allait pas sans une certaine dose de cette théosophie qui appelle pour ainsi dire l'esprit à comparaître parmi les vivants.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Mais l'esprit est devenu quelque chose de gratuit, qui ne tire pas à conséquence, et c'est pour cette raison même qu'on le glorifie pour son propre compte : « Il faut que tu croies en l'esprit ! », comme Schönberg l'a formulé dans un de ses textes.

En revanche les divers arts tendent à leur unification sous une forme concrète ; ils tendent à s'approcher d'une idée de l'art tout court. Je voudrais m'expliquer, une fois de plus, à l'aide de l'exemple de la musique. Schönberg a contribué le plus intensément à cette unification, par son procédé intégral qui inclut toutes les dimensions de la composition. Sur le plan théorique, il a exprimé cette tendance unificatrice en élaborant une doctrine de l'organisation musicale cohérente (« Lehre vom musikalischen Zusammenhang »). Il fallait que tous les éléments particuliers de l'œuvre musicale s'y soumissent ; toute théorie de la composition aboutissait pour lui à cette doctrine. Le primat de l'organisation cohérente éclaire et domine l'évolution de la musique durant les vingt dernières années. En suivant, consciemment ou non, le programme proposé par Schönberg, la musique en est venue à porter atteinte à ce qui, encore chez Schönberg lui-même, passait pour musical. En prônant l'idée de l'œuvre organisée de part en part, Schönberg unifiait virtuellement tous les moyens propres à cette fin, donc capables de constituer des organismes cohérents. Ces moyens surgis au cours de l'histoire de la musique n'étaient pas tous encore soumis à la réflexion. Ces ressources, confrontées avec la norme de l'adéquation au but artistique, révélèrent assez rapidement leurs limites, leur caractère quasi arbitraire : on vit qu'ils n'étaient que des cas particuliers d'organisation musicale cohérente, de même qu'à l'intérieur du système de Schönberg la tonalité restait un cas particulier d'organisation mélodique et

L'art dans la société d'aujourd'hui

harmonique, auquel Schönberg avait la faculté de recourir de temps en temps. Après Schönberg, un pas fut accompli, qui ouvrit d'imprévisibles perspectives : il consistait à détacher de ses présupposés hérités du passé la conception schönbergienne de l'agencement musical cohérent, et il rendait ainsi la musique indépendante de tout ce qui s'était sédimenté dans la ^{p.047} notion même de la musique. La musique devint allergique à l'égard même de moyens générateurs de structures organisées, tels que l'atonalité libre et la technique des douze tons, où elle décelait avec une ouïe affinée les traces du système tonal qui s'y trouvait lié ; ainsi en vint-elle à faire face en toute liberté au concept de l'organisation cohérente, indépendamment des structures acquises et limitées dans lesquelles elle s'était incarnée jusqu'ici. Tout le travail de Stockhausen peut être conçu comme un essai des possibilités d'organisation musicale cohérente à l'intérieur d'un espace continu à plusieurs dimensions. Une attitude aussi souveraine, qui s'autorise à établir des rapports cohérents dans une imprévisible diversité de dimensions, engendre, du dedans, la relation de la musique avec les arts visuels, c'est-à-dire avec l'architecture, la sculpture et la peinture. On voit ainsi, dans les divers arts, les facteurs d'organisation structuraux s'étendre bien au-delà du stock des ressources acquises, et en quelque sorte acquérir un aspect formel. Plus ce processus se développe, et plus les divers arts se soumettent à un principe identique.

Assurément, on voit apparaître bien avant l'ère moderne le désir de réduire les divers arts à l'unité d'un art unique, unité dont les procédés intégraux à l'intérieur des divers arts ne sont que l'anticipation. Une maxime formulée par Robert Schumann déclare que « l'esthétique d'un art est aussi bien celle des autres arts ».

L'art dans la société d'aujourd'hui

L'intention était romantique ; cette sentence, en sa fine pointe, tendait à faire un devoir à la musique d'insuffler une âme à ses éléments architecturaux, devenus rebutants à force de formules toutes faites ; la musique devait se faire poétique ; ainsi Beethoven a pu passer, pour la génération qui lui a fait suite, pour un *Tondichter*, un « poète de la musique ». L'accent portait sur la subjectivité, au contraire de ce qui se passe dans le phénomène moderne de la dislocation des limites. Les œuvres d'art devenaient l'empreinte d'une âme — qui n'était pas nécessairement l'âme singulière du seul auteur de la composition ; les œuvres d'art étaient le langage du moi s'extériorisant librement : cela rapprochait les arts les uns des autres. On pourrait fort bien montrer comment le souffle de l'âme a traversé, de façon identique, les divers arts. Mais leurs frontières n'en étaient nullement modifiées. Elles sont restées ce qu'elles étaient, et cette p.048 contradiction, appelant la critique, n'est pas pour peu dans l'évolution la plus récente. Le domaine esthétique conçu comme règne de l'âme primant sur les moyens techniques, fait problème : c'est ce qui peut être le mieux vérifié si l'on examine la catégorie caractéristique de l'atmosphère esthétique (*Stimmung*). A partir d'un certain moment, l'esprit moderne réagissant contre le néo-romantisme et l'impressionnisme s'est montré hostile à l'atmosphère. Ce qui la rendait irritante, ce qui la faisait apparaître molle et délirante, ce n'était pas tellement ce narcissisme que reprochent à tout ce qui est différencié et à tout ce qu'ils ne peuvent comprendre les esprits réactionnaires, qui n'aiment dans l'art que les nourritures tonifiantes ; c'était bien davantage un élément discernable dans l'œuvre en tant qu'objet : un manque de résistance au sein de sa facture interne. Là où l'œuvre, perdant

L'art dans la société d'aujourd'hui

tout contour et se complaisant en elle-même, poursuit l'atmosphère (la « Stimmung »), l'élément de l'altérité vient à lui manquer. L'art a besoin de quelque chose d'hétérogène, d'*Andersheit*, comme dirait Hegel, de quelque chose qui lui soit étranger, pour devenir entièrement de l'art. Sinon le processus interne, qui définit la substance même de l'art, n'aurait pas de point d'application, et se déroulerait dans le vide. L'opposition de l'œuvre d'art au monde des objets ne devient productive, l'œuvre ne devient authentique, qu'à la condition de développer à l'intérieur d'elle-même cette opposition, et de l'objectiver dans le matériau qu'elle consume. Aucune œuvre d'art, fût-ce la plus subjective, ne se résout dans la subjectivité, dans l'*ego*, dans la conscience qui la constitue, elle et son contenu. Chaque œuvre a des matériaux qui sont hétérogènes par rapport à la subjectivité de l'auteur, et qui lui résistent ; chaque œuvre dépend de procédés qui dérivent aussi bien de la nature du matériau que de la subjectivité de l'auteur ; la vérité substantielle de l'œuvre ne s'épuise pas dans la subjectivité ; cette vérité a besoin d'une objectivation, qui certes ne peut se passer du sujet en sa qualité d'exécutant, mais qui le déborde et le dépasse, par la vertu de ce rapport avec quelque chose d'hétérogène qui s'inscrit à l'intérieur de l'œuvre. Cela met en jeu une composante qui demeure irréductible, et qualitativement différente. Élément qui fait opposition à tout principe d'unité, même ^{p.049} à celui de chacun des divers arts, par la vertu même de ce qu'ils expriment. Si les œuvres d'art méconnaissent ce fait, elles dégénéreront facilement en cette sorte de généralité esthétique imprécise que l'on peut observer dans ce que produisent des hommes qui sont, comme on dit, doués pour les arts, mais non pour quelque chose de défini.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Précisément, des artistes de très grande envergure, dont les dons n'étaient pas liés sans équivoque à un matériau unique — des hommes comme Richard Wagner, Alban Berg, et peut-être aussi Paul Klee — ont eu toutes les raisons d'employer leur énergie à faire disparaître ce qui en eux était esthétique au sens le plus général, afin de le concentrer dans un matériau spécifique. Cependant cette généralité esthétique subsiste en même temps, comme un éther, comme une formation réactionnelle, qui ne s'accommode pas de la dureté trop « réaliste » de la discipline imposée par le matériau. Tant que l'art se satisfait d'une généralité esthétique, il court le risque de tourner au dilettantisme ; mais en revanche, si les dernières traces de cet éther étaient expulsées, — et tout simplement si l'on oubliait que l'on est artiste — l'art se desséchait jusqu'à se réduire à quelque chose de platement artisanal.

Le conflit entre l'art et les arts ne se laisse pas trancher, par décision arbitraire, dans l'un ou l'autre sens. Même à l'époque du romantisme tardif, les arts se sont soustraits à l'unification globale qui était préconisée alors au nom d'une exigence de style (le *Jugendstil*, le *Modern Style* n'étaient que cela). L'on sait que de grands poètes néo-romantiques allemands comme George et Hofmannsthal n'ont pas été heureux dans leur relation avec les arts visuels. Ils ont cru trouver leurs affinités électives dans des peintres de symboles comme Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Böcklin ; et George n'a pas eu honte de recourir à la formule wilhelminienne qui reprochait aux impressionnistes d'être d'effrontés gâcheurs de couleur. Ils ne savaient pas reconnaître que ce qu'ils s'efforçaient d'atteindre en poésie trouvait un plus parfait équivalent dans les techniques de l'impressionnisme que

L'art dans la société d'aujourd'hui

dans des sujets tels que « L'initiation à la Source Mystique » (de Melchior Lechter), qui acquit par la suite un renom suspect. La faute n'en était pas à l'égaré littéraire, ou à l'ignorance provinciale de ce qui se passait de neuf à Paris. Il existe ^{p.050} bon nombre de poèmes de George, dont les images sont indéniablement très proches de la fatale peinture symbolisante. Mais parce que les meilleurs de ces poèmes trouvaient leur évidence spécifique dans le langage, et non dans la représentation visuelle, ils deviennent quelque chose de tout à fait différent. Si l'on traduisait en peinture les paysages d'automne du cycle « Après la récolte », ce serait du *Kitsch*, du mauvais goût. Dans leur structure verbale, où les mots désignent les couleurs concrètes déposées sur la toile, quelques-uns de ces poèmes défient le vieillissement. En poésie, ce sont des valeurs de ce genre qui rejoignent la musique. Malgré des sujets et des systèmes d'association très analogues, des œuvres appartenant à des arts différents peuvent être essentiellement dissemblables par leur contenu : on le notera le plus nettement dans la musique. L'expression, chez Brahms, comporte des aspects qui font penser à certaines ballades allemandes, — chevaliers cuirassés et amour courtois éperdu : seuls peuvent le contester ceux dont la compétence musicale ne possède pas ce complément de connaissances extra-musicales, sans lesquelles il n'est pas de musicalité. Mais grâce au fait que ces moments expressifs chez Brahms, ne sont pas concrétisés dans une image picturale objective, et qu'ils ne sont pas lourdement énoncés dans la parole ; grâce au fait qu'ils apparaissent comme des traits de lumière subite qui disparaissent aussitôt, ils échappent au médiévisme des romans historiques à la Walter Scott. Aucune

L'art dans la société d'aujourd'hui

critique ne peut lier ces œuvres à des ferments expressifs aussi fugitifs : ceux-ci n'émergent pas rudement, comme des thèmes grossièrement explicites de l'œuvre composée. Au contraire, ces allusions se dissolvent, chez Brahms, dans le pur développement de l'œuvre, dans une langue largement et complètement structurée. Cette langue s'illumine au contact de ces éléments hétérogènes, mais à aucun moment elle ne se réduit à eux et à leur niveau. S'il faut de la chance pour que des œuvres deviennent de grandes œuvres d'art, ce fut la chance de Brahms que ses ballades soient devenues de la musique et non des poèmes. Le même thème choisi par différents arts devient quelque chose de tout autre, par l'effet du moyen auquel ils recourent pour le traiter. Leur contenu substantiel est le rapport du thème et du moyen. Ils deviennent de l'art par la vertu ^{p.051} de leur substance. Celle-ci ne saurait se passer du moyen, du langage particulier de l'art ; le contenu substantiel de l'œuvre se perdrait si elle en appelait à quelque chose de plus vaste, par-delà le genre d'art particulier dont elle relève.

Nous congédierons la chimère d'une vaine logique, pour laquelle l'art n'est que l'idée générale des arts, un genre qui contiendrait les divers arts comme autant d'espèces subalternes. Ce schéma n'est pas applicable, en raison de l'absence d'homogénéité dans les constituants qu'il prétend inclure : ceux-ci ne sont pas de même nature. L'idée générale ne fait pas seulement abstraction de l'accidentel, elle néglige l'essentiel. Il suffit de rappeler qu'une différence radicale — du moins dans la perspective du regard historique et rétrospectif — intervient entre les arts qui ont d'une part un caractère imagé, imitatif ou figuratif, ou qui ont eu ce caractère et qui se nourrissent secrètement de son héritage, et,

L'art dans la société d'aujourd'hui

d'autre part, les arts qui d'emblée ne possèdent pas ce caractère imagé, et auxquels il n'a pu être surajouté que de façon intermittente et toujours précaire, comme c'est le cas pour la musique. De plus, il existe une différence qualitative entre la poésie, qui ne peut se passer de concept et qui même dans sa forme la plus extrême n'est jamais complètement exempte d'éléments conceptuels, et les variétés d'art qui ne recourent pas au concept. Il est vrai que la musique, aussi longtemps qu'elle a recouru au moyen préexistant du système tonal, a contenu quelque chose qui ressemblait à des concepts, des signes de reconnaissance harmoniques et mélodiques : à savoir les quelques types d'accords tonaux et leurs dérivés. Cependant, ils n'ont jamais été les signes distinctifs individuels de quelque chose qui se subsumait en eux ; ils ne « signifiaient » pas à la façon dont le concept signifie les faits ; ils ne pouvaient être mis en action que d'une façon équivalente aux concepts, comme des éléments identiques chargés de fonctions identiques. Des différences comme celles-ci, qui ouvrent des perspectives insondables, prouvent en tout cas que ce qu'on nomme les arts ne constituent pas de l'un à l'autre un *continuum*, un ensemble continu, justiciable d'une définition unitaire et indivise. C'est peut-être aussi pour éliminer la disparité de ce qui est désigné sous un même nom, que les arts procèdent à la dislocation de leurs p.052 limites. La comparaison avec un phénomène musical et avec son évolution pourra servir d'exemple illustratif. L'orchestre n'est pas une totalité complète en soi, il n'est pas le système continu de toutes les couleurs sonores possibles ; des lacunes sensibles s'intercalent entre les couleurs sonores de l'orchestre. La musique électronique a eu, à ses débuts, l'ambition de réaliser l'homogénéité orchestrale, qui n'avait pas été atteinte jusqu'alors, mais elle a pris

L'art dans la société d'aujourd'hui

rapidement conscience de ce qui la rendait différente de toutes les sources sonores traditionnelles, et elle a renoncé à prendre pour modèle idéal l'orchestre intégral. Sans forcer les choses, l'on peut comparer le rapport entre l'art et les divers arts à celui qui existe entre l'orchestre, tel qu'il résulte de son évolution historique, et ses instruments. Pas plus que l'orchestre n'est le spectre complet des couleurs sonores, l'art n'est l'idée générale des arts. Néanmoins l'idée de l'art a sa part de vérité — de même que l'idée de la totalité des couleurs sonores est présente dans l'orchestre et constitue le but visé par son évolution. En face des arts particuliers, l'art est quelque chose qui est en train de se former, quelque chose qui est contenu potentiellement dans chaque art particulier, dans la mesure où chacun d'eux doit tenter de se délivrer de la contingence de ses éléments quasi naturels, et de les dépasser après les avoir traversés. *Une telle idée de l'art à l'intérieur des arts ne doit cependant pas être comprise positivement ; ce n'est pas quelque chose qui serait simplement présent dans les divers arts ; on ne peut la concevoir que comme négation.* C'est seulement de façon négative qu'on peut saisir ce qui, substantiellement, réunit les divers arts par-delà les concepts vides qui servent à les classer. Tous les arts s'arrachent à la réalité empirique, tous tendent à former un univers qui s'oppose qualitativement à celle-ci : à travers l'évolution historique, les arts sécularisent l'univers magique et sacré. Tous les arts ont besoin d'éléments empruntés à la réalité empirique dont ils s'écartent ; et leurs réalisations retombent cependant encore dans l'univers empirique. C'est cela qui fonde le rapport ambigu de l'art à l'égard de ses variétés. Du fait de sa participation irrévocable à l'univers empirique, l'art n'existe que dans les divers arts, et la relation discontinue qu'ils entretiennent

L'art dans la société d'aujourd'hui

les uns avec les autres leur est désignée d'avance par ^{p.053} l'univers empirique extérieur à l'art. En revanche, l'art est un, dans la mesure où il s'oppose à l'univers empirique. L'art possède son essence dialectique dans le fait qu'il ne peut accomplir son mouvement vers l'unité qu'à travers la multiplicité. Sinon, le mouvement demeurerait abstrait et impuissant. La relation que l'art entretient avec le domaine empirique lui est essentielle dans son propre intérêt. Si l'art en fait fi, seul reste ce qu'il considère comme son esprit ; mais c'est quelque chose d'extérieur à lui, une simple défroque ; c'est seulement quand elle pénètre le domaine empirique que l'esprit devient contenu substantiel. La constellation de l'art et des divers arts a son centre dans l'idée « emphatique » de l'art. Cette idée « emphatique » se déploie comme une tension entre deux pôles opposés : d'une part, un élément rationnel, générateur d'unité, et d'autre part un élément mimétique, diffus (dans les divers matériaux). Aucun de ces deux pôles ne peut être isolé. L'art ne peut pas être réduit à l'un d'entre eux ; il ne peut même pas l'être à leur dualisme.

On considérera, à coup sûr, comme trop innocente une idée de la transition entre les arts et l'art qui n'inclurait pas une composante elle-même extérieure au domaine esthétique. Dans une large mesure, l'histoire de l'art récent est celle d'une perte métaphysique du sens, — disparition régie par une logique implacable. S'il est vrai que les divers arts, conformément à la loi qui gouverne leur mouvement, ne veulent plus rester confinés dans leurs zones respectives, il n'est pas moins vrai que les élans spontanés des artistes, qui se rallient presque sans résistance à cette tendance, s'attachent étroitement à la perte du sens. C'est là leur objet, et chacun y tend selon son aptitude nerveuse

L'art dans la société d'aujourd'hui

personnelle. La théorie esthétique saura-t-elle en rendre raison, ou devra-t-elle faire ce qu'elle fait le plus souvent : suivre l'évolution d'un pas boiteux, et avec des gestes de désespoir ? Cela dépendra assez largement de son aptitude à discerner *dans* l'esprit artistique la composante qui tend à saboter le sens de l'art. Bien sûr, nombreux sont ceux qui s'abandonnent à une tendance qui les décharge de tout effort personnel, et qui leur promet une compensation pour la perte de la sécurité, celle-ci ayant été ruinée, au long de l'époque moderne, à mesure que l'art s'affranchissait de ses types et de ses schémas traditionnels. L'analogie est inévitable avec ^{p.054} le positivisme logique qui, dans le monde anglo-saxon, a refoulé la philosophie : le refus complet de tous sens, et le refus de l'idée même de vérité, donne évidemment un sentiment de certitude absolue, de certitude indubitable, même si celle-ci ne possède plus aucun contenu. Mais cela ne dit pas tout sur l'ivresse d'ascèse insatiable, pour laquelle entre temps le terme d'absurde s'est imposé comme une formule magique, — consciente de sa propre contradiction, puisque l'esprit y devient l'organe du non-sens. Pendant des millénaires, l'art a simulé le sens supposé de la vie et l'a enfoncé dans la tête des hommes ; l'art moderne à ses débuts ne l'avait pas encore mis en doute, bien qu'il se situe au seuil de qui se manifeste actuellement. L'œuvre d'art, dépositaire du sens, marquée par l'esprit, était, selon l'expression de Herbert Marcuse, complice de l'essence affirmative de la culture. Tant que l'art était représentation de quelque objet, la cohérence de l'art, grâce à la fiction de sa nécessité, contribuait à confirmer dans sa signification l'objet représenté, même si cet objet subissait un destin tragique, même s'il devait être dénoncé comme odieux.

L'art dans la société d'aujourd'hui

C'est pourquoi le refus de la signification esthétique va de pair avec le refus, dans les œuvres d'art, de la ressemblance externe et interne. La dislocation des limites entre les arts est hostile à un idéal d'harmonie qui présuppose, à l'intérieur de chaque espèce d'art, des rapports ordonnés, gages de l'intégrité du sens ; c'est pourquoi l'on tend, par cette dislocation des limites, à sortir de la prévention idéologique de l'art, prévention qui s'étend jusqu'à la définition constitutive de l'art en tant qu'art, en tant que domaine autarcique de l'esprit. Tout se passe comme si les divers arts s'en prenaient à l'idée même de l'art, dans le temps même où ils s'appliquent à nier leur structure circonscrite. La dislocation des limites entre les divers arts est apparue initialement dans le principe du montage, qui s'est imposé avant la première guerre dans l'explosion cubiste, et, de façon probablement indépendante, chez des expérimentateurs comme Schwitters, puis dans le dadaïsme et le surréalisme. Qu'est-ce qu'un montage ? C'est une perturbation visant le sens des œuvres d'art, récusant leur légalité par une invasion de fragments de la réalité empirique ; c'est une façon de dénoncer ainsi les mensonges. La dislocation des limites entre les ^{p.055} arts coïncide presque toujours avec un mouvement des formes tendant à capturer une réalité extérieure à l'esthétique. Ce mouvement est exactement opposé au principe de l'imitation des objets extérieurs. Plus un art laisse pénétrer en lui d'éléments que ne contient pas d'avance sa texture interne, son *continuum* immanent, plus il participe à quelque chose qui lui est étranger, à quelque chose de l'ordre des objets matériels, au lieu de les imiter. L'art devient virtuellement un objet parmi les objets, il devient quelque chose dont nous ne savons pas ce que c'est.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Un tel non-savoir prête une expression à quelque chose qui n'échappe pas à l'art. La perte du sens, que l'art adopte comme s'il voulait se détruire, ou comme s'il voulait se maintenir en vie grâce à un contrepoison, ne peut non plus, fût-ce contre son intention, constituer son dernier mot. Le non-savoir de l'œuvre délibérément absurde, de l'œuvre beckettienne, marque un point d'indifférence entre le sens et sa négation ; ce serait en tout cas attenter à cette indifférence que de vouloir, pour notre soulagement, lire un sens positif dans une œuvre de ce genre. Toutefois, aucune œuvre n'est concevable qui, tout en intégrant en soi ce qui lui est hétérogène, tout en contestant son propre sens et sa propre cohérence, ne constituerait pas néanmoins un nouveau sens cohérent. Le sens, dans l'acception métaphysique du terme et dans son acception esthétique, n'est pas immédiatement une seule et même chose, même pas aujourd'hui. Les objets réels vides de sens, s'infiltrent dans le champ des œuvres d'art grâce au processus de dislocation des limites, mais les voici potentiellement sauvés par les œuvres d'art, et restitués au sens, alors même qu'ils attendent au sens traditionnel des œuvres d'art. Une négation rigoureuse du sens (dans l'acception esthétique du terme) ne serait possible que par l'élimination de l'art. Les œuvres d'art récentes le plus importantes sont le cauchemar de cette élimination, alors que, par leur existence même, elles se refusent à être éliminées ; tout se passe comme si la fin de l'art était perçue comme une menace par une humanité dont la souffrance fait appel à l'art, à un art qui n'aplanit pas la souffrance et qui ne l'apaise pas. L'art propose à l'humanité sa fin préfigurée, mais afin qu'elle s'éveille, qu'elle reste maîtresse d'elle-même, qu'elle survive.

p.056 La négativité de l'idée de l'art le concerne dans sa

L'art dans la société d'aujourd'hui

substance. Ce qui interdit de le définir, c'est quelque chose qui relève de sa constitution même, et nullement l'impuissance où nous serions de le penser ; son principe le plus profond — le principe utopique — se révolterait contre ce qui, dans toute définition, soumet l'objet défini à la domination de la nature. Il ne consent pas à demeurer ce qu'il a été jadis. Par là, le rapport de l'art à ses divers genres s'en trouve considérablement dynamisé : et cela apparaît au plus haut point dans le plus récent de ses genres : le cinéma. Se demander si le cinéma est de l'art ou non, est un signe d'impuissance. Un fait que Walter Benjamin a été le premier à reconnaître dans son travail sur « L'œuvre d'art à l'époque de ses techniques de reproduction », c'est que le cinéma ne devient vraiment lui-même que lorsqu'il rejette un attribut qui appartenait à l'art antérieur au cinéma, je veux parler de l'*aura*, c'est-à-dire de l'illusion d'une transcendance, garantie par la cohérence de l'œuvre ; autrement dit, le cinéma ne devient lui-même que lorsqu'il renonce aux éléments symboliques et aux significations surajoutées, dans une mesure que la peinture et la littérature réalistes avaient à peine soupçonnée. Siegfried Kracauer en a conclu que le cinéma est une sorte de sauvetage du monde des objets et que le film n'est possible esthétiquement que par le refus du principe de stylisation, par la plongée de la caméra, dépourvue de toute intention, dans un monde à l'état brut antérieur à l'intervention de la subjectivité. Mais de son côté, un tel refus, posé comme *a priori* de la création cinématographique, est à nouveau un principe de stylisation. Le procédé cinématographique, alors même qu'il cherche ascétiquement à se dépouiller de l'*aura* et de l'intention subjective, introduit néanmoins des éléments qui prêtent inévitablement un sens à

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'objet ; le cinéma aboutit à ce résultat sans recourir à autre chose qu'à sa technique, au script, à la structure de la photographie, à la prise de vues, au cadrage. Cela n'est pas sans analogie avec les procédés qui, en musique et en peinture, veulent mettre en évidence le matériau *nu* et qui, pour atteindre ce but même, préforment le matériau. Tandis que le cinéma, conformément à sa loi propre, s'efforce de rejeter ce qu'il peut avoir d'« artistique » — comme si le principe esthétique du cinéma y répugnait — p.057 il est néanmoins de l'art dans cette révolte même, et il contribue à élargir l'art. Cette contradiction, que le cinéma, à cause de sa dépendance à l'égard du profit financier, ne pouvait développer purement, est l'élément vital de tout art proprement moderne. On pourrait penser que les phénomènes de dislocation des limites entre les arts s'en inspirent secrètement. A cet égard on peut tenir pour exemplaires les happenings. De manière indisciplinée, ils s'abandonnent au désir passionné de voir l'art devenir une réalité *sui generis*, contrairement à son principe de stylisation et à la parenté de ce principe avec le règne de l'image. Par cela même, ils élèvent la contestation la plus crue, la plus choquante, contre la réalité empirique, à laquelle ils aimeraient ressembler. Dans leur inadéquation clownesque aux fins utilitaires de la vie réelle au sein de laquelle ils sont organisés — les happenings en sont d'emblée la parodie, parodie qu'ils pratiquent d'ailleurs d'une manière qui ne prête pas à confusion, par exemple lorsqu'ils s'en prennent aux communications de masse, aux *mass media*.

La dislocation des limites entre les arts est une fausse disparition de l'art. L'art a un inévitable caractère de fiction, qui devient un scandale, en regard de la suprématie écrasante de la réalité économique et politique, laquelle jette la dérision sur la

L'art dans la société d'aujourd'hui

fiction esthétique, fût-ce même en tant qu'idée ; en effet, la réalité économique et politique ne ménage aucune échappée par laquelle le regard puisse essayer d'atteindre la réalisation du contenu esthétique, son accomplissement effectif. Cette fiction, ce recours aux apparences, qui caractérisent l'art, s'accordent de moins en moins avec le principe de la domination rationnelle du matériau, avec lequel l'art a eu partie liée à travers toute son histoire. La situation qui est la nôtre n'admet plus l'existence de l'art — et c'est à cela que tendait le propos affirmant l'impossibilité d'écrire des poèmes après Auschwitz — et pourtant notre situation a besoin d'art. Car la réalité dénuée d'images est le contraire absolu de la situation collective où les images seraient abolies et où l'art disparaîtrait parce que se serait accomplie l'utopie dont le chiffre secret s'inscrit dans toute œuvre d'art. Par soi-même, l'art n'est pas capable d'une telle disparition. C'est pourquoi les arts se consomment au contact les uns des autres.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

RENÉ CLAIR né en 1898 à Paris où il fit ses études, passe en 1917 quelques mois au front sous l'uniforme de la Croix-Rouge. Le 11 novembre 1918, jour de l'armistice, il a vingt ans. Tout d'abord journaliste, puis acteur dans des films d'amateurs, il réalise en 1923 un film de science-fiction avant la lettre : *Paris qui dort*, d'après un scénario dont il est l'auteur. L'année suivante *Entr'acte*, qui se situe au moment de la transition entre le Dadaïsme et le Surréalisme, obtient un grand succès de scandale. De cette même époque date *Le chapeau de paille d'Italie*, tourné en décors et costumes 1895, ce qui était alors une surprenante innovation.

En 1930, à l'avènement du film sonore et parlant, un film de René Clair va faire le tour du monde : *Sous les toits de Paris*, bientôt suivi d'autres chefs-d'œuvre : *Le million*, *A nous la liberté*, *Quatorze Juillet*. En 1934, *Le dernier milliardaire*, satire où l'on vit une attaque contre l'esprit fasciste, provoque un nouveau scandale et René Clair quitte la France.

Pendant dix ans, en Grande-Bretagne puis aux Etats-Unis, il réalisera des films dont quelques-uns (*Fantôme à vendre*, *Ma femme est une sorcière...*) sont eux aussi universellement connus.

De retour en France en 1946, René Clair est l'auteur de nouveaux films célèbres, dont certains naissent de son amicale collaboration avec Gérard Philipe (*Le silence est d'or*, *La beauté du diable*, *Les belles de nuit*, *Les grandes manœuvres*) ; un peu plus tard, il écrit et réalise *Porte des Lilas*, *Tout l'or du monde*, *Les fêtes galantes*.

René Clair, qui a publié plusieurs ouvrages (*Réflexion faite*, *Comédies et commentaires*, *Adams*, *De fil en aiguille*, *La princesse de Chine*), a été élu en 1960 à l'Académie française.

L'ART DU CINÉMA : HIER ET DEMAIN ¹

@

p.059 En 1896, un an après les premières projections publiques d'images animées, à un jeune homme qu'il venait d'engager comme opérateur, Louis Lumière disait : « Ce n'est pas une situation d'avenir que nous vous offrons, c'est plutôt un métier de forain. Cela peut durer six mois, une année, peut-être moins. »

Par cette déclaration pessimiste d'un des inventeurs du cinématographe, s'ouvrait la série de jugements erronés qui furent portés sur la destinée de cette invention dont les développements et avatars n'ont pas fini de nous surprendre. Qu'est-ce que le cinéma ? Un langage, un moyen de reproduction, un instrument de

¹ Conférence du 11 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

création, une industrie, un art, quelque chose qu'aucune de ces appellations ne parvient à définir et dont la nature complexe se prête à l'équivoque. Machine à fabriquer des rêves, créateur de fantômes, arsenal de poésie, il fut annoncé par un poète un quart de siècle ^{p.060} avant que son aurore n'illumine le sous-sol du Grand-Café. Dans un passage célèbre d'*Une Saison en Enfer*, il semble que l'écran parle à la première personne : «... Je me vantais de posséder tous les paysages possibles... Je croyais à tous les enchantements... »

Le cinématographe des premiers âges croyait à tous les enchantements, et il aima, comme Rimbaud, « les enluminures populaires, les romans de nos aïeules et les contes de fées ». Etrange destinée des inventions ! Un jouet scientifique conçu pour analyser le mouvement, pour immobiliser le frémissement d'une aile ou la foulée d'un cheval, allait donner l'envol à une nouvelle Muse !

Ce cinématographe des temps héroïques, quelles illusions n'a-t-il pas engendrées ! Son mutisme nous paraissait une vertu. Son infirmité faisait croire à ses fidèles qu'ils allaient créer un art des seules images animées, une peinture en mouvement, une dramaturgie sans parole, qui deviendraient un langage commun à tous les pays. Quelque naïve qu'apparaisse aujourd'hui l'ambition que nous avons conçue, il faut convenir qu'elle ne manquait pas de grandeur. Notre art était jeune alors et il est propre à la jeunesse de rêver de révolutions généreuses. A qui sourirait de nos illusions perdues, on pourrait dire ce que répondit un homme politique à un adversaire qui lui reprochait son passé : « Je plains, Monsieur, ceux qui n'ont pas été révolutionnaires à vingt ans. »

Dans les premiers temps du film muet, Guillaume Apollinaire

L'art dans la société d'aujourd'hui

avait dit : « M. Méliès et moi faisons à peu près le même métier : nous enchantons la matière vulgaire. » Mais c'est au lendemain de 1918 que les écrivains et les artistes commencèrent à prendre le cinéma au sérieux, à penser qu'il pouvait être un instrument de création et trouver son inspiration ailleurs que dans la littérature et le théâtre. En outre, à une époque où pour certains d'entre nous la littérature et le théâtre semblaient appartenir à un âge verrouillé dont les démenageurs de Dada dispersaient les décombres, à un moment où le mot de révolution semblait la clé de tous les problèmes artistiques, le cinéma apparaissait comme le moyen d'expression le plus neuf, le moins compromis par son passé. Sa vocation d'art populaire, son universalité séduisaient les esprits de ceux qui, à tort ou à raison, tendaient à se détacher de la culture traditionnelle.

p.061 D'une enquête faite alors, détachons quelques déclarations qui donnent le ton de ce qu'on pensait du cinéma et de ce qu'on appellerait aujourd'hui sa « spécificité ».

« Le premier jour, disait Jean Cocteau, comme on était ébloui par l'invention, l'erreur s'est mise en marche. On a photographié du théâtre. »

Louis Aragon : « J'aime les films où il n'y a pas de philosophie ni de poésie. La poésie ne se cherche pas. Elle se trouve. »

Fernand Léger : « Tant que le film sera d'origine littéraire ou théâtrale, il ne sera rien. »

Paul Valéry : « Je pense qu'il y aurait à instituer un art du pur cinéma ou du cinéma réduit à ses propres moyens. Cet art devrait s'opposer à ceux, Théâtre ou Roman, qui participent de la parole. »

L'art dans la société d'aujourd'hui

On le voit, en 1923, date de cette enquête, on ne regrettait guère que le film fût silencieux et on ne souhaitait pas qu'il fût guéri de son mutisme. Quatre ans plus tard, le film parlant commençait sa carrière. Mais les années qui s'écoulèrent entre 1910 et 1925 furent si riches d'invention et de réussites qu'on a pu comparer cette époque de la courte histoire du Cinéma à ce que fut l'époque élisabéthaine dans la grande histoire du Théâtre. C'est à cet âge héroïque que l'essentiel du langage filmique s'est formé. Mais quand nous parlons de films anciens, il faut, hélas, qu'on nous croie sur parole. Presque rien n'existe qui puisse justifier nos dires.

Lorsque les premières images animées apparurent sur une toile blanche, l'homme eut tout lieu de croire que l'aspect des êtres et des choses en mouvement serait à jamais conservé et qu'il était en droit de s'écrier : « Le passé, le passé est à moi ! » Mais le passé n'est à personne si l'on en juge par ces images qui, dépourvues des retouches qu'insensiblement notre mémoire apporte à ce qu'elle évoque, paraissent dater d'autant plus que les saisons n'en altèrent pas les traits. Des poèmes anciens revivent sur de jeunes lèvres. Certains romans ont laissé à l'avenir le soin de reconnaître leur valeur. Les drames du théâtre, tout périssables qu'ils soient, peuvent à l'occasion survivre aux acteurs qui les animèrent pour la première fois. Mais l'œuvre cinématographique, attachée à son ^{p.062} époque comme un coquillage à sa roche, subit à rebours la loi du temps qu'elle défiait et, immuable dans un monde changeant, semble s'éloigner de nous à mesure que le flux des années nous emporte loin d'elle.

En outre, plus d'un chef-d'œuvre de l'écran a disparu et de la négligence avec laquelle sont présentés les documents du passé,

L'art dans la société d'aujourd'hui

je ne citerai qu'un exemple que la télévision vous a sans doute rendu familier et quand sur un écran passent quelques scènes tournées au temps où le film était muet, il apparaît que les hommes de cette époque éloignée marchaient et s'agitaient comme s'il ne restait plus une minute à perdre avant la fin du monde.

De cette hâte générale, on ne conseille point aux sociologues de tirer des conclusions. L'explication en est fort simple : jusqu'aux derniers jours du cinéma muet, les images étaient enregistrées et projetées à la cadence moyenne de seize par seconde. A l'avènement du film sonore, cette cadence fut portée à vingt-quatre. On modifia tous les appareils de projection en conséquence, mais les vieux films restèrent ce qu'ils étaient. Et quand l'un d'eux est confié aux machines du nouveau style, les mouvements qu'il contient semblent exagérément accélérés.

Sachant que le témoignage humain est faillible, on était en droit de penser que la machine serait propre à garder de l'oubli « ce que jamais on ne verra deux fois », mais la machine elle-même peut trahir. Une accélération de l'image et voilà que les personnages les plus imposants provoquent le rire. Une bande sonore défile trop lentement ou trop vite et les « chères voix qui se sont tues » deviennent gravement basses ou hautement nasillardes.

Et nous satisferait-elle, la reproduction parfaite à laquelle la mémoire n'aurait pas ajouté ses retouches insensibles ? Lamartine vieillissant aurait-il reconnu Elvire dans un film d'amateur tourné sur les bords du célèbre lac ? Le poète demandait au temps de suspendre son vol et la meilleure des machines ne pourra jamais exaucer ce vœu. Les heures propices ne suspendent leur cours que dans le souvenir.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Le cinéma est si fortement voué au présent qu'il est difficile à qui n'a pas connu l'époque passionnante qui fut celle de ^{p.063} l'avènement du film sonore et parlant, d'imaginer le bouleversement qu'elle apporta. La plupart des artistes et des intellectuels s'effrayèrent du danger qui menaçait ce que l'un d'eux appelait « non seulement un art, mais aussi un moyen d'expression universel, une alchimie des images ». Les plus grands créateurs de films de ce temps, Charlie Chaplin et Eric von Stroheim aux Etats-Unis aussi bien qu'Eisenstein et Poudovkine en Russie, et que quelques-uns d'entre nous en France ne cachaient ni leurs regrets ni leurs craintes. Nous avons tant rêvé d'un moyen d'expression nouveau qui n'eût rien emprunté à ses prédécesseurs !

Pirandello disait alors, non sans mélancolie, que le cinéma ressemble au paon de la fable. Il étalait en silence son merveilleux plumage et chacun l'admirait. Le renard jaloux le persuada de chanter. Il ouvrit la bouche, poussa de la voix et fit le cri que vous savez.

Et, au lycée du Havre, un jeune professeur nommé Jean-Paul Sartre ajoutait : « Mais ce qu'Esopé ne dit pas, ni Pirandello, c'est que sans doute, après cette expérience, le paon retourna sans se faire prier à son mutisme. Je pense que le cinéma est en train d'acheter le droit de se taire. »

Inutiles combats d'arrière-garde ! Le film muet vaincu disparut et quelque temps plus tard, Bardèche et Brasillach pouvaient écrire dans leur Histoire du Cinéma : « Nous qui avons vu naître un art, il se peut aussi que nous l'ayons vu mourir. Et nous nous souvenons de tant d'espoirs merveilleux et mélancoliques avec le regret que l'on a pour ce qui aurait pu être. »

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ainsi s'acheva la première époque du cinéma. Près de quarante ans ont passé et aujourd'hui un retour au film muet ne pourrait être qu'une fantaisie paradoxale. Cependant on peut encore penser qu'en conquérant l'usage de la parole le film a perdu une part du charme qu'il tirait de son caractère irréel. A propos de Talma et de la vérité au théâtre, Chateaubriand a écrit une phrase qui donne à réfléchir sur les vertus du réalisme : « Une fois descendu à cette vérité de la forme matérielle, on se trouve forcé de la reproduire car le public, matérialisé lui-même, l'exige. » C'est bien ce qui s'est passé à l'écran. La précision de l'expression verbale a dissipé ^{p.064} l'atmosphère de rêve que créait le film silencieux. Les paroles imaginaires que nous prêtions à des êtres muets, à des dialogues d'images étaient plus belles que toutes les phrases réelles. Les héros de l'écran parlaient à l'imagination un langage universel avec la complicité du silence. On rêvait alors que le cinéma devînt pour le regard ce que la musique est pour l'oreille, cette musique dont Marcel Proust se demandait « si elle n'était pas la forme unique de ce qu'aurait pu être — s'il n'y avait pas eu l'invention du langage, la formation des mots, l'analyse des idées — la communication des âmes ».

L'adjonction de la parole à l'image obligea de réfléchir aux rapports et différences qui existent entre le théâtre et le cinéma. Le théâtre ne prétend pas présenter le spectacle d'une action réelle mais la figure toute conventionnelle d'une action qui se déroule selon les règles d'un jeu auquel se prête le spectateur. Il importe peu que dans le cadre fictif des décors le langage des personnages ne soit pas celui que ceux-ci tiendraient dans la réalité. Il n'en est pas de même au cinéma où l'action que présente l'écran dans la plupart des films tente de ressembler à ce

L'art dans la société d'aujourd'hui

que serait cette même action si elle s'était réellement produite et avait été photographiée.

La liberté qu'a l'auteur de films de disposer du temps et de l'espace, le romancier en use aussi. Dans le roman comme dans le film, une soirée peut occuper toute l'œuvre, mais plusieurs années peuvent passer, ici en quelques lignes, là en quelques secondes. Les transitions s'y font avec la même aisance.

Cependant, le roman, destiné à un lecteur qui peut fermer le livre à sa guise et quand son attention faiblit, n'est pas soumis aux règles du spectacle dont l'auteur doit entretenir l'intérêt depuis l'exposition jusqu'au dénouement et d'une manière ininterrompue. Dans l'observance de ces règles, l'auteur de films n'est pas différent de l'auteur dramatique, quelque différentes que soient les techniques employées par l'un et par l'autre. C'est pourquoi l'on peut dire du récit cinématographique, qu'il s'apparente au théâtre par sa structure et au roman par sa forme.

Si, par une bizarrerie du destin, le cinéma avait été inventé avant que fussent conçues les premières formes d'expression ^{p.065} théâtrale, il est certain que les auteurs d'un film n'auraient pas pensé à résumer en scènes dialoguées les phases les plus importantes du sujet de ce film. L'existence de ces scènes, contraires à la nature du cinéma, est due à l'intrusion des habitudes théâtrales dans un moyen d'expression qui méritait de connaître une vie indépendante. Le roman, qui a la chance d'obéir à ses propres lois, n'use du dialogue qu'avec mesure et fait alterner son usage avec celui des différentes formes de narration. On admet mal qu'un roman ne soit qu'une suite de dialogues ; peut-on admettre qu'un film ne soit que cela et que l'image n'y joue pas d'autre rôle que celui qui, dans un livre, est dévolu aux illustrations ?

L'art dans la société d'aujourd'hui

Prenez *Le Cid* ou *Andromaque* : la plupart des scènes y sont consacrées à des commentaires sur des actions passées ou des actions futures ; les autres scènes ne contiennent, si l'on me passe l'expression, que des « comprimés d'action » présentés sous forme de dialogues. Le théâtre recompose les éléments séparés d'une action afin d'en former une synthèse. C'est dans cet ajustement des faits à la mesure de la seule expression verbale que résident la difficulté de l'art dramatique et l'éminence de sa convention.

Au roman, qui peut aussi bien décrire un geste qu'exprimer une pensée secrète, il est loisible d'analyser une action comme le fait notre mémoire. Il en va de même pour le film. Si vous évoquez un épisode de votre vie, les faits saillants de cet épisode ne se présentent pas à votre souvenir sous la seule forme de conversations. Feuilletez *Manon Lescaut*, *Le Rouge et le Noir*, *Illusions perdues* : les moments les plus chargés d'action ne sont pas souvent ceux où l'on parle.

Si vous étiez Julien Sorel et enfermé dans la prison de Besançon, que vous rappelleriez-vous le plus vivement ? Telle phrase de Mme de Rénal ou bien le moment où vous hésitez à prendre sa main quand sonnaient les premiers coups de minuit ? Telle passe verbale avec Mlle de la Môle ou bien cette mèche de cheveux blonds coupés que du haut de sa fenêtre elle laissait tomber dans la nuit ?

Répetons-le : si le théâtre n'avait pas existé et n'avait pas offert un modèle facile à copier, il est peu probable que le cinéma utiliserait ^{p.066} les longues scènes dialoguées et stationnaires que l'on trouve dans la plupart des films d'hier et d'aujourd'hui.

L'évolution du cinéma est commandée d'une part par les

L'art dans la société d'aujourd'hui

modifications de la technique, d'autre part par le goût du public.

On entend souvent dire : « Le public du cinéma évolue. Il fait des progrès. » Voilà bien longtemps que l'on répète ces propos encourageants. S'ils exprimaient la vérité, le public après tant d'années de progrès ferait montre aujourd'hui d'un goût si éclairé que seuls les chefs-d'œuvre connaîtraient un succès mondial. Or cela ne se produit pas plus de nos jours que cela n'arrivait hier. Les goûts du public évoluent mais ce qui l'attire le plus régulièrement c'est encore ce que notre maître, D. W. Griffith définissait ainsi, il y a plus de quarante ans : « A girl and a gun », c'est-à-dire l'érotisme et la violence. Laissons aux moralistes et aux censeurs le soin d'apprécier l'utilisation de ces deux thèmes et contentons-nous de rappeler, quant à l'érotisme, que si la suggestion procède de l'art, l'exhibition ne relève que du commerce. Pour la violence, elle représente le plus souvent une solution de facilité à l'usage des auteurs dépourvus d'invention. Le goût du drame a survécu au *Boulevard du Crime* et l'on sait que chez le spectateur le sentiment du beau n'est éveillé que par l'émotion tragique. La terreur ou les larmes même provoquées par des artifices vulgaires semblent plus nobles que les rires obtenus par des moyens délicats. Cela est de tous temps et Molière en parlait déjà.

C'est le contact du public qui, comme les vagues à un galet, a donné au cinéma sa forme présente. Le public n'est pas créateur mais il choisit parmi les créations du spectacle de telle façon qu'il dicte sa loi. Aux directeurs de théâtre et aux producteurs de films qui se désespèrent de ne pas deviner ce que le public veut, on peut répondre pour les consoler que le public, non plus, ne le sait pas à l'avance. Le public sait ce qu'il veut *après* qu'on le lui a

L'art dans la société d'aujourd'hui

présenté et, par sélection, finit par imposer ses goûts, qui semblent fixés jusqu'au jour où, entre diverses formules qui lui sont proposées, il en choisit une nouvelle dont on n'avait aucune raison particulière de penser qu'il s'éprendrait. Gardons-nous cependant de le dédaigner. Dans l'art du spectacle, il est, qu'on le veuille ou non, notre maître.

p.067 Nous dirons même, à l'intention des débutants, que plus une œuvre est ambitieuse et plus un auteur de films doit s'efforcer de se mettre à la place du spectateur futur et ne pas oublier que ce spectateur n'a aucune raison de rester dans son fauteuil si ce qu'on lui présente ne l'intéresse pas. Après quoi, libre à lui d'avoir du génie.

Il s'est dessiné au cours de ces dernières années une tendance selon laquelle le cinéma se diviserait en deux branches : d'un côté les films destinés à un public restreint — pour simplifier, disons « intellectuel » — et de l'autre les films conçus à l'usage du grand public, films que des critiques étourdis qualifient uniformément de films « commerciaux ». Je dis « étourdis » parce que ces critiques paraissent méconnaître l'histoire du cinéma. La plupart des chefs-d'œuvre de cette histoire furent de grands succès devant le public de leur temps. Et dans l'histoire du théâtre, les œuvres qui ont fait date et qui ont survécu ne sont pas des œuvres ennuyeuses. Leurs auteurs savaient intéresser leur public et ne s'en portent pas plus mal aujourd'hui.

Raymond Queneau a dit justement : « Nul doute que le cinéma soit un art, mais il a aussi peu de rapport avec la littérature que la sculpture avec la musique. Le cinéma, en dehors des milieux intellectuels, est né dans les kermesses, a vécu dans les faubourgs et s'est épanoui sans l'aide des gens cultivés. »

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il y a plus de quarante ans, Jean Epstein disait déjà : « On a tort de parler du cinéma pour l'élite... Car cela, ce n'est plus du cinéma, c'est de la littérature. » Et à la même époque, Léon Moussinac ajoutait : « Le cinéma sera populaire ou ne sera pas. »

Mais n'est pas populaire qui veut. « L'art ne naît pas art de masse, a dit Maïakovski ; il le devient au terme d'une somme d'efforts. »

Tout art doit-il convenir à la foule ? Le poète est-il utile à la République ? Ce vieux thème de discussions, il faut espérer pour la santé de l'esprit qu'il se prêtera aux controverses jusqu'à la fin des temps. Mais ces controverses qui ne sont pas près de s'apaiser quand il s'agit d'arts anciens comme la poésie, la peinture ou la musique, ne semblent guère concerner les nouveaux moyens d'expression que notre siècle a vu ou verra naître.

^{p.068} L'insuccès d'un film ou d'un ouvrage théâtral n'a jamais été la preuve de sa valeur. Si des auteurs se plaignent de n'avoir pas été entendus, qu'ils ne blâment pas toujours le public, mais à l'occasion eux-mêmes, qui n'ont peut-être pas été assez habiles pour se faire entendre. On peut fermer les pages d'un livre « difficile » au moment où l'attention se lasse, quitte à en reprendre la lecture plus tard. On ne peut pas interrompre à sa guise la représentation d'*Œdipe-Roi* ou de *Hamlet*. Et pourquoi le ferait-on ? Les auteurs de ces tragédies connaissaient les lois du spectacle et ont dépensé une « somme d'efforts », selon les termes qu'emploie Maïakovski, afin que des œuvres si hautes et si profondes touchent le peuple grec ou le public élisabéthain. L'exemple de Sophocle et de Shakespeare devrait suffire à contenter notre modestie. Que ceux qui voudraient mélanger littérature et cinéma veuillent bien réfléchir à ceci : un cinéma

L'art dans la société d'aujourd'hui

« littéraire », un cinéma coupé de ses racines populaires ne serait plus qu'un art bourgeois et bientôt menacé par ce qu'il me sera bien permis, sans sourire, d'appeler académisme.

Au moment où l'on vient de découvrir l'anti-matière, il n'est pas étonnant que le concept « anti » règne sur la création artistique : anti-roman, anti-peinture et demain sans doute anti-musique ou anti-poésie. Le cinéma se devait de ne pas rester en arrière. Nous n'avons pas encore l'anti-film, mais nous sommes en bonne voie puisque s'esquisse déjà la théorie du cinéma sans spectateurs. Entendons-nous. On ne souhaite pas se passer complètement de public et l'on accueillerait même sans mauvaise grâce les obstinés qui tiendraient absolument à s'asseoir devant un écran. Cependant ce qui importe avant tout, paraît-il, c'est de « s'exprimer » à l'aide d'une caméra comme l'on « s'exprimait » autrefois par l'essai, le poème ou le roman.

Rappelons en passant que les grands romanciers ne semblent pas avoir conçu un tel dessein. On peut même supposer qu'il n'a jamais effleuré leur pensée et qu'ils n'auraient pas compris le sens de ce jargon. Est-ce que Balzac, Stendhal ou Dostoïevski voulaient « s'exprimer » ? Ils s'intéressaient plus aux personnages qu'ils créaient qu'à leur propre personne, ce qui ne les empêche pas^{p.069} d'apparaître dans la transparence de leur œuvre plus clairement que tant d'auteurs de mémoires ou de journaux intimes. Un écrivain qui se trahit en dit souvent plus qu'un écrivain qui se confesse.

Ce désir de « s'exprimer », signe d'une bien candide vanité, est fort répandu de nos jours. Certains architectes, par exemple, prétendent « s'exprimer » alors que tout ce que nous leur demandons est de nous donner des constructions convenables.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Que signifie ce langage d'un post-romantisme surprenant ? Il n'est pas décent d'attacher tant d'importance à soi-même. Et avouer ce désir, c'est faire preuve d'un manque d'humour qui serait singulier si l'humour n'était devenu une denrée des plus rares. Aldous Huxley demandait : « Où est Rabelais ? Où est Swift ? » On ne savait que lui répondre sur ce point mais on aurait pu lui donner l'adresse de Vadius et de Trissotin. Ils sont bien vivants, les gaillards ! Ce siècle doit leur plaire et leurs hommes sont nés. Ce ne sont pas eux qui crieront, comme le faisait Huxley : « Vive la satire ! » ou qui sont touchés quand l'auteur du *Meilleur des Mondes* déclare : « L'humour est extrêmement important. C'est la manifestation moderne de l'humilité. »

Quelques réussites éclatantes en poésie ou en peinture font croire aux naïfs que l'admiration de l'avenir est promise à tout ce qui rebute le public de prime abord. Une telle illusion est caractéristique d'une époque dont une des faiblesses est de confondre la notion de progrès avec celle de nouveauté. L'incompréhension qu'un auteur suscite n'est pas fatalement le gage d'une gloire future.

La mystique de « l'avant-garde » est de création toute récente et l'on étonnerait la plupart de nos contemporains en leur apprenant que ni Lautréamont ni Alfred Jarry n'ont prétendu qu'ils étaient à l'avant-garde de quoi que ce soit.

Cela veut-il dire qu'il faille s'en tenir aux formules éprouvées, se méfier de toute innovation ? Bien au contraire ! Dans l'histoire du théâtre français, des œuvres comme *Le Cid*, *Andromaque*, *Tartuffe*, *Le Mariage de Figaro* ou *Les Caprices de Marianne* furent, pour leur époque, des œuvres d'avant-garde. Si ce néologisme signifie quelque chose, on ne peut s'en servir qu'au passé.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.070 Nul ne saurait prétendre qu'une œuvre est ou sera d'avant-garde. On peut seulement dire qu'elle l'a été, quand elle a pris sa place dans la perspective inverse que reflète le rétroviseur. Le douanier Rousseau se voulait conformiste, la postérité l'a placé à l'avant-garde. Combien de ceux qui se croient à l'avant-garde aujourd'hui seront rangés dans le conformisme par l'avenir ? La véritable avant-garde est celle qui s'ignore et qui ne prend pas la peine de se retourner pour savoir si elle est suivie.

Nous avons dit tout à l'heure que l'évolution du cinéma dépendait du public et de la technique. Voyons ce qu'il en est de la technique.

Il est étonnant de constater que le principe même de l'enregistrement et de la projection cinématographique soit resté pendant si longtemps celui même qui fut mis au point par les frères Lumière, Edison et leurs émules : une pellicule qui défile devant une source lumineuse et dont les images sont projetées sur une surface blanche. Et cela dans une industrie dont l'incroyable richesse aurait permis, semble-t-il, des recherches propres à modifier cet état de choses.

Pendant trente années, le film était muet. Depuis l'avènement du film parlant, sa technique ne s'est pas sensiblement modifiée. Le seul changement notable a été l'élargissement des écrans. On a parlé à ce sujet de révolution ; c'était beaucoup dire. Ce qui importe dans un tableau, ce n'est pas son format mais ce qu'il contient. Le film élargi ne remplit pas toujours la surface qu'il présente, mais pour certaines œuvres et pour certaines scènes son usage est justifié. Une révolution véritable, c'est celle qu'apportera par exemple la projection sans écran, c'est-à-dire dans l'air. La chose existe, mais n'est pas encore sortie du domaine

L'art dans la société d'aujourd'hui

expérimental. Et l'on peut imaginer les bouleversements qu'une telle invention apportera dans la technique des images animées.

Mais sans plonger si loin dans le futur, il est une révolution du spectacle cinétique dont nous avons déjà pu constater les effets. Si l'on veut définir d'un mot l'avenir prochain du cinéma, ce mot, c'est : Télévision. Il est vain en effet d'opposer Télévision et Cinéma. L'une est le prolongement de l'autre, mais un prolongement dont nous sommes très loin de connaître les limites. Si l'on excepte tout ^{p.071} ce qu'elle nous montre « en direct », la télévision n'est pas encore un nouveau moyen d'expression, mais un nouveau moyen de diffusion. Il existe entre le théâtre et le cinéma des différences fondamentales, mais il ne semble pas qu'il en existe entre le cinéma et la télévision. Un spectacle composé d'acteurs vivants se mouvant sur une scène immobile est soumis à d'autres lois qu'un spectacle fait d'images animées où la mobilité et la multiplicité des décors sont illimitées, ce qui est propre à la télévision comme au cinéma. Dans ce que nous présente l'écran de télévision on ne voit rien, jusqu'à ce jour, qui ne pourrait être présenté sur l'écran cinématographique.

Mais attention ! Cela ne veut pas dire que la télévision soit une simple annexe du cinéma. Ce mode de diffusion jouit de deux privilèges : l'instantanéité, c'est-à-dire la possibilité de transmettre immédiatement un événement, et l'intimité, c'est-à-dire la possibilité d'offrir à un spectateur et pour lui seul, semble-t-il, un spectacle qui, en réalité, est vu au même moment par des millions de spectateurs séparés les uns des autres. Si la télévision a un caractère spécifique, c'est là qu'il réside et c'est de là que peut surgir une nouvelle dramaturgie.

Il serait puéril de croire en un temps où les techniques, les idées

L'art dans la société d'aujourd'hui

et les mœurs évoluent avec une rapidité inouïe, que le métier du spectacle et particulièrement le mode d'exploitation du spectacle filmé resteront toujours ce qu'ils sont. Aujourd'hui déjà un seul film passant devant un émetteur de télévision régional pourrait être projeté dans cent théâtres au même moment et pourtant les diverses copies de ce film, coûteuses et fragiles, sont encore transportées dans de lourds emballages, d'une ville à l'autre. Ainsi, par anachronisme, des copies manuscrites étaient encore faites par les moines après que l'imprimerie eut été inventée.

Vous avez entendu parler sans doute d'une crise du cinéma. Le terme est impropre. S'il ne s'agissait que d'une crise, à son issue le cinéma redeviendrait ce qu'il était auparavant, quand il détenait le monopole quasi mondial des heures de loisir. Ce monopole a été détruit par la télévision autant que par l'automobile et ce qui affecte l'industrie cinématographique est l'effet d'une évolution ^{p.072} inévitable. Demain, les films — ou plus généralement les spectacles : théâtre, opéra, événements sportifs — seront acheminés vers les salles publiques par ondes ou par câbles ; après-demain ils seront en plus diffusés dans chaque foyer selon le système de la télévision payante à domicile qui s'ajoutera à la télévision que nous connaissons aujourd'hui. Cela aussi semble inévitable.

En effet, dans tous les pays techniquement développés, les campagnes se dépeuplent au profit des grands centres urbains ce qui, nous ne le savons que trop, pose maints problèmes de transport et de circulation. Pourquoi des milliers de gens, après une journée de travail, se déplaceraient-ils pour assister à un spectacle s'ils peuvent avoir le même spectacle sans se déranger et à moindres frais ? Les plus jeunes aimeront toujours sortir de chez

L'art dans la société d'aujourd'hui

eux, sans doute, mais la statistique indique qu'on compte fort peu de spectateurs de cinéma au-delà de l'âge de 45 ans. C'est donc — avec l'extension de la longévité — un énorme public qui est prêt à faire revivre l'industrie du film ou à faire vivre l'industrie du spectacle en général le jour où ces industries se seront adaptées aux temps modernes. Et qu'on ne nous parle pas des désavantages du « petit écran ». L'écran de télévision qui, quelque jour, ne tiendra pas plus de place qu'un tableau sera grand ou petit comme on le voudra. En outre les images qu'il reflète pourront, grâce aux procédés magnétiques ou autres, être réenregistrées à volonté et chacun sera en mesure de se former une cinémathèque personnelle comme on se compose une bibliothèque.

Que restera-t-il dans trente ans de ce que nos contemporains appelaient cinéma ? Et dans trois cents ans, quand Corneille ne comptera pas plus de lecteurs que n'en a aujourd'hui la *Chanson de Roland* ? Sans doute notre cinéma n'apparaîtra-t-il alors que comme la forme primitive, le lointain précurseur de moyen d'expression qu'il nous est difficile d'imaginer ; ou peut-être son souvenir ne sera-t-il qu'un des vestiges les plus étranges d'une civilisation disparue.

A la lumière du passé on se rend compte qu'il est bien téméraire de prédire l'avenir des inventions. En 1895, les frères Lumière ne croyaient pas que leur invention pût survivre aux séances du ^{p.073} Grand-Café. En 1925, personne ne pensait que le film parlant fût sur le point de conquérir les écrans du monde. En 1945, Hollywood ne prévoyait pas que la télévision allait en quelques saisons détruire une partie de son empire. Que de changements vont se produire encore avant que 1995 marque le centenaire des images animées !

L'art dans la société d'aujourd'hui

Nous sommes toujours en retard sur notre temps, comme ces généraux à qui l'on a reproché de préparer la guerre précédente. Nous-mêmes, quand nous parlons de « films », faisons usage d'un mot qui sera bientôt impropre à définir les nouvelles formes d'expression visuelles que vont créer les nouvelles techniques.

Etonnante époque que la nôtre, où le foisonnement des découvertes et des inventions nous prend toujours au dépourvu ! Epoque de l'imprévision et disons même de l'impossibilité de prévoir. Nous tentons d'entrer en communication avec de lointaines étoiles, mais la majorité de nos contemporains ne dispose pas du téléphone. Nous fabriquons des autos par millions, mais les rues et les routes sont trop étroites pour contenir leur flot. Nous avons des réacteurs nucléaires, mais nous ne savons que faire des déchets radio-actifs. Si tout cela s'accorde si mal c'est, dit-on, parce que nous sommes dans une époque de transition. Tout s'arrangera plus tard, affirment les optimistes. Mais pour l'instant, Candide peut-il encore cultiver son jardin ? Le moteur a supplanté le cheval et il serait vain de le regretter si une mécanique était à même de remplacer dans toutes ses fonctions le noble animal qui, par une opération dont la nature garde le secret, fournit à la terre ce qui est nécessaire à la beauté de certaines plantes. Quelle fumée d'automobile, quel sillage d'avion contribueront jamais à l'embellissement de nos parterres ? Voilà le désavantage des époques de transition. Nous ne possédons plus assez de chevaux pour satisfaire les jardiniers et nous n'avons pas encore inventé la machine à fabriquer les roses.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

YVES BONNEFOY est né à Tours en 1923. Il étudia les mathématiques et la philosophie à Tours, à Poitiers et à Paris (où il fréquenta en 1947 le groupe surréaliste), se vouant également à des recherches personnelles en histoire de la peinture italienne. Bonnefoy a beaucoup voyagé, notamment en Méditerranée, et il a séjourné plusieurs fois aux Etats-Unis.

Son œuvre poétique (*Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Anti-Platon, Pierre écrite*) fort éloignée de toute facilité, est une des premières de notre temps. La poésie pour Bonnefoy est un acte éminemment grave, inséparable de la finitude humaine, de la difficulté ou du tragique d'exister. La présence de l'être est à ses yeux l'expérience fondamentale. Cette présence, il faut la réinventer, et la poésie doit l'enraciner en nous.

La même inspiration se retrouve dans ses essais (*L'Improbable, La Seconde Simplicité, Arthur Rimbaud, Un rêve fait à Mantoue*), qui vont de réflexions sur des problèmes d'existence ou sur l'essence de la poésie, à des méditations sur les tombeaux de Ravenne ou les fresques de Piero della Francesca.

Yves Bonnefoy est encore l'auteur de belles traductions de Shakespeare (*Henry IV, Jules César, Hamlet, Le Roi Lear, Roméo et Juliette*, etc.). Collaborateur à diverses revues, il est rédacteur de *l'Ephémère* avec André du Bouchet, L. R. des Forêts et Gaëtan Picon.

L'ART ET LE SACRÉ ¹

BAUDELAIRE PARLANT A MALLARMÉ

I

@

p.075 Que *peut* la poésie ? Mais, en retour, de quoi l'homme a-t-il besoin ? Sur quel plan le possible poétique et le devenir de notre civilisation, tantôt désirante, tantôt passive, peuvent-ils se rencontrer, s'unir peut-être, en tout cas bénéficier l'un de l'autre ? Il faut tenter de répondre à ces grandes questions quand on s'interroge sur l'art dans la société contemporaine. Mais je ne chercherai pas à le faire directement. Mieux vaut, me semble-t-il, questionner quelques œuvres qui, au seuil même de notre temps,

¹ Conférence du 12 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'ont modelé ; qui contiennent en germe et nos aspirations et ce qui tend à les satisfaire ; qui ont sur la pensée l'avantage de l'expérience vécue. Et qui, parfois, se sont affrontées, révélant au plus intime de leur opposition une alternative qui nous divise toujours. — Je pense, disant ces derniers mots, à un événement bien précis de l'histoire poétique : le dialogue de Baudelaire et de Mallarmé.

p.076 Un dialogue ? Je conçois que ce mot puisse surprendre. Baudelaire éprouva, dans ses dernières années, un besoin profond de solitude. Et bien qu'il y eut pour son œuvre, dès 1860, à Paris, une nouvelle forme d'admiration, parmi de jeunes poètes, il préféra partir — se tourner du côté de l'ombre. La « sainte conversation » dont nous aurions si souvent rêvé — Mallarmé interrogeant Baudelaire — n'eut jamais lieu dans une « chambre du temps », devant les plis de rideaux réels. Mallarmé n'a pas lu, enfant, son devoir au plus proche de ses ancêtres.

Mais qu'il y ait songé, et qu'indirectement il l'ait pu, et que Baudelaire de loin l'ait entendu, et lui ait, à sa façon, fait réponse, c'est vrai, pourtant. Et c'est cette bribe d'un grand échange resté virtuel que je vais essayer de reconstituer, de comprendre.

II

Le premier fait — et en soi vraiment décisif, celui duquel tout procède : c'est l'ambivalence de Mallarmé, dans ces années, à l'égard de Baudelaire. Il l'admirait, il l'aimait. Et c'est au point qu'en 1866, après la fatale visite de Namur, il écrit à son ami Cazalis : « Ne t'afflige pas non plus de ma tristesse, qui vient peut-être de la douleur que me cause la santé de Baudelaire, que deux jours j'ai cru mort (oh ! quels deux jours ! je suis encore

L'art dans la société d'aujourd'hui

atterré du malheur présent). » Quelques mois plus tard, il parlera de « notre pauvre et sacré Baudelaire ». On sent bien que l'auteur des *Fleurs du Mal* est pour lui beaucoup plus qu'un grand poète. Comme Edgar Poe, Baudelaire est un témoin qui, presque seul, par une sorte de sainteté, compense la grossièreté du siècle, rend confiance. Et pourtant, le 3 juin 1863, et à Cazalis encore, Mallarmé avait écrit : « La sottise d'un poète moderne a été jusqu'à se désoler que l'Action ne fût pas la sœur du Rêve... » Ce poète, c'est évidemment celui qui disait, dans *le Reniement de saint Pierre* :

Certes, je sortirai quant à moi satisfait
D'un monde où l'Action n'est pas la sœur du Rêve...

p.077 et il y a donc dans les *Fleurs du Mal*, aux yeux en tout cas de celui qui rêve déjà d'*Hérodiade*, quelque chose de bien contraire aux intérêts de la poésie.

Qu'est-ce donc ? Mais avant de s'aventurer à le définir, il importe de s'arrêter à un autre texte de Mallarmé à peine un peu plus tardif : *Symphonie littéraire*, dont les trois parties sont autant de tributs d'admiration. Mallarmé parle tour à tour de Gautier, de Baudelaire et Banville. Et dans le cas de Baudelaire, il s'efforce de recréer à nos yeux le « paysage surprenant » qui se forme pour lui dans les « chères pages » des *Fleurs du Mal*. Or, ce qui me frappe d'abord, c'est que ce pays est désert, comme si, pour signifier Baudelaire, il fallait abolir toute idée de présence humaine. Et encore est-il suggéré que nos déserts ne sauraient correspondre, trop naturels, à l'âme *détournée* que Mallarmé veut décrire : « Là-haut, et à l'horizon, un ciel livide d'ennui [...] Sur la route, seule végétation, souffrent de rares arbres dont l'écorce douloureuse est un enchevêtrement de nerfs dénudés : leur croissance *visible* est

L'art dans la société d'aujourd'hui

accompagnée sans fin, malgré l'étrange immobilité de l'air, d'une plainte déchirante comme celle des violons qui, parvenue à l'extrémité des branches, frissonne en feuilles musicales. » La nature est une prison, où l'âme est captive. Il y a, aussi bien, un autre monde, que l'on peut tenter d'évoquer, mais il faudra choisir pour cela, parmi les données de notre existence, celles qui sont le plus étrangères aux intentions de la vie : « Je vois de mornes bassins disposés comme les plates-bandes d'un éternel jardin : dans le granit noir de leurs bords, enchâssant les pierres précieuses de l'Inde, dort une eau morte et métallique, avec de lourdes fontaines en cuivre où tombe tristement un rayon bizarre et plein de la grâce des choses fanées. Nulles fleurs à terre, alentour... » En effet, les fleurs réelles sont imparfaites, et la patrie est un monde de formes pures, qu'on ne peut imaginer qu'au-delà de nos pays de soleil couchant. « Amère sensation d'exil. » Ce Baudelaire est le distillateur des données sensibles grossières ; le « Prince du Rêve », pour reprendre les mots d'un ami de Mallarmé. Et c'est seulement de ce fait qu'il peut être le « poète savant », le médiateur, qui s'efface devant les anges aux dernières lignes du portrait. Encore n'est-on pas sûr (« J'ai fermé le livre », dit Mallarmé),^{p.078} si cette figure suprême est Baudelaire toujours, ou un poète à venir, devant lequel les *Fleurs du Mal* n'exprimeraient plus que « l'hystérie » de l'exil. Une lumière de délivrance enveloppe le « savant ». Et de même que s'étendait au fond de ce paysage l'horizon des jardins d'Arnheim, de même Ligeia et Morella se profilent dans l'outremer de « l'hymne » où ce lieu désert — ce cauchemar — se dissipe.

Oui, Edgar Poe aussi est présent dans la *Symphonie littéraire*. Et c'est au point que, malgré l'admiration que Mallarmé semble

L'art dans la société d'aujourd'hui

témoigner aux « chères pages », il me semble que ce poème transpose plus qu'il n'efface les mots injurieux de 1863. Car ce Baudelaire devenu livre (« Mon Baudelaire à peine ouvert », a écrit aussi Mallarmé) ne saurait sans inconséquence profonde vouloir unir l'action et le rêve. Qu'il soit retenu dans la grisaille du monde, prisonnier de ses tentations, encore une existence, avec ses douloureuses faiblesses, Mallarmé ne le dénie pas : c'est en cela d'ailleurs que le paysage baudelairien est un cauchemar, c'est pour cela que le péché est partout présent sous ce ciel livide ou sanglant. Mais le Baudelaire de Mallarmé a pour vertu d'avoir fait du péché, refus du monde tel qu'il existe, la clef d'une Beauté supérieure. Et tout regret de l'action est dès lors manquement à cette recherche suprême.

Sous-entendu que le contexte confirme. Nous n'avons plus beaucoup de respect pour Théophile Gautier. On est tenté de passer plus vite, dans *Symphonie littéraire*, devant son portrait à lui, d'ailleurs à peine tracé. Mais Mallarmé le célébra avec émotion dans le *Toast funèbre*. Gautier est celui qui, regardant, « ce qu'on ne fait pas », comme Mallarmé le souligne dans un commentaire de son poème, a doué chaque chose d'un « lucide contour, lacune » qui la sépare du chaos des existences particulières, la dresse dans son essence, la rend disponible pour l'Art. Les descriptions impeccables de Gautier disent en fait le néant, ou plutôt l'inutilité du monde. Et les essences ainsi libérées de « l'action » forment, dit Mallarmé dès la *Symphonie*, « un ensemble d'une si merveilleuse justesse que de ses jeux combinés résulte la seule lucidité... ». Voici Mallarmé déjà bien loin des mirages extra-terrestres de Poe, mais aussi plus ^{p.079} loin que jamais de l'engagement dans ce monde. Or, Baudelaire aimait lui

L'art dans la société d'aujourd'hui

aussi Gautier et lui dédia tout son livre. En l'associant au « parfait magicien ès lettres françaises » de la dédicace des *Fleurs du Mal*, Mallarmé lui rappelle ce patronage de Beauté pure, lui demande s'il peut lui rester fidèle.

III

Et il faut noter maintenant que la question n'est pas restée, cette fois, dans le secret d'une lettre. Ici commence, en effet, ce que j'appelais le « dialogue », et en tout cas l'effort du jeune poète pour se faire entendre par Baudelaire. Un de ses poèmes d'alors, *Plainte d'Automne*, porte la dédicace : « A Charles Baudelaire... ». Bien qu'en Belgique déjà, Baudelaire restait une présence accessible. Banville ou Glatigny étaient en rapport avec lui, et c'étaient des amis de Mallarmé. Pourquoi Banville n'eût-il pas montré la *Symphonie littéraire* à celui qui ne rencontrait d'habitude que railleries ou indifférence ? Quant à *Plainte d'Automne*, ce poème a paru dans la *Semaine de Cusset et de Vichy*, journal que dirigeait pour un moment Glatigny, et où venait d'être publiées les *Vocations*, de Baudelaire. Celui-ci, depuis 1861, publiait ses poèmes en prose, renouvelant un genre bien négligé depuis Aloysius Bertrand. Ecrire *Plainte d'Automne*, c'était donc se placer sous son regard, mais c'était lui poser encore la question de la *Symphonie*. Car, évoquant aussi un mouvement de recours à de « chers poèmes », *Plainte d'Automne* compromet l'idée du *Spleen de Paris* dans toutes sortes de crépuscules, celui de la saison comme celui de la poésie latine, l'attire vers les allées méphitiques d'*Ulalume*, confie déjà Baudelaire à la bibliothèque de Des Esseintes. Grand est sans doute le tourment de ce Mallarmé de vingt-deux ans devant une œuvre qui le fascine et en même temps

L'art dans la société d'aujourd'hui

qui lui échappe ; qui le scandalise parfois, non sans peut-être lui inspirer une inquiétude, un remords. Baudelaire apaiserait-il Mallarmé en acceptant l'hommage ambigu de la *Symphonie littéraire* ? En aimant *Plainte d'Automne* ? Formulerait-il quelque réponse ?

p.080 J'ai éprouvé, pour ma part, et à partir de ces deux données, le besoin de la réponse. Lisant la *Symphonie littéraire*, je m'étonne : Comment peut-on voir Baudelaire comme cela ? Mais revenant aux « chères pages » des *Fleurs du Mal*, je suis bien obligé d'y retrouver ce grand ciel livide aux limites d'un autre monde, et tous les signes — bijoux, parfums ou chats — d'une stérilité chargée de pouvoirs. Baudelaire, dandy — artiste ? — a écrit, c'est vrai, ces *Hymnes à la Beauté* où elle est célébrée comme minérale, immobile. Et il a parlé de « l'amour exclusif du Beau ». Et il a précisé, surtout : « Le Principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme — enthousiasme tout à fait indépendant de la passion qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison. Car la passion est naturelle, trop naturelle... » Oui, c'est bien là la pensée d'Edgar Poe — et de Mallarmé. Mais est-ce tout Baudelaire ? N'y a-t-il pas un secret de cette affirmation sans réserve, qui en transpose le sens ? La réponse de Baudelaire, comme on la voudrait en ce point ! Pourtant, il est probable qu'il n'a rien dit ou fait dire. Avait-il trop de méfiance ? « Ces jeunes gens me font une peur de chien », confiait-il. Mallarmé n'a rien su que ce silence.

IV

En fait — et c'est là l'essentiel de ce qu'il fallait rappeler — si Baudelaire n'a rien dit, il n'en a pas moins réfléchi, directement et précisément, sur la poétique mallarméenne, et il a même écrit sa réponse, que nous connaissons maintenant. A Bruxelles, on le sait, Baudelaire prenait des notes pour un ou plusieurs livres futurs. Tout ce dossier a paru, sous le titre trompeur de *Pauvre Belgique*, et là nous pouvons trouver la prise de position que nous avons désirée. Baudelaire a noté : « Un jeune écrivain a eu récemment une conception ingénieuse, mais non absolument juste. Le monde va finir. L'humanité est décrépite. Un Barnum de l'avenir montre aux hommes dégradés de son temps une belle femme des anciens âges, ^{p.081} artificiellement conservée. « Eh quoi, disent-ils, l'humanité a pu être aussi belle que cela ? *Je dis que cela n'est pas vrai. L'homme dégradé s'admurerait et appellerait la Beauté laideur...* » Qu'est-ce que cette conception ingénieuse ? Evidemment le *Phénomène futur*, un poème en prose de Mallarmé, et ces lignes de Baudelaire confirment tout d'abord que Banville ou quelque autre jouaient le rôle d'intermédiaire, puisque le *Phénomène futur*, écrit à l'automne de 1864, n'a été publié qu'en 1875. Baudelaire n'a donc pu en connaître qu'une copie manuscrite. Mais si Mallarmé lui avait envoyé ou fait remettre cette copie, c'est aussi parce que sa « conception ingénieuse » posait à nouveau la question implicite dans *Symphonie littéraire*.

Je n'essaierai pas de résumer le *Phénomène futur*, puisque Baudelaire l'a fait de façon si claire. Je noterai seulement une précision qu'il apporte à la poétique mallarméenne, sur un point qui en fut peut-être le grand tourment, et la secrète articulation avec la mise en question de Baudelaire. La femme n'est-elle pas

L'art dans la société d'aujourd'hui

cet *autre*, ce possible d'incarnation, d'existence ici, d'avenir, dont dénie l'existence même la Poétique du Rêve ? N'a-t-elle pas le pouvoir de réconcilier avec la terre, le droit d'y retenir un « antique soin » ? Mais la femme que désigne le Montreur de Choses Passées a « des yeux semblables aux pierres rares ». Et si même elle réunit les aspects les plus charnels de l'image féminine, c'est, chacun, avec une intensité si parfaite qu'elle les retire du monde, qu'elle ajoute une mort à cette opulence. Extase d'or des cheveux et « nudité sanglante des lèvres ». Beauté, immobile et indifférente en sa profondeur comme quelque rêve de pierre. Ce n'est certes pas *l'autre*, c'est plutôt la suprême absence. Et elle exige avant tout cette rupture des liens avec les naïvetés du devenir, les illusions de l'existence particulière, que Mallarmé appelle de ses vœux en la nommant *impuissance*, « Muse moderne de l'impuissance... ». Ainsi commençait la *Symphonie littéraire*. Et cela aussi aurait pu retenir l'attention de Baudelaire.

Car « l'impuissance » est au nombre de ces thèmes des *Fleurs du Mal* qui semblent les rendre justiciables de la lecture de Mallarmé. Comme fatalité de la condition poétique, elle est le sujet et la revendication de *L'Albatros*, où le poète est comparé à ce ^{p.082} « Prince des Nuées » qui ne peut marcher à cause d'ailes trop grandes. Souvent, ailleurs, elle est associée à l'Ennui, mêlée aux plaisirs comme un surcroît d'exigence, aux sensations comme un facteur de subtilité, et cela encore est mallarméen. Mais qui a lu Baudelaire sait aussi le regret qu'il en éprouve, et même quel sentiment de culpabilité il y associe, comme si elle était une faute, et non la condition nécessaire de la lucidité de l'esprit. Mais pourquoi la célébrerait-il, puisqu'elle n'a de valeur qu'associée à cette Beauté supérieure qu'il est capable de renier ?

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ce reniement est bien le sens, en effet, de ses remarques sur le *Phénomène futur*, et nous pouvons y revenir maintenant, ayant vérifié que c'est là le centre autour de quoi tout converge. S'il est une Beauté en soi, alors Mallarmé a raison, l'impuissance est le suprême devoir, et le regret de l'action une forme de la sottise. Mais Baudelaire, reconnaissant dans l'homme futur du poème de Mallarmé un symbole de l'homme actuel, n'hésite pas à dire que l'homme ne peut rien imaginer qu'à partir de soi, et, s'il rêve d'une beauté, n'y projetera que sa laideur — magnifiée. Qui sait, peut-être la laideur elle-même est-elle déjà la conséquence du rêve, le prix de la poursuite vaine de la Beauté ? Il y a là en tout cas un mouvement d'illusion, une pétition de principe, un redoublement, par l'effet de l'idéalisme poétique, de la dégradation où est tombé l'homme, quelle que soit sa cause dernière.

On le voit, Baudelaire a répondu très directement à Mallarmé. Et ce faisant, il a cautionné notre mouvement de refus devant *Symphonie littéraire*, encouragé à lutter contre une certaine poétique, proposé une autre lecture des *Fleurs du Mal*, devenues un livre pour son redoutable interprète, mais qui constituent peut-être un tout autre monde de signes, un autre *lieu*.

V

Et tout d'abord, ainsi autorisés, nous pouvons mieux comprendre ses contradictions apparentes — dialectiques en fait, mouvement de recherche de la véritable Beauté. Que Baudelaire ait aimé le Beau ^{p.083} au sens où la *Symphonie littéraire* l'entend, c'est indéniable, mais l'essentiel n'est plus là, nous pressentons — en fait nous le savions bien — que l'expérience réelle, c'est la réflexion sur cette attirance, et son intégration à une plus vaste

L'art dans la société d'aujourd'hui

pensée. Bien des passages le suggéraient, et anciens, que voici désignés par ces quelques lignes presque dernières. Et par, exemple, dans un des poèmes sur *La Beauté*, qu'il soit dit qu'elle inspire

... un amour

Eternel et muet ainsi que la matière

ce qui est un étrange renversement, puisque la Beauté devrait guérir l'homme de la matière. En vérité, Baudelaire a toujours marqué son ambivalence. Dans *l'Hymne*, si le regard de la Beauté est « divin », il est aussi « infernal », et Baudelaire insiste sur ses effets destructeurs. Et si pour finir il lui cède, disant « Qu'importe ! », il reste que la coloration du poème est surtout morale, on sent bien que cette adhésion demeure contredite par d'autres valeurs ou facteurs, au niveau d'une vie que la Beauté aurait dû rendre pourtant infiniment méprisable.

Et, d'ailleurs, dans la série même de ces poèmes de l'Idéal, au début du livre, Baudelaire en a placé un qui dénonce sans équivoque cette illusion qui si souvent le requiert. *Le Masque* est un des plus beaux poèmes des *Fleurs du Mal*, et justement parce qu'il revit ce mouvement d'adhésion d'abord — Baudelaire regarde avec bonheur une statue où « l'Elégance et la Force abondent » — puis d'alarme, quand il découvre les caractères seconds et, en fait, moraux, la Fatuité, la Dissimulation, la Complaisance charnelle, qui affleurent sur ce visage, quand il en est réduit à se demander si ces aspects humains, trop humains, de la Beauté idéale ne lui sont pas après tout un surcroît de charme — mais d'horreur, pour finir, parce que la statue, allégorique, a, dans le dos du beau visage souriant, une autre figure, qui ne répond que trop bien à ses plus sombres pressentiments :

L'art dans la société d'aujourd'hui

Mais non ! Ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,
Ce visage éclairé d'une exquise grimace. p.084
Et regarde, voici, crispée atrocement,
La véritable tête, et la sincère face
Renversée à l'abri de la face qui ment...

Derrière la Beauté, il n'y a au mieux que la souffrance, et à nouveau la vie, mais gaspillée, livrée sans défense au temps, à la mort. En d'autres mots : le matériau de la Beauté, ce n'est que la perception sensible ; or, celle-ci ne sait rien de la vraie donnée d'existence, le temps qui nous impose des choix, nous fait avoir un destin ; et plus on raffinera sur les couleurs et les formes, plus on méconnaîtra la vraie tâche. C'est ce que dit aussi *Rêve parisien*. Baudelaire a rassemblé là, dans l'évocation d'un « terrible paysage », tous les éléments que Mallarmé a repris, pour parler de lui, dans *Symphonie littéraire*. Il semble opposer l'Art à « l'irrégulier » de la vie, les pouvoirs du génie à l'inachevé de ce monde, mais soudain conscience lui vient que ce spectacle *n'est que pour l'œil*. « Terrible nouveauté », un « silence d'éternité » l'accable. Et l'œil se rouvre alors, découvrant que cette vision n'est qu'un rêve, et l'oreille paralysée se ranime, faisant entendre à nouveau ce qu'on avait voulu étouffer, la « pendule aux accents funèbres », le bruit du temps, le vrai bruit.

Baudelaire, isolant le pouvoir fallacieux des yeux des objurgations de l'oreille, a insisté, métaphoriquement, sur le caractère *d'image* de la création esthétique. Ce n'est pas lui qui ajouterait à l'horizon de ses marbres le soleil couchant qui suggère l'existence, ailleurs, du midi glorieux des essences. Non, la beauté a double visage, l'un d'illusion, et l'autre, conséquemment, de temps perdu, de souffrance. Et qui s'arrête au premier, qui s'est laissé fasciner, trop « docile amant » par ces « larges yeux » aux

L'art dans la société d'aujourd'hui

clartés apparemment éternelles, le voici pris dans un piège. Baudelaire aime la Beauté, mais comme on prend une drogue, par faiblesse, et d'autant plus avidement qu'elle a déjà affaibli la volonté, le courage. Il écrit :

Ne me suffit-il pas que tu sois l'apparence
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?

et son lieu est cette faiblesse, et le matériau de son œuvre, ce sont les données de sa vie.

VI

^{p.085} Mais ce serait trahir Baudelaire que de limiter à cette critique d'une beauté trop naïve, et sa compréhension de la question que Mallarmé lui posait, et sa réponse à cette question.

En fait, le véritable problème n'a pas été formulé, sauf qu'un mot est maintenant apparu — le temps — où ses catégories se profilent. Que l'être humain soit pétri de temps, courbé par la finitude, cela ne signifie-t-il pas qu'il n'est, de toute façon, que néant, et dès lors la Beauté, même illusoire, même dangereuse et « destructrice », n'est-elle pas un recours ? Dans le vide de tout, pourquoi pas une sorte de Jeu suprême ? Et derrière la rêverie d'une Beauté supérieure, n'y a-t-il pas une intuition plus solide de la fonction, ou du privilège, de l'Art, par quoi Mallarmé a raison contre le moralisme que j'ai pu sembler définir ? Lui-même n'était pas si simple qu'il tînt beaucoup à l'idée d'une Beauté supérieure, ou antérieure. De ce point de vue la *Symphonie Littéraire* doit être prise pour ce qu'elle est, un écrit de grande jeunesse où une vision est encore impure. Et très bientôt Mallarmé traverse une crise où sa vraie pensée se dégage.

L'art dans la société d'aujourd'hui

C'est comme s'il avait entendu la critique enfouie dans les brouillons de *Pauvre Belgique*, puisqu'il va abjurer certaines formes du Rêve ; mais en un sens on peut vraiment dire que Baudelaire a parlé. Pas de réponse directe, mais un dernier message : sa propre mort. Voici, en 1866, l'auteur des plus beaux poèmes modernes paralysé, aphasique, directement frappé dans son admirable intelligence. Le « Prince du Rêve » ne dit plus rien que « Cré Nom ». « Oui, *je le sais*, écrit Mallarmé quelques semaines après, nous ne sommes que de vaines formes de la matière... » Et dans le même souffle il avoue : le Rêve n'est pas. Dans ces moments achève certes de s'écrouler la rosace d'ancienne église, annonciatrice des cieux spirituels, et toute idée d'une décadence des temps, où se marquerait par ombre portée la gloire originelle de l'être. Tout cela n'était que chimère. Aux fenêtres de l'Idéal, le seul ange qui vienne, c'est le reflet de qui s'en approche. S'est affirmée la réalité dans ses motivations inflexibles. Mais en cela la mort de Baudelaire rend Mallarmé ^{p.086} à lui-même. Comprendre la vanité du rêve, c'est recouvrer le droit d'aimer le réel. L'amour des marbres nocturnes, des eaux inertes et métalliques n'est pas naturel à Mallarmé. S'il s'y est prêté, c'est par sentiment d'un exil, celui qui tient la personne humaine, particulière, finie, loin des fêtes que semble pourtant promettre le meilleur de nos sensations. Les limites de nos pouvoirs font que l'être n'est que virtuel, notre condition est d'avant son aube. Mais désormais Mallarmé ne va plus douter du néant de cette existence particulière, il est parvenu à s'en détacher. « Heureusement, écrit-il, pendant que Baudelaire s'éteint, je suis parfaitement mort. » Et puisqu'il survit à ses intérêts personnels par son intelligence non limitée et ses sensations, il n'a plus qu'à laisser le monde virtuel

L'art dans la société d'aujourd'hui

s'actualiser à travers sa voix, le jour grandir à travers son ombre, l'Univers, toujours dissimulé par les perspectives tronquées de notre action inutile — et, donc, toujours inconscient de soi — atteindre enfin à sa propre forme.

En « creusant le Néant », trouver le Beau ! Que l'homme sacrifie son intérêt personnel, ses vaines poursuites dans le monde, et chaque chose se lèvera dans son aspect absolu, son essence, sa « notion pure » — et sa capacité de s'unir aux autres dans l'Univers selon ses « phases corrélatives ». Notion pure, en effet, la chose peut atteindre sa transparence en s'identifiant au vocable. Le réel se dissipe dans le langage, mais celui-ci le révèle, en vérité il l'instaure, il lui permet d'être soi et de se voir, il explique la terre, orphiquement — à condition, bien sûr, qu'il se profère, lui-même, de la grande façon, l'inutile, qui est le Vers. Mallarmé a donc bien renié ses premiers rêves, « ennemis de sa charge », ceux qui se séparaient indûment de l'évidence des fleurs et des « jardins de cet astre », mais ce n'est certes pas pour leur préférer l'Action, c'est pour les abolir dans les « vrais bosquets » du grand Rêve, qui est l'Etre, inaccessible aux actes humains, mais concevable par la Parole, ce conditionnel absolu. Voilà la Poésie fondée, « l'avare silence » vaincu en même temps que la Nuit « massive ». Voilà le temps baudelairien expulsé des mots, où il n'avait pas de vraie place. La tâche du poète est de s'évanouir de ce monde pour que l'Etre soit.

Et il se pourra bien que Mallarmé reste hanté par le sentiment ^{p.087} qu'il ne peut, en fait, effacer tout à fait les traces, dans sa parole, de ses ambitions personnelles, de son hasard. Vestiges de subjectivité qui troubleront le regard, empêcheront les « double-six » de surgir dans le coup de dés, feront que le vers demeure,

L'art dans la société d'aujourd'hui

malgré tout l'effort de l'intelligence, « l'empire de la passion et des rêveries ». L'Œuvre ne serait alors qu'un « glorieux mensonge ». Mais même dans ce cas elle reste le jeu suprême, et le seul acte qui vaut. « Mon admiration tout entière, écrit Mallarmé en 1885, va droit au Grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister, et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir, *car c'eût été la vérité.* » Il parle là de Redon, et peut-être pensait à soi. Rien au dehors. Mieux vaut le mensonge de l'Œuvre que la misère du temps. Tel est le fond de l'affirmation que Mallarmé voulait faire entendre à Baudelaire. Et c'est sans doute le contenu de sa dernière parole dans le « dialogue », quand, incidemment, en post-scriptum à une de ses grandes lettres de 1867 (à Cazalis, le 14 mai), il écrit à propos de Dierx, disciple de Leconte de Lisle : « S'en séparera-t-il comme moi de Baudelaire ? » Avec Baudelaire a pris fin, au moins en droit, la poésie subjective.

VII

Et pourtant l'œuvre de Baudelaire résonne encore pour nous d'un son que ne réduit pas l'Harmonie mallarméenne ; d'un son qu'il entendait sans parfois le vouloir ni le bien comprendre, mais qui au moins l'obsédait — tantôt comme un remords, tantôt comme une sorte d'espoir.

Preuve de cette interférence mystérieuse avec les données plus conscientes de la poétique de Baudelaire : cette définition, nouvelle, de la Beauté, qui s'impose à lui comme un tout, par une dictée intérieure. Dans les *Journaux intimes*, il écrit : « J'ai trouvé la définition du Beau, de *mon* Beau... Je ne prétends pas que la joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la joie

L'art dans la société d'aujourd'hui

en est un des ornements les plus vulgaires — tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois ^{p.088} guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du malheur... » Il est émouvant d'entendre au passage cette question, d'avoir surpris cette angoisse. Baudelaire est poussé, il ne sait pas où il va. Mais cela montre le pouvoir de cette évidence obscure qui trouble la belle image dans le miroir de l'esprit. Et voici ce qui apparaît. D'abord comme un vestige de la Beauté supérieure, puisque la mélancolie est présente, qui semble témoigner d'aspirations refoulées, d'un Idéal impossible. C'est peut-être l'inaccessibilité de la Beauté esthétique, ou les dangers encourus à la poursuivre, qui sont la cause de ce « malheur ». Mais l'essentiel, c'est que le malheur fait partie, maintenant, de la Beauté, dans sa nouvelle figure. Or le malheur est un mode d'être de la personne humaine, non des essences. Il est la marque d'une présence, et voici *l'autre* promu à la dignité poétique. La finitude fait horreur à Baudelaire quand elle se déclare dans le temps vide de la pendule ; il cherche à lui échapper par la rêverie esthétique quand elle dit justement le temps gaspillé de l'esthète. Mais quand elle apparaît comme la présence d'un être, si elle l'inquiète encore — il se rétractera, s'enfuira — au moins elle le fascine. La présence peut être belle. Elle peut sembler détenir un bien.

Et on remarquera que cette présence de l'autre ne cesse de hanter les poèmes de Baudelaire, même les plus grevés de préoccupations esthétiques. En fait, il essaie bien rarement d'imaginer la beauté supérieure en soi, dans sa perfection et sa solitude, et il n'en ébauche les traits que pour aussitôt l'intégrer aux situations de sa vie. Le diamant baudelairien ne brille pas sur la

L'art dans la société d'aujourd'hui

tiare d'une Hérodiade, mais sur le corps de Jeanne Duval, la « très chère ». Et ce diamant, après tout, peut n'être qu'une breloque, cette beauté un simple décor de carton dans un « théâtre banal » ; le vrai objet, c'est la femme que Baudelaire refuse et signifie à la fois, dénonce comme actrice ou célèbre comme fée, par cette illusion dont il la pare. Certes, l'auteur des *Bijoux* n'est pas le Montreur des choses *passées* ! Il essaie d'atténuer une trop vive *présence*. Et même surgissement, même rapport ambigu dans le sonnet *A une Passante*. Avec cette existence qui passe un bien se propose, puis se perd. Imaginons Baudelaire dans la foule, regardant avidement, avec une ardente ^{p.089} curiosité, les autres. Est-ce, comme il le dit, pour analyser scientifiquement les tares, traiter à l'eau-forte la face humaine, ajouter à la Beauté idéale le contrepoint de la singulière « Beauté du Mal » ? Mais ce n'est pas ce que nous sentons quand nous lisons *Les Petites Vieilles*. Et ce n'est pas le besoin qui apparaît dans *Le Cygne*. Quand Baudelaire, errant dans Paris qui « change », pensant comme toujours au temps qui s'écoule, rencontre :

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage...

quelle expérience commence-t-il ? Qu'attend-il de celui qui *avait été* la figure de la Beauté idéale, mais qui n'est plus qu'existence brute ? Et pourquoi Baudelaire pensait-il déjà à Andromaque, « veuve d'Hector, hélas ! » aux premières lignes du poème ?

VIII

Il a écrit, à propos de *Melmoth* : « Tout homme qui n'accepte pas les conditions de sa vie vend son âme. »

L'art dans la société d'aujourd'hui

Et le moment est venu de rassembler quelques idées simples que la poétique mallarméenne n'a pas réussi encore à déprécier à mes yeux. La première est que l'existence — nos actes — est le seul réel qui nous soit ouvert. Nous pouvons bien avoir une idée de l'Univers : en fait nous ne le connaissons que de l'extérieur, abstraitement, de profil. Mais nous y inscrivons des signes — l'arbre, la source, l'orage — par quoi notre existence se reconnaît, notre parole s'élève, et ces signes, ces mots — en vérité, tout un monde — c'est notre lieu. D'autre part, notre existence est finie, dans ses moyens, dans le temps. J'entends par là simplement que nos actions ou même nos connaissances particulières ne « couvriront » pas notre monde, bien qu'il soit par droit de langage notre espace, notre possible. Voici autour de nous les empreintes de tous nos pas sur la grande plage : et que de régions intouchées ! La troisième remarque ^{p.090} est encore un fait d'expérience : parfois ce réseau d'empreintes nous semble comme un chaos d'intentions qui se contredisent, de piétinements et d'errances. Et devant cette écriture brouillée, cet accompli sans figure, nous nous sentons étrangers, tout nous semble désert et nuit. Mais parfois aussi les empreintes sont distribuées selon ce qui semble bien une mystérieuse ordonnance, un grossier mandala que déjà la mer efface, mais ne pourra déformer. Ici, des chemins, dirait-on, et là des centres, ici il y a eu comme un feu, et par là le « matelot oublié dans une île » est allé reconnaître son rivage, placer les points cardinaux... Un ordre, qui simplifie et rassemble, peut s'élaborer dans nos actes ; alors et l'existence et le réel ont pris forme, et nous sommes cette structure, et n'imaginons plus que nous puissions être des exilés.

Car la structure ordonnée — ne peut-on dire l'Intelligible ? —

L'art dans la société d'aujourd'hui

est ce qui s'oublie comme lieu, s'efface comme limite, se délivre du temps pour s'établir comme sens. Ici l'être n'est plus le lieu, tout extérieur, de nos traces, mais une musique intime, qui s'accomplit. Disant cela, je semble proche, sans doute, de Mallarmé. Et de ce point je puis bien reconnaître le bien-fondé, en tout cas, de son souci de l'Idée et de la musique, de son désir de subordonner la vaine plainte lyrique à une science des relations dans le tout. Mais pour que cette alchimie ne soit pas qu'un rêve, aux irréparables réveils ; pour que la forme qui s'élabore ne laisse rien de ce que nous sommes proliférer hors de sa limite, et pourrir — ne faut-il pas que chacune de leurs opérations incessantes porte sur nos conditions effectives, les « conditions de la vie », comme le rappelle Baudelaire, notre « hasard », qu'il ne s'agit pas d'abolir ? Un grand péril nous menace. La bête dans la nature est contrainte à sa condition, vouée à une forme qu'elle accomplit sans la voir. Mais les mots nous ont libéré de ce joug du premier Eden. Au-delà du possible propre à nos conditions effectives, ils en font miroiter bien d'autres, qu'il nous sera loisible de construire et d'habiter en esprit, sans avoir à les assujettir cette fois à la pesanteur du vécu. Explorations exaltantes ! Notre liberté y inscrit peut-être ses intentions, à déchiffrer comme dans un rêve. Mais quelque motivation, en nous, négligée, quelque limite maudite, et trop aisément oubliée, n'ont pas cessé pendant ce ^{p.091} temps de contraindre nos comportements ordinaires, et ces forces dès lors obscures vont retomber hors de l'unité. Pendant que l'imagination nous donne des mondes, nous cessons d'être le monde, nous nous réveillerons étrangers.

La clef de l'être, la seule voie vers une forme totale, c'est donc, me semble-t-il, l'acceptation du hasard. On peut l'appeler, cette

L'art dans la société d'aujourd'hui

acceptation, le *sacrifice*, puisqu'il implique que la personne renonce à l'infini du possible pour s'avancer dans son absolu. On peut l'appeler le consentement à la mort, puisqu'elle fixe nos yeux sur la finitude. Et on peut la dire l'amour, car rien que l'amour permet, à partir de ses choix impérieux, décisifs, de consentir au donné. Voici donc que l'amour est la conséquence du langage : le mode d'être que les mots nous contraignent de découvrir en nous, et de protéger, pour que leurs libres associations ne nous volent pas la présence. Et voici — paradoxe, pour la logique de Mallarmé — *l'autre* exigé dans sa différence profonde, sa liberté, afin que notre forme puisse accéder à son sens. La conscience de l'autre est la voie de l'incarnation, le déchiffrement du réel. Respectant une présence et, de ce fait, toute autre présence bientôt, dans leur être propre, elle en reconnaît les besoins, revit la nécessité, se convertit à la « pesanteur », — elle a compris l'inscription du particulier dans le tout. C'est aussi bien, d'ailleurs, le déchiffrement du langage. Car celui-ci n'est pas, à son origine, la liberté consentie aux mots. Si nous l'écoutons dans ses profondeurs, nous entendons que certains d'entre eux — la maison et le feu, le pain et le vin — ne sont pas entièrement des concepts, ne peuvent jamais tout à fait être pris comme « notions pures », car ils sont attachés à des présences virtuelles, piliers pour la voûte de la parole, points de condensation où les besoins physiques apaisent le besoin d'être, par analogies qui structurent le lieu humain et président déjà à la formation des vocables. Le feu et le nom du feu sont pour que la vie ait un centre. Le trésor des analogies, qui a le destin pour page blanche et nos besoins pour syntaxe, est sous-jacent dans la langue à l'algèbre des différences. Et notre *intention de destin* nous fait comprendre que la langue ne

L'art dans la société d'aujourd'hui

fut d'abord que le dépôt d'une parole inscrivant l'homme dans l'être : le moyen d'une initiation, les instruments d'un mystère.

p.092 « Dans certains états d'âme presque surnaturels, écrit Baudelaire, la profondeur de la vie se révèle dans le spectacle si ordinaire qu'il soit qu'on a sous les yeux : il en devient le *symbole...* » A cette expérience, que Goethe aussi a décrite, se prête un réseau de mots — de symboles — qui n'eurent de liens entre eux, de réciproque naissance, que pour nous maintenir dans cette unité ; et la poésie les retrouvera. Autrefois je croyais que les mots, brûlés par leur emploi conceptuel, ne disaient pas la présence, n'en pouvaient permettre à jamais que la « théologie négative ». Maintenant je pressens qu'une archéologie est possible, qui dégagerait par fragments les voûtes de notre forme. Il reste qu'on ne désarme pas pour autant une inhibition, qui nous ramène aux problèmes de notre époque. Quand Baudelaire écrit : « Vous êtes un beau ciel d'automne, calme et rose », on comprend, à son audace même à être si simple, qu'il a le savoir des grandes métaphores qui sont la flamme de la présence. Il sait la *raison* de l'automne, des « ports retentissants », de « l'éternelle chaleur », il sait que les yeux *sont* lumière, il pressent le retour de la sensation à sa valeur plénière de chiffre. Et pourtant, il est contraint d'ajouter : « Mais la tristesse en moi monte comme la mer... » Porté vers la présence par une vocation de tout l'être, lié à elle par son pacte physique avec la maladie et la mort, il est au dernier moment de beaucoup de ses états de conscience l'inoubliable inconnu du sonnet *A une Passante*, qui chancelle, « crispé comme un extravagant », à quelques pas infaisables de la « fugitive beauté ».

IX

Pourquoi cela ? Par le fait d'une aliénation dont nous souffrons tous. Il y a eu, en effet, des sociétés dans lesquelles un acte collectif maintenait dans la langue la circulation des symboles. Le sacrifice, première des institutions, rappelait à l'individu ses conditions effectives, gardait l'imaginaire — la poésie, dit Platon — à l'extérieur du langage. Alors toute chose était à sa place dans une forme unique qui était celle de l'existence incarnée : l'olivier déployait sa forme, non dans la famille des plantes mais dans l'horizon de la mer, ^{p.093} parce que l'un avec l'autre étaient le lieu de la vie. Les inventions se faisaient compte tenu des rythmes et des valences de cette grande figure. Et parler poétiquement, c'était se donner à ce lieu commun, à ce temps circulaire comme la naissance et la mort. Mais les mots ont franchi la barrière du sacrifice. Ils ont tenté de dire les choses en elles-mêmes, indépendamment de la finitude de leur témoin. L'olive a cessé d'être le complément du pain et du vin pour s'agréger à la chaîne des concepts. Le « tel quel » de nos réalités a servi à bâtir un monde sans la mort, laquelle du même coup est devenue le néant, que l'on redoute et qu'on fuit dans la pratique d'apparences désormais libres, aux perfections illusoires. Avec Descartes se généralise sinon s'achève cette extériorisation du réel. Et c'est pourquoi le danger que je disais tout à l'heure — celui de créer des « mondes » — est devenu dans les temps *modernes* bien plus qu'une simple éventualité, dont pourrait triompher chacun de nous. Les concepts ont recouvert les symboles. Et désormais ce sont les mots notre opium, notre ébauche incessante de mondes purs, notre « beauté supérieure » dont l'œuvre de Baudelaire est à la fois la pratique et la douloureuse dénonciation.

L'art dans la société d'aujourd'hui

L'œuvre de poésie, en effet, est le lieu où la force d'excarnation portera d'abord ses ravages. Ne suffit-il pas de trois mots pour que « tout un monde » se profile ? Aussi la tentation est irrésistible, quand le sacré s'est désagrégé, quand la durée, dès lors seulement subie, nous oblige à choisir entre des pulsions ou besoins qui ne semblent plus que concurrents et frustrés, de se réfugier dans ce pur espace, où se déploieront librement les pouvoirs de ce « seigneur latent », qui serait en nous sauf qu'il ne peut « devenir ». Et ce sera ce monologue où tous les êtres que l'on évoque sont abolis (Mallarmé l'indique d'*Hamlet*) comme présences réelles pour n'être plus que fonctions dans une fête illusoire. Une forme s'accomplira, à quoi s'agrège une part de nos expériences, mais une forme qui vaut par soi, et par rapport à notre destin reste à jamais extérieure : le sacré n'a couronné qu'une image, et pendant ce temps la solitude s'accroît, les fonctions sociales s'étiolent, la tyrannie de l'anonyme et du vide peut grandir. De cette évasion de la mort la tradition est ancienne, le classicisme en témoigne, c'est, pourrais-je dire, la *rhétorique*, un ^{p.094} langage où les mots ne supposent plus un sujet qui les utilise. Mallarmé n'a fait ensuite que décider que ce langage était le réel, et qu'il n'avait rien à dire que lui-même. Et certes, c'est très logique, et parfaitement en accord avec l'époque nouvelle. Car nos langues, toujours plus imprégnées de science, sont toujours plus du parti de la « notion pure ». L'homme moderne est privé de l'intelligence du temps par son éducation et presque tous ses travaux. Qu'il lui serait difficile de concevoir que ce fragment de durée peut être la voix de l'être ! Il en vient même à penser, obnubilé par les notions pures, que son moi, déterminé par leurs « phases corrélatives », n'est lui-même qu'une illusion.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Et la *vérité suprême*, c'est bien cela, si tout au moins le concept a le monopole du vrai. Mais a-t-on besoin de cette sorte de vérité pour se saisir comme sa propre cause — se lever, marcher ? A l'identité de l'univers à soi-même, qui se formule en nous dissolvant — « rien n'aura eu lieu que le lieu » — ne peut-on opposer l'identité de notre moi à lui-même, ayant surmonté son vertige ? Il s'agit là d'une option. Les mots nous prouvent notre néant, ouvrent sous nos pas un abîme, mais les mots, je le rappelais avant, nous proposent une demeure... — Nous sommes tous, plus ou moins, les disciples de Mallarmé. Il a prise sur notre esprit, et de ce fait il est bien possible que l'Univers, en tant que *suprême rêve*, finisse par triompher. Pourtant, en cette année qui est la centième après la mort de Charles Baudelaire, je ne puis m'empêcher de réaffirmer qu'une poésie sans le temps, et impersonnelle, c'est la *faute*, la tentation insinuée par cet « Hermès inconnu » ou ce « Satan Trismégiste » dont Baudelaire dit qu'il fait du poète un « Midas », et qu'il « vaporise » — qu'il ruine — le métal de la volonté.

« La poésie, sacré », écrit Mallarmé. « Tout poète doit être une incarnation », a dit quelque part Baudelaire. Entre ces deux vouloirs se joue le drame de l'homme, et il se joue aujourd'hui.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

ALEJO CARPENTIER actuellement ministre-conseiller de l'Ambassade de Cuba à Paris, est né à La Havane en 1904. Après des études à Cuba, il se lance dans le journalisme en 1922. En 1927, ayant signé un manifeste contre le tyran Machado, il est mis en prison pendant sept mois.

En 1928, Robert Desnos, de passage à La Havane, l'aide à s'embarquer pour la France. Il dirige, avec Desnos et Deharme, des émissions au Poste Parisien et à Radio-Luxembourg.

En qualité de journaliste, homme de radio et musicologue, il travaille également en Espagne, en Belgique, en Hollande, à Haïti, aux Etats-Unis, etc.

En 1939, il est appelé à La Havane pour y être codirecteur du poste national de la radio-diffusion. Il quitte ces fonctions en 1945 et s'installe à Caracas. Il rentre définitivement à Cuba en 1959, dès le triomphe de la Révolution cubaine.

Alejo Carpentier a publié son premier roman, *Ecue-Yamba-o*, à Madrid en 1933. Il a écrit, en 1945, une *Histoire de la musique cubaine*. Quatre romans, surtout, l'ont révélé au public : *Le Royaume de ce monde* (1949), *Le Partage des eaux* (1955), qui obtint en France le prix du meilleur livre étranger en 1956, *Chasse à l'homme* (1956), *Le Siècle des Lumières* (1963). Ces derniers romans ont été traduits en dix-neuf langues.

LE RÔLE SOCIAL DE L'ÉCRIVAIN ¹

@

p.095 Quand le sujet de cette conférence me fut proposé par les Rencontres internationales de Genève, je me suis trouvé tout à coup devant la possibilité d'aborder le thème de deux façons ; l'une du point de vue du philosophe, du point de vue sociologique, ce qui n'aurait pas été mon fort, ou bien d'envisager la question du point de vue du romancier, qui est le mien ; car je suis romancier. J'écris des romans et, contre les thèses que défendent les détracteurs actuels du roman, je crois en la réalité du roman actuel, c'est-à-dire à certains aspects du roman actuel.

Je suis convaincu que le roman n'est pas mort, comme certains veulent le proclamer. Je dirai même que le splendide essor du roman en Amérique latine, par exemple, permet d'envisager les

¹ Conférence du 13 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

fonctions possibles du roman sur les bases nouvelles qui pose le problème de l'engagement de l'écrivain, et qui rendent le problème toujours présent. C'est donc comme romancier que je vais essayer d'aborder le thème proposé, et c'est en romancier que je commence, exactement comme un chapitre de roman.

Attachez vos ceintures ! Cessez de fumer ! On attache sa ceinture et l'attente commence. Ce n'est jamais très agréable parce qu'il ^{p.096} est difficile de savoir pourquoi il faut attacher sa ceinture et cesser de fumer. L'avion reçoit des coups de bélier à droite, à gauche. Je me souviens d'un vol au-dessus de l'île de la Barbade, particulièrement désagréable, où (comme il m'est arrivé à Bogota, je m'en souviens aussi) l'avion est précipité dans une descente vertigineuse. Vous êtes là, votre ceinture attachée, ayant cessé de fumer, à vous demander comment et dans combien de minutes on va s'en sortir.

On s'en sort ; le calme se rétablit ; on peut desserrer sa ceinture ; on peut recommencer à fumer. L'orage, la turbulence qu'on vient de traverser, sont des faits sur lesquels vous n'avez absolument pas le moindre jugement. Vous n'en connaissez pas les annonces ; vous n'en connaissez pas les risques véritables ; vous en ignorez les périls possibles. On vous amène comme cela, entre vents et orages, peut-être effrayé par la foudre, sans vous donner plus d'explications. Vous subissez, ignorant que cela peut n'être d'aucune importance, qu'il s'agit peut-être d'un épisode minime d'une magnifique navigation aérienne.

Desserrez vos ceintures ! Vous pouvez fumer ! Je voyage énormément en avion. Certains de mes voyages, comme La Havane-Hanoï, il y a quelques mois, par Mourmansk, Moscou, Irkoutsk, Pékin et la frontière du Viet-Nam, peuvent se compter parmi les grands

L'art dans la société d'aujourd'hui

voyages. Mais, dans l'avion — et combien propre et agréable est l'avion — j'ai été frappé par l'incommunicabilité qui existe entre les voyageurs et ceux qui les conduisent. Les pilotes, les techniciens, les navigateurs sont là-bas, à l'avant dans leur cabine, sans communication avec les passagers. Ils font ce qu'ils ont à faire ; ils le font très bien, admirablement bien. Toutefois, arrivé le moment d'attacher sa ceinture, on voudrait poser des questions, mais ce serait inutile. On vous répondrait, mais vous ne comprendriez absolument rien, parce que ceux qui conduisent votre avion sont des techniciens qui parlent un autre langage que vous, qui ont à lutter avec des forces qu'ils se désignent — et cela est très important — par des mots qui ne figurent pas dans votre vocabulaire.

Quand Shakespeare, dans *La Tempête*, nous donne une image du cyclone des îles Bermudes, elle correspond exactement aux réalités de l'époque. Il évoquait avec précision, à une énorme distance, ce ^{p.097} qui pourrait être, à son époque, un cyclone aux îles Bermudes. Son langage — et cela a fait l'admiration des commentateurs de son époque — est d'une précision étonnante. Mieux, son langage poétique est des plus riches, tout en étant aussi exact que le langage maritime de son époque.

Le poète avait là-dessus des moyens d'expression plus complets, plus nuancés, plus évocateurs et plus colorés. Non seulement le poète comprenait le langage de son époque, mais il était en avance sur son époque, en tant que moyens d'expression. D'après l'état des sciences du temps de Shakespeare, il lui aurait fallu bien peu d'efforts pour mettre à jour et pour comprendre ce qui se faisait autour de lui ou peut-être sur le continent.

Les voyages de Walter Raleigh aux bouches de l'Orénoque, et cette remontée malheureuse du Maroni qui marqua son échec,

L'art dans la société d'aujourd'hui

était une chose dont la relation à travers le langage était absolument intelligible pour quiconque avait une certaine culture au temps de Shakespeare.

Cherchons ailleurs. Prenons l'essai de Montaigne sur les coches où s'expriment des vérités toujours valables sur les réalités du continent nouveau qui aurait été visité par les voyageurs européens en date récente ; Montaigne, dans cet essai, ne trouve pas la moindre difficulté à nous situer en face de réalités nouvelles qui lui avaient été révélées. Il avait compris le langage des navigateurs, des explorateurs, des nautoniers, des chroniqueurs, d'où il puisait son information. Or, ces navigateurs, ces nautoniers, avaient connu un monde aussi inconnu, aussi singulier, aussi nouveau pour tout dire, que ceux que nous révèlent aujourd'hui les conquérants de l'espace. En le langage clair et direct de ses informateurs, Montaigne trouve tout ce dont il a besoin pour nous parler de civilisations jusqu'alors insoupçonnées, des mœurs des habitants du Nouveau Monde, de leur sens religieux.

Je constate simplement qu'entre les relations de voyage, les chroniques des premiers colonisateurs des Indes fabuleuses récemment découvertes, il ne s'établissait pas de différences de langage. Il n'y en avait aucune. C'était Montaigne, dont les conclusions étaient celles d'un moraliste, qui avait le dessus.

^{p.098} Le roman, et c'est en romancier — je le rappelle — que je vous parle ce soir, est un genre tardif. Bien qu'on puisse dire que toute littérature est roman, aussi bien que toute littérature est poésie, tout au moins à ses débuts, le roman, tel que nous l'entendons, arrive tard dans toute littérature. Il ne suffit pas d'un roman isolé, d'un *Ane d'or*, d'un *Satiricon*, pour faire un mouvement romanesque, pour créer une tradition du roman.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Une tradition du roman existe, ne l'oublions pas, quand il y a un mouvement du roman, une école du roman, une évolution du roman. Cela se produit pour la première fois en Espagne, avec la magnifique Picaresque qui commence avec le Lazarillo de Tormès, se poursuit avec le Guzman d'Alfarache, le Buscon de Quevedo, l'écuyer Marcos d'Obregon, d'Espinel, avant de se terminer en beauté sur une trajectoire de près de trois siècles, en passant par l'Estebanillo Gonzalès, anonyme, et les splendides mémoires de Torres Villarroèl, et se termine enfin par le Periquillo Sarniento du Mexicain Lisardi, au début du siècle dernier.

En lisant la Picaresque espagnole, nous nous trouvons en face d'un roman qui non seulement exprime son époque, mais qui interprète son époque, remplie de prodiges géographiques, astronomiques, scientifiques, sans que ses auteurs aient à forcer le langage de leur époque. C'est-à-dire que c'est eux, comme dans le cas du baroque admirable de Torrès Villarroèl, qui mènent le jeu du langage. Rien ne les dépasse ; ce sont eux qui dépassent leur époque. Les docteurs de Salamanque et de Tolède n'ont qu'à rester cois. Le romancier devance son époque. Il l'exprime comme personne ne pourrait le faire.

Passons au XIX^e siècle. Balzac exprime bien son époque. Ne nous laissons pas aller au répertoire des lieux communs qui auraient été utilisés par la littérature engagée depuis quelques années en arrière. Balzac a été présenté comme un symbole et a été réédité à ce titre, bien que je croie que Balzac ait beaucoup moins de lecteurs aujourd'hui qu'hier. En France, peut-être en a-t-il beaucoup, mais je n'en suis pas entièrement sûr.

J'ai vu une expérience concluante ; à Cuba, étant directeur des Editions de l'Etat, nos éditions de Balzac n'ont pas marché. Nos

L'art dans la société d'aujourd'hui

éditions du *Père Goriot* nous sont restées sur les bras. Cela n'enlève ^{p.099} rien à la grandeur de Balzac en tant qu'homme, exprimant son époque.

Vous avez lu Balzac, et vous l'avez relu. Voyez-vous dans son œuvre une angoisse en ce qui regarde l'expression des réalités qui l'entourent ? Jamais ! Il est maître à son bord. Il domine son époque.

Zola également, et avec une satisfaction qui remplit toute son œuvre, ne touche qu'à peine à la technique. Observez que dans le monde des Rougon-Macquart, on ne voit apparaître que de temps en temps un ingénieur, un scientifique ou un technicien. Zola, qui est l'homme qui se réclamait des techniques psychologiques les plus importantes du siècle, avait peur d'affronter le monde de la technique, tel qu'il se trouvait à son époque. Il avait frôlé le monde de la technique dans la *Bête humaine*, et sa vision de la locomotive renversée devient sous sa plume un morceau de prose lyrique absolument réussi. Rien d'autre, et c'est déjà très bien.

Dans Proust, le langage ne crée aucune angoisse entre ce qui veut être dit et ce qui est connu. Le langage de Proust est au-dessus de ce qu'il faut connaître. Il domine les sujets qu'il poursuit. Il est maître de sa technique, parce qu'il entend tout ce qu'il contemple. En réalité, il nous donne une immense Picaresque de son époque qui se résume dans *Le Temps retrouvé*, de son gigantesque roman, avec tout ce que le langage peut faire pour exprimer une réalité, pour multiple qu'elle soit.

On pourrait dire de James Joyce ce que je viens de dire de Proust, mais chez lui la connaissance de ce qu'il exprime ne lutte pas avec des facteurs inconnus, qui l'empêchent d'aller plus en

L'art dans la société d'aujourd'hui

avant. James Joyce domine son monde. Il en extrait ses sources. Il y trouve sa sève. Les personnages d'*Ulysse* sont accessibles au romancier parce que les problèmes que posent les contingences de leur existence sont ceux qu'un romancier génial tel Joyce peut comprendre, déceler, exprimer.

C'est en ayant conscience de cette réalisation totale, de cet accomplissement du roman, que je commence à me trouver inquiet sur le destin du roman futur. Serge Eisenstein, qui fut mon ami, me disait qu'à son avis deux films étaient à réaliser : *Le Capital* et *Ulysse*.^{p.100} Je vois qu'il avait raison, parce que les deux livres, quoi qu'on en dise, ne cessent de nous hanter depuis plus de trente ans : *Le Capital* pour des raisons qu'il serait enfantin d'évoquer ici, et *Ulysse* parce que ce roman fermait une époque non seulement marquée par un mode de vivre, mais marquée aussi par la transformation d'un mode de vivre. Au lendemain d'*Ulysse*, il faut bien le dire, les romanciers demeurèrent pantois. On pouvait bien refuser tout cela, on pouvait en nier les qualités, mais *Ulysse* était là !

On nous racontait que James Joyce était en train d'écrire un nouveau livre, pour lequel Marie Monier était en train de dessiner des caractères insolites, où les lettres a, b, c, etc., seraient imprimées avec une encre différente, entrelacées d'images d'algues, d'hippocampes, de salamandres, de figures solaires. Imprimer le texte, sans l'alphabet annoncé, appartiendrait en fin de compte au *Finnegan's Wake*. Tout cela était inquiétant, mais inquiétant surtout parce que Joyce fermait une époque, un mode de vie de l'homme sur la terre.

Face à nos yeux commençait une autre époque qui ne trouverait son James Joyce que trente, quarante ou cinquante ans

L'art dans la société d'aujourd'hui

plus tard. On a publié bien des romans après *Ulysse*. Mais le roman depuis *Ulysse* souffre d'un complexe d'Ulysse. On a l'impression, en écrivant, que cela n'est pas comme cela et qu'il y a mieux à faire. Il est difficile de se rapprocher de James Joyce, en ce qui regarde la connaissance de l'homme. Dans la prodigieuse exécution du chapitre final de son livre, il y a une époque qui se ferme sur ce livre.

Pour cela même commence une sorte de perplexité sur le destin de l'homme et de la femme soumis à cette nouvelle méthode de vie. Je me souviens encore de l'édition *d'Ulysse*, dont la traduction en français avait été faite par sept écrivains de première importance. Cela se passait il y a plus de trente ans, à une époque — et cela peut paraître singulier aux tout jeunes gens — où la vie obéissait à d'autres rythmes.

Depuis, les choses ont changé. L'homme est le même, évidemment, mais il est entouré de forces, de techniques, de moyens de signalement, de communication tout neufs, qui le dépassent, et, plus encore, de techniques, de moyens d'action, de communication, disposant d'un langage qui les dépasse. Et ce langage dépassant ^{p.101} l'homme de tous les jours, dépasse aussi le romancier. Les progrès de la technique, les acquisitions de la science, les moyens de communication, d'information ayant dépassé depuis une trentaine d'années les moyens de perception du romancier.

Nous avons devant nous le monde de l'aviation commerciale, par exemple, qui échappe à nos possibilités d'observation directe. Voilà un monde extraordinaire, avec des disciplines nouvelles, un rythme, un mouvement, un pouvoir d'échange, des mutations de personnages, d'esprit, de vision, qui n'a pas inspiré un seul grand

L'art dans la société d'aujourd'hui

roman de notre époque, bien que le roman de Saint-Exupéry sur les débuts de l'aviation ait été le précurseur d'une littérature qui attend encore son improbable romancier.

Si l'aviation commerciale n'a pas encore inspiré le grand roman — et j'en parlais justement à Graham Greene — que dirons-nous des voyages des cosmonautes ? Cela existe. Cela est très important. Il ne s'agit pas seulement d'un aliment pour bandes dessinées. Nous en parlons tous les jours. Cela nous entoure. C'est la féerie des temps modernes.

Le romancier d'aujourd'hui se sent, sous beaucoup d'aspects, en retard sur son époque, en retard sur des hommes qui ne lui veulent aucun mal, qui lisent même ses romans, mais qui vivent dans des sphères qu'il n'atteint pas. Il vole en avion sans savoir pourquoi on attache sa ceinture. Il frôle le monde extraordinaire de l'aviation commerciale, sans réussir à en connaître les mécanismes. Il assiste au départ des cosmonautes ; il voit les photographies qu'ils rapportent de leur voyage ; il se tourne vers le monde de la médecine, il se trouve face à un langage clos ; s'il se tourne vers les chercheurs scientifiques, il se trouve devant des mémoires, des monographies, des rapports, auxquels il ne comprend strictement rien.

Néanmoins, c'est un monde intéressant au possible, passionnant. Mais on arrive à se demander, comme Antonioni disait récemment à un de mes amis, un grand romancier mexicain, si c'est plutôt le cinéma qui pourrait pénétrer, plus que la prose du roman, les mondes à exprimer, pas encore exprimés, nécessaires à l'expression que pose la vie aujourd'hui. Comment décrire un monde scientifique si vous n'êtes pas scientifique ? Comment décrire le monde des ^{p.102} cosmonautes si vous n'avez pas participé

L'art dans la société d'aujourd'hui

à leurs expériences ? Le rôle du témoin cesse d'avoir un sens lorsqu'il n'est plus le témoin de son époque.

Le Zola de *Germinal* n'entend plus ce qui se passe dans la centrale de recherches nucléaires, et l'avion supersonique qui s'écrase aujourd'hui sur un champ de betteraves a très peu à voir avec la locomotive éventrée de la *Bête humaine*. Il y a peu à faire à Hiroshima pour l'auteur de *La Débâcle*.

Vous me direz que le romancier n'a qu'à s'adapter. S'il ne comprend pas, la carence est en lui. Il n'avait qu'à étudier les techniques, suivre les voyages des cosmonautes. Mais l'accès du monde de la technique, des cosmonautes et plus simplement de l'aviation commerciale n'est pas chose aisée. Il faut pour cela acquérir un certain nombre de connaissances ; il faut acquérir un langage ; il faut franchir les portes mystérieuses qui séparent le commun des mortels de l'appareil de la technique.

Parler de technique, qu'est-ce que cela veut dire ? La technique, de par son coût, est devenue subsidiaire des gouvernements. C'est l'Etat, n'importe quel Etat, qui subventionne la technique, qui la rend possible. Or, essayez d'entrer dans des secrets d'Etat ! Mettre la technique en jugement, c'est mettre le romancier dans la position du personnage d'une agréable histoire de commis-voyageur, celle de l'homme mal vêtu, qui se retrouverait vers les années 1946 dans un parc de New York avec un ancien camarade d'université qui, lui, bien vêtu et bien nourri, lui demanderait : « Comment es-tu tombé si bas ? » L'autre répondrait : « J'ai fait la guerre du Pacifique ; j'ai interrompu mes études et à mon retour je ne servais plus à rien. » « Tu n'as rien appris à la guerre ? », demande l'autre. « Oui, j'ai appris à tirer du canon. » « La solution est simple, achète-toi un canon, et établis-toi à ton compte. »

L'art dans la société d'aujourd'hui

Pour pénétrer le monde de la technique à cette époque, le romancier décidé à le faire aurait souvent à se comporter comme l'homme qui, avec son canon, aurait à s'installer à son propre compte, car les canons appartiennent aux nations et les techniques ne sont pas d'un accès facile. Les films sont très en avance sur les genres narratifs, qui traitent du monde scientifique moderne. Mais cela ressemble ^{p.103} toujours un peu à du James Bond ou Barbarella, et aussi aux bandes dessinées. Le film, en vérité, malgré l'idée d'Antonioni, n'assimile pas le monde scientifique ou, s'il le ceint, s'il essaie de l'attraper — je ne parle pas de documentaires tels que les films réalisés par les spécialistes de la biologie, de la chirurgie, etc. — c'est en face de tableaux de contrôle, d'appareils, d'appareils qui semblent dépasser le film.

On nous y montre des techniciens vêtus de vareuses blanches ou bleues, qui meuvent des machines mystérieuses, sèches, réduites à quelques écrans, et derrière tout cela ces avions qui arrivent, ces radars, ces signalements, ces contrôles, ces différents appareils qu'on vous montre, où tout un monde existe.

Ce n'était pas le monde de Balzac ; ce n'était pas le monde de Zola ; ce n'était pas le monde de Proust, ni même celui de Joyce. Eux étaient maîtres de leur monde. Nous, romanciers de 1967, sommes en retard sur ce monde qui est en réalité le monde actuel. De cette vérité, on peut déduire une hypothèse sur la décadence du roman. En effet, si le roman cesse d'atteindre son époque, s'il ne peut plus la traduire, l'exprimer, la fixer, quelle est la destinée du roman ? A quoi bon écrire des romans ? Que faire du roman ?

Naturellement, il est toujours possible d'écrire un roman où le personnage A, masculin, se trouve par hasard intéressé par le personnage B, féminin, au milieu d'objets qui peuvent jouer un

L'art dans la société d'aujourd'hui

rôle dans le comportement de A plus B. Il y a ensuite un personnage C, intervenant dans l'action, et un personnage D qui jouera un rôle décisif, en fin de compte, à moins que A, B ou C ne s'arrangent autrement.

Jusqu'à quel point ces personnages nous intéressent-ils ? En réalité, ils s'appellent Jean, Louise, Albert, Marcelle, mais voilà où se trouve, à mon avis, la crise du roman contemporain ; ni Jean A, ni Louise B, ni Albert C, ni Marcelle D ne nous intéressent énormément. Nous suivons leurs aventures, leur devenir, ou leur immobilisation sur place, comme on peut suivre les errances de personnages qui animent certaines bandes dessinées, où on nous montre les amours célèbres de Rubens ou de von Kleist — je cite mes dessins favoris — où le côté instructif se double d'un petit côté p.104 égrillard, qui se manifeste dans une image sur quatre par la vision d'une fille au décolleté opulent. Croyez-vous qu'il n'existe pas une crise du roman, en ce qui concerne son but de raconter, de narrer, de romancer, c'est-à-dire de mettre en roman, en langage de roman ? Une histoire A, plus B, plus C, plus D n'intéresse plus beaucoup de personnes. Pour cela, il y a la série noire, les romans policiers, le monde splendide de la science-fiction, quand elle est due à un talent comme celui de Ray Bradbury.

Tout cela ne veut pas dire que le roman soit en crise. Il est en crise là où il est soumis à de vieux barèmes. Il est vivant, et bien vivant, en échange, là où il devient roman épique, où la possibilité d'être épique le soustrait à l'anecdote trop particulière, où son mouvement même lui permet de reprendre le dessus sur son époque, exprimant des réalités qui sont aussi celles de son époque, du temps où vit le romancier, du temps qu'il lui est possible de saisir.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Toute époque, me direz-vous, est riche en action épique. L'épique, l'*epos* scientifique, en cela, est aussi important que l'*epos* collectif, l'épique des masses, des déplacements humains, du vouloir humain. Nous sommes d'accord. Mais encore faudrait-il concevoir qu'il y a une épique d'un abord difficile, une épique, par contre, saisissable au premier abord. Pourquoi ceci ? Parce que les éléments nous en sont donnés, parce que nous pouvons les voir dans leur ensemble, les jauger, les critiquer, parce qu'ils sont soumis à notre jugement. N'oubliez pas que je regarde ici les choses du point de vue du romancier. Tout à coup le mystère des techniques disparaît. Placez-nous en face des faits comme le Montaigne de l'essai sur les cochons, et nous n'aurons plus à faire d'effort pour entendre ce qui, ailleurs, nous échappe.

Mais nous échappe-t-il parce qu'il y a une carence en nous ? Alors c'est notre faute. Mais le romancier reste sur pied avec ses carences. Il n'est que le romancier, rien de plus. Il a ses carences, et son métier n'est peut-être pas celui d'apprendre, de se munir d'un jargon technique. Il écrit dans une langue plus ou moins bonne, mais qui possède un moyen d'expression. Il jouit peut-être aussi d'un sens d'observation supérieur à celui de la plupart de ses semblables. Face à ceux qui parlent un langage difficile, il se trouve en ^{p.105} face du monde de la politique, où au moins on lui parle un langage clair. Ce monde est complexe, rempli d'embûches, de pièges, monde où ce qui sera vrai aujourd'hui cessera de l'être demain, mais monde où le romancier doit trouver, en raison même de sa mutation perpétuelle, de l'eau d'Héraclite, une cause de réflexion, une source de l'action, de ce que j'appellerai *l'action écrite*.

Montaigne, écrivain, s'engageait en faveur de l'Amérique, en

L'art dans la société d'aujourd'hui

parlant de l'Amérique. Souvenez-vous de l'admirable ouverture de son essai sur les cochés, qui débute par ces paroles : « Notre monde vient en trouver un autre non moins grand, aussi plein et membru que lui, toutefois si nouveau et enfant qu'on lui apprend encore son ABC. » Plus loin encore il se demande pourquoi ces gens auraient à écouter ce qu'était la remontrance accoutumée des Espagnols, et pourquoi ils auraient à abandonner leurs dieux en faveur des nôtres.

Montaigne s'engageait en faveur de l'Amérique. En parlant de l'Amérique, son engagement, que je cite ici de façon épisodique, enfermait néanmoins un enseignement : celui-ci qui juge un événement, s'engage. L'idée n'a rien de nouveau, vous le savez : qui ne s'engage pas, s'engage également. Je ne veux pas ressasser des lieux communs, mais Montaigne, dans un essai aussi pacifique que celui qu'il écrivait sur les cochés, s'engageait à fond, et d'une façon polémique, combattante sur la cause de l'Amérique face à l'Europe conquérante.

Et c'est de l'Amérique latine que je veux vous parler aujourd'hui, comme l'illustration d'un engagement possible. Cette Amérique à laquelle j'appartiens, qui offre au monde, tel un retable, le spectacle d'un univers où l'engagement était toujours inséparable de la vie intellectuelle. Je sais, l'Amérique latine n'est pas encore cotée, ou très peu, dans la vie intellectuelle du monde. Une centralisation absurde de la culture l'a tenue en marge de tout ce qui fut, pendant longtemps, une historiographie de la culture. Néanmoins, cette Amérique latine dont je revendique les valeurs, nous a donné aussi des hommes de première force.

C'était d'abord Bernal del Castillo, « le soudard inspiré », devenu chroniqueur, qui nous a donné avec sa véridique *Histoire*

L'art dans la société d'aujourd'hui

de *la Conquête de la Nouvelle Espagne*, le premier roman de chevalerie ^{p.106} réelle de tous les temps. Avec Bernal, la fonction sociale de l'écrivain se définit au Nouveau Monde : s'occuper de ce qui le concerne, devancer son époque en saisissant son image la plus juste. Le premier à saisir cette image avait donc accompli une des tâches qui incombent à l'écrivain actuel, et surtout au romancier, bien qu'à cette époque seulement les romanciers de la Picaresque fussent des romanciers en ce monde.

Le deuxième auteur en date, que nous donne le monde enfant dont Montaigne parlait, est l'Incas Garcilaso de la Vega. Celui-ci, fils d'une princesse inca et d'un conquérant espagnol, s'applique dans son œuvre monumentale, *Les Commentaires Royaux*, à évoquer la grandeur de son pays, du royaume inca, en décrivant avec une nostalgie poignante sa grandeur passée. Voici encore un écrivain remplissant sa fonction sociale en fixant le passé immédiat, pour que le monde en garde le souvenir.

Le troisième écrivain apparaît bien après, au XIX^e siècle, Sarmiento, l'Argentin, pour poser un autre problème, celui qui consiste à dénoncer l'état de choses intolérable, les dictatures d'une sorte de chef armé, de condottiere, de gaucho, dans *Facundo*, un livre qui reste classique en Amérique latine au bout de plus d'un siècle. Ici la fonction sociale de l'écrivain s'accomplit en fonction de la dénonciation d'un abus de pouvoir du signalement des tares qu'il faut combattre.

Nous en arrivons ainsi à l'œuvre de José Martí qui, au cours de sa vie passionnée, n'a pas écrit une ligne qui ne soit animée par sa foi ardente en l'Amérique latine. Aujourd'hui encore — et il est mort en 1895 — on ne peut rien comprendre en Amérique latine, rien entendre au monde dont Montaigne a salué la nouveauté,

L'art dans la société d'aujourd'hui

sans avoir recours à l'œuvre de José Martí. Ici la fonction sociale de l'écrivain se trouve illustrée par un labeur de définition, de fixation, d'annonciation. De Bernal Diaz del Castillo à Martí, voilà un nouveau monde qui commence à prendre force à travers la main de ces écrivains.

Je me demande maintenant si la main de l'écrivain peut avoir une plus haute mission que celle de définir, fixer, critiquer, montrer le monde qui lui est échu en partage. Naturellement, pour cela, il ^{p.107} faut comprendre le langage de ce monde. Et cela pose une nouvelle fois le problème que je posais au début de cet entretien : quel langage est intelligible, aujourd'hui, à l'écrivain ? Un langage sur lequel il a quelque prise, un langage qui reste clair, qui lui est encore parfaitement intelligible.

Quel est ce langage ? Celui de l'histoire qui se produit autour de lui, qui s'échafaude autour de lui, qui se crée autour de lui, qui s'affirme autour de lui. Il ne s'agit pas, évidemment, de prendre la presse de tous les jours et d'en tirer une conclusion littéraire. Mais il s'agit de voir, de percevoir ce qui, dans votre entourage, vous regarde directement, et de garder la tête assez froide pour pouvoir choisir entre les différents engagements qui vous sollicitent.

Les dangers sont grands, je le sais. Il y a de mauvais engagements, l'engagement à faux, l'engagement incertain, l'engagement fervent, l'engagement forcé politiquement par des contingences immédiates dont la vérité est difficilement discernable, mais le tout se trouve là, dans le caractère de l'engagement. On peut s'y tromper, et même très gravement. Y laisser le fruit de toute une vie intellectuelle. Nous en connaissons pas mal de cas.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Mais il est certain que l'engagement est inévitable, que l'engagement en tant que tel est soumis à des réalités qui nous ont été enseignées par les événements mêmes. Au début de la Révolution russe, certains écrivains de très grand talent se sont exilés volontairement. Nous en connaissons quelques-uns. Ils étaient même de tout premier ordre. Je dirais même que j'ai traduit en espagnol certains récits de Remizov, publiés en français. Mais je ne sais ce qui se passe avec ces écrivains. On ne les relit pas, on ne relit pas leurs œuvres, alors qu'on relit l'œuvre des écrivains tels que Vsevolod et Ivanov qui sont restés là-bas. On relit Maïakovski, mais on ne relit pas tel autre poète exilé à Paris, par sa propre volonté, et que l'on reprend actuellement depuis sa patrie d'origine où il commence à avoir enfin une audience valable.

Il arrive que la fonction de l'écrivain se réalise en vue des aspirations de tout un peuple. Là où cette aspiration, ou cette praxis, est mise en veilleuse, endormie, ou conformiste, ou repue, l'écrivain a peu à faire et il retournera au roman où A, B ou C sera sauvé par ^{p.108} l'intervention de D. Il n'y a que peu de choses à exprimer, à contempler, et à écrire, puisque peu de choses arrivent autour de lui. Il lui manque l'événement nécessaire à l'écrivain ; il lui manque ce que nous pourrions appeler l'élément épique.

Mais si, à notre époque, en notre siècle, l'événement épique manque ici, il se multiplie ailleurs. J'en parlais récemment avec Michel Leiris. Nous constatons que si les sujets de roman manquaient ici, il y en avait cependant de très abondants au Viet-Nam, au Moyen-Orient, en Chine, dans les guérillas d'Amérique latine. Comment pouvions-nous penser qu'un romancier serait capable de traiter ces différents fronts du roman en un seul livre ?

L'art dans la société d'aujourd'hui

« Il valait mieux » — disait Michel Leiris — « partir de son tout petit coin et monter du particulier à l'universel », voir ce que je vois, comprendre ce que je comprends, et vous donner une vision du monde, à partir de mon engagement avec ce monde. Il est possible que mon engagement ne soit pas le vôtre. Je suis engagé néanmoins, et sur le terrain de notre engagement nous pouvons commencer à discuter, à parler, à nous entendre ou à nous détester.

Naturellement, il existe aussi l'engagement à faux. Il existe l'engagement pour une mauvaise cause, mais pour l'honneur de l'écrivain, du peintre, du compositeur, avons-nous tant d'engagements à faux à déplorer ? L'intellectuel, on le dit, est celui qui dit non ; or, on dirait que, sensible à la contingence immédiate, l'intellectuel se trompe fort peu. Il a — on le dirait — le sens de ce qui est bon et de ce qui est mauvais. Faites une liste d'intellectuels qui ont été pour ou contre l'Allemagne d'Hitler, des intellectuels qui, en France, étaient pour ou contre la collaboration ou la résistance ; faites une liste, en Amérique latine, des écrivains qui étaient pour ou contre la dictature, ou pour ou contre la cause de la révolution ! Vous seriez étonnés de voir combien peu se sont trompés, combien nous avons eu la joie de voir se trouver du bon côté des justes, des hommes que nous aimions et admirions.

Je sais que du côté stalinien nous n'avons pas à nous féliciter de tous les choix. Mais, en fin de compte, les écrivains que nous aimons le plus sont ceux qui ont manifesté leur inconformisme d'une façon ou d'une autre, et en tout cas ceux qui, au milieu de la tempête, ^{p.109} nous ont fait sentir le sens réel de leur engagement. En vérité, l'écrivain ou le romancier — généralisons — se trompe fort peu, parce qu'il y a un rapport particulier, uniquement possible

L'art dans la société d'aujourd'hui

dans leur condition de spectateur, pas spécialement technifiés, avec leur époque et la vie de leur époque. Ils comprennent le langage des masses d'hommes de leur époque. Ils sont donc en mesure de comprendre ce langage, de l'interpréter, de lui donner une forme — surtout cela, lui donner une forme — exerçant une sorte de chamanisme, c'est-à-dire de mise en langage audible d'un message qui, à son origine, peut être titubant, informe, à peine énoncé et qui arrive à l'interprète, au médiateur, par bouffées, par élans, par aspirations. Jamais terme ne fut plus juste : message des mouvements humains, dont il a le rôle de constater la présence, de signaler l'activité collective. Je crois qu'en cela, en cette constatation de la présence, en cette signalisation de l'activité, se trouve à notre époque le rôle de l'écrivain.

La tentative d'aborder au langage technique est vaine pour le romancier. Comment pourrait-il, en plus, passer de ce langage au langage du roman ? Ce langage crée des faits, et les faits, par ce langage, créent des réalités que nous subissons, que nous constatons et souvent que nous admirons. Il y a ce que j'appellerai l'épique de retour. Quelque part le langage crée certaines réalités, certaines possibilités, mais ces possibilités créées par quarante mille ou cinquante mille hommes sur la terre nous reviennent et cherchent, sans le trouver toujours, le langage quotidien pour s'exprimer, car, dans le langage technique, il y a souvent comme une nostalgie du paradis perdu.

La prolifération d'ouvrages de vulgarisation de cette époque en montre l'angoisse. Je ne crois pas que cette prolifération soit toujours nécessaire aux sciences qu'elle illustre. Mais elle illustre une angoisse de ne pas être compris, de ne pas être entendu, l'angoisse de l'homme qui voudrait, en fin de compte, que ses

L'art dans la société d'aujourd'hui

incursions, ses recherches, ses inventions soient constatées par ses semblables. C'est, au fond, la moralité de l'apologue de Hemingway : Il faut que tous sachent que vous avez pêché un très gros poisson. Si vous seul savez que vous avez pêché un très gros poisson, personne ne saura ^{p.110} que vous aurez pêché le très gros poisson, le plus grand poisson vu dans ces mers.

« Vous n'entendez pas notre langage », me disait récemment un astronome mexicain, mais nous entendons le vôtre. Nous parlons un langage différent, c'est entendu, vous entendez le nôtre et nous n'entendons pas le vôtre, mais il y aura toujours un terrain où nous aurons une possibilité de nous expliquer. Notre langage est celui des faits que nous analysons, en leur répercussion collective. Votre langage donne un départ, ici-bas, aux faits les plus inattendus.

Retour d'un voyage en Chine, je me trouvais à Moscou peu après l'extraordinaire exploit de Gagarine. On me fit le cadeau d'un objet commémoratif de ce fait scientifique sans précédent dans le monde. Cet objet correspondait à une esthétique, qu'il était convenu de qualifier d'art abstrait. C'était une sorte de forme ascendante, très jolie par ailleurs, couronnée par une sphère couverte de tiges.

On aurait bien pu nous donner un presse-papier montrant un paysan ou un travailleur, désignant l'espace du doigt, les yeux levés vers le firmament. Il avait fallu le voyage de Gagarine pour qu'un objet commémoratif de cet ordre ne puisse plus avoir cours. Il fallait donc chercher du côté des formes pures. C'était donc une forme de narration que les techniques avaient accélérée. Cette forme de narration aurait pu, dans ce cas, s'illustrer par un morceau de prose ou de poésie, sans assises sur le système

L'art dans la société d'aujourd'hui

habituel de la rédaction, un nouveau style rédactionnel, un nouveau système rédactionnel, dérivant d'un fait scientifique. Mais le rédacteur, un homme qui a les pieds sur la terre, est là, sensible au moindre événement, il les enregistre, les contemple, constate.

Somme toute, il en revient aux techniques des vieux narrateurs de toujours, entourés de leurs auditeurs, assis en rond. Il raconte ce qu'il voit, ce qu'il entend du monde. Souvent ce monde lui est hostile, n'admet pas sa liberté de penser, de s'exprimer. Son rôle, alors, est de défendre sa liberté de penser, de s'exprimer face à un monde hostile, adverse à son combat. Nous admirons toujours les hommes qui ont fait cela. Nous les admirions dans le passé, nous les admirons dans le présent.

p.111 Cela pose le problème de l'engagement, sur la base d'un engagement en soi, pour soi, je le reconnais. Mais l'engagement cherchait des exemples qui se posent toujours sur le collectif, sur l'événement, sur ce qui nous entoure et nous touche le plus. Par ailleurs, les contingences ne sont pas toujours hostiles.

J'appartiens à un tout petit pays : Cuba, où, au plus fort de l'ascension du socialisme, Fidel Castro réuni avec les écrivains et les artistes de son pays leur a dit : « Faites ce que vous voulez, exprimez-vous comme vous le voulez, exprimez ce que vous voulez, travaillez comme vous le voulez, mais ne travaillez pas contre la révolution. » « Ne pas travailler contre la révolution ! » Je sais que cela peut nous mener très loin. Mais là se pose le problème de l'homme, de l'engagement en ce qui regarde les rapports de l'homme et du pouvoir. C'est le début d'une nouvelle querelle des investitures. L'écrivain sera toujours sauf s'il exprime ce qui, à un moment donné, est le sentiment peut-être obscur, mais toujours présent, de la masse qui l'entourne.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ecrire est un moyen d'action. C'est une forme de l'action. Or, l'action n'est concevable qu'en fonction des êtres concernés par cette action. Or, entre le divorce qui s'observe présentement, entre l'*épos* technique et l'*épos* collectif, le romancier, saisissant son monde, l'*épos* qui lui est propre, qu'il possède, qu'il domine, peut encore faire entendre sa voix et faire un labeur utile.

Le roman est loin d'être mort ; indépendamment du langage technique qu'il ne saisit pas, il dispose encore du langage de tous les jours, langage des vieux narrateurs, qui est encore loin d'avoir épuisé toutes ses ressources. Il s'intéresse aux hommes auxquels le langage technique ne dit encore rien. Ils sont nombreux, ces hommes, très nombreux. Ils ont besoin encore du langage clair des vieux narrateurs, bien que ce langage ne cesse d'évoluer en tant que moyen d'expression et de mise en page.

Ce n'est pas seulement en Amérique latine — ou hispanique, si vous voulez l'appeler ainsi — que se trouve ce monde qui faisait écrire à Montaigne, plein d'admiration, « l'éloge des peuples animés par une ardeur indomptable, en quoi tant de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants se pressent ou rejettent tant de fois au danger ^{p.112} inévitable pour la défense de leur Dieu et de leur liberté, ceux qui armés de cette généreuse obstination à souffrir toute extrémité et difficulté et la mort, plus volontiers que de se soumettre à la domination de ceux dont ils ont été honteusement abusés, préfèrent se laisser défaillir par la faim et par le jeûne étant pris, que d'accepter de vivre aux mains de leur ennemi, si vilainement victorieux ».

S'occuper de ce monde, de ce petit monde, de ce très grand monde, est la tâche du romancier actuel. S'entendre avec lui, avec ce peuple combattant, le critiquer, l'exalter, le dépeindre, l'aimer,

L'art dans la société d'aujourd'hui

essayer de le comprendre, essayer de lui parler, d'en parler, de le montrer, d'en montrer les travers, les erreurs, les grandeurs et les ridicules, d'en parler encore et encore à ceux qui restent cois au bord du chemin, inertes, attendant je ne sais quoi, ou peut-être rien du tout, et qui ont tout de même besoin qu'on leur dise quelque chose pour les remuer.

Telle est, à mon avis, la fonction du romancier actuel. Telle est sa fonction sociale, s'il en a une. Il ne peut en faire beaucoup plus et c'est déjà assez. Le grand travail de l'homme sur cette terre consiste à vouloir améliorer ce qui est. Ses moyens sont limités, mais son ambition est grande. Mais c'est dans cette tâche en le royaume du monde qu'il pourra trouver sa véritable dimension et peut-être sa grandeur.

@

L'art dans la société d'aujourd'hui

GAËTAN PICON est né à Bordeaux le 19 septembre 1915. Agrégé de philosophie, il a enseigné dans des lycées de province et de Paris, puis à l'étranger : Beyrouth, Florence et Gand. En qualité de chargé de missions et de conférencier, il a parcouru de nombreux pays (États-Unis, URSS, Afrique du Nord, Canada, Égypte, Scandinavie).

De 1959 à 1966, directeur général des Arts et Lettres au ministère des Affaires culturelles, il démissionna à la suite d'un désaccord avec André Malraux et il est depuis octobre 1966 directeur d'études à l'École pratique des Hautes Etudes, chargé d'un enseignement intitulé *Histoire et structure de la conscience littéraire*.

De son œuvre critique, il convient de rappeler : *André Malraux* (N.R.F., 1945) ; *Georges Bernanos* (Robert Marin, 1948) ; *Panorama de la Nouvelle Littérature française* (N.R.F., 1949) ; *Malraux par lui-même* (Le Seuil, 1953) ; *L'Écrivain et son Ombre* (N.R.F., 1953) ; *Balzac par lui-même* (Le Seuil, 1955) ; *Panorama des Idées contemporaines* (N.R.F., 1957) ; *L'Usage de la Lecture, I, II, III* (Mercure de France, 1964-1965).

Gaëtan Picon a dirigé *Le Mercure de France* dans ses deux dernières années (1963-1965) ; il est actuellement membre du Comité de Rédaction de la revue *l'Éphémère* avec Yves Bonnefoy, André du Bouchet et L. R. des Forêts.

LE SUJET DE L'ART ¹

@

p.113 Avec quelques-uns d'entre vous, sans doute, je me reporte à des souvenirs vieux de près de vingt ans, à ces Rencontres Internationales de 1948, auxquelles j'avais assisté et qui traitaient le même sujet ; et je pense que ce même problème, nous ne le posons plus aujourd'hui dans les mêmes termes.

Le champ artistique et le champ intellectuel sont tout autrement habités ; une toute autre électricité les charge. Un système qui, s'il recouvre une tentation permanente de l'esprit et une longue tradition de succès dans les sciences de la nature, est pour la première fois en mesure d'apporter ses preuves en matière de sciences humaines (et l'homme, nous dit-on, est sur le point d'achever son histoire, dans la mesure où se constituent ces sciences de l'homme), de nouvelles végétations artistiques, une

¹ Conférence du 14 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

relation sensiblement modifiée de la culture et de la société, enfin la connivence de tout cela ne nous contraint pas seulement à poser le problème en termes différents ; il s'en faut de peu qu'elle ne fasse apparaître ce problème comme étant sur le point d'être réglé.

p.114 Le problème de l'art, il y a vingt ans encore, était pour nous un problème passionnant parce que sans autre solution que celle que nous avions envie de lui donner. Il était permis de se demander ce qu'il convenait d'en faire, non certes que l'art ait jamais pu être déterminé par une idée, mais il ne se déterminait pas non plus sans se faire une certaine idée de lui-même, sans relation à une conscience *active* le justifiant ou le prévenant, l'enhardissant ou le troublant.

De même que l'art, au cours du XIX^e siècle, n'a cessé d'avancer sur un terrain fortement accidenté et polémique comportant des carrefours où l'on hésite, des raccourcis vertigineux, et même quelques endroits minés où certains rebroussaient chemin, il y a vingt ans encore une polémique concernant l'abstraction et la figuration, l'engagement et l'intemporalité, l'ambiguïté et la communication sans équivoque pouvaient paraître d'actualité, l'artiste étant encore un homme qui cherchait son chemin, comme s'il y avait un chemin que l'on pût découvrir ou manquer.

Le critique appréciait le chemin découvert ou perdu. Il avait une carte routière avec de grandes voies de circulation et des sens interdits ; chacun parlait un langage de préférence, qu'il faut à Julien Gracq tout son courage intempestif pour parler encore quand, dans une page d'un recueil justement intitulé *Préférences*, il oppose « cette voie royale de la littérature française dont les ronds-points étoilent les pages des manuels scolaires et dont les poteaux indicateurs et les garde-barrière se nomment Boileau,

L'art dans la société d'aujourd'hui

Fontenelle, La Harpe, Taine, Brunetière, Valéry », au déraillement merveilleux de Lautréamont.

Il y a vingt ans, l'espace même de la pensée philosophique alors dominé par un existentialisme qui mettait l'accent sur la conscience comme choix, comme projet, par le sens du concret, de l'inépuisable, par la lenteur de la phénoménologie, et par un marxisme pour lequel l'engagement était moins la résultante d'un déterminisme que l'adhésion d'une conscience ne pouvant vouloir que le vrai, contribuait puissamment à nous faire sentir dans ce moment de l'art le suspens d'une liberté dont la responsabilité serait entière.

Il n'y a pas si longtemps. Il y a très longtemps cependant. Aussi longtemps qu'entre la préhistoire et l'histoire, ou plutôt — car p.115 c'est alors que nous étions dans l'histoire — aussi longtemps qu'entre une histoire qui peut parfois apparaître achevée et dans laquelle se sont succédé et opposées des entreprises qui ne furent que par la décision et la préférence d'une partialité — et la manifestation d'une totalité virtuelle, inévitablement projetée dans le temps qui la segmente diachroniquement, mais qui n'a, avec le temps et la liberté du sujet, pas d'autre rapport que celui d'une langue qui, parlée à des moments différents par des individus différents, n'existe pas moins de façon impersonnelle, synchronique et incontestable.

Les rotatives de l'imprimerie semblent parfois faire courir sur les pages la ligne fragmentée d'un discours continu et anonyme. Le papier s'imprègne de mots comme le buvard d'encre ; nombre d'objets peints ou sculptés, qui couvrent les cimaises ou jalonnent les salles, exposent les structures générales de la vision ou de la motricité, les axes de notre manipulation.

L'art dans la société d'aujourd'hui

A la conscience perplexe succède une conscience somnambulique, objet d'une analyse qui va lui apprendre ce qu'elle fait sans le savoir, analyse qui impose, à mon avis de façon tout à fait illégitime, à la conscience artistique ce statut de conscience truquée qui, en effet, est celui du sauvage qui se croit de la même chair que son totem, du rêveur qui ne croit qu'au contenu manifeste de son rêve ou du bourgeois qui croit à la liberté d'une société d'exploitation.

Aux voix qui cherchaient leur propre sonorité en interrogeant la chose qui, entre toutes, pouvait la leur renvoyer en écho, succède l'art qui n'est pas un écho, qui ne pose aucune question, qui parle simplement les possibilités de parler, qui ouvre l'éventail de toutes les combinaisons possibles, l'art qui ne vise rien, qui ne cache rien, qui se pose comme objet sans aucun arrière-fond, objet que la connaissance rassemble et analyse sans qu'il y ait lieu, puisque tout vient du même tissu, de préférer un échantillon à un autre, puisque tout est également vide ou également structuré, si bien que la critique, qui se trouve à peu près, par rapport à la science structuraliste dans la relation de l'ethnologie à la sociologie, opérant sur des fragmentations concrètes, mais qui cherche, elle aussi, l'ordre infaillible et comme indésirable de ces fragments, n'ayant pas ^{p.116} d'autre loi que celle que Spinoza donnait à la philosophie, *non ridere, non lugere, neque detestari sed intelligere*, peut parler indifféremment de n'importe quelle œuvre et se contenter même de parler d'une seule, la critique de références, de confrontation, celle qui permettait à Thibaudet, ici même, d'opposer naguère les familles de droite et de gauche et à d'autres d'opposer les familles du délire et de la raison, disparaissant avec la critique de préférence devant une critique comme chimique de prélèvement.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Et, à l'horizon de ce bourdonnement des rotatives qui monte comme une rumeur continue d'océan, ce que nous commençons à entendre, c'est le grésillement de la machine électronique, machine qui, faisant l'économie de l'auteur, et capable de fournir d'elle-même la combinaison particulière que nous pouvons souhaiter, fera surtout l'économie du choix dans la consommation (car qui aura encore une chanson préférée quand la chanson n'aura pas été créée selon le mouvement même qui pousse à la demander ? cela seul pourra être demandé que la machine est faite pour fournir : la preuve du pouvoir combinatoire, le chant et non la chanson préférée, l'exemple d'une image et non *cette* image exemplaire), machine que préparent et appellent de tous leurs vœux ceux qu'aimantent l'air polaire de la connaissance, l'électricité trouble mais émouvante de la fusion, ou bien encore la générosité et le ressentiment qui se mêlent chez les hommes des *mass media*, mais dont s'épouvantent, oui vraiment, comme de l'araignée de la grande espèce dont parle Lautréamont, plus inquiétante que le champignon atomique que du moins il est impossible de vouloir tandis qu'elle secrète, elle, un venin bizarrement anesthésiant pour lequel il risque bel et bien d'y avoir accoutumance, tous ceux dont l'art est l'espace de respiration.

Je parle de l'art tel qu'il fut à n'importe quel moment de son histoire, du moins à partir du moment où l'individu s'est dissocié de ce qu'Yves Bonnefoy appelait le sacré. Mais l'art, me semble-t-il, est déjà dissocié dans telle structure grecque qui nous atteint plus que toute autre, parce que quelqu'un a pris à son compte la jonction faite ou sur le point de se défaire ; et l'histoire de l'art ne me paraît rien d'autre que l'histoire de cette dissociation.

p.117 L'art dans son passé, nous le savons, n'a cependant jamais

L'art dans la société d'aujourd'hui

été aussi présent que depuis vingt ans. Il s'est même considérablement rapproché, ayant comme achevé sa clôture.

Et pourtant, cette rumeur anonyme des rotatives, ce grésillement de la machine électronique, je les sépare mal du bruit que font les présentoirs chargés sur nos trottoirs des livres de poche, du bruit des tourniquets par lesquels s'engouffre, comme dans le métro aux heures de pointe, la foule (mais comment ne pas dire : émouvante ?) des expositions.

Pour celui que je pose comme le sujet de l'art, l'homme dont l'art tel qu'il fut à n'importe quel moment de cette histoire est le milieu naturel de respiration, la présence de la culture achevée n'est nullement une consolation ou une protection contre l'afflux de cet air froid que nous sentons venir.

Naturellement, ce n'est pas cette présence seule qui est en cause, ce n'est pas elle qui suffirait à créer cet appel d'air, mais c'est un même mouvement qui fait paraître l'art passé comme donné dans une proximité qui nous dispense de chercher de lui à nous notre chemin, et l'art qui se fait, l'art qui vient, comme quelque chose que nous n'avons qu'à recevoir, devant quoi nous ne pouvons ni rire ni pleurer ni détester, mais seulement comprendre.

Le passé de l'art achevé est rendu présent à tous. Cet événement si caractéristique de la société de notre temps, événement irrépressible, irréversible, que beaucoup pourtant choisissent d'exalter comme s'il avait pu ne pas se produire, entraîne une altération profonde de la relation entre le sujet de l'art et l'art lui-même.

Les cultures sont devenues la Culture. La Culture n'est pas une

L'art dans la société d'aujourd'hui

culture, un ordre particulier de l'esprit ; elle est la participation de chacun à la totalité connue de ces ordres particuliers.

Parler de la culture contemporaine n'a évidemment pas le même sens que parler de la culture grecque ou islamique. Elle ne peut pas se définir par son aire géographique, puisqu'elle est maintenant sans limitation territoriale, les cultures asiatiques, africaines ayant, au terme de ce processus de diminution de l'entropie dont Segalen, dans la Chine du début du siècle, diagnostiquait ^{p.118} mélancoliquement les débuts, brûlé leurs dieux indigènes pour parvenir à l'égalité politique sur le bûcher de ce dieu qui a si bien envahi l'univers qu'il a oublié, que nous avons tous oublié, qu'il est né en Occident.

Cette culture contemporaine ne peut donc se définir que par sa date, et pourtant nous hésitons à parler d'elle comme de la culture baroque ou renaissante, car elle semble moins appartenir à une courbe historique que se situer dans un au-delà, au terme même de l'histoire, dans le face-à-face de l'esprit avec ses structures et ses possibilités.

La mise à la disposition de chacun du passé tout entier ne peut se faire qu'en nivelant la chaîne dont certaines aspérités nous donnaient plus que d'autres l'envie de nous mettre en marche de grand matin, qu'en effaçant tous les accents au profit d'une équivalence qui rend chaque région également proche et également distante. Nous embrassons la chaîne d'un regard, nous n'avons pas le temps de refaire, ici ou là, le chemin qui a mené de ce moment où les mots manquent à celui où on les trouve. Nous ne pouvons que saisir les résultats du langage, ses formes, jamais une signification que l'on ne rejoindrait qu'en faisant de son histoire *notre* histoire. Pas de recoin pour installer le lit d'une

L'art dans la société d'aujourd'hui

préférence dans un espace aussi imposant, ne prêtant guère à discussion, et de toute façon trop vaste pour que nous puissions y emménager.

La totalité trouve son équilibre par l'indifférence ; elle n'est supportable que par toute une série d'opérations réductrices qui nous font passer de la chose même, objet d'une perception qui devrait la voir cheminer de son balbutiement à sa parole, de son fond d'anonymat au gros plan de son identité, qui la rejoindrait, elle, l'inépuisable, l'incontournable, dans ce lieu et dans ce temps dont elle ne peut être déracinée, à des images possédées d'un seul regard sous les transparents qui dégagent leurs tracés régulateurs, reproductions qu'il est loisible de reproduire, éléments légers, déplaçables, permutables sans résistance.

Il va de soi que ce n'est pas la proximité en tant que telle qui est dévitalisante, mais elle l'est *pour nous*. De l'art des sociétés religieuses à celui d'une société révolutionnaire ou du moins d'une p.119 société dans un moment révolutionnaire, on sait bien que la proximité peut être celle de la vie, mais nous, puisque nous sommes dissociés, nous devons trouver le chemin de notre jonction ; et recevoir le spectacle de toutes les jonctions de l'histoire, cela n'a rien à voir avec la découverte d'un chemin.

Justifier les Maisons de la culture ou les Musées par les cathédrales, la diffusion du livre de poche par la diffusion de la Bible, c'est confondre la proximité vraie avec celle d'un carrefour d'égarement. C'est la proximité du n'importe quoi, la proximité du Tout qui est menaçante, et ce qui rend cette totalité étouffante, c'est qu'elle nous soit en quelque sorte imposée ; une révérence indistincte à l'égard de tout l'héritage est la seule note affective qui colore notre indifférence. Car enfin, la création a toujours dû

L'art dans la société d'aujourd'hui

chercher le lieu de son vide à travers un encombrement plus ou moins grand. C'est même cet encombrement qui lui a fait ouvrir les fenêtres. Et il y a une façon très simple de se désencombrer, qui est de brûler ses meubles. Il suffit d'une intransigeance, du feu et de la logique d'une passion que nous avons encore, adolescents, quand la découverte de Rimbaud ou de Cézanne nous séparait de Racine ou de Raphaël, mais que nous interdit la conscience supérieure qui nous fait loi de tout comprendre.

Le mouvement surréaliste, le goût constant de tant d'artistes contemporains pour les arts primitifs, l'intérêt récemment suscité à Paris par l'exposition d'Art brut de Jean Dubuffet, autant de façons de brûler les meubles pour garder le feu. Autant de tentatives pour sortir de l'espace mental où toutes les images coexistent parce qu'elles sont sans épaisseur et qu'elles ne bougent plus, et pour rejoindre un espace de non-coexistence où les racines ont trop d'épaisseur et de vitalité pour ne pas revendiquer toute la place, car il est évident que les éclats tombés de l'œil et de la main sauvages sont pour nous, non point des leçons ou des confirmations stylistiques, comme on l'a dit à tort, je le crois, des rapports entre le cubisme et les arts africains, mais autant de morceaux du bois de la vraie croix, autant de silex gardant la chaleur du feu, autant d'*étincelles d'or de la lumière nature*.

Mais nous ne possédons que la nostalgie de cet œil sauvage.

^{p.120} Le mouvement par lequel s'est achevée et rapprochée cette totalité de la culture a son répondant dans le mouvement par lequel s'est inaugurée et se poursuit la création contemporaine.

Devant la culture à consommer comme devant l'art qui déjà la rejoint, nous voici comme devant un langage, comme devant un

L'art dans la société d'aujourd'hui

monde. Je veux dire comme devant *le langage, le monde*, en tant qu'objet de connaissance, infaillible, inappréciable, indésirable, et non point comme devant un accent particulier donné à ce langage, à ce monde, comme devant le choix du désir.

Car dans le glissement qui éloigne depuis plus d'un siècle notre art de toutes les formes antérieures de l'art (je dis bien *toutes*, car quoi de plus faux que de rapprocher notre art de certains arts antérieurs, sous prétexte que ceux-ci n'étaient pas figuratifs ?), il n'est pas vrai que le premier moteur ait été une volonté démiurgique d'abstraction, l'élimination du monde au profit d'une signature soucieuse de sa survie dans l'histoire.

Quand, parlant des mêmes tableaux, ceux de Manet, et surprenant le bruit de source de l'art moderne, Malraux écrit que l'art moderne commence au moment où Manet décide d'être tout et où son modèle (Clemenceau, Mallarmé) est réduit à n'être rien, et quand Georges Bataille évoque « la majesté de n'importe qui et déjà de n'importe quoi qui appartient sans plus de cause à *ce qui est*, et que révèle la force de la peinture », c'est évidemment Bataille qui a raison. Et le mot « majesté », que Bataille emploie, montre comment il faut entendre ces autres mots qu'il emploie : « force de la peinture ».

La peinture ne se substitue pas à la défaillance du réel, sa force est au service du n'importe quoi, de l'insignifiant chargé de sens parce que réel. L'art moderne naît en effet de l'invasion du réel, invasion appelée par la boulimie romantique, l'insatiable appétit de Hugo, de Balzac, de Michelet, la soif de Rimbaud, boulimie inapaisable parce que, si elle cherche l'ordre des causes premières (je pense à Balzac) ou l'ordre d'une finalité historique (je pense à Hugo), elle n'en finit pas de rencontrer une infinie et par

L'art dans la société d'aujourd'hui

conséquent creuse profusion, refusant le tamis avec lequel le XVII^e siècle encore filtrait le réel, selon un ordre qui n'était peut-être plus religieux, p.121 mais qui était un ordre de l'esprit et de l'imagination. Invasion du réel favorisée ensuite par l'appétit naturaliste, celui d'un redresseur de torts ou d'un convive cette fois un peu dépravé, la totalité visée dans son ordre intelligible cédant maintenant la place aux aliments jugés jusqu'alors les moins comestibles.

Cependant, tandis que l'art fait eau dans la réalité, l'artiste respire encore, sa tête se maintient au-dessus de l'eau, l'œuvre reste constituée par le désir d'un sujet, affirmant son appétit de totalité ou de n'importe quoi. Mais ce ne peut être que de façon précaire, inconfortable, la pesée de ce réel comme totalité ou comme n'importe quoi se fait si forte que l'artiste ne peut plus respirer bientôt que de la façon suivante : non point certes en éliminant le réel et en élevant dans le vide sa signature d'individu, mais en se persuadant qu'il respire du même souffle que le réel lui-même, posant l'identité du réel et du rationnel, du monde et du langage. Car l'obsession du langage chez Flaubert, chez Cézanne, chez Mallarmé, n'implique pas le mépris du monde, n'implique pas non plus, en dépit de la haine du lieu commun, la recherche d'un style particulier. C'est l'obsession d'un langage qui ne peut être objectif et plein qu'à la condition qu'y disparaissent avec les médiocres subjectivités du lieu commun, les subjectivités géniales du style personnel, que ce soit celles de Hugo, de Delacroix, ou de Baudelaire.

Des éclats assurément romantiques, je veux dire subjectifs, qui donnent leur fièvre aux lignes de Manet et de Kandinsky, au langage que parle Joyce dans *Ulysse* tout autrement que Balzac,

L'art dans la société d'aujourd'hui

bien sûr, mais dans lequel le sujet qui boucle le cycle du monde et de l'histoire est parfaitement perceptible, on passe, de Mondrian à Vasarely, à des entreprises où les structures surgissent sans médiation apparente, à un langage, celui du dernier Joyce, celui de la littérature du « tel quel » où, pour reprendre le mot d'Alain Robbe-Grillet, ce n'est plus quelqu'un qui parle du monde, mais « on » qui parle du monde, c'est-à-dire le monde qui parle.

Avec le *on* qui gouverne le discours du « je », de telle façon que la signature doit ou du moins *devrait* disparaître, s'efface toute distinction entre la chose comme visée de la parole et la parole comme visée de la chose, car la subjectivité ne se manifeste pas p.122 seulement par son étroitesse, mais par l'hésitation et le temps qu'il lui faut pour passer de la visée à la parole. Et l'indistinction du « on » et du « je » se confond avec l'indistinction du langage et du monde, du signifié et du signifiant.

Peu importe que les apparences soient tantôt mentales, tantôt physiques, que les toiles ressemblent tantôt au tracé d'un électrocardiogramme, tantôt aux grilles statiques de la vision rétinienne, que le récit soit le vide du soliloque ou la perception la plus encombrée. Peu importe que certaines œuvres évoquent une fragmentation, le grossissement microscopique d'un prélèvement et que d'autres évoquent, par la répétition, l'agglutination des mêmes éléments ou le suspens d'un geste inachevé, une totalité extérieure : elles témoignent de l'affleurement du même monde-langage, sans médiation et sans visée.

Et on ne confondra pas avec la proposition du désir et la recherche du chemin ces autres œuvres, collages, taches, art gestuel et peut-être cinéma-vérité ou happening, qui s'abandonnent au hasard ; car leur indétermination n'est

L'art dans la société d'aujourd'hui

nullement celle d'une finalité hésitante, elle est l'imprévisibilité de l'Autre qui se manifeste devant le Je qui la rencontre, mais qui ne sait rien d'elle et dont le seul propos est de s'effacer.

Devant la montée puissante de cet art, je ne songe pas, nostalgiquement, à la tradition de l'art comme forme savoureuse, objet d'une délectation esthétique offert à la critique du jugement ou au raffinement de l'amateur. Mais au fait, où donc est cette tradition ? Si j'en vois nettement l'histoire sociale, celle d'une fade religion pour classes oisives et académies dites des Beaux-Arts, je vois moins les prétextes que l'art a pu lui donner, si ce n'est au niveau d'entreprises artisanales et sceptiques : poésie parnassienne, poésie valéryenne, fondées sur le sentiment d'une difficulté vaincue. Mais nous ne songeons pas à admirer Racine parce qu'il a pu faire tenir ses tragédies dans la contrainte des unités, si nous reconnaissons volontiers à Gautier ou à Hérédia leur science des rimes riches.

La critique des beautés, pour reprendre le mot de Chateaubriand, n'a jamais réservé ses applaudissements à la réussite d'exercices si ^{p.123} ardues que bien peu peuvent les conduire à bonne fin ; elle ne juge pas, elle s'émeut de la saisie devant nous d'une réalité éclairante.

Ce que nous appelons beauté est la force d'un dévoilement. Mais ce que nous aimions dans la beauté, c'est que ce dévoilement ne fût pas un enregistrement n'ayant d'autre intérêt que de nous faire connaître ce qu'il enregistre ; c'était de sentir ce donné comme quelque chose qui aurait pu ne pas être donné, comme le surcroît d'une question et d'une réponse également inespérées. Et qu'est-ce donc que la forme, si ce n'est cette vibration de la question, ce chemin de la question à la réponse, le *corps second*

L'art dans la société d'aujourd'hui

dans lequel le corps premier, le monde, est prisonnier ? Corps second engendré, lui aussi, par l'amour, portant les traces du désir, de l'effort, du temps.

Goethe fait remarquer à Eckermann, qui ne le découvre pas sans surprise, que dans un paysage de Rubens, alors que les personnages projettent leur ombre vers l'intérieur du tableau, un groupe d'arbres projette la sienne en sens contraire, vers le spectateur. Il parle alors magnifiquement de ce qu'il appelle *la double lumière*, qui est le soleil de l'art. Et c'est dans le même esprit qu'Hugo défendait le vers canonique dans le drame en disant qu'il est « un point de concentration optique ».

Ce corps second de l'œuvre, qui peut nouer les incompatibles, qui est un corps paradoxal et ambigu, est le produit d'un cadrage, d'une sélection particulière. Découpage fait selon des visées, œuvre d'un sujet répondant aux sujets d'intérêt qui nous constituent. Le monde comme représentation part du monde comme volonté.

Certes, je ne songe pas avec nostalgie aux découpages qui furent ceux du roman du XIX^e siècle, de la poésie, de la peinture, de la musique de naguère. Les formes ne servent qu'une fois, parce que les finalités se déplacent, et le désir ne découpe plus le monde selon les mêmes lignes. L'intérêt pour le total, pour le n'importe quoi revendique sa place ; je dirai même qu'il revendique toute la place, mais c'est le sujet qui pose cette revendication.

De la même manière, il est vrai, comme l'a dit dans sa conférence si riche le professeur Adorno, que les arts tendent à confondre leurs frontières ; et il n'est pas plus question de revenir

L'art dans la société d'aujourd'hui

à une ^{p.124} esthétique des genres qu'à une esthétique des découpages traditionnels à l'intérieur de chaque genre.

L'indistinction des arts, conformément aux mouvements profonds de l'art moderne, déplace l'accent de ce corps second dont je parlais, et qui était constitué par l'épaississement d'une visée du réel, particulière non seulement aux moyens d'une personne mais aux moyens d'un genre, sur le corps premier, objet et modèle commun de tous les arts, parce que seule et immanente réalité.

Mais de même que c'est mon étroitesse qui parle de totalité, de même que c'est mon intérêt qui parle de n'importe quoi, c'est une technique particulière qui parle de l'immanence qui confond toutes les techniques.

A la métamorphose, à la fusion des genres, il y a donc, me semble-t-il, une limite d'élasticité qui fait que celui qui s'adresse à la peinture, au roman ou au poème pour les faire éclater, s'adresse cependant à la peinture, au roman, au poème, c'est-à-dire, ou bien à des couleurs et à des lignes, ou bien à une narration continue, ou bien à cet océan, à ce blanc océan sur lequel surgissent les Sporades poétiques.

Admettre, souhaiter que l'art demeure non point ce qu'il paraît être dans ce passé de l'art maintenant totalisé, mais dans ce qu'il fut à n'importe lequel de ces moments, admettre, souhaiter, parier que l'art maintiendra son sujet en présence des grandes forces de réduction et d'élimination éparses dans l'esprit et dans la société de notre temps, c'est postuler qu'il existe, entre le désir du sujet et le monde tel qu'il lui apparaît d'abord, une mauvaise relation qu'il ne renoncera jamais à améliorer. C'est postuler que ce sujet

L'art dans la société d'aujourd'hui

ne se défera jamais ni de sa conscience malheureuse, ni de sa conscience désirante. C'est postuler que l'immédiat est toujours en deçà ou au-delà de notre désir. Au-delà : il peut être un palais trop vaste et froid pour qui cherche la chaleur du nid ; il peut être refusé simplement parce qu'il est quelque chose, et que la conscience ne cherche que le vide et le noir et le nu. En deçà, soit que l'on veuille, comme Rimbaud, des apparences autres qu'actuelles — « et pourquoi des yeux, disait Artaud, quand il faudrait inventer ce qu'il y a à ^{p.125} regarder ? », soit que l'on exige une *composition*, que l'on ne trouve pas dans une nature arbitrairement morcelée, dans cette *nature en haillons*, selon le mot de Whitehead, dont Merleau-Ponty confiait à Sartre qu'il était à l'origine de son ultime réflexion, malheureusement inachevée, sur la peinture.

Et sans doute cette direction de l'art, retaillant les haillons de la nature, voie royale de l'art moderne, où nous reconnaissons l'imagination baudelairienne, cette association cézanienne de la surface et de la profondeur qui hantait sous nos yeux, récemment, Giacometti, ou encore la recomposition cubiste des profils, et le « monde redessiné » de Proust, peut être rapprochée de la démarche de la science qui va, elle aussi, d'un immédiat spécieux à une vérité médiatement saisie.

Et c'est dans la mesure où l'image artistique croit se rapprocher de la science en laissant passer simplement le réel, qu'elle perd l'autonomie et la dignité qui faisaient de l'atelier de l'artiste non point le fournisseur, mais le laboratoire rival du savant. Car dans cette perspective, l'art de toute façon ne peut pas produire une science ; l'art ne peut être qu'une production insciente sur laquelle le savant va ensuite travailler, redressant les mêmes illusions des

L'art dans la société d'aujourd'hui

sens ou les mêmes illusions doxologiques dont partent, pour les redresser, les sciences de la nature ou les sciences de l'homme.

Si l'art n'est que cette manifestation insciente, on voit mal pourquoi les artistes qui le pensent aujourd'hui s'acharnent à devenir artistes, alors qu'ils pourraient être critiques ou bien mieux, linguistes ou mythologues.

Mais si l'art est l'œuvre d'un désir, s'il est l'appropriation du monde à un désir, comme la science est l'œuvre d'un désir tout autre, alors l'art ne relève pas d'une science de la structure, et je dirai symboliquement que c'est Michelet, la sympathie historienne, qui pourrait rendre compte de Baudelaire, et non pas Jakobson.

Cette relation de refus et d'exigence entre l'art et le monde atteste à la fois que l'art est un passage et qu'il est une temporalité.

Un passage, quelque chose s'y passe réellement ; ce n'est pas un geste instantané, une action indécomposable. C'est un saut d'un plan à un autre, avec le risque de tomber.

^{p.126} Concevoir l'art comme un effort personnel où nul ne peut nous être substitué pour passer de ce moment où les mots manquent au moment où l'on parle, c'est récuser, je le sais bien, des titres et des preuves innombrables, impressionnants. C'est récuser toute une expérience récente de l'art comme abandon à la dictée intérieure, l'écriture automatique du surréalisme que l'on retrouve ensuite, et avec une différence capitale que nous verrons plus loin, dans la littérature du « tel quel », ou comme abandon à la dictée extérieure, collages, art gestuel, répétition d'éléments. C'est récuser, en même temps peut-être que l'antique idée de l'inspiration, l'idée hégélienne selon laquelle l'inexprimé n'existe

L'art dans la société d'aujourd'hui

pas, selon laquelle seul existe l'événement, l'événement qui sort de l'événement et non point d'une virtualité non encore formée en événement. C'est contredire, peut-être, jusqu'à l'analyse saussurienne du langage dont on sait l'autorité et l'utilisation esthétique aujourd'hui, selon laquelle le signifié et le signifiant surgissent de façon simultanée et indissociable, ce qui permet à certains écrivains de dire, par exemple, que « le concept d'expression est parfaitement étranger à la littérature ».

Mais contre tant d'autorités il me suffira d'opposer celle de Mallarmé qui me semble leur avoir répondu une fois pour toutes au nom de tous les artistes, en distinguant le langage de la communication et celui de la création.

Ce que l'on dit du langage que nous parlons, parce que nous le trouvons autour de nous comme l'air extérieur, ne peut pas s'appliquer sans modification au langage que l'artiste doit trouver. C'est dans le langage ordinaire que le monde parle ou que l'on parle du monde ; c'est là que monde et langage ont disparu l'un dans l'autre. Mais le langage de l'art consiste à parler du monde, à faire se rapprocher le langage et le monde dont la non-coïncidence remet en branle une parole qui croyait pouvoir peut-être se reposer, un sujet qui croyait peut-être pouvoir s'abandonner au discours de l'autre.

L'art doit chercher son langage dans le langage et contre le langage. Et s'il n'y a pas au sens strict, sans doute, passage du signifié au signifiant, puisqu'il faut bien que le signifié le soit par p.127 quelque chose, il y a passage des signes disponibles et inadéquats à des signes dont l'adéquation n'est pas d'abord donnée, et cela au terme de tout un processus de substitutions et de ratures. Et ce moment initial de refus et d'appel des signes, s'il

L'art dans la société d'aujourd'hui

n'est pas, au sens strict, le moment d'une pensée sans mots est tout de même le moment où une masse balbutiante éveillée, repoussée, déviée par le langage donné se met en route vers un autre langage, langage qui sans doute n'exprime pas une pensée inexprimée au sens où exprimer signifie faire jaillir dehors ce qui se trouve déjà dedans, tel quel, par exemple le jus d'un fruit, langage qui forme une pensée en la parlant, qui l'élabore et qui suppose, ce faisant, la pression et le résidu de quelque chose qu'il est bien difficile de ne pas nommer l'inexprimé, la finalité de quelque chose qu'il est bien difficile de ne pas nommer expression, à la condition de ne pas prendre ces mots dans le sens physique d'une opération de transvasement, dans laquelle le jus de l'orange dans le verre n'est rien de plus en effet que le jus dans le fruit, mais dans le sens d'une opération plus ambiguë, où ce qui vient sur la page est en effet plus et autre chose que ce qui était dans l'esprit, mais en provient pourtant : opération à la fois révélatrice et créatrice, action où se manifeste la relation du *voir* et du *constituer* dont nous parlait la phénoménologie.

Au fond, toute la question est de savoir si nous baignons dans l'absolu d'un monde-langage qui trouve à chaque instant en nous son niveau, tel que le mot que nous ajoutons au mot accuse simplement sa crue irrépressible, monde-langage se posant, se répétant en chacune des paroles que nous croyons choisir et qui, étant totale immanence de l'événement, ne peut comporter aucune rature, aucun raté, et tel que celui qui n'a rien à dire parle sans fin à celui qui n'a pour l'entendre que l'intérêt général de la connaissance, ou bien si nous allons, par le chemin de notre temps, à travers les ratés, les ratures, les brèches du silence et les éclairs de la trouvaille, vers la jonction de notre langage et du

L'art dans la société d'aujourd'hui

monde, ayant quelque chose à dire dans le moment qui nous est imparti, pouvant ne pas le dire et le disant pour quelqu'un qui nous ressemble ou que cette parole rendra plus semblable à nous, sujet parlant de ses sujets à un sujet et non point objet pour la conscience de l'objet.

p.128 Toute la question est de savoir si l'image qu'entre toutes choisit Chateaubriand ou Baudelaire ne pèse pas d'un autre poids, d'un poids beaucoup plus lourd, que la répétition, le ressassement qui, dans les œuvres que nous savons, désigne la totalité du réel comme leur seul objet, mais qui ne pouvant que l'indiquer sans la saisir, la désigne aussi bien négativement par l'absence de tout choix ou même par le vide, œuvres dont la vertu profonde est assurément de faire éclater l'inutilité de l'art, son impuissante redondance, dans un geste qui, étant de l'art encore, n'échappe à mes yeux au soupçon de la complicité qu'en prenant l'accent de l'appel et du désespoir, en donnant toute son urgence à un ultime refus de reddition.

Je ne commence pas à écrire comme je commence ma journée, la fenêtre une fois ouverte, le badge portant mon nom accroché à ma veste, lisant les nouvelles du monde comme les gros titres du journal du matin déployé devant moi, lisant les choses-mots, les mots-perceptions, lisant par exemple : le ciel est bleu. Je suis, quand je commence à écrire, plutôt comme l'homme qui tente de s'éveiller, de passer d'un monde à un autre, de désapprendre, de s'apprendre. Il faut que je récupère mon nom perdu, que je m'habite. Et comme ce nom, ce sentiment d'exister, je les ai d'abord vus à distance, je ne peux avoir avec eux les rapports sans problèmes que j'ai avec ce qui m'a été offert, ou plutôt imposé.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Parce que je ne sais pas qui je suis, il me semble que je peux être vraiment moi. Je n'en finis pas de me rapprocher de moi-même, parce que je recule sans cesse. J'écris à la fois pour changer de peau et pour être à l'aise dans la mienne. Entre l'identité déclarée et celle qui tente de se déclarer, entre les soi-disant vrais et les soi-disant faux papiers d'identité, il y a un abîme. D'où viennent les mots qui permettent de le franchir ? Ils ne tombent pas du ciel comme la pluie dans une citerne vide qu'elle rend sonore. Les mots qui viennent du dehors éveillent précisément une sonorité qui ne me satisfait pas. Les mots susceptibles de me satisfaire viennent de moi, mais non pas comme l'exsudation d'un corps, comme le suc d'un fruit, comme le souffle infaillible de mes poumons. Ils *viendront* de moi, au terme ^{p.129} d'un travail plein de hasard. Je peux continuer à être ce que je suis sans parvenir à les trouver. Non pas tout à fait le même, sans doute, puisque le livre écrit modifie celui qui l'écrit. Mais je ne passe pas pour autant du vide à la plénitude. Proust eût été Proust, n'eût-il écrit que *Jean Santeuil*, Rimbaud reste Rimbaud en Ethiopie. On passe seulement de l'obscurité où l'on étouffe à la clarté où l'on respire ou, dans le cas de Rimbaud, de la clarté à la nuit où l'on s'aveugle de ses propres mains.

La parole est une autre respiration. Elle crée des couloirs de circulation dans une futaie si épaisse que l'on n'y pouvait avancer ; elle nous dégage de nous-mêmes, nous permettant de nous voir à distance, comme dans un autre corps où nous pouvons nous aimer. Ainsi, il nous semble parfois que nous nous accordons à notre propre respiration en écoutant le souffle endormi de celle que nous aimons, à nos côtés.

Mais rien n'assure que nous puissions créer ce second corps ; il

L'art dans la société d'aujourd'hui

y faut la chance d'un geste semblable à celui de la main qui chercherait à mettre l'aiguille sur un disque où plusieurs morceaux de musique sont enregistrés, alors que nous ne voulons entendre que l'un d'eux, à l'endroit précis, et que nous ne connaissons pas, de cette séparation.

Comment commencer en effet, puisque les premiers mots ne sont pas donnés comme ils me sont donnés quand j'ouvre la fenêtre et dis ou lis : le ciel est bleu. Car peu m'importe peut-être que le ciel soit bleu, et si je le dis rien ne suivra, ce n'est pas la tête de mon écheveau. Il se peut aussi que ciel désigne insuffisamment le ciel, que bleu désigne insuffisamment le bleu, et je cherche les mots qui, en même temps que le ciel, diront la mer ou l'amour, la couleur du soleil ou celle de la nuit, en même temps que le bleu.

Pour connaître mes premiers mots, il me faudrait avoir fini d'écrire, mais je ne peux les apprendre qu'en écrivant. Comment commencer puisqu'il y a un *déjà là* dont il faut que je me détache (l'insignifiant du monde déjà parlé) et un *déjà là* dont il faut que je me rapproche en écrivant, mon monde que je ne sais pas encore parler. Et comment finir puisque mon monde continue à m'apparaître, à se faire, cependant que j'écris, puisque celui qui dit, non ^{p.130} pas le ciel est bleu ou la nuit tombe, mais : « vous êtes un beau ciel d'automne clair et rose » ou « la nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison », voit déjà des cheveux de « ténèbres tendus », se tourne déjà vers le point du jour ? Comment finir puisqu'il y a un *toujours là* ?

Si nous parlons, ce n'est pas qu'il nous soit impossible de ne pas parler. Nous commençons parce que les mots n'étaient pas là ; nous continuons parce que nous n'avons pas tout dit ou que nous n'avons rien dit encore.

L'art dans la société d'aujourd'hui

L'œuvre est le passage d'un état à un autre, l'œuvre atteint son équilibre à travers une aventure.

Aventure : car il faut se garder de décrire sa genèse comme une progression assurée. Il arrive que les esquisses, les plans, *les pilotis*, comme disait Stendhal, que l'érudition consulte quelquefois avec un excès d'optimisme rationaliste, soient non point même des déraillements, mais des voies tout autrement orientées, sans aucun chemin de traverse possible.

Equilibre : certes, et l'œuvre s'oppose comme cohérence au désordre de ces déraillements, de ces poteaux indicateurs allant dans tous les sens, de ces ratés, de ces scories. Mais la mise en forme de cette cohérence ne restitue nullement l'œuvre qui ne l'a trouvée qu'en errant. La structure phonétique de ce vers de Baudelaire nous renseigne moins sur lui que l'écart qui le sépare d'un premier vers raturé (premier vers raturé qui présente, lui aussi, pour peu qu'on les cherche, anagrammes, allitérations, rapports de lettres et de phonèmes, de même que pour l'analyse linguistique, les lettres d'Éthiopie ne sont pas un moins bon objet que la prose des *Illuminations*), parce que c'est de cet écart que surgit le son baudelairien. Et je me hasarderai à dire, me rappelant un mot lu l'autre jour dans le *Journal* de Michelet, selon lequel l'essentiel est le devenir et non l'être, la physionomie et non le visage, que la critique la plus superficielle peut être la plus profonde : celle qui ressaisit la chaleur native que l'œuvre a conservée dans sa longue hibernation, et qui reprend son exacte température à mesure que la réveille la caresse réanimatrice de notre regard, de notre main amoureuse, cherchant nulle part ailleurs qu'à la surface de ce beau corps fermé, mais sur ^{p.131} chaque parcelle et sur tous les circuits de son épiderme, son inextinguible ardeur momentanée.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Je pense que l'heure n'est pas très éloignée où la machine fournira des combinaisons de mots indiscernables de celles que nous avons tant aimées. Je pense aussi que ce qu'elle fournira ainsi ne sera *rien*. Ces productions seront indiscernables des créations, à cela près que nous n'y sentirons pas le temps enfoui en elles, le temps qui en a été, qui en est le prix.

Si l'œuvre n'est que sa structure reproductible, il ne peut y avoir aucune différence entre un original et une copie fidèle, entre l'œuvre d'un temps et celle qui est d'un autre temps, entre l'œuvre actuelle où parle l'esprit actuel et celle qui prolonge les formes anciennes.

En effet, la raison pour laquelle nous nous détournons de ce faux est la même qui fait que nous rejetons l'œuvre qui vient d'être faite, mais dont nous pouvons dire qu'elle aurait aussi bien pu être faite en 1820 ou en 1860. L'œuvre présente qui imite le passé est aussi vaine que celle qui veut faire croire qu'elle appartient réellement au passé. Car devant le faux, le virage de la réaction, qui se produit quand je sais que je suis devant un faux, ne s'explique pas seulement par l'horreur du mensonge. Devant l'œuvre anachronique, ma réaction ne vient pas seulement d'un grief de paresse ou d'un sentiment de saturation. Car ni la tromperie, ni la paresse, ni la saturation n'empêche l'œuvre d'être ce qu'elle est, indiscernable d'œuvres que nous admirons, admirable, donc, s'il n'était question que de ses structures. Mais il semble bien que le sang sous cette chair intacte ne circule pas.

Constatation qu'aucun structuralisme ne peut faire. Et si nous pensons qu'il s'agit là d'un sentiment illusoire, qu'il n'y a là qu'une conséquence sentimentale et conventionnelle d'un savoir, alors je n'ai rien dit. Mais de l'art, dans ces conditions, je ne vois pas très

L'art dans la société d'aujourd'hui

bien ce qu'il y a à dire. Le temps (le temps de la vie et non de l'histoire) est dans l'œuvre comme son cœur invisible, et qui n'entend pas ce cœur muré ne doit pas s'approcher de ces murs.

Si l'art est celui d'un sujet, si c'est *moi* qui parle, ici et maintenant, il parle, je parle en présence du « On ». Parce que je n'accepte ^{p.132} pas de me confondre avec le langage du On sans doute, mais ce n'est pas pour garder cette voix que j'ai besoin de la trouver. Je la jette. Je ne la donne pas pour mériter quelque *In memoriam*, une tombe toujours couverte de fleurs fraîches dans les cimetières de la culture. Parler de ce qui survit, de toute façon, fait sourire ; et on ne crée pas pour survivre, mais pour vivre.

Et il est vrai, on vit *avec* ; on crée pour vivre *avec*. Cependant on ne donne pas non plus ce que l'on crée comme on lègue un bien à ceux dont on a le souci. On se jette dans l'œuvre comme on se jette dans l'amour et dans la mort. J'aime et ce n'est pas moi que j'aime. Je meurs, et ce n'est pas en moi ; je parle et ce n'est pas à moi.

Est-ce que je parle à ce lecteur complice, à cette société d'aujourd'hui ou de demain, cette société fraternelle dont Alejo Carpentier nous a fait sentir la chaleur, hier soir, est-ce que j'aime *cette* femme ? Assurément. Et le feu dont parlait Yves Bonnefoy, voici qu'il appelle et réchauffe les autres. Voici que la culpabilité du poète devient notre innocence, et la sienne, quand nous l'écoutons. Mais je n'allume pas non plus ce feu pour les autres, je l'allume plutôt *devant* les autres, et je suis avec les autres en face d'un destinataire beaucoup plus obscur et plus vaste que celui de l'amour ou de la parole, et dont la mort seule nous prévient. Je parle pour me perdre dans l'obscurité anonyme qui était là avant que je ne commence et qui est là quand je me tais.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Certaines des tendances les plus actuelles de la pensée et de l'art rappellent avec une force saisissante la présence de ce monde-langage qui place les mots sur ma bouche, parle avant moi, après moi, et ces tendances répondent à une nostalgie émouvante que nous retrouvons aussi bien dans la fuite de l'ethnologue allant chercher bien loin « l'extrême pointe de la sauvagerie », dans l'anticipation optimiste de la science, ou dans la culpabilité même du poète quand il hésite à accepter son propre écart.

Mais avant de se jeter là où les identités se perdent, le sujet qui cherche son langage est d'abord celui qui a voulu décliner son identité.

Je est un autre, La poésie sera faite par tous : je n'ai garde d'oublier ces mots de passe qui nous orientent encore. Le surréalisme ^{p.133} avait, lui aussi, chassé de notre champ les notions de jugement, de perfection, de genre, de séparation des arts, bref tout ce qui implique la responsabilité et la complaisance du sujet. Lui aussi évoquait la dictée du langage intarissable et anonyme. Mais il disait aussi que la poésie devait mener quelque part ; quelque part où il y avait de la liberté, de la joie, quelque part où brillait l'or extrait du temps.

De la perte de la conscience personnelle il attendait l'instant d'une extase personnelle, une modification décisive du sentiment d'exister qui n'a rien à voir avec celui qu'on nous promet en échange de la donation inconditionnelle de nos biens et qui ne peut être rien d'autre, sauf à redevenir par impossible le Dieu vivant, que la connaissance d'un monde-langage manifesté.

Le « je » assiste à son évanouissement dans l'autre, dans la

L'art dans la société d'aujourd'hui

minute d'une dissolution récupératrice, d'une perte clairvoyante. Comme l'instant de la mort et comme l'instant de l'amour, l'instant de l'art fait la somme de l'être séparé au moment où il cesse d'être, au moment où il se rassemble pour se jeter.

Si la mort n'est pas, comme le disait Mallarmé, *un peu profond ruisseau calomnié*, si elle est, comme le pensait Baudelaire, un fleuve profond comme la vie, c'est que la vie se voit et s'accepte, dans cette coulée vers la mort. L'instant de l'art (et le sujet de l'art) tient tout entier dans ce moment où miroitent ensemble la séparation initialement subie, la séparation que nous avons voulue et aimée, et l'effacement de cette séparation. Il tient, cet instant de l'art, dans l'instant d'une agonie que je souhaite, et que je crois, interminable.

@

PREMIER ENTRETIEN PUBLIC ¹

présidé par M. Jean Lescure

@

M. JEAN STAROBINSKI : p.135 J'ouvre le premier entretien de ces XXI^{es} Rencontres Internationales de Genève, et donne la présidence de cet entretien à l'un de nos invités français, M. Jean Lescure.

LE PRÉSIDENT : Je me suis demandé, en fait, si on ne m'avait pas donné la présidence afin de m'empêcher de parler trop longtemps. Les conférences que vous avez entendues hier soir sont, en effet, si riches, qu'on aimerait un très long débat. Vraisemblablement nous ne nous en tiendrons pas au seul débat d'aujourd'hui, et l'accent donné par James Sweeney et Jean Leymarie aux problèmes en question animera la totalité des Rencontres.

Je vous rappelle qu'il s'agissait de deux conférences sur la transformation des formes et les raisons de ces transformations, ainsi que les conséquences et les significations qu'elles pourraient revêtir.

Nous avons essayé de rassembler l'ensemble des interventions sur plusieurs chapitres touchant cette transformation des formes. Le premier chapitre sur lequel nous souhaitons ouvrir un dialogue — et non pas une série de petites conférences qu'on assènerait cette fois aux conférenciers — sera plus historique et sociologique.

Le deuxième chapitre sera réservé davantage à la notion de langage et à l'aspect sémantique de cette modification des formes.

Enfin, nous reprendrons le problème au niveau du jeu, dont Jean Leymarie et James Sweeney disaient hier combien il intéresse en premier chef le destin de l'homme en général.

Je vais demander à Bernard Wall de commencer, puisqu'il se propose d'élargir la question en montrant que la modification des formes n'est pas

¹ Le 6 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

seulement le fait de l'art plastique, mais aussi de la littérature.

M. BERNARD WALL : Depuis de nombreuses années, j'ai pensé à toutes ces questions et me suis beaucoup occupé de ces problèmes, surtout en Angleterre, mon pays natal. La conférence de p.136 M. Sweeney m'a fait penser à un problème extraordinaire, lorsqu'il cite Herbert Read, Eliot, Pound, ainsi que beaucoup d'autres. Il me semble que surtout Picasso et Joyce vont tout à fait dans le sens littéraire de la peinture et pictural de la littérature.

Chez les deux, on peut noter une espèce de désintégration, parce qu'ils étaient extrêmement conscients du problème de la condition humaine. Nous assistons donc à une désintégration des formes chez Picasso et chez beaucoup d'autres peintres du XIX^e siècle et de notre époque. Il y a déjà près de cent ans qu'on a le sens de notre situation, de notre tragédie et comédie humaine. Selon les périodes, cela se manifeste évidemment différemment.

Nous sommes sociologiquement dans un état de désintégration, et on cherche à représenter ce qui se passe dans le monde moderne. Mais il est impossible d'exprimer en mots, qui sont essentiellement des mots techniques, une sensibilité qui est située sur un autre plan.

LE PRÉSIDENT : Je vais donner la parole à M. Widmer, qui parlera peut-être de l'origine de ce trouble dans lequel nous nous trouvons.

M. GABRIEL WIDMER : Le thème des conférences d'hier soir était la transformation des formes. Au cours de sa conférence, M. Leymarie a fait une très brève allusion à ce qu'on pourrait appeler l'épointement, la disparition, l'aplatissement des absolus qui régissaient le comportement des hommes pendant des siècles. A ce sujet nous devons constater qu'il s'agit de la disparition de certains types d'absolus et non pas de tous les absolus. Il s'est agi, au cours du XIX^e siècle, de ne plus concevoir comme allant de soi un absolu qui serait considéré comme un point de vue supérieur, transcendant toutes les consciences humaines.

Quelles sont les conséquences profondes de cet aplatissement des absolus ? L'une des conséquences se dégageait de l'exposé de M. Leymarie : l'apparition d'une liberté créatrice, d'une liberté qui peut tenter enfin, en dehors de tous les

L'art dans la société d'aujourd'hui

critères de la beauté qui se sont imposés au cours des siècles, de rechercher ses normes selon ses propres intentions, selon les propres orientations de ses désirs, de ses besoins, de ses appétits.

Il était très intéressant de noter, hier soir, que M. Leymarie, en parlant de la transformation des formes, n'a jamais fait intervenir le critère de la beauté. Ceci est une indication précieuse. C'est là peut-être une des raisons profondes pour lesquelles nous nous trouvons aujourd'hui en face d'un certain nombre de problèmes qu'on peut résumer par le mot « pétrin ». La liberté créatrice est une liberté qui, délestée de tout ce qui appesantit l'absolu, peut concevoir enfin ses normes comme elle le veut.

Je poserai la question suivante : étant donné cet effondrement des absolus, de certains types d'absolus, est-ce que nous pouvons considérer cette liberté créatrice — je pense évidemment à tout ce qu'en dit Sartre, par exemple — comme un nouveau type d'absolu, c'est-à-dire comme une instance ultime ?

p.137 Deuxième question : Est-ce que cette liberté créatrice n'est pas, en définitive, le moteur profond ou peut-être l'âme de cette transformation des formes aujourd'hui, transformation qui peut devenir galopante, proliférante, et qu'il est difficile de pouvoir envisager d'un seul regard ?

M. JEAN LEYMARIE : Je suis strictement historien d'art, très peu critique d'art, et pas du tout philosophe. C'est une question essentiellement philosophique qui est posée. Je pense que Kant a déjà répondu en partie ; du moment où l'humain est un phénomène séparé, nous entrons dans une ère de relativité, et le seul absolu de notre temps, c'est la relativité.

Je me suis placé hier strictement sur un plan historique. Si nous avons à l'heure actuelle la nostalgie profonde de l'art baroque, qui répondrait à une alliance du sacré d'une part, et de la fête d'autre part, ces deux problèmes sont également posés. Si le baroque est un dernier grand art symphonique, un dernier grand art qui permet la synthèse de tous les arts, c'est un autre grand problème qui sera évoqué. Il y a une relation profonde entre toutes les fonctions humaines, et c'est quelquefois l'art qui précède les sciences et les techniques. Elles vont, en tout cas, de pair. C'est à l'âge baroque qu'apparaissent les machines modernes, qui vont perturber de façon irréversible les rapports entre l'homme et la société, entre l'homme et son milieu, puisque toutes les fonctions

L'art dans la société d'aujourd'hui

humaines, quelles qu'elles soient, concourent à établir un équilibre entre l'homme et ce que nous appelons si bien son milieu.

Cette notion devient de plus en plus complexe. Par conséquent nous sommes passés de plus en plus d'un milieu naturel, où les fonctions étaient relativement équilibrées, à un milieu technique qui s'accélère de plus en plus. La société bouge beaucoup plus que l'homme. A partir du moment où il n'y a plus de principe transcendant pour unifier la société, l'art ne peut plus signifier la société. L'art entre dans une phase expérimentale. Constable qui, avec Goya, est un des premiers grands peintres modernes, disait que « la peinture est une des branches de la philosophie expérimentale ».

En même temps que l'art est livré à l'expérience, et que l'art est éliminé véritablement de la société, coupé du circuit social, les artistes sont condamnés à être soit des dandys, soit des bohèmes. Au XIX^e siècle, l'art exerce vis-à-vis de cette société, qui est en état de crise permanente — et l'art lui-même est en état de crise permanente — une fonction critique. L'artiste est obligé de récuser cette société, qui, littéralement, l'aliène. L'art devient donc autonome. Bien entendu, l'artiste gagne sa liberté, mais il perd en même temps sa sécurité matérielle.

Bien entendu, cette liberté créatrice entraîne une accélération constante de la transformation des formes et de leur signification à l'intérieur à la fois de cette autonomie de l'art et de cette position que l'art va prendre vis-à-vis de la société.

M. RENÉ SCHAEERER : Une question me vient maintenant à l'esprit. Si l'art se développe sur le plan phénoménal d'une pure relativité, si, d'autre part, les formes se transforment, en vertu de p.138 quoi se transforment-elles ? Quel sens peut avoir, pour M. Leymarie, le mot de beauté ? J'aimerais savoir quel est le critère en vertu duquel la transformation des formes peut se faire.

M. JEAN LEYMARIE : Le terme de beauté, évidemment, continue à être employé par la plupart des artistes et la plupart des amateurs. Chacun d'entre nous finit par s'entendre sur une certaine notion de beauté. Mais ce qu'on appelle la « Beauté », c'est-à-dire certaines harmonies, n'a pratiquement existé, dans l'histoire de l'art, qu'à deux moments : au V^e siècle grec, et pendant la

L'art dans la société d'aujourd'hui

Renaissance italienne. Toute notre esthétique s'est fondée au XVIII^e siècle, au moment où on a valorisé justement ces deux périodes historiques de l'aventure humaine, où a prévalu ce type de perfection que l'on appelle la Beauté, qui est une perfection anthropomorphique.

Au fur et à mesure que ce processus de transformation s'accélère, l'art, qui conquiert son autonomie, redécouvre tous les arts du passé. On pourrait faire l'histoire de tous les arts anciens, qui ont été progressivement redécouverts et qui interviennent de façon présente dans la vie créatrice des artistes.

Par conséquent ce type, cet absolu que représente la « Beauté », la Beauté Renaissance et de l'art grec, a cessé progressivement de jouer, et tout ce que nous appelons l'art moderne s'est fait, dans une certaine mesure, en réaction contre la Renaissance et, en partie même, contre l'art grec, contre l'anthropomorphisme en général, et s'est appuyé sur des arts où la beauté n'avait pas du tout le même sens humain.

LE PRÉSIDENT : M. Sweeney a également employé le mot beauté hier soir.

M. JAMES J. SWEENEY : J'ai cherché à définir indirectement le terme « beauté », ce qui est bien difficile. J'ai suggéré que la syntaxe qui ordonne les éléments d'une unité, d'une œuvre d'art, qui donne un sens, une harmonie au modèle — cette harmonie qu'on retrouve dans la personnalité de l'observateur — puisse être reconnue comme la qualité connue sous le terme de « beauté ». C'est sûrement aussi cette sérénité qu'on trouve dans la tragédie grecque. C'est en bref cette base qu'on trouve dans une œuvre d'art, et qui nous émeut.

M. JEAN STAROBINSKI : J'aurais une question à poser tout ensemble à M. Leymarie et à M. Sweeney. Il me semble, à en juger par le langage des critiques d'art d'aujourd'hui, qu'on ait une certaine méfiance à l'égard de tout ce qui est jouissance sensorielle, de tout ce qui est fabrication facile et consciente d'une jouissance sensorielle. A lire les propos des critiques, comme d'ailleurs ceux des peintres, le terme de « beauté » semble être supplanté par d'autres termes ; par exemple, celui un peu neutre d'importance, ceux de portée, de signification, de provocation. On parle de signification, même lorsque des œuvres sont délibérément absurdes ; par l'absurde elles sont, d'une ^{p.139} certaine manière, signifiantes, ce qui fait qu'une qualité particulière de réflexion, de réaction du

L'art dans la société d'aujourd'hui

spectateur, indépendante de toute espèce de jouissance, semble être devenue un but, qui s'est substitué à la beauté, au sens traditionnel du terme. L'œuvre nous interroge, au lieu de vouloir nous plaire.

M. JAMES J. SWEENEY : J'ai dit très franchement hier que la jouissance sensorielle d'une œuvre d'art doit rester. C'est mon point de vue. J'ai l'impression que ce n'est pas le vôtre.

M. JEAN STAROBINSKI : Mon point de vue est de pure constatation.

M. JAMES J. SWEENEY : Je pense au plaisir qu'on peut ressentir en contemplant une œuvre d'art. Il faut absolument avoir cette réponse sensorielle.

M. JEAN STAROBINSKI : Je suis très heureux de vous l'entendre dire. C'est un point qui a été, en quelque sorte, passé sous silence. Il est curieux qu'on ait évacué dans de nombreux textes sur l'art contemporain la jouissance sensorielle. La réponse quasi gustative fait l'objet d'une sorte de critique, comme si l'art était possédé d'un appétit d'ascèse.

M. JEAN LEYMARIE : M. Starobinski vient de poser une question importante. Il faudrait l'envisager sérieusement et procéder à un retour historique à partir du terme esthétique, qui signifie sensibilité, et même sensualité. Il y a sans aucun doute intellectualisation du terme.

En même temps, il faudrait faire une étude de toutes les notions de critique qui interviennent depuis ce que nous appelons la désintégration des valeurs de l'époque moderne.

Depuis la fin du XVIII^e siècle, quels sont progressivement les termes qui se substituent à cette notion de « beauté » ? De façon générale, c'est la notion « expression » qui a prévalu dans les dernières années, où le sens même de l'art subit une mutation profonde. Il y a une quantité d'autres expressions qui interviennent dans le vocabulaire des artistes et de la critique. Il y a une intellectualisation de la fonction sensible ou sensuelle même, contre laquelle réagissent les artistes qui sont profondément sensuels mais qui sont contraints — et c'est un autre problème — d'adopter une attitude ascétique vis-à-vis des moyens qu'ils emploient. C'est à travers ces moyens, évidemment, qu'ils

L'art dans la société d'aujourd'hui

réalisent cette unité qui constitue, et qui continue de constituer la base de ce que nous appelons les œuvres d'art.

LE PRÉSIDENT : Cette relégation des critères de délectation a fait paraître, au premier plan, une sorte de sociologie de l'art, qui est parfois revêtue des aspects d'une psychologie de l'art. En p.140 effet, à chaque instant, il s'agissait de chercher davantage l'insertion des œuvres d'art dans notre conscience, plutôt que de chercher l'étrange moteur qui conduit l'homme à produire encore des œuvres d'art.

Je voudrais que nous demeurions encore un peu dans le domaine de cette sociologie. On en a parlé hier, et je pense qu'on ne peut pas simplement rester sur les remarques faites par Jean Leymarie au sujet de Klee disant en 1924 : « Notre art est sans objet, parce que les masses ne sont pas avec nous. »

M. GEORGE BUCHANAN : Je crois que cette question de la distance entre l'art et la société devient de plus en plus cardinale. La question de la dépendance ou de l'indépendance de la société et de l'art se pose maintenant de plus en plus, et de façon de plus en plus critique. C'est qu'on a peur, peut-être, que ne se réalise le grand rêve des formalistes russes ; on redoute que l'art puisse devenir autonome.

M. Leymarie laissait entendre hier soir que ce ne sont peut-être plus les gens qui contemplent les arts, mais les arts qui regardent les gens. De ce fait, les gens deviennent un peu inquiets devant les arts. L'art moderne influence de plus en plus la société.

Je voudrais poser la question suivante : Est-ce que M. Leymarie pense qu'il est indispensable de maintenir toujours les liens entre les arts et la société ? Il y a des gens, maintenant, qui se sont bien écartés de cela ; et surtout, il y a des artistes qui réagissent contre les masses. A ce propos M. Sweeney citait Herbert Read, disant que les arts sont contre les masses ; mais il me semble que la culture des masses est une question très importante. Est-ce que l'art suit les transformations de la civilisation technicienne, qui maintenant contrôle l'homme plutôt que l'inverse ? Ou est-il possible d'éviter cette destinée à l'art ?

M. JEAN LEYMARIE : Je suis incapable de répondre à la question. C'est le

L'art dans la société d'aujourd'hui

problème que j'ai essayé de poser hier dans le très bref exposé historique que j'ai fait des rapports entre l'art et la société contemporaine. A l'intérieur du problème particulier de la transformation des formes, j'ai choisi un aspect très limité, en même temps que très radical, que nous appelons l'art abstrait ou l'art plus précisément non figuratif. Cet art ne représente pas toute l'étendue de l'art contemporain, puisqu'il y a, à notre époque, une extraordinaire variété et une coexistence de tous les styles, sans qu'il y ait éclectisme pour autant. C'est cet aspect radical qui nous intéresse le plus dans cette situation critique.

Dans la première génération non figurative, c'est-à-dire celle qui suit immédiatement la première guerre mondiale, les artistes non figuratifs ont une tendance essentiellement géométrique. Ils ont voulu avoir, vis-à-vis de la société technicienne contemporaine, une position favorable. Ils ont pensé que la machine pouvait être sensibilisée, pouvait être utilisée esthétiquement, pouvait être un modèle fonctionnel. J'emploie ce terme fonctionnel, car c'est par cette notion de « fonction », justement, qu'ils pensaient échapper au formalisme.

p.141 L'école constructiviste comprend les constructivistes russes qui ont pu travailler librement dans la première phase de la Révolution russe. Tous ces artistes, auxquels s'associait le poète Maïakovski, dont les manifestes étaient tirés sur les presses de l'État, exposaient librement dans les jardins et les rues de Moscou.

Elle comprend aussi le groupe hollandais du néo-plasticisme, le mouvement *De Stijl* avec Mondrian comme peintre, et toute une série d'architectes. Tous ces mouvements ont fini par converger vers le « Bauhaus » allemand, avec l'architecte Gropius, qui a voulu construire un système fonctionnel, basé sur l'expérimentation des matériaux, et précisément de tous les matériaux modernes qu'on va utiliser dans les arts.

Si précisément la notion classique de beauté est liée à la perfection et à la noblesse de certains matériaux naturels, la société technicienne fabrique maintenant des matériaux artificiels, qui peuvent être utilisés à des fins esthétiques. Il y a une expérimentation directe sur les matériaux en même temps que sur les formes. (On considère comme structures de forme très pures le carré et le cercle, et on utilise trois couleurs fondamentales.) Avec ce matériel d'une pureté radicale, qu'on peut utiliser avec une subtilité extraordinaire, les gens du « Bauhaus » pensaient pouvoir créer à la fois des œuvres d'art et des

L'art dans la société d'aujourd'hui

modèles fonctionnels qui pourraient infléchir le circuit productif de la société vers ce que nous appelons l'esthétique industrielle. Il y a là une attitude radicalement positive vis-à-vis des valeurs incarnées par la machine et par la société technicienne.

Tous les problèmes se rejoignent — c'est extrêmement complexe — et leur grand espoir s'est effondré. Il était lié à certains régimes politiques, à la République de Weimar en Allemagne, à une phase libérale de la Révolution en Russie, à une tradition démocratique en Hollande.

Dans un admirable discours dont je parlais hier, Klee disait que ce qui était impossible pour eux, c'était le grand œuvre auquel ils aspiraient, auquel tous les artistes aspiraient. Quand nous parlons de grand œuvre, cela veut dire l'œuvre collectif, l'art tel que les grandes civilisations l'ont connu. Or, dans la civilisation moderne, les artistes sont isolés. L'artiste gagne sa liberté et il la paie d'une solitude terrible.

Donc, ce grand œuvre leur paraissait impossible parce qu'ils n'étaient pas soutenus par le peuple, parce qu'il y a une inertie populaire, parce que le peuple n'était pas encore suffisamment prêt à accepter cet art radical. Vous savez combien Klee, et tous ceux de cette période, étaient méconnus.

Mais il y a quelque chose de plus important que les facteurs politique et social ; c'est le fait qu'ils n'ont pas pu résister à la standardisation, qui était, à ce moment-là, le mécanisme de la société technicienne. Je vais très vite et vous rappelle ce que je disais hier. Puisqu'on pose le problème, il faut reposer l'historique.

A la fin de la deuxième guerre mondiale, des forces nouvelles font leur apparition avec la libération de l'énergie nucléaire et les menaces de destruction de plus en plus grandes. L'art, sous ces impulsions, devient véritablement mondial et non plus international. On voit apparaître une ^{p.142} nouvelle forme d'art qu'on qualifie d'informel, qui est exactement le contraire de l'art constructiviste. Il est une négation radicale de la société technicienne, qui ne représente plus qu'une négation.

L'art constructiviste voulait être un art en communauté ; il rêvait de l'intégration des œuvres et il pensait que cela pouvait se faire dans une cité idéale. C'était le rêve essentiel des architectes qui ont construit une grande

L'art dans la société d'aujourd'hui

partie de l'architecture moderne contemporaine. Les artistes informels, eux, sont livrés au mode de l'expérience, qui commença à paraître avec le romantisme. Ils y sont livrés totalement. Ils sont contraints non plus de faire des œuvres d'art, mais de se trouver eux-mêmes dans un acte d'engagement total, qui se trouve quand même devenir une œuvre d'art.

A partir de ces deux positions absolument radicales sur le plan des formes et sur le plan des rapports avec la société, nous entrons à partir de 1960 dans une nouvelle étape. En effet, si l'art informel a eu ses héros et ses martyrs, il a eu aussi ses conformistes et il y a même un parasitisme croissant de la vie artistique.

C'est la phase qui est en cours, et sur laquelle je suis incapable de me prononcer, comme beaucoup d'entre nous. C'est d'ailleurs magnifique, parce que nous n'avons pas perdu l'espoir dans l'humanité. Nous sommes perpétuellement en face d'une situation sur laquelle on peut avoir une position optimiste ou pessimiste. Nous ne savons pas exactement ce qui va se passer, fort heureusement d'ailleurs. C'est la preuve de notre liberté ; c'est la preuve que nous sommes encore vivants. Si nous savions exactement ce qui allait se passer, ce serait la catastrophe totale. Il n'y aurait plus de liberté, et plus d'intérêt pour la vie.

Dans cette troisième phase, la société contemporaine utilise des moyens techniques d'une telle puissance, et d'une telle perfection, qu'elle peut remplir tous ses besoins. Les machines peuvent même fabriquer ce que nous appelions autrefois des œuvres d'art. Cela ne veut, d'ailleurs, pas dire que les artistes n'ont plus de rôle à jouer, bien au contraire.

L'industrie, dans la désintégration des valeurs, a pris comme principe le rendement, c'est-à-dire une consommation à outrance, sans finalité. Ce n'est donc pas la standardisation qui compte, mais le conditionnement.

Vis-à-vis de cette industrie culturelle, les artistes se trouvent dans une situation équivoque. Comment renverser ce processus ? Un certain nombre d'artistes tentent de plus en plus, de façon optimiste, d'entrer dans le circuit de la production et utilisent tous les produits de la consommation actuelle. D'autres, au contraire, essaient de résister. Dans la période informelle, il y a une résistance absolue contre l'art que nous appelons l'art des masses, la communication des masses, parce que ce sont des artistes foncièrement

L'art dans la société d'aujourd'hui

individuels, qui croient en les valeurs les plus intimes de l'individu, à la spontanéité, à tout ce que la machine ne peut pas faire.

C'est pourquoi la situation actuelle est tellement critique, tellement tendue, tellement ambiguë. C'est pourquoi les termes et la fonction même de l'art sont devenus différents. Au lieu d'avoir des œuvres d'art, nous avons des actes, des événements qui sont créés par les artistes.

M. JEAN STAROBINSKI : Quand M. Leymarie parlait de l'art informel, de sa valeur d'expression individuelle, expression qui se veut révoltée et qui veut souvent être une transgression, je pensais à un petit conte de Kafka. Kafka évoque un culte assez singulier qui a lieu dans un temple où on célèbre un office. Au milieu de l'office, de façon inattendue surviennent des tigres, qui bouleversent la cérémonie. Or, les tigres surviennent jour après jour, au point qu'au bout d'un certain temps l'intrusion des tigres fait partie de la cérémonie elle-même.

M. JEAN LEYMARIE : Me trouvant au Cambodge, j'ai rencontré par hasard une panthère dans ma chambre. Lorsque, en rentrant, je me suis arrêté en Italie, où il y avait un congrès de critiques d'art, j'ai formé le mouvement panthériste...

LE PRÉSIDENT : Les événements que M. Leymarie vient de décrire, m'amènent à vous raconter quelque chose d'étrange. Il existe en France une réglementation de ce qu'on appelle le 1 %. Cela veut dire que pour les bâtiments, les constructions de l'Etat (constructions scolaires), 1 % du prix du bâtiment est consacré à la décoration. Là, il se pose, bien sûr, des problèmes invraisemblables. En particulier, les commissions, réunies pour juger des œuvres d'art proposées pour la décoration de ces bâtiments, jugeaient en essayant de se baser sur un critère de valeurs fondées sur la beauté, si bien que personne n'était d'accord.

Je citerai un cas qui s'est produit alors que j'étais membre d'une de ces commissions. Les décorations qui nous étaient proposées étaient des décorations informelles. Il s'agissait d'une école et nous avions des projets d'artistes. Nous savions, par une indiscretion des artistes eux-mêmes, que ce qui serait peint sur les murs n'était pas ce que les maquettes présentaient. Il s'agissait d'une peinture gestuelle. En effet, on avait obtenu des artistes qu'ils

L'art dans la société d'aujourd'hui

nous présentent une maquette. Ils avaient dit : « Pourquoi pas, on peut toujours faire une maquette pour ces imbéciles », mais eux savaient très bien, puisqu'il s'agissait de peinture informelle, qu'ils n'allaient pas la reproduire sur les murs. Ils allaient se livrer à une action de peintre, qui pouvait être très différente de ce qu'ils présentaient. Nous avons été très angoissés par ce problème.

C'est à ce moment-là que nous avons demandé aux architectes pour combien de temps ils construisaient, et ils nous ont répondu que c'était pour vingt ans. Ils ont précisé que dans vingt ans tout serait détruit. Le critère d'éternité, que la commission essayait d'introduire pour juger de l'œuvre d'art qu'elle allait acheter (peut-être pour un million d'anciens francs ou même deux), ne tenait plus, puisqu'on allait acheter une denrée périssable.

Je crois que là se pose aussi un problème. Je pensais à cela, en visitant ce matin la très intéressante exposition du Musée Rath ¹. Je crois que Mme Boas voulait poser une question analogue.

Mme MAGDALENA VAN EMDE BOAS : p.144 Puisqu'on est descendu de la philosophie vers l'œuvre d'art concrète, j'aimerais poser une question à M. Sweeney. Il a évoqué hier Herbert Read, selon qui la tâche de l'art consiste dans la lutte contre la médiocrité et le goût des masses. Je me demande si le Pop'art, aujourd'hui, entre vraiment dans cette définition. Je pense que le Pop'art trouve justement sa base dans ce goût des masses, dans cette médiocrité même. Le terme même provient déjà de là.

Il ne faut pas confondre le Pop'art avec l'art populaire, qui est tout autre chose et qui oppose l'artisanat à l'art industriel. Je trouve que le Pop'art, ainsi que d'ailleurs la musique Pop, ressemble à cette monnaie qui perd de sa valeur à cause de l'usure, du frottement et de la répétition, dont parlait M. Sweeney.

Je me demande si la répétition de l'image d'une cravate, ou la répétition du drapeau américain, ou bien la répétition d'autres œuvres de Pop'art que nous connaissons, l'élargissement d'un dessin comique, ou de son contenu, est vraiment conforme à sa destination. Je trouve que c'est justement le faux bon marché. La technique la meilleur marché est la répétition et la conjugaison

¹ Exposition « Le visage de l'homme ».

L'art dans la société d'aujourd'hui

d'une forme banale. Est-ce que cela relève vraiment de la lutte contre la médiocrité ?

Vous me direz qu'il s'agit ici d'un jeu, de satire, d'humour. Dans ce sens-là, la communication, qui est quand même une condition de l'œuvre d'art, n'est pas établie avec moi. Je me demande si une répétition, même si elle est élargie hors mesure, n'est pas, comme le naturalisme, une imitation sans interprétation ; et cela, à mon avis, ne relève jamais de l'œuvre d'art.

Je ne parle évidemment pas du tout de ce que nous avons vu à l'exposition du Musée Rath. Il y a des artistes qui se servent des éléments du Pop'art pour arriver à de nouvelles créations. Je ne nie pas que cela existe. Il y a des peintres parmi eux. Cela a été relevé par M. Sweeney. Mais, sans mettre en question quoi que ce soit, je ne crois pas que cela corresponde vraiment à la définition qu'a donnée M. Sweeney lui-même.

M. JAMES J. SWEENEY : Je suis tout à fait d'accord avec vous. Je n'ai pas grande confiance dans ce que dit un peintre, mais j'ai une grande confiance en ce qu'il fait. Je m'intéresse seulement aux peintres qui font du bon travail. Je ne m'intéresse pas au membre d'un groupe parce qu'il a signé une déclaration ; ce qui est intéressant, c'est une exception parmi la production de ce groupe. Il y a des centaines de peintres de Pop'art que je n'aime pas. Sur les centaines que j'ai vus au Musée d'Art moderne de New York, j'en ai admiré peut-être cinq. Les noms et les titres des groupements viennent toujours après les vraies réalisations.

Vasarely, par exemple, était op-artiste quinze ans avant la création du Op-art, et Stuart Davies était « pop » trente ans avant la naissance du Pop'art. Je suis tout à fait d'accord avec vous, que l'artiste doit trouver le moyen d'être exceptionnel. Le danger de la masse, ce sont les idées de masse. Il faut un artiste pour rehausser ces matières au niveau du vrai ^{p.145} art. C'est ce qu'il faut trouver, et le reste est à négliger. Le reste est le mass-art.

Ce que j'ai lu de Herbert Read hier était contre le Pop'art et contre le Op-art. Je n'ai pas fait de commentaires, parce que j'admire Herbert Read, et que cette citation datait déjà de trois ans. Je pense qu'il a probablement changé son point de vue, ainsi que je l'ai fait moi-même, et peut-être changerons-nous encore une fois.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Pour parer au danger du mass-art, il faut encourager l'individu et oublier le titre. Je me rappelle qu'en 1927, en Angleterre, tout le monde continuait à décrire le cubisme comme futurisme.

M. PIERRE COURTHION : La question Pop'art, Op-art pose une fois de plus le problème d'une définition impossible, à laquelle il a été fait allusion tout à l'heure : celle de la beauté. Voltaire posait déjà la question de savoir ce qu'est la beauté. Demandez à un Chinois la définition de la beauté et il vous dira que c'est un crapaud.

La beauté est une chose que nous supportons difficilement. Elle n'est pas seulement agréable, elle peut faire peur, elle peut faire rire, elle peut émouvoir de toutes les façons ; elle se pose à toutes les sensibilités humaines dans toutes ses manifestations.

Pour revenir au Pop'art, puisqu'on en parle, c'est déjà une chose du passé. Mme Boas, à mon avis, a assez bien défini les faiblesses de ce qu'on a appelé le Pop'art.

Sur ce point je ne suis donc pas tout à fait d'accord avec M. Sweeney. En parlant de l'Op-art, en revanche, vous avez raison de dire que c'est une ouverture nouvelle. Dans l'Op-art, et dans les choses faites par Vasarely, il y a une sorte de travail d'ouvrier, de travail d'artisan qui est déjà, à mon avis, un premier pas vers une résurrection.

Je me demande si l'Op-art ne pourrait pas être un moyen de ressusciter le travail. Apollinaire disait, en parlant des peintres cubistes : « On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des timbres-poste, avec des candélabres, etc... Ce qui m'importe à moi, c'est de voir le travail. »

Là-dessus nous sommes tous d'accord. Dans le Op-art il y a peut-être une base ouvrière, artisanale de travail, de labeur. On peut espérer quelque chose qui pourra atteindre un plus large public que les manifestations de ces dernières années.

Je suis d'accord avec M. Sweeney en ce qu'il a dit sur les individus, mais je ne suis pas si exclusif que lui. Je peux trouver un bon artiste partout.

Dans nos appréciations sur l'art contemporain nous avons trop appuyé sur le mot découverte, oubliant que l'art est toujours d'abord une question d'émotion

L'art dans la société d'aujourd'hui

traduite, ressentie, provoquée. Nicolas de Staël était un artiste capital, parce qu'il nous émeut, parce qu'il a réussi à vivre son art.

M. JAMES J. SWEENEY : Je ne suis pas contre le Op-art, quand je dis que je n'aime pas des centaines de op-artistes. J'en admire sept ou huit, dans une centaine. J'admets que ceux-là ont ^{p.146} fait de bons tableaux. Vous avez d'ailleurs vu quelques bons tableaux ce matin.

M. JEAN STAROBINSKI : Il y aurait un mot à dire sur le Pop'art. Je l'ai toujours pris pour un art de l'ironie, c'est-à-dire un art par lequel l'artiste se sert des matériaux les plus divers pour manifester sa liberté à leur égard et la possibilité d'affronter les yeux ouverts le monde contemporain. Cette dimension d'ironie comporte son danger, que déjà le vieil Hegel dénonçait. L'esprit de l'ironiste se pose sur tout, mais débouche finalement dans le vide.

C'est pourquoi je dirai que je suis extrêmement reconnaissant à M. Sweeney d'avoir insisté à ce point sur la nécessité d'une syntaxe, car la manipulation ironique, dénonçant les mythes et les clichés, déleste tous leurs objets de leur signification et finit par triompher dans le vide. Le grand rire de Dada a manifesté la volonté de l'homme de ne pas être asservi par le monde technicien auquel M. Leymarie faisait allusion. Or, il ne suffit pas d'être ou de ne pas être asservi, il faut quelque chose d'autre ; la nécessité d'une syntaxe, si bien définie par M. Sweeney, me paraît être une chose qu'il ne faut en aucun cas oublier.

LE PRÉSIDENT : En ce point, on voit apparaître une opération qui ne se dégageait pas tout à fait d'abord. C'est-à-dire qu'on était frappé par un parallélisme entre le devenir des sociétés depuis un siècle et plus, et les métamorphoses de l'art. Tout à coup, l'artiste réclame une sorte d'autonomie et se réfugie dans son travail, dans une sorte d'expression où il tire de lui-même l'essentiel de cette signification ; si bien que la transformation des formes paraît une altération du sens des formes.

M. JOSE AUGUSTO FRANÇA : M. Sweeney et M. Leymarie ont parlé hier soir de la métamorphose, c'est-à-dire de la transformation des formes ou mieux de l'altération des formes. Mais ils ont aussi parlé de métaphore. Ils ont lâché le

L'art dans la société d'aujourd'hui

mot comme cela, en passant. Je crois qu'il faudrait s'arrêter un peu sur ce concept qui doit faire pendant au concept de métamorphose.

Nous assistons dans l'art contemporain à une mise en valeur de l'altération du sens plutôt qu'à une mise en valeur de l'altération des formes elles-mêmes. M. Sweeney parlait hier de la syntaxe — la syntaxe visible en filigrane sur l'apparence des formes — comme d'un élément stable. Il a même utilisé le mot « pattern of organisation ». C'est-à-dire que la forme de la structure tend à s'élargir dans une sorte de « pattern ».

Moi, je vois dans cet élément stable plutôt quelque chose qui tombe dans le domaine de la sémantique, et non un problème de syntaxe, donc un problème de métaphore, si vous voulez.

M. Leymarie parle à un certain moment du sens de la genèse, du sens de la transformation. Cette genèse, qu'il a fait remonter jusqu'au baroque, se développe, comme un arbre généalogique, jusqu'à l'informel et c'est p.147 à l'informel que M. Leymarie s'est arrêté. Je crois que chemin faisant, nous aurions pu nous arrêter au cubisme et au surréalisme comme sur deux situations qui se font pendant. Le cubisme serait caractérisé par la transformation — je préfère dire l'altération — des formes, tandis que le surréalisme serait caractérisé par l'altération du sens des formes. Les formes, chez les surréalistes, restent telles qu'elles sont dans la peinture traditionnelle, mais c'est le sens même qui est transformé.

Je cite volontiers un tableau, qui représente une vraie pipe, comme en fumait Sherlock Holmes. Sur la même toile on lit : « Ceci n'est pas une pipe. » Cette toile montre donc une forme qui n'est pas altérée, mais elle nous prouve que cette forme-là n'a plus le sens de la forme que nous voyons. Il y a une altération du sens. Il s'agit là, à mon avis, d'un des tableaux les plus importants et les plus fondamentaux de l'art contemporain en ce qui concerne l'altération du sens.

Le cubisme, si nous observons de plus près la généalogie dans laquelle il s'insère, vient jusqu'à nous sous l'aspect de l'Op-art dont on a parlé. L'Op-art est un jeu. (Le mot a été lâché) C'est un jeu de collaboration. L'homme, qui est dans une position esthétique, collabore et manipule même au besoin l'objet qui lui est présenté. Nous voilà dans une situation métaphorique typique.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Je pense que la métaphore est en train de ronger pour ainsi dire le domaine de la métamorphose. Ce qui nous intéresse aujourd'hui, c'est plutôt le sens sémantique et là nous tombons sur un autre problème : le problème du geste et du signe.

M. Leymarie, faisant hier la genèse du sens de la transformation, commence au baroque et arrive à l'informel. C'est la généalogie du geste. On a déjà remarqué chez les Italiens une crise de la signification. Elle se sent par la création de quelque chose de positif qui n'est plus le geste, mais le signe qui reflète la signification (C'est le mot le plus heureux que M. Leymarie ait employé hier) Ce signe est issu de cette crise sémantique du geste, et c'est là un enseignement.

En parlant de signe, on peut rappeler Matthieu et n'importe quel autre peintre, Klein, et pourquoi pas Lichtenstein. Les signes se trouvent partout et pas seulement chez les abstraits, mais aussi chez les « pop ». Nous sommes arrivés, qu'on le veuille ou non, à une sorte d'étape du signe, après l'étape de l'expression, dont le geste était l'agent principal. Par-dessus une étape symbolique nous tombons dans l'étape du signe. Nous ne nous trouvons plus dans une position romantique mais para-scientifique, dans une position qui pourra déboucher sur une étape mythique, dont nous avons besoin, croyez-moi.

M. JEAN LEYMARIE : Je suis extrêmement intéressé par l'intervention de M. França. Hier je me suis borné à une présentation strictement historique ; j'ai pris dans le problème que l'on me demandait d'exposer des moments très caractéristiques de la transformation des formes, et en même temps du rapport des artistes qui créent ces formes avec la société, puisque le thème général de ces Rencontres est le rapport de l'art avec la société.

p.148 Comme j'avais le privilège de faire un rapport d'introduction, en quelque sorte, je m'en suis tenu strictement au problème. C'est la raison pour laquelle — et je l'ai indiqué dès le début — j'ai éliminé l'expressionnisme, dont la violence de contenu ne peut pas toujours être maîtrisée par la forme. L'expressionnisme est en général le langage des pays nordiques, scandinaves. L'une des raisons pour lesquelles ce sont les pays nordiques qui ont choisi cet expressionnisme — car ils sont expressionnistes de tempérament — est qu'ils ont été les constructivistes les plus radicaux. Les artistes, comme chacun

L'art dans la société d'aujourd'hui

d'entre nous, cherchent peut-être le contraire de ce qui peut être spontané ; or, l'art, comme la vie, c'est le travail de création permanent, ce que les artistes nous enseignent de mieux en mieux.

J'ai donc éliminé volontairement le surréalisme, en disant qu'il intéressait la vie de l'esprit et non pas la vie des formes. En effet, le surréalisme est un mouvement essentiellement littéraire — et je le dis sans aucune note péjorative. Je sais que les peintres strictement peintres n'aiment pas beaucoup que l'on parle de littérature. Effectivement, le surréalisme s'est posé le problème de la métaphore, comme vient de le dire M. França.

Le cubisme, également, se défendait d'être un mouvement abstrait et le constructivisme est l'héritier du cubisme. Il a dénaturé, en quelque sorte, le cubisme, comme le cubisme avait dénaturé Cézanne.

Le surréalisme joue sur une technique, et on peut dire que le cubisme est essentiellement une métaphore plastique. Tous les artistes cubistes, tous les critiques, les poètes essentiellement, qui étaient les amis des cubistes, des gens comme Apollinaire, comme Cendrars, insistaient sur cet aspect de métaphore plastique. De même que les écrivains se considéraient comme des poètes plastiques, les peintres ont insisté sur le terme de métaphore plastique. Le cubisme est la création d'une nouvelle réalité, parce que sa perception structurante est peut-être la vérification a priori du structuralisme actuel. Le structuralisme vérifie le cubisme comme la psychologie de la forme, contemporaine du cubisme, a vérifié Cézanne.

Le cubisme est la structuralisation du réel par métaphore plastique ; c'est-à-dire qu'on crée des signes plastiques au départ et la réalité s'insère dans ces signes plastiques. C'est essentiellement et effectivement le processus de transformation des formes.

Dans le surréalisme, c'est tout à fait autre chose. Les formes n'interviennent plus. C'est l'altération du sens et même de façon générale le non-sens, qui est pratiqué par les surréalistes, mais au sens où Balzac disait : « Le non-sens, en un sens, c'est le bon sens ». Quant à Baudelaire, il dit : « Le bon sens, c'est de voir que dans la vie il existe autre chose que l'univers visible ». Or, les surréalistes ont justement essayé de dévoiler que l'univers invisible existe.

La technique privilégiée des surréalistes a été découverte par le cubisme.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Le collage a été inventé en 1912 par Picasso, et par la suite c'est devenu le papier collé qui n'est pas le collage. On a montré la signification du papier collé, qui a permis le renversement du cubisme analytique, p.149 devenant le cubisme synthétique, c'est-à-dire une recreation plastique et métaphorique de la forme.

Ces procédés du collage, inventé par Picasso, et du frottage, inventé par Max Ernst, sont les procédés les plus caractéristiques, les plus efficaces du surréalisme.

Faute de temps, je n'ai pas parlé du procédé du montage. Le procédé du montage est devenu, depuis 1960, le procédé systématique de tous les arts. Il a été employé par un artiste que l'on ne peut pas facilement qualifier et qui s'appelle Dubuffet. Il l'a transformé, élargi, et a employé le terme d'assemblage. C'est d'ailleurs sous ce terme qu'on a fait récemment une grande exposition aux Etats-Unis. Le montage est devenu à l'heure actuelle le principe d'une grande partie de la littérature contemporaine.

A l'heure actuelle, les artistes, quels qu'ils soient, emploient tous le procédé du montage. On altère les éléments de la réalité. C'est le procédé par excellence.

Les œuvres les plus caractéristiques du cinéma le plus actuel sont littéralement des montages exécutés de plus en plus par des cinéastes professionnels, plutôt que par les peintres ou les poètes.

Je reviendrai aux problèmes du signe et du symbole, qui sont importants. Il faut sérier les problèmes, les définir nettement et ne pas confondre les problèmes de signification et de genèse, de formation et d'information, avec les problèmes de démarche. Or, le montage est essentiellement caractéristique à la démarche ; il permet justement de produire cette altération de sens que vient de signaler M. França.

LE PRÉSIDENT : Nous avons maintenant des idées assez complètes sur les raisons et les modes de cette transformation des formes. Je vais encore donner la parole à M. Braat, qui se propose de poser quelques questions.

M. LEENDERT P. J. BRAAT : Si vous le permettez, je voudrais poser quelques questions. Tout d'abord, ne croyez-vous pas qu'il existe, sur le thème

L'art dans la société d'aujourd'hui

« déformation », autant de théories, souvent complètement opposées, que sur le thème amour, liberté et démocratie ?

Actuellement, je me trouve loin du monde de la critique d'art où, pendant des dizaines d'années, j'ai passé une partie de mes journées de travail. Après m'être senti un peu dépaysé, depuis quelque temps, je me rends compte du fait que je me trouve plus près des problèmes essentiels qui doivent préoccuper les critiques d'art aussi bien que quiconque s'intéresse profondément à l'art ancien ou moderne. Maintes choses, avec leurs racines, avec leurs limitations, me sont devenues plus claires, surtout moins compliquées. Souvent la distance augmente la clairvoyance.

J'ai réfléchi longuement sur le caractère authentique, mieux dit admissible, de la déformation dans l'art. Admissible pour les bien-pensants, pour ceux qui ne se laissent pas duper. Bien sûr, je ne vais pas me vanter d'avoir trouvé une solution au problème « déformation ». Mais en ^{p.150} toute modestie je veux vous faire connaître quelques-unes de mes réflexions.

Tout d'abord, selon mon opinion il n'existe pas de bornes, pas de restrictions défendables pour la déformation authentique. Vous allez savoir bientôt pourquoi j'emploie le terme « authentique ».

Chaque artiste véritable, chaque créateur véritable est, selon moi, de la même race que Prométhée. Fils de dieux, poursuivi par les dieux, spoliateur désintéressé jusqu'à un certain degré, qui vole, chaque fois de nouveau, au cours des siècles déjà innombrables, le feu actuel, spécifique pour son temps, le feu qui est la propriété des dieux égoïstes. Ce feu, il le donne aux hommes. Mais pas sans avoir été le premier à profiter de ce feu. Avec cette flamme, ou flammèche, il crée quelque chose de nouveau, d'une importance unique pour ses contemporains, qui souvent ne le comprennent pas. Il force les formes durcies, trouvées autour de lui, à fondre dans l'ardeur du feu volé dans un but respectable ; et il leur donne une forme nouvelle qu'elles gardent une fois refroidies. Sa tâche est terminée. Il vient de déformer. Voilà la tâche interminable, sempiternelle, qui dans tous les temps était celle de Prométhée, de l'artiste authentique. Mais aussi dans tous les temps ce vol, employé pour les déformations devenues nécessaires, est suivi par une vengeance, un châtiment cruel de la part des dieux avarés et conservateurs. Voilà, selon moi, le noyau de la question « déformation dans l'art ».

L'art dans la société d'aujourd'hui

Avant de vous parler de quelques autres réflexions sur ce thème, du rôle prométhéen de l'artiste, je veux vous dire une chose qui, peut-être, est en relation avec l'endroit où nous nous trouvons. Déformation. Réformation. Si j'ose le dire dans cette ville même de Calvin, le déformateur authentique : toujours une personnalité dynamique et surtout révolutionnaire est aussi un réformateur.

Quiconque s'occupe du rôle des Prométhées dans l'histoire ancienne ou contemporaine, doit savoir qu'il y avait et qu'il y a toujours de faux Prométhées. Il y a des artistes, les uns souvent non dépourvus de talent, mais les autres souvent privés de talent, qui, de temps en temps, se mettent devant un miroir. Qu'est-ce qu'ils regardent ? D'abord pas grand-chose : eux-mêmes. Souvent rien d'extraordinaire ne se produit comme conséquence de ce regard interrogatif dans la glace. Mais aussi il peut arriver — et il arrive, cet instant, plus fréquemment qu'on ne le pense — que soudain, derrière sa propre figure si familière, il aperçoit un enfer de flammes. Il voit des formes extraordinaires pour lui ainsi que pour ses concitoyens. Quand il est malin — et le monde grouille de malins, comme vous ne l'ignorez pas — il attend le moment du refroidissement, de la consolidation des formes déformées. Et c'est en ce moment que commence le rôle de celui que j'appelle un faux Prométhée. Bientôt il va montrer au public souvent mal informé, sans intuition, des déformations avec lesquelles, dans pas mal de cas, il obtiendra plus de succès que le vrai Prométhée, lui encore livré au châtement cruel des dieux dupés.

Un faux Prométhée, c'est quelque peu un faux-monnayeur. Il est aussi difficile, pour la plupart d'entre nous, de savoir si on nous met de la ^{p.151} monnaie vraie ou fausse dans les mains, que de savoir si nous nous trouvons devant l'œuvre d'un vrai ou d'un faux Prométhée. De savoir si nous nous trouvons devant les déformations authentiques, produits de la volonté, de l'inspiration, de la hardiesse brûlante d'un artiste inspiré qui déformait, ou devant un ouvrage artificiel de quelqu'un qui a regardé dans une glace froide. Un faux Prométhée, qui ne sera point châtié parce que les dieux ne sont pas des sots : ils se tordent de rire en voyant le public dupé et laissent s'amuser et gagner largement sa vie le faux Prométhée.

C'est une des tâches de la critique d'art que d'essayer de protéger un peu le public intéressé dans l'art contre ces faux Prométhées. Mais il ne faut pas avoir

L'art dans la société d'aujourd'hui

trop confiance aux résultats des doctes explications des critiques d'art, car la majorité même des gens intéressés à l'art est paresseuse, myope ou snob. Souvent tout cela à la fois. Mais il y a tant d'autres gens vraiment intéressés à la probité de l'artiste et au renouvellement constant, à la déformation chaque fois renouvelée dans l'art. Défendons tous l'œuvre et le sort des vrais Prométhées, défendons avec acharnement les déformations authentiques, dynamiques, révolutionnaires qui seront les formes reconnues de demain. Peut-être même les formes reconnues de ce soir.

LE PRÉSIDENT : Je voudrais en fin d'entretien, non pas le clore, mais l'ouvrir vers les prochains entretiens, en demandant à M. Schaerer les raisons de sa réticence devant l'assimilation de l'art à un jeu.

M. RENÉ SCHAEERER : Je me bornerai à manifester deux désaccords. D'abord, je me demande si, en toute innocence, nous ne jouons pas parfois sur les mots. Je dirai à mon collègue et ami, M. Leymarie, que pour la première fois de ma vie je ne suis pas tout à fait enchanté de ce qu'il m'a dit, quand il m'a répondu à propos de la Beauté.

C'est ici que se place le rapport avec le vocabulaire. Je ne vois pas comment on peut, sans liquider l'art ou le confondre avec mille arts, supprimer le mot de beauté (avec un b minuscule). J'aimerais savoir un peu mieux en quoi consiste cette « convenance des rapports », cette certaine forme de rapports propre à l'art. J'estime qu'on ne peut pas se passer du mot « beauté » et j'aimerais que ce terme soit revalorisé, comme un mot indispensable. Je regrette de devoir dire cela en terminant, mais ce sont des remarques toutes simples et particulières.

M. Sweeney citait une expression de Schiller, tirée de ses *Lettres sur l'éducation esthétique*, disant que l'art est un jeu, et que l'homme n'est jamais plus pleinement homme que lorsqu'il joue. Je ne le crois pas ! Je ne crois pas que l'homme soit tellement homme quand il joue. Je ne crois pas que l'art soit un jeu. La conséquence que Schiller tire lui-même de cette déclaration est que l'art nous conduit à la question des formes et de leur transformation. « L'artiste efface, anéantit la nature par la forme », dit Schiller.

A moins de jouer sur les mots, il me semble dangereux d'assimiler purement

L'art dans la société d'aujourd'hui

et simplement l'art au jeu. Un critique dont je lisais l'œuvre p.152 il y a peu de temps, disait que l'homme est le contraire du jeu. Cette remarque est assez piquante. Il disait que l'assimilation de l'art au jeu n'est jamais une idée d'artiste. — C'est peut-être faux, encore qu'il faille se méfier des artistes quand ils parlent de leur art. — L'assimilation de l'art au jeu n'est pas une idée d'artiste, mais une idée de philosophe, et quand les philosophes parlent art et sont en contradiction avec les artistes, ce sont toujours les philosophes qui ont tort. Il est difficile et même impossible d'assimiler, comme on a voulu le faire, l'art au jeu.

Nous sommes convaincus qu'il y a dans l'art une part essentielle de jeu. Pour reprendre la parole d'un grand philosophe, je dirais même que l'art est un jeu sérieux, en insistant sur le mot « sérieux ». Mais l'histoire de l'art est jalonnée d'artistes qui ont sacrifié leurs aises, leur bonheur, leur joie, leur santé, leur vie à la création artistique. Est-ce que c'est jouer ? D'autre part, si nous prenons, par exemple, le jeu d'échec ou de bridge, est-ce que l'homme y trouve une transformation analogue à celle des formes esthétiques ? Est-ce qu'il existe une analogie entre Beethoven, Schönberg, Debussy et le jeu d'échecs ? Pas du tout ! Dans le jeu d'échecs, on modifie les combinaisons possibles, mais le jeu reste ce qu'il est selon ses règles.

Je n'arrive pas à croire que l'art est purement un jeu, de même que je ne peux pas croire qu'une forme puisse être une forme d'elle-même, sans être la forme d'un certain contenu. Voilà ce que je tenais à dire et sur quoi j'aimerais connaître l'avis de nos deux conférenciers.

J'avais encore une question à poser à M. Leymarie, concernant le rôle du hasard dans la création artistique. Il y a des trouvailles fortuites, des associations imprévues de couleurs, etc... Pour qu'il y ait jouissance artistique, il faut que, même sur des données rassemblées par pur hasard, il y ait un sujet humain et qu'on y trouve un certain ordre. Héraclite disait que peut-être des « anges » peuvent trouver de la beauté dans un tas d'ordures rassemblé au hasard.

Ce hasard, c'est peut-être une création du Bon Dieu, mais nous qui sommes sur le plan humain, j'ai le sentiment que nous ne pouvons ni jouer notre vie, ni la réduire à un assemblage de formes. Quant au rôle que l'art devrait jouer dans une société mieux organisée que la nôtre, tout ce que je souhaite, c'est que les entretiens qui vont suivre pourront nous en donner une idée.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. JAMES J. SWEENEY : Lorsque j'ai parlé de « jouer », je ne voulais pas parler en philosophe. Je trouve simplement que le public a l'impression de voir un artiste jouer avec son matériau. Nous avons instauré cette discussion en parlant de la transformation des formes. Le jeu est un moyen de transformer les formes. Ce moyen se justifie et il n'est pas seulement un jeu. En tout cas, je ne voulais pas dire que l'homme n'a rien de plus à faire qu'à jouer. Mais il ne peut pas être un homme complet, s'il n'est pas capable de jouer. Certaines maladies mentales consistent à prendre les choses trop au sérieux. C'est le danger d'un art qui regarde la valeur établie comme la seule valeur acceptable. p.153 Nous cherchons un langage plus compréhensif, un langage qui utilise tous les moyens.

M. JEAN LEYMARIE : Je n'ai pas voulu condamner la notion de beauté. J'ai déjà dit, hier soir, que je pensais que c'étaient les philosophes et les poètes qui pouvaient tout d'abord porter témoignage de la beauté, même si les artistes et les critiques n'utilisent plus ce terme. Le terme de Beaux-Arts est éliminé, mais la fonction esthétique continue d'exister. Ce qui en résulte, c'est quelque chose que nous n'appelons plus la beauté et que les créateurs appellent d'un autre mot, et plus précisément les créateurs contemporains. La notion de beauté implique la notion contradictoire de laideur. Beauté et laideur interviennent également dans la création artistique. Apollinaire, parlant de Marie Laurencin, dont il était amoureux, disait : « Elle est belle et laide, comme tout ce que nous aimons aujourd'hui. » C'est uniquement dans ce sens que j'ai voulu dire que la beauté n'existe plus, et je ne pense pas être en contradiction avec vous et avec toute la pensée esthétique.

Quant au problème du jeu, j'aurais voulu relire les *Lettres sur l'éducation esthétique* de Schiller. C'est un texte extrêmement important. Dans la première phase dont j'ai parlé, les artistes représentaient l'instinct formel dont parle Schiller. Dans la deuxième phase, dans la phase de l'informel, ils représentent l'instinct sensible, dont parle également Schiller. Cela lui apparaissait comme une espèce de bipolarité dominant la vie artistique de toute son époque. Il proposait comme médiation le principe du jeu, donnant à cette notion de jeu un sens plus sérieux que ce que nous appelons le jeu traditionnel.

Il est certain que chacun a besoin de jouer, et c'est aussi le propre des animaux. Nous avons besoin de libérer l'instinct du mal en nous dans la création

L'art dans la société d'aujourd'hui

artistique. Le pire et le meilleur se rejoignent continuellement.

J'ai parlé au début de la nostalgie de l'art baroque où il y a union, je l'ai répété, entre la fête et le sacré. Les deux sont extrêmement importants. Il y a peut-être dans l'art contemporain une aspiration vers la fête et le sacré qui ne peut pas se réaliser, parce qu'il n'y a pas de mythe et pas de rite, et que l'un et l'autre supposent justement des rites et des mythes.

LE PRÉSIDENT : Je vous dirai une dernière anecdote. Il y a deux mois, André Malraux posait à plusieurs peintres la question : « Si vous étiez absolument sûr que tout ce que vous faites, avez fait et ferez jamais sera totalement détruit, continueriez-vous à peindre ? » Tous ont répondu : « Parbleu ! ». Nous sommes dans cette activité sans *pourquoi* qui est peut-être l'une des formes du jeu ; car le jeu peut être sérieux. Le tout est qu'il ne soit pas ennuyeux.

M. JEAN STAROBINSKI : Je tiens ici à remercier Jean Lescure pour sa présidence, et vous annonce l'entretien de demain, consacré à l'évolution des formes mobiles.

@

DEUXIÈME ENTRETIEN PUBLIC ¹

présidé par M. Umberto Eco

@

M. JEAN STAROBINSKI : p.155 Dans sa conférence, Jean Leymarie avait cité au passage un livre désormais fameux, *l'Œuvre ouverte* de Umberto Eco. Il est des nôtres aujourd'hui, et a accepté la présidence de cet entretien, qui s'ouvrira de façon un peu inaccoutumée, par un exposé plus long que ceux auxquels nous sommes habitués. Michel Butor, après la conférence si riche de Theodor Adorno, apportera son sentiment d'écrivain, de créateur, de poète. Je donne immédiatement la parole à Umberto Eco, qui distribuera les rôles de cette discussion improvisée.

LE PRÉSIDENT : M. Starobinski a demandé à Michel Butor de nous donner un aperçu qui ouvrira la discussion. Après cette intervention et la réponse de Theodor Adorno, j'essaierai peut-être de dégager certains thèmes centraux comme bases de discussion.

M. MICHEL BUTOR : Dans l'exposé du professeur Adorno hier, il y a, évidemment, énormément de points sur lesquels j'aimerais apporter des remarques. Dans certains cas, je voudrais même aller encore plus loin que lui. Je voudrais, en quelque sorte, le délivrer de certaines réticences, et montrer que certaines précautions qu'il prenait ne sont peut-être plus à prendre aujourd'hui.

Je parle de précautions, parce que, évidemment, nous sommes sur un terrain brûlant. Il est certain que tous les arts aujourd'hui, de plus en plus et partout, manifestent une impatience en ce qui concerne leurs frontières. Ce qui est, d'ailleurs, le plus important, c'est que cette impatience des différents arts vis-à-vis des frontières qu'on leur connaissait, qu'on leur assignait auparavant, est liée à une impatience relative à la place qui leur est donnée dans notre société.

¹ Le 9 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.156 Or, le fait que les arts sont en train de nier ou de disloquer leurs limites, rencontre de très fortes résistances, car tout notre enseignement des Beaux-Arts et, ce qui est encore plus important, toute la conservation des œuvres, est fondé sur le tableau des Beaux-Arts qui nous a été légué, en gros, par le XIX^e siècle. C'est pourquoi nous entendons si souvent des remarques comme : « Tel livre est intéressant, mais est-ce encore de la littérature ? Telle peinture est intéressante, mais est-ce encore de la peinture ? Cette pièce qu'on nous a fait entendre est intéressante, mais est-ce encore de la musique ? » On voit très bien pourquoi il en est ainsi.

En effet, le conservateur de musée, qui a des galeries consacrées à la peinture et des galeries consacrées à la sculpture, détestera avoir une œuvre qu'il ne saura pas dans quelle galerie caser. De même, celui qui fait des manuels d'histoire de la littérature à l'usage des classes, détestera avoir des écrivains qui font à la fois des romans, de la poésie et des essais, parce qu'il faut savoir où le classer à l'intérieur de la distribution des genres dont on a l'habitude. Même dans les Académies, il y a une place pour un certain nombre de fonctions artistiques. Tout dérangement de ce tableau des fonctions artistiques va, naturellement, déranger les honneurs, les préséances, etc...

Nous pouvons donc être certains que, dès qu'on commencera à mettre en question la différence entre, par exemple, la musique et la littérature et la frontière qui les sépare, il y aura des réticences très violentes, et ces réticences pourront, naturellement, de temps en temps, se parer des couleurs de la modernité.

On nous dira, par conséquent : « Il faut que la peinture reste de la peinture et ne soit que de la peinture. » Ce qu'il y a de plus moderne, bien sûr, c'est de faire de la peinture qui ne soit que de la peinture. Cette résistance à la mise en question de tout notre tableau des genres littéraires, artistiques, etc., prend aujourd'hui souvent la forme suivante : « Faites n'importe quoi ; soyez aussi modernes et audacieux que vous le voulez, à condition que cela reste de la peinture. » Nous sentons très bien derrière cette attitude le conservateur de musée qui dit : « Ne me dérangez pas l'organisation de mes galeries », ou bien le professeur qui dit : « Ne me dérangez pas l'organisation de mes cours. »

Donc, faites ce que vous voulez, soyez aussi modernes que possible, d'accord ! Mais que cela reste de la peinture, que cela reste de la musique. —

L'art dans la société d'aujourd'hui

Naturellement, tout cela peut se subsumer dans la formule : « Faites absolument ce que vous voudrez, mais à condition que cela reste de l'art. »

Or, la mise en question des limites entre les arts, évidemment, aboutit à une mise en question de la limite assignée à l'art en général. Ce qui est essentiel, c'est de bien marquer le fait que le tableau des arts qui nous a été délégué par la culture occidentale est quelque chose de profondément particulier à une époque de cette culture. Si nous étudions, ne serait-ce que dans le passé de la culture occidentale, la façon dont les genres ont été distingués, nous voyons qu'à certaines époques les genres ^{p.157} étaient tout à fait séparés les uns des autres et que la distinction de ces genres aujourd'hui, pour nous, n'existe plus.

Le plus bel exemple c'est, à l'intérieur des genres littéraires, la fameuse distinction de nos classiques entre la tragédie et la comédie. Il était absolument impensable pour les gens de la fin du XVII^e siècle, en France, de mélanger ces deux arts, profondément différents. Il était scandaleux, par exemple, de faire figurer des gens du peuple dans une tragédie, ce qui, évidemment, interdisait la compréhension d'auteurs étrangers qui, eux, ne s'en privaient pas. Vous savez que la littérature française a mis deux bons siècles avant de détruire cette distinction, cette frontière absolue, dont nous comprenons très bien, aujourd'hui, pourquoi elle existait mais qui, naturellement, à partir des Romantiques, même en France, n'existe plus.

On pourrait multiplier indéfiniment ainsi les exemples. En France, au XIX^e siècle, par exemple, il est caractéristique que la sculpture implique l'absence de couleurs. La couleur est quelque chose qui appartient à la peinture. Une sculpture doit être blanche ou noire ; en tous les cas, elle ne doit avoir qu'une seule couleur. S'il y a de la polychromie dans une sculpture, le critique a la réaction habituelle : « C'est peut-être très intéressant, mais ce n'est plus de la sculpture ; ce n'est pas pur. »

Pourquoi la sculpture a-t-elle dû, à certain moment, devenir blanche en Occident ? Pour des raisons anecdotiques, qui sont que les sculptures antiques, modèles absolus, avaient perdu leurs couleurs quand on les déterraient. Evidemment, cette raison anecdotique se lie à une raison beaucoup plus profonde : la blancheur, l'absence de couleur, est une façon de distinguer l'icône de la sculpture et une façon, en même temps — si j'ose dire — de l'aseptiser. La sculpture doit être blanche parce qu'elle ne doit pas avoir trop de pouvoir. La

L'art dans la société d'aujourd'hui

sculpture est un art trop dangereux. Lorsque la sculpture est entièrement blanchie, on perd la crainte que le « dieu » se mette à marcher.

J'évoque ici le fameux problème qui s'est posé dans la Grèce antique, au moment où on a commencé à détacher les deux jambes des statues des dieux.

On pourrait étudier en détail les tableaux, tels qu'ils se présentent, par exemple, dans l'enseignement des Beaux-Arts en France. Ces tableaux reposent, en partie, sur la France de Versailles, sur la France de la fin du XIX^e siècle, et en grande partie sur la France de Napoléon. Il y a ainsi des distinctions qui, aujourd'hui, n'ont plus le moindre cours.

Il y a aussi des arts que l'on enseigne encore, qui n'ont plus la moindre application, et que l'on conserve uniquement parce que la place est marquée à l'intérieur de la classification. Par contre, des arts extrêmement riches aujourd'hui, des arts des plus importants, ne trouvent aucune place dans l'enseignement, ni dans l'organisation de la critique officielle.

Ainsi, à l'école des Beaux-Arts à Paris, il y a toute une section consacrée à la médaille. On peut très bien comprendre pourquoi il était nécessaire, autrefois, de faire des médailles. Aujourd'hui la médaille ^{p.158} est un art absolument inutile et sans le moindre emploi. Pourtant, on continue de temps en temps à faire quelques médailles, on continue à enseigner la gravure sur médaille ; ceci, parce qu'il y a des professeurs, parce qu'il y a des places, etc...

Chacun des arts correspondait à une fonction et à un artisanat bien précis. Chacun de ces artisanats avait, en quelque sorte, un sommet de réflexion et de recherche. C'est ce sommet de réflexion et de recherche que nous appelons aujourd'hui les Beaux-Arts.

Il se trouve qu'au cours des siècles, la base artisanale de ces sommets s'est transformée, mais que la superstructure n'a pas voulu et n'a pas pu changer. D'où, le raidissement de plus en plus grand, l'incidence de plus en plus grande sur ces frontières traditionnelles, et la perte de sens venant du fait que cette tête de l'artisanat ne réfléchit plus sur un artisanat réel.

On peut dire qu'autrefois il était nécessaire de faire des peintures, c'est-à-dire de prendre des couleurs et d'en mettre sur des toiles, parce que la peinture jouait un rôle extrêmement important dans toutes sortes de cérémonies et dans le fonctionnement de la vie sociale. Aujourd'hui, la plupart des rôles qui étaient

L'art dans la société d'aujourd'hui

tenus par la peinture sont tenus par autre chose. Il reste pourtant des peintres, mais l'artisanat ancien qui soutenait la peinture s'est peu à peu rongé.

On peut dire qu'une des grandes vertus de l'art américain de ces dernières années est, en particulier, ce qu'on appelle le pop'art. Je parle surtout de sa forme américaine, quelles que soient les qualités que peuvent avoir les Européens qui travaillent dans le même sens. L'immense qualité de cette peinture est de retrancher la peinture sur un artisanat réel. Ainsi, par exemple, un peintre comme Lichtenstein joue un rôle extrêmement important par le fait que c'est un artisanat véritable du dessin, celui des bandes dessinées, à partir desquelles il se met à faire la réflexion artisanale véritable, artisanale d'aujourd'hui, et non pas d'il y a très longtemps, dont l'activité est maintenant presque entièrement suspendue.

Même un peintre comme Rosenquist a l'immense avantage d'avoir vu et d'avoir senti que la peinture, la couleur étendue sur des toiles, n'avait pratiquement plus qu'un seul rôle dans la vie contemporaine, qui était de faire d'immenses affiches pour le cinéma. C'est à partir des toiles publicitaires faites pour le cinéma que Rosenquist a su inventer sa propre réflexion.

On pourrait faire des remarques du même genre sur tous les artistes qui ont été classés dans cette rubrique du pop'art.

Je voudrais signaler un autre aspect. Un des arts les plus importants de la vie contemporaine est l'art qui consiste à ranger des objets dans un espace transparent. Le rangement d'objets pour les mettre en valeur est un art extrêmement développé mais qui, naturellement, n'entre pas dans la classification traditionnelle des arts. Cet art est celui de la vitrine. Il y a des années et des années que cet art évolue et qu'il devient, dans certains cas, vous le savez bien, d'une extrême originalité, d'une extrême richesse, d'un extrême intérêt. On peut dire que toute une partie de ^{p.159} l'art contemporain est liée à cet art de la vitrine, ce qui est bien normal, puisque l'art du musée est, dans une grande partie aujourd'hui, l'art de la vitrine.

Une vitrine de musée est, on peut le dire, un certain nombre de citations culturelles, intelligemment disposées dans une boîte transparente. On pourrait parler de l'art de la boîte, de la façon de disposer des objets dans un ensemble plus restreint, dont le grand prototype est, évidemment, la *Valise*, de Marcel Duchamp.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Aujourd'hui, en France et dans toutes sortes de pays, nous voyons se multiplier des œuvres, qu'on appelle des livres-objets. Ce sont, en fait, des boîtes à l'intérieur desquelles sont rangées, d'une façon ingénieuse, un certain nombre de matériaux significatifs. Tout ceci, pour montrer combien, aujourd'hui, il y a de genres d'arts.

Vous savez à quel point ces arts sont méconnus à cause du tableau traditionnel des Arts, qui refuse de se déranger pour les admettre. Mais il y a plus que cela ; la dislocation actuelle des frontières des arts remet naturellement en question le rôle de ces arts, les uns par rapports aux autres et par rapport à nous.

Un des points essentiels de la conférence du professeur Adorno, à mon sens, était qu'il a montré que ces dislocations ne viennent pas, au fond, de la juxtaposition de deux arts différents, qui resteraient différents après ladite juxtaposition, mais qu'elle venait d'une réflexion en profondeur. On peut dire que si la littérature se rapproche maintenant de la peinture, ou si la musique se rapproche de la peinture, c'est parce que la musique et la peinture retrouvent des origines qui leur sont communes.

En effet, nous avons une classification traditionnelle des arts qui vient des différents sens auxquels s'adressent ces arts. Ainsi, la musique est considérée comme un art de l'oreille. Aujourd'hui les musiciens se trouvent avoir à se poser des problèmes d'écriture — au sens le plus simple du mot écriture. Comment faire pour noter sur du papier les événements que l'on va programmer ? A ce moment on s'inquiète et on dit : « Voilà des musiciens qui font un hideux mariage entre la musique et les arts graphiques. Il ne peut sortir d'un accouplement aussi odieux que des monstres. »

Naturellement, la musique est un art qui s'adresse avant tout à l'oreille. Mais la musique est bien loin de ne s'adresser qu'à l'oreille, et le fait que nous sommes aujourd'hui capables d'avoir des enregistrements qui détachent — ce qu'on n'avait jamais pu faire auparavant — admirablement l'espace sonore de la musique, nous révèle l'immense importance des aspects visuels du spectacle musical.

Pourquoi, aujourd'hui, le chef d'orchestre, acteur numéro un du spectacle musical, prend-il une telle importance ? Lorsque nous allons au concert, nous voyons dans le chef d'orchestre un mythe impérialiste de notre personnalité : ce

L'art dans la société d'aujourd'hui

monsieur qui, du mouvement de sa mèche ou du petit doigt, va faire jaillir le tonnerre ou bien l'accalmie. Vous savez à quel point le rôle du geste, du chef d'orchestre, dans la perception musicale, s'est développé ces dernières années. Ainsi, lorsque des ^{p.160} musiciens actuels travaillent sur les éléments spectaculaires de la musique, c'est naturellement un approfondissement, un retour à une origine de ce spectacle musical. Très exactement, il s'agit chez eux d'un refoulement surmonté.

On peut dire que, lorsque nous alignons des signes selon une ligne, comme dans une conférence, chacun de ces signes a une pluralité de significations, et je suis obligé de chasser un très grand nombre de ces significations pour réaliser cet arrangement. Toutes les significations chassées sont — pour employer le terme freudien — refoulées par notre conscience et s'organisent en un nouveau rêve.

On peut avoir, si vous voulez, une théorie généralisée du refoulement, qui rendrait compte aussi bien de ce qui se passe dans la psychanalyse au sens restreint, que de ce qui se passe dans un certain nombre de phénomènes linguistiques et artistiques.

Chacun des arts, dans sa fixation à l'intérieur du tableau correspondant à certaines époques, est obligé de laisser en suspens un certain nombre de ses aspects. Ils existent toujours, mais on est obligé de faire comme s'ils n'existaient pas. Et « comme s'ils n'existaient pas » devient toujours plus important dans le cas où une tête chercheuse des Beaux-Arts est en train d'être abandonnée par son artisanat. Les bons peintres, les bons écrivains, etc., vont réfléchir sur leur origine, et dans cette réflexion ils vont arriver à buter sur un plan du même genre que celui que nous retrouvons lorsque nous étudions notre vie personnelle.

Je voudrais encore dire quelque chose à propos de cette suspension de l'art tout entier. Les mariages, les transformations, les déplacements du tableau des arts, ont, évidemment, des précédents. Dans n'importe quelle autre époque de la culture, nous trouvons toujours une distribution différente des genres. Cette distribution différente du travail, cette distribution des mariages de tous les arts, était esquissée à la fin du XIX^e siècle dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'art 1900, le Modern Style, que nous commençons seulement à retrouver. Car, là encore, il nous a fallu surmonter un refoulement considérable ; pour nos parents

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'art 1900 était devenu l'exemple même du mauvais goût, de l'horreur.

Vous savez bien qu'un monument comme la Tour Eiffel, à Paris, a échappé de justesse, à plusieurs reprises, à la destruction totale, car nos parents trouvaient que c'était abominable. C'est pourquoi la plupart des admirables bouches de métro de Guimard ont disparu à Paris, jusqu'au jour où le Musée d'Art moderne de New York en a acheté une. A partir de ce moment, un retournement s'est opéré, et nos braves jeunes gens se lamentent sur la disparition des admirables bouches de métro et reprochent à leurs parents leur vandalisme.

Dans l'art de la fin du XIX^e siècle, qui pourrait être symbolisé par l'œuvre de Wagner, on voit les arts se transformer les uns les autres à leur contact, mais conserver leur valeur d'art. Tout bouge, mais cela reste de l'art. On peut dire que la bourgeoisie de la fin du XIX^e siècle construit, grâce à cet entendement des arts, un rêve d'une autre société, un rêve nostalgique qui lui sert d'alibi pour supporter la société qu'elle constitue elle-même.

p.161 Ainsi, cette jonction des arts à la fin du XIX^e siècle constitue un effort pour fermer complètement une certaine fenêtre, et ceci est très caractéristique, en particulier dans l'architecture. Dans les plus beaux exemples d'architecture de cette époque, le banquier, l'industriel, revient chez lui après une journée de travail, et veut vivre dans un autre temps, une autre vie, qui sera bien laissée à sa place. On trouve un très bel exemple de ces palais à Bruxelles. Il s'agit d'un chef-d'œuvre de l'architecte Haussmann, dans lequel on trouve une prodigieuse décoration en mosaïque de marbre et d'émail due à Gustave Klinker. Là, véritablement, nous avons un décor hyper-wagnérien, d'une qualité de matériau prodigieuse, dans lequel on va enfin, après cette existence affreuse, pouvoir se détendre et se reposer.

Cette époque est ainsi profondément nostalgique. On voit très bien comment l'art de la fin du XIX^e siècle a la nostalgie de son artisanat perdu, la nostalgie de tout un Moyen Age qui réapparaît, transfusé en modernité.

Ainsi, lorsque le professeur Adorno parlait hier de Brahms, du côté chevaleresque allemand ; le chevalier allemand médiéval et sa belle apparaissent, on peut dire perpétuellement, à travers les mélodies de Brahms. Et lorsqu'il nous dit que, si on transpose cela en peinture, cela devient de mauvais goût, je pense que cette transposition deviendra de mauvais goût si

L'art dans la société d'aujourd'hui

nous avons mauvais goût. Mais un peintre génial de cette époque aurait été capable de prendre les mêmes éléments et d'en faire quelque chose que nous serions capables de retrouver aujourd'hui, après nous en être tellement méfiés pendant des années.

A propos de la remarque du professeur Adorno sur la malchance des poètes allemands, George et Hofmannsthal, dans le choix qu'ils ont fait de leurs peintres, il y a une réflexion qui s'impose aujourd'hui : c'est que cette malchance n'était pas si grande que cela. George et Hofmannsthal se sont intéressés à des peintres très méprisés il y a vingt ans, mais que toutes sortes de transformations de l'art contemporain nous permettent aujourd'hui d'apprécier. L'art des préraphaélites est un des premiers moments de l'art 1900 qui a participé à cette condamnation de l'art 1900 et qui, aujourd'hui, peu à peu redevient intéressant pour nous.

Je m'aperçois que j'ai déjà parlé un temps considérable. Il y aurait eu encore énormément de choses à dire, mais il est grand temps que je laisse la parole à d'autres.

LE PRÉSIDENT : Je crois que le problème, tel qu'il est posé par Michel Butor, oblige le professeur Adorno, préalablement, à donner une réponse. M. le professeur préfère répondre en allemand, pour pouvoir concevoir et construire sa réponse d'une façon plus exacte. La traduction vous sera donnée immédiatement par M. Böschenstein.

M. THEODOR W. ADORNO (*traduction*) : Je remercie Michel Butor de cet exposé et suis heureux de constater que sur beaucoup de points nous sommes d'accord. Je suis ^{p.162} aussi heureux de pouvoir disposer de cette occasion pour expliciter certains points qui, hier, dans la texture très dense de ma conférence, n'ont pas été entièrement compris.

Je crois aussi qu'il y a certaines différences, et je prendrai la liberté d'expliquer ces différences aussi nettement que je le peux. La révision que l'on constate de la conception traditionnelle de l'art, la question si souvent soulevée : « Est-ce encore de l'art ? », peut être mise en rapport avec la révolte contre la stricte division du travail. La division du travail a peut-être gardé en France un sens beaucoup plus strict qu'en Allemagne, où l'on constate certaines

L'art dans la société d'aujourd'hui

interpénétrations ; et ceci est prouvé par l'ouvrage fameux d'Émile Durkheim sur le travail.

Marx a fortement critiqué cette division du travail, en liaison avec sa critique de l'aliénation. Dans ses œuvres postérieures, il s'est montré plus tolérant et a admis que dans une société libérée on aura toujours besoin d'une certaine division du travail. Il faut dire qu'en art les artistes ont été privés d'une partie de leurs possibilités d'expression, en raison de cette division du travail. Mais on peut aussi soutenir le point de vue opposé, et dire que cette division du travail a intensifié les forces productrices, qui ont aussi été augmentées par le progrès de la division du travail, sans aucun doute.

J'ai également écrit un essai qui s'intitule « L'artiste comme représentant ». Compte tenu de cet ouvrage, je suis persuadé que c'est précisément par la limitation de l'art, nécessitée en partie par le matériau auquel l'artiste a à faire, qu'il peut devenir une sorte de représentant de la société. Je suis persuadé que les matériaux, déjà en eux-mêmes, présentent des différences considérables et qu'une définition de l'art par ses matériaux est une conception d'artiste. Je suis tout à fait sceptique en ce qui concerne une origine unitaire de l'art et crois, au contraire, qu'il y a toujours eu, dès le début, dans toute manifestation artistique, une séparation du domaine de l'esprit et du domaine de la matière. Je soutiens que l'unité est une utopie.

C'est dire que la nostalgie ne tendrait pas vers une origine, mais bien plutôt vers une unité originaire, vers une conciliation qui n'a jamais eu lieu encore entre le domaine de l'esprit et la vie de la matière. Il faut soutenir aussi que la division des arts n'est pas simplement réglée par ce tableau traditionnel dont parlait Michel Butor au début de son exposé, mais qu'elle est également fondée sur des différences qui sont immanentes aux divers matériaux. C'est pourquoi cette synthèse, cette pseudo-morphose que l'on réclame aujourd'hui très souvent, est sûrement une mauvaise voie condamnable.

Ensuite, on a souvent soulevé la question de savoir s'il est encore possible de distinguer la qualité de l'œuvre d'art. Je pense que c'est aussi bien possible que dans le passé, et tout simplement au niveau de la maîtrise technique. C'est là un critère important, mais non exclusif et cela permet aujourd'hui ce qu'on pourrait appeler une orientation rapide sur la qualité dans l'œuvre d'art, et voir s'il montre une souveraineté artisanale, ou s'il est limité comme art dilettante.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.163 Je crois qu'on peut établir ces limites même aujourd'hui, clairement et nettement. A cet égard, je suis pour l'idéal de la clarté et la netteté, dans un sens traditionnel français.

M. MICHEL BUTOR : Je peux répondre au professeur Adorno que l'évolution actuelle des arts ne montre nullement une suspension ou une disparition de la division du travail. L'opposition n'est pas entre une division et une non-division du travail, elle est entre une division du travail et une autre division du travail. C'est pourquoi, d'ailleurs, le problème est beaucoup plus difficile, et que les résistances sont beaucoup plus grandes.

Nous avons, à la fin du XIX^e siècle, un idéal artistique légué, qui est que l'artiste fait lui-même toute son œuvre. Il est le seul auteur de son tableau. Ceci est quelque chose que l'évolution de l'art contemporain dément de plus en plus. L'artiste moderne est très souvent quelqu'un qui établit un programme, de telle sorte que son œuvre pourra être réalisée par d'autres, un peu de la même façon qu'un musicien établit sa propre composition qui pourra être jouée par des instrumentistes.

M. THEODOR W. ADORNO (*traduction*) : Je voudrais encore ajouter qu'il y a une relative distinction qui s'impose, à propos de ce que Michel Butor a dit du rôle du chef d'orchestre qui, par ses gestes, peut souligner des éléments optiques de la musique. C'est un exemple très instructif, mais je l'interprète autrement. Je pense que les musiciens sont tout à fait sceptiques à l'égard de ce côté « acteur » que nous montre souvent le chef d'orchestre. Si la radio, aujourd'hui, nous a délivrés de cet aspect, cette libération n'a pas seulement un aspect réactionnel, mais nous permet de nous concentrer sur les éléments musicaux essentiels.

C'est une chose que l'on peut particulièrement remarquer lorsqu'on écoute un disque de Mahler, par exemple. On ne peut jamais percevoir avec autant de précision la manière dont Mahler a structuré les sonorités des divers instruments, quand on a affaire à un « show man » qui, par ses gestes, nous disperse.

Il y a aussi entre Michel Butor et moi une grande divergence d'interprétation du « Modern Style », du « Jugendstil », qui me paraît tout à fait naïf. On pense

L'art dans la société d'aujourd'hui

pouvoir passer directement de l'art à la vie ; on croit, au moyen de l'art, pouvoir réparer la vie, devenue déprimante. Nous savons, aujourd'hui, que pareille réparation ne peut prendre que la voie de la révolution ou de la révolte sociale. C'est-à-dire que l'art doit jouer aujourd'hui le rôle d'un critique de la réalité empirique, ce qu'il fait, par exemple, en produisant des montages — et on fait toujours un élément de choc de ces montages.

D'autre part, Michel Butor explicitait, dans sa réponse, qu'il n'y a pas, aujourd'hui, de dépassement de la division du travail, mais simplement une autre forme de division. Je suis entièrement d'accord en ce qui concerne la division du travail. Cela soutient encore une fois ma thèse : tous les effilochements, toutes les dislocations dont il a été fait ^{p.164} mention au début de ma conférence, montrent que le rôle de l'art d'aujourd'hui est d'être une antithèse de la réalité empirique, et de rester en même temps de l'art. C'est dans cette polarité qu'est la bonne dialectique de l'art moderne. En elle, l'art moderne s'oppose à l'idée de l'art et, en même temps, reste art par nécessité.

LE PRÉSIDENT : Concernant la structure de la conférence du professeur Adorno hier soir, et le thème qu'il a mis en jeu, j'ai eu l'impression qu'elle concernait avant tout une phénoménologie de l'art contemporain ; c'est le point sur lequel la discussion s'est déroulée jusqu'à présent.

Il y avait toutefois un deuxième thème, sur lequel M. Adorno est revenu tout à l'heure ; le thème philosophique d'une possible unité de l'idée de l'art. C'est le problème philosophique de *l'art* contre *les arts* que M. Adorno a posé, en proposant sa propre conception dialectique et en discutant la conception traditionnelle de ce problème.

Vous vous souvenez qu'il a parlé d'une possibilité de définir l'art dans son essence, par négation. Là, il a touché un point central de la philosophie occidentale contemporaine qui, selon moi, est le problème hégélien de la mort de l'art. Je crois que l'importance réside dans le fait que, même s'il a cru pouvoir définir l'art par négation — en tant que quelque chose qui se dépasse continuellement —, il n'a pas parlé d'un art qui se dépasse pour devenir quelque chose d'autre, mais d'un art qui se dépasse en reproposant continuellement son concept même, dans cette dialectique entre le sujet législateur et la disponibilité empirique des matériaux. Ce problème est un problème central de l'exposé de M. Adorno.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Le troisième problème qui, je crois, devrait être discuté, est celui de la perte du sens dans l'art contemporain. Cette perte de sens serait résolue de façon dialectique, dans la découverte d'une reconquête du sens que propose l'art contemporain dans sa contradiction et dans son dépassement.

Il y a donc trois thèmes : l'analyse du procédé des arts contemporains ; le problème philosophique d'une définition de l'art qui soit une définition dialectique, et le sens de l'art contemporain.

Je voudrais bien que les personnes qui veulent intervenir se groupent autour de ces trois thèmes. S'il y a encore quelqu'un qui voudrait intervenir sur le problème concret des arts, qu'on a analysé maintenant, je le prie de le faire tout de suite ; et si son intervention va rejoindre les autres problèmes, tant mieux.

M. JEAN STAROBINSKI : Je voudrais encore essayer de souligner ce qu'il y a eu d'important dans l'échange de vues entre Michel Butor et Theodor Adorno. On s'est aperçu qu'une espèce d'ambivalence, ou d'ambiguïté, s'est marquée en Occident depuis une centaine d'années, ou peut-être davantage. Tout se passe comme si, dans l'absence d'unité qui est la nôtre, on s'était projeté nostalgiquement ^{p.165} vers l'idéal d'une unité passée. C'était l'horizon du regret, chez un Rousseau, qui situait à l'origine de la société une sorte d'art total : chant, poésie, danse, tout cela entremêlé. C'était l'idéal nietzschéen de l'art grec, qu'on a essayé de reconstituer avec un accompagnement nostalgique considérable. C'était aussi l'idéal médiéval d'un certain néo-catholicisme.

En revanche, M. Adorno a parlé de l'idéal utopique d'unité. Elle n'a jamais eu lieu. Les arts ont toujours été liés à des matériaux, et aujourd'hui nous sommes en train de projeter, dans le dépassement, cet idéal peut-être inatteignable d'une unité future. C'est cela, simplement, que je voulais souligner, pour tirer les leçons de la discussion.

M. JAROSLAV VOLEK : Le professeur Adorno a dit à juste titre que, dans l'art contemporain, les frontières entre les divers arts se dissolvent de plus en plus, et que beaucoup d'artistes travaillent aujourd'hui au carrefour de deux ou trois arts classiques. Il nous a donné des exemples concrets. Je peux en ajouter quelques autres, peut-être encore plus significatifs : la poésie phonique est à la frontière entre la poésie traditionnelle et la musique ; la poésie « lettristique »,

L'art dans la société d'aujourd'hui

autrement dit le « lettrion », à la frontière entre la poésie et le graphique ; le « happening » se trouve entre le théâtre et l'art visuel ; le théâtre instrumental, inventé par le compositeur d'avant-garde Mauricio Kapel, continue la musique avec les éléments de la comédie, du grotesque ; la liquidation des différences entre la peinture et la plastique, et entre le collage et l'assemblage, dans les œuvres du réalisme nouveau, etc...

La constatation principale du professeur Adorno est sans doute un fait donné, un fait accompli. Néanmoins, l'interprétation radicale de ce fait me semble, après tout, un peu sujet à question.

En premier lieu, les tendances décrites ne sont pas totalement nouvelles. Au contraire. L'histoire de l'art nous a donné des exemples que tout le développement de l'art est une hésitation entre les tendances synthétiques et les tendances analytiques, ou autrement dit, les tendances associatives et dissociatives. Dans certaines formes de l'art primitif, il n'est pas possible de séparer la musique, la danse et les éléments de comédie.

Dans l'art égyptien, un obélisque peut avoir la fonction d'une statue, aussi bien qu'une fonction architecturale. La pénétration de la littérature dans la musique à l'époque romantique est bien connue, conduisant à la cristallisation de la forme nouvelle qu'est le poème symphonique, qui s'appelle en Allemagne « die Programmusik », en général. Il est également connu que l'idéal de Stéphane Mallarmé était une poésie absolue, une poésie musicale et une poésie limitée à ses qualités purement sonores. Je peux aussi rappeler ici le « Gesamtkunstwerk » de Wagner, etc...

D'autre part il y a, à l'heure actuelle, la tendance de s'émanciper de l'influence des autres arts. Par exemple, on peut noter le grand effort du cinéma contemporain de s'émanciper de l'influence du théâtre, de la théâtralité, et de chercher des genres nouveaux et spéciaux, comme le ^{p.166} cinéma-vérité. Un autre exemple, le plus nouveau, est celui que nous montre le processus de séparation de la télévision et du cinéma, ce qui est très intéressant à observer.

Tout ceci indique que l'art contemporain n'est pas marqué sans exception par les tendances associatives et que la situation dans l'art d'aujourd'hui est plus compliquée que nous ne l'admettons.

D'autre part, je me pose la question de savoir si une dislocation des

L'art dans la société d'aujourd'hui

frontières entre les arts doit indiquer la perte du sens, la perte de l'harmonie, la perte du contact de l'art avec la réalité. Nous pouvons également comprendre cet effort comme un pas vers la réalité. La limitation et la délimitation traditionnelle et fixe des moyens d'expression dans les arts individuels, apporte tout de même une abstraction nécessaire, c'est-à-dire une abstraction donnée par la qualité des matériaux utilisés dans les arts. Cette abstraction peut refléter la réalité uniquement dans ses qualités qui répondent aux qualités des matériaux. C'était une chose que Lessing connaissait déjà.

Les tendances symboliques et puristes favorisent alors certaines qualités de la réalité. Elles font la sélection, et c'est un phénomène très profitable, car par la sélection, l'artiste peut exprimer l'essence de la réalité du sujet choisi. D'autre part, si la réalité est très multipliée, très stratifiée, pourquoi ne pas dire que, justement, la combinaison des moyennes différentes et mutuellement accommodées, facilite la réflexion de la réalité infiniment compliquée. Pour cette raison les tendances d'interpénétration des arts n'indiquent pas, toujours selon moi, l'éloignement de la réalité, mais elles peuvent indiquer plutôt un rapprochement de la vie, de la nature, de la société.

En troisième lieu, l'histoire de l'art nous dit que la perte du sens dans l'art est souvent fictive ; c'est-à-dire qu'au lieu d'un sens traditionnel vient un sens nouveau. La poésie phonique a vidé de sens les mots individuels, mais, quand nous écoutons le son total de tels poèmes, nous y trouvons une intonation caractéristique et nouvelle, un message formidable : nous avons l'impression d'une litanie ou d'une prière, ou, au contraire, d'un jeu d'enfants.

La même observation, d'après moi, est valable pour la question de « l'œuvre délibérément absurde ». Si nous admettons qu'il y a l'absurde dans le monde d'aujourd'hui — et qui oserait le nier après Kafka, Camus et d'autres — nous devons admettre également que l'absurde, en soi, est dépourvu de sens et trouve son sens dans cette relation avec la réalité. C'est-à-dire que le sens de l'absurde se trouve justement dans la réflexion sur le non-sens de la vie actuelle.

D'autre part, j'insiste encore sur la différence existant dans l'interprétation de la division du travail par Marx, qui correspond à un plan économique, et ce que M. Adorno indiquait tout à l'heure à propos de la division du travail dans les arts.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : On touche ici des points qui suscitent des réactions. On a identifié perte de sens et perte de contact avec la réalité. Il serait intéressant que quelqu'un intervienne pour définir le sens ^{p.167} de l'art. Il y a là un problème certain. Il ne s'agit pas de langage puisqu'il n'y a plus de ressemblance avec les objets, plus de contact avec la réalité.

Il y a une accusation de perte de sens, de perte de dimension sémantique, parce qu'il y a une perte de contact avec la réalité. Or, la notion de sens, chez M. Adorno, n'est pas strictement sémantique. C'est un problème important, car l'art contemporain nous propose, pour la plus grande part, des œuvres qui n'ont plus de contact véritable et vérifiable avec la réalité.

M. ANTOINE GOLÉA : Je voudrais revenir brièvement, car je crois que c'est nécessaire, sur certaines remarques que M. Adorno a faites hier soir dans la première partie de sa conférence, qui ont été complétées aussi bien par Michel Butor que par le professeur Volek. Il y a certaines remarques sur lesquelles il faut insister dans une perspective peut-être à la fois historique et — si j'ose employer ce mot ici — presque pratique, presque manuelle.

M. Adorno a parlé du rapport de plus en plus étroit, dans la musique contemporaine, entre la musique et son écriture. Il nous a parlé de cette émancipation de l'écriture musicale contemporaine, qui tend à devenir un art en soi. Il nous a cité, à cet égard, le compositeur italien Silvano Bussotti. A ce sujet, je voudrais dire deux choses.

D'abord, les rapports entre la musique et l'art graphique ne datent pas d'aujourd'hui et sont même, je crois, très anciens. A ce propos je voudrais vous citer un fait réel. Dans mon bureau à Paris, il y a un cadre qui n'est pas une peinture, mais qui l'est tout de même, qui n'est pas non plus de la musique, mais qui l'est tout de même. C'est une feuille d'un ancien missel du XII^e ou du XIII^e siècle, que j'ai achetée un jour sur les quais, et qui est tellement belle en soi que je l'ai encadrée et mise sous mes yeux. Il est absolument évident que cette feuille de missel, ce parchemin sur lequel le moine de je ne sais plus quel monastère a inscrit les signes du grégorien, avec un art du dessin, de l'ornement, extraordinairement consommé, vit aujourd'hui pour moi, qui le regarde, d'une vie indépendante, qui est une vie beaucoup plus visuelle qu'auditive. Ceci d'autant plus que — je le confesse humblement — je ne suis

L'art dans la société d'aujourd'hui

pas un spécialiste d'art grégorien, et que les quelques balbutiements d'enseignement du grégorien que j'ai pu recevoir autrefois, au cours de mes études musicales — que j'ai d'ailleurs oubliés depuis — ne me permettent plus, aujourd'hui, en regardant cette feuille, de chanter ce qui est écrit.

Par contre, j'éprouve un vif plaisir à regarder cette écriture en tant que peinture, en tant qu'autre chose que de la musique. C'est un premier point. Je vous donne cet exemple, mais il y en aurait bien d'autres. Même avec les écritures musicales traditionnelles, celles qui existent en gros depuis la Renaissance, ou depuis le XVII^e siècle, si nous regardons certains manuscrits, nous pouvons observer ces rapports.

Je possède également, éditées par Inselverlag, les six sonates pour violoncelle de Bach. Cette écriture, qui est celle propre de Bach, est une peinture, incontestablement, même si le compositeur ne l'a pas consciemment voulu. Ici se pose la question de savoir — et je crois ^{p.168} toucher un point capital — si cela vaut la peine de se demander si Bussotti l'a voulu ?

M. Adorno a dit, avec beaucoup de raison, que s'opposer à un certain modernisme n'est pas forcément un signe d'intelligence, et que s'opposer même au snobisme qui encourage ce modernisme, est une attitude négative. Je suis, sur ce plan, pleinement d'accord avec lui. Il a aussi été dit, tout à l'heure, qu'on est en mesure, même dans l'art contemporain, de distinguer le bon grain de l'ivraie. Or, dans le cas de Bussotti, puisqu'il est cité, je me permets de dire que je regarde ses dessins avec de l'amusement dans lequel peut se mélanger un peu de ce « kulinarischer Genuss », que M. Adorno a condamné hier soir. Lorsque j'écoute cette musique, je n'ai ni plaisir, ni intérêt, car j'ose affirmer que cette musique, en tant que musique, est égale à néant. J'estime donc que, dans ce cas, l'exemple était mal choisi. On pourrait en trouver de meilleurs.

J'ai entendu il y a deux ou trois mois, au Festival de Musique contemporaine, une œuvre qui, sur le plan de la partition se présentait un peu comme une peinture. Oh ! miracle, quand on l'écoutait, elle se laissait écouter, et elle donnait même un certain plaisir. C'était pourtant une œuvre suprêmement fonctionnelle et artisanale. Il s'agissait d'une œuvre commandée pour un concert de musique de chambre, où participaient successivement un clarinetriste, un claveciniste et un harpiste. On a dit au compositeur de faire une œuvre pour ces trois instruments, et, au premier abord, cela paraissait plausible.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Je voudrais insister d'un mot sur les rapports que M. Adorno a établis entre la musique sérielle et l'écriture de certains écrivains contemporains. Je ne suis pas d'accord avec lui. Je vais même lui rappeler une chose qu'il sait aussi bien que moi, c'est-à-dire que l'inverse est vrai aussi, et qu'une grande partie de l'écriture musicale contemporaine, de la technique musicale contemporaine, s'inspire de certains procédés poétiques.

On a cité tout à l'heure le cas de Mallarmé. Je voudrais descendre dans le concret. Des études très approfondies d'un professeur français, Jacques Schérer, ont porté sur un ouvrage de Mallarmé qui s'appelle *Le Livre*. Mallarmé avait prévu dans ce livre des feuillets interchangeables, des feuillets déplaçables, qui auraient donné du livre, selon la façon dont on aurait déplacé et interchangé les feuillets, diverses lectures possible.

Ce n'est pas Michel Butor, qui est en train de fabriquer un opéra aléatoire, qui démentira que l'origine de tout ce qui s'appelle aujourd'hui la musique aléatoire est dans ces recherches de Mallarmé. D'ailleurs, Pierre Boulez, quand il a composé sa troisième sonate pour le piano, l'a reconnu volontiers.

Il y a encore d'autres rapports, beaucoup plus anciens. Tout cela pour vous montrer que la liquéfaction des frontières artistiques n'est, évidemment pas, un phénomène uniquement contemporain. Nous savons tous que, lorsque Lully composait ses tragédies musicales, il écrivait ses récitatifs mélodiques en s'inspirant d'un alexandrin de Racine, et tout particulièrement de la façon dont cet alexandrin était dit par la Champmeslé.

p.169 Nous savons aussi qu'il y a eu en France, au XVI^e siècle, toute une école musicale, dont le plus illustre représentant était Claude Lejeune, qui recherchait une correspondance rythmique exacte entre le mètre grec et la musique qui se faisait à cette époque. Quelqu'un qui vit parmi nous, qui est un des musiciens contemporains les plus célèbres, je veux dire Olivier Messiaen, a composé ses *Cinq chants pour douze voix réelles*, en se basant non pas sur l'art métrique grec, mais sur la métrique des rythmes hindous.

Je vous parle de tout cela pour vous montrer cette interpénétration des arts. Etant un peu musicien sur les bords, je prends naturellement mes exemples dans la musique surtout. On pourrait remonter jusqu'à la Grèce. On se demande ce qu'était la musique grecque, ce que nous ne savons pas avec certitude. Mais il y a une chose que nous savons, c'est que la musique grecque est étroitement

L'art dans la société d'aujourd'hui

collée sur l'hexamètre grec et que, par conséquent, là aussi la métrique poétique influençait la métrique musicale. Et voilà pour la première question qui nous a beaucoup trop occupés.

Je vous parlerai maintenant tout de suite de la question du sens. Là non plus, je ne généraliserai pas suffisamment pour le goût des philosophes. Je voudrais, là aussi, attirer simplement l'attention sur quelques exemples concrets. M. Adorno établit une relation qui m'a surpris, entre le montage d'une part, et le cubisme et le surréalisme d'autre part...

M. THEODOR W. ADORNO : Seulement quant à l'invention de la réalité extérieure, comme on le trouve dans certaines peintures cubiques de Picasso. De façon générale, sûrement pas !

M. ANTOINE GOLÉA : Si vous citez les peintures de Picasso, on peut aussi citer celles de Braque, etc... A mon sens, on ne peut exprimer, dans ces choses, qu'un sentiment subjectif. Le fait, pour moi, de reconstruire un univers à partir de cubes, n'est pas un montage. C'est une vision de l'univers, à travers une certaine technique, exactement comme on peut dire que la musique sérielle et post-sérielle est la vision musicale de l'univers à travers certaines techniques.

Je ne sais plus quel grand peintre, ou grand critique, a dit un jour : « La peinture, c'est la nature, vue à travers un tempérament. » Je ne pense pas que les cubistes démentent cette façon de voir. Je m'excuse de jouer au spectateur primitif, mais, lorsque je regarde le célèbre clown de Picasso, j'adore, à travers le dessin des cubes, reconnaître la figure, reconnaître l'incarnation, reconnaître la forme humaine du clown. C'est là qu'est le point de contact entre l'art et la réalité ; c'est la réalité, vue à travers un tempérament, vue à travers une personnalité, vue à travers une certaine école, une certaine technique.

C'est encore plus vrai en ce qui concerne le surréalisme. Le surréalisme, qui se manifestait dans le domaine poétique surtout, et dont on a voulu faire un automatisme — dont les principaux représentants eux-mêmes ont laissé croire que c'était un automatisme — n'était, en réalité, p.170 ni un montage, ni un automatisme. C'était une autre conception du langage et une autre façon de choquer l'entendement à travers l'ouïe, et à travers la vision.

Dans ce domaine aussi, le grand ancêtre est Mallarmé, suivi à son tour par

L'art dans la société d'aujourd'hui

Apollinaire, qui disposait les graphiques de ses poèmes d'une certaine façon — rappelez-vous le *jeu de dés* — pour nous impressionner aussi par la vision, d'une certaine façon, nouvelle. Je ne vois vraiment pas là un montage.

Alors, on arrive à ceci. On a demandé si l'art moderne en général peut avoir un sens, si l'art moderne a encore un sens. Je me permets de dire — et c'était d'ailleurs la conclusion optimiste, malgré tout, de M. Adorno — que l'art moderne a certainement un sens. Il s'agit, simplement, de le trouver.

A ce propos, je voudrais faire une dernière remarque. M. Adorno a cité comme situation typique d'interférence entre le sens et le non-sens — il l'a qualifié d'« absurde » — l'œuvre de Beckett. Pour une fois je m'éloigne du domaine musical, et voudrais vous citer, à propos de l'œuvre de Beckett, une histoire que j'ai vécue personnellement. Ce sont les petites histoires qui font naître les grandes idées. Il y a une pièce de Beckett qui s'appelle *Endspiel*. Je ne sais pas si elle a été jouée à Genève. C'est une pièce où un vieillard et une femme aussi âgée que lui, sont tous les deux dans une poubelle, enfoncés complètement, et d'une poubelle à l'autre ils se parlent pendant une bonne heure. Lorsque j'ai demandé à Beckett le sens de tout cela, il m'a dit que c'était une tragédie de l'amour.

J'habite à Paris un quartier assez populaire, celui du boulevard de Grenelle-rue Saint-Charles. Dans ce quartier se trouvent les derniers représentants d'une race autrefois très répandue à Paris : la race des clochards. J'ai vu un soir, en sortant du métro, sur un banc à côté d'un édicule qui n'existe plus qu'à Paris, et dont je ne voudrais pas dire le nom de peur de choquer la bienséance, un très vieux clochard et une très vieille clocharde, aussi sales qu'on peut être sale, aussi laids qu'on peut être laid, dans une misère aussi totale qu'on peut l'imaginer. En plus, le clochard était un mutilé de la face. Il avait un visage horrible à regarder. Or, cette clocharde et ce clochard s'embrassaient.

C'est tout ce que je voulais dire concernant l'absurde de Beckett, et j'ai terminé. Je m'excuse d'avoir été aussi long.

M. JAROSLAW IWASKIEWICZ : Je suis un simple écrivain. Je voudrais simplement exprimer le plaisir que m'a donné la conférence de hier soir. Vous savez qu'une expression allemande parle de « *musikalisches Geschehen* », dans le domaine de l'art. En philosophie, « *Geschehen* », c'est une chose qui est

L'art dans la société d'aujourd'hui

bonne en elle-même. Les éléments étaient harmonisés. C'était de la bonne philosophie. Notre cauchemar est la mauvaise philosophie, qu'on utilise tellement dans la théorie de l'art contemporain.

Je voulais dire quelques mots sur le sens, sur l'absurde. Ce sont des mots qui n'ont aucune signification quand on parle de l'art ^{p.171} contemporain, ou même de l'art ancien. Ce sont des éléments intérieurs qui donnent cette harmonie, qui donnent ce sentiment de joie, pour ne pas dire de plaisir. Je suis, en effet, de l'avis de M. Adorno, que « plaisir » est une expression fautive quand on parle d'art. C'est une joie, un grand mouvement de la vie, « le mouvement vers l'infini », comme dit Kierkegaard, le mouvement vers l'absolu, si on veut employer des termes aussi démodés. Je crois qu'on peut trouver ces éléments même dans l'absurde.

On a parlé beaucoup de montage. Au moment où on prend une réalité empirique et qu'on la colle sur un tableau, elle devient un élément artistique. A mon avis, chaque formation est une déformation. On a parlé de Zola ; or, si on prend les livres de Zola, ce sont des romans naturalistes qui sont composés entièrement avec des tableaux déformés. Cette idée m'est venue hier, en regardant le tableau d'un jeune peintre suisse, tableau formé de plusieurs petits tableaux.

Je crois qu'il n'y a pas d'absurde dans l'art. Chaque œuvre d'art vit sa vie intérieure.

LE PRÉSIDENT : Dans la critique de la notion de montage, proposée par le professeur Adorno, le problème du sens s'est encore une fois posé. Je dois préciser que je ne suis pas complètement satisfait de la définition du problème du sens.

M. PERICLE PATOCCHI : Je ne parlerai que deux ou trois minutes. Pour rétablir la question du sens, il est utile de faire une observation sur une des raisons qui sont à l'origine de la compénétration des différents arts. C'est une observation qui n'a pas encore été faite jusqu'à présent. Je me réfère au sonnet de Baudelaire, où il y a une prise de conscience de la compénétration des différentes émotions sensorielles que l'on peut éprouver. Il est vrai qu'il est porté sur le plan psychique seulement.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Nous sommes maintenant au XX^e siècle. Nous savons que l'homme de maintenant, que les savants de maintenant, ont démontré scientifiquement que les différentes manifestations auxquelles nous avons accès à travers nos sens, sont parfaitement correspondantes. En effet, on a fait des essais. Si on projette un certain son, d'une certaine intensité, d'une certaine matière, on a une constante d'images et une constante de couleurs. Il y a donc, dans la réalité même des compénétrations.

Nous sommes des êtres humains, insérés dans cette réalité. Il y a des correspondances dont l'homme d'aujourd'hui a pris conscience. Tout cela, naturellement, a un sens puisque cela part de l'homme et que l'homme est inséré dans cette nouvelle réalité.

Je voudrais faire, maintenant, une petite objection à M. Butor au sujet du sens. Cette objection concerne le scandale qu'on éprouve en face de certaines manifestations de cet art de maintenant. Je crois que, s'il y a une époque dans l'histoire de l'humanité où il y a le moins de scandale au point de vue esthétique, c'est bien la nôtre. Nous sommes, en effet, dans une époque où, pour la première fois dans l'histoire, p.172 l'homme a eu accès aux mystères esthétiques de toutes les époques, de toutes les races. Il a, pour ainsi dire, télescopé le temps en un instant. Jamais, comme maintenant, on n'a vu des publications sur tous les arts possibles. Nous voyons la même personne qui admire le baroque, qui écoute une symphonie de Beethoven, qui écoute une tragédie de Shakespeare, comprendre le pop'art, ou l'art surréaliste, ou bien l'art non figuratif. Nous ne sommes plus à l'époque de la bataille d'Hernani, et on ne va plus jeter des tomates à Marinetti, par exemple.

Je ne sais pas si tout cela est dû à un certain snobisme. Je crois plutôt que c'est une sorte de prise de conscience collective et planétaire que nous avons, de tous les aspects des arts. Je crois que nous pouvons comprendre les arts qui viennent maintenant, mais, en même temps, nous comprenons les arts de toutes les autres époques. Il y a une sorte de contemporanéité dans cette présence totale de ce qui vient, de ce qui a été, de ce qui s'unit. C'est ainsi qu'il faudrait chercher un sens à l'art.

Pourquoi cette admiration ? Pourquoi en est-on là ? Pourquoi cette révolte ? Nous y sommes ; c'est à messieurs les philosophes de résoudre les problèmes. Moi, je parle simplement en spectateur et en poète.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : Je voudrais demander à M. Adorno, s'il ne croit pas que cette extrême tolérance du passé vient d'une possession pacifique de tous les faits historiques qui nous permettent de comprendre tous les arts de tous les temps. Cela ne constitue-t-il pas la dernière frontière de la consommation culinaire ?

M. THEODOR W. ADORNO (*traduction*) : Je ne pourrai pas, bien sûr, répondre à tous les points de ces discussions. Je ne répondrai que très brièvement à M. Volek. J'aimerais objecter qu'il n'est pas très fructueux d'établir des correspondances dans l'art actuel en prenant des exemples antérieurs. Il serait plus productif d'insister sur les différences dont Baudelaire parle dans le sonnet des correspondances. Hocke croit que l'art d'aujourd'hui et l'art des maniéristes ne présentent pas de parallèle.

En ce qui concerne le problème de la division du travail, je pense qu'il y a quand même des rapports plus étroits entre le plan économique et le plan artistique, parce que les divisions du travail sont toujours liées à des problèmes de matériau, à des problèmes de procédé technique. Ce sont justement ces procédés qui établissent le lien entre ces deux plans.

Ensuite, un exemple très significatif au sujet de la divergence des arts, est celui du peintre Salvatore Rosa, qui était en même temps musicien. En tant que peintre, il était à l'avant-garde de son époque — c'était une peinture baroque évoluée —, mais en tant que compositeur de madrigaux il créait des œuvres peu évoluées. Ceci prouve qu'à cette époque l'évolution des divers arts était tout à fait divergente.

Maintenant une réponse au problème du sens. Je distingue l'art d'autrefois, qui reflétait une interprétation du monde, qui prouvait que l'on voyait partout un sens métaphysique. Aujourd'hui ce sens ^{p.173} métaphysique n'est plus percevable. L'art a donc pour fonction de refléter cette impossibilité de donner au monde un sens métaphysique, et cela se fait sous la forme de l'art absurde.

Mais l'art ne peut pas remplir sa fonction d'art s'il n'établit pas de nouveau, lorsqu'il interprète un monde absurde de manière absurde, une cohérence. Cette cohérence n'est plus alors métaphysique, mais esthétique. Des œuvres qui renoncent à tout élément de cohérence, comme par exemple la musique du compositeur américain John Cage, deviennent, en conséquence de leur renoncement à ces éléments, de nouveau cohérentes d'une nouvelle manière.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Je dirai à M. Goléa qu'une musique d'un niveau artistique avait toujours, au Moyen Age déjà, besoin d'être supportée par une notation, et que le caractère optique, qui aujourd'hui se discerne ouvertement dans la musique moderne, existait naturellement de façon latente, déjà dans la musique antérieure. D'autre part, les œuvres que j'ai citées, ne l'étaient pas en fonction de leur qualité artistique, mais seulement comme exemples de tendances ou de symptômes de tendances. Quant à leur qualité purement artistique, c'est un problème qui devrait se discuter entre M. Goléa et moi-même, ce qui est, malheureusement, impossible en ce moment.

En ce qui concerne le plaisir, j'aimerais corriger un malentendu qu'ont fait apparaître les interventions, à savoir que j'aurais dénoncé le plaisir que procure l'art. Il ne s'agit pas du plaisir en tant que tel, mais de la qualité de ce plaisir. Il est évident que le plaisir que procure l'art actuel doit être en rapport avec le processus de spiritualisation que tout auditeur de l'art actuel doit subir. Un plaisir purement sensoriel serait indigne du domaine de l'art et aurait quelque chose de pré-artistique.

En ce qui concerne la tolérance que l'art actuel semble souvent manifester vis-à-vis de la totalité de la tradition, je pense que c'est plutôt le contraire qui se produit, et que l'art actuel donne un avertissement sérieux à l'égard de l'art traditionnel ; en ce sens, que l'art traditionnel avait cette qualité de consacrer la réalité, alors que l'art actuel se met en opposition avec la réalité qu'il reflète.

Enfin, je pense qu'il est paralysant de commencer une conférence ou un exposé sur des problèmes artistiques par une définition. Je pense d'ailleurs aussi qu'un pareil exposé peut très bien aboutir à une définition. Je vous donne, pour terminer mon exposé, une définition que j'ai déjà formulée autrefois : « L'art, c'est la magie qui s'est libérée de l'illusion de croire qu'elle soit en même temps réalité. »

LE PRÉSIDENT : On me demande quelques mots de conclusion. Mais ces mots ne pourront pas être impartiaux ; ils refléteront nécessairement mon avis sur la question. Le problème de la tolérance n'est pas le problème de la tolérance de l'art contemporain envers les arts du passé, mais de la tolérance du public envers tous les arts du passé. Sur ce point, je crois qu'on peut encore mieux envisager le problème en pensant au public qui va au Louvre, qui regarde la

L'art dans la société d'aujourd'hui

Joconde — qu'il p.174 a vu reproduite des centaines de fois sur des boîtes de chocolat — et pour qui l'œuvre d'art est complètement vide de sens.

En effet, il ne lit pas l'œuvre, mais la recouvre d'une sorte d'«aura», de prestige, que la tradition, que l'école, à mis à disposition. L'œuvre d'art se vide alors de sens ; c'est devenu un fétiche que le public contemporain est disposé à adorer.

L'aventure de l'art contemporain nous a permis de découvrir une autre notion du sens de l'œuvre d'art. L'œuvre d'art n'est pas quelque chose de fermé en soi-même, c'est une possibilité ouverte. Je crois que l'art contemporain nous a permis de comprendre, en construisant des structures ouvertes, les possibilités dont a parlé M. Butor. Le choix, le renoncement, nous ont permis de comprendre qu'en effet, l'art du passé est une possibilité ouverte, qu'il propose continuellement, à travers l'histoire, au destinataire.

Il faudra faire une distinction entre le sens et la signification de l'œuvre d'art. Prenons le mot lumière. Ce mot a une signification notative qui s'appelle énergie lumineuse. Vous savez bien qu'autour de ce mot se créent toutes sortes de possibilités. On envisage la lumière en tant qu'énergie créatrice, en tant que lumière de Dieu, etc... Le mot se remplit de sens, selon le code auquel nous le rapportons. L'œuvre d'art peut naître dans une société, dans un moment historique et social, en se référant à des codes déterminés, selon lesquels les structures que l'artiste met en jeu possèdent des significations précises.

Mais l'œuvre d'art, en tant que structure ouverte, demande justement qu'à travers l'aventure des déchiffrements qui se superposent, sa destination se réalise en tant que possibilité continue de reconnaître telle ou telle tache de couleur avec telle ou telle idée. Si le sens de l'œuvre était le mouvement continu par lequel nous redécouvrons la réalité, cela donnerait un attrait, une possibilité, une vitalité nouvelle à l'œuvre.

Prenons un tableau de Dubuffet. A qui voudrait interpréter l'œuvre d'art en tant que « machin » sémantique, il serait facile de parler de rupture entre l'art et la réalité, ou d'absence de sens. Je reviens aux conclusions de M. Adorno, qui utilise le mot « notation » pour cette absence de signification volontaire, qui devient sens pour lui. Telle toile peut être pour l'un la préfiguration de la fin de l'humanité, pour un autre, cela pourrait être la découverte d'un nouvel ordre au cœur même de la nature. Dans ce cas, on ne peut pas parler d'art absurde,

L'art dans la société d'aujourd'hui

mais d'art qui choisit l'absurde, en tant que sujet de son montage. De ce fait, cet absurde cesse d'être quelque chose de dépourvu de signification pour devenir un montage, une structure ouverte, remplissant un sens que lui donne, à travers l'histoire, le destinataire.

M. JEAN STAROBINSKI clôt l'entretien en remerciant le président et les participants.

@

TROISIÈME ENTRETIEN PUBLIC ¹

présidé par M. Freddy Buache

@

LE PRÉSIDENT : p.175 Il me paraît que la conférence de M. René Clair, hier soir, ne manque pas de sujets de réflexion et partant, de sujets de discussion. Je ne veux pas faire de préambule à cet entretien et donnerai immédiatement la parole à M. Lipatti, qui voudrait faire quelques remarques directement liées à l'exposé de M. René Clair.

M. VALENTIN LIPATTI : Le « Journal de Genève », ce matin, présentait M. René Clair comme l'ambassadeur officiel du cinéma. Je serai contre cette épithète, et dirai que M. Clair est l'ambassadeur du cinéma mondial. Je le considère comme un très grand poète de l'écran, et peut-être comme le dernier des grands moralistes français, auteur d'une œuvre forte et belle, simple d'apparence, une œuvre que je considère comme étant à la dimension de l'homme, ce qui n'est pas peu dire.

J'ai été particulièrement sensible hier soir à quelques points essentiels de l'exposé de M. René Clair.

Je voudrais tout d'abord relever ce passage de la conférence, un peu nostalgique, sur le moment dramatique où le cinéma muet est devenu cinéma parlant. Je crois, en effet, que le trouble était grand dans la génération des années 1925, lorsque cet art, qui se voulait éminemment symbolique, s'est trouvé rabaissé à une modalité d'expression moins universelle : celle du « parlant ».

Par rapport au muet, certes, le cinéma parlant était une redescente, susceptible de dissiper la vague d'émotion, et surtout l'effort de participation du public à l'œuvre cinématographique. Les choses étant ce qu'elles sont, les techniques devant renouveler l'esthétique, un retour au muet n'est guère possible aujourd'hui.

¹ Le 12 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ensuite j'ai relevé dans la conférence cette idée importante, qui me semble particulièrement pertinente, que l'on ne peut pas, sinon d'une manière artificielle, distinguer entre les intellectuels d'une part, et le grand public, abreuvé de cinéma commercial, de l'autre. Cette ^{p.176} classification, qui se fait jour de plus en plus dans la critique cinématographique, est arbitraire, et je souscris pleinement à la formule disant que le cinéma sera populaire ou ne sera pas.

Pour que le cinéma puisse être ou rester populaire, je crois qu'il doit refléter l'universel, du moins les sentiments, les idées, les problèmes et conflits à l'échelle de l'universel humain. Bien souvent, dans la production d'aujourd'hui, le cinéma devient un constat de carence de l'humain. Les auteurs de cinéma, auteurs de films, de scénario — M. Clair l'a très bien dit hier soir, avec franchise et clarté — se plaisent alors à se confesser au lieu de faire parler leurs personnages, et par là même de se trahir. Je pense que, lorsque Fabrice Del Dongo, ou Mosca, ou la Sanseverina parlent, agissent ou vivent, c'est Stendhal qu'on voit en filigrane à travers ces personnages. A travers le Juju de la *Porte des Lilas*, on comprend très bien la conception que René Clair se fait de l'amitié et de la bonté. Il n'a pas besoin de se défouler devant nous à la première personne du présent.

Une troisième idée que je voudrais relever dans l'exposé d'hier soir : l'inconvénient du cinéma dit d'avant-garde est que leurs auteurs demandent beaucoup plus de mémoire que d'imagination et que, par là même, ils sont plus capables d'évoquer le monde que de raconter une histoire. Nous sommes en train de passer de la narration à la description.

Enfin, j'ai relevé avec plaisir, dans la conférence de M. Clair, une critique discrète et élégante de cette mystique de l'avant-garde. Je crois qu'il a amplement raison. L'avant-garde est une définition d'aujourd'hui, dans la perspective du passé. La véritable avant-garde s'ignore. Cela, selon moi, ne fait pas l'ombre d'un doute. Lorsque Baudelaire nous a donné ses *Fleurs du Mal*, il n'avait nullement le sentiment d'être à l'avant-garde de la pensée ou de la poésie.

J'en viens maintenant à mes questions. M. Clair évoquait, à la fin de sa conférence, les rapports du cinéma et de la télévision. Généralement, je pense aussi qu'il y a communauté entre cinéma et télévision, qu'il y a identité de

L'art dans la société d'aujourd'hui

structures, qu'il n'y a de différence que dans les moyens de diffusion. Avec les progrès de la télévision, le cinéma devra, sans doute, être repensé. A propos de tous ces problèmes, René Clair nous a laissés sur notre faim. En conséquence, voici les questions que j'aimerais, s'il le permet, lui poser :

Première question : Si l'on part de la définition que René Clair a donnée de la télévision, à savoir l'instantanéité et ensuite l'intimité qu'elle procure, quelle sera cette esthétique nouvelle et comment l'envisage-t-il ?

Seconde question : Puisque la télévision, à la différence du cinéma, implique une compréhension directe de l'œuvre d'art, puisqu'on l'écoute chez soi, dans un tout petit groupe familial, quelle sera la nature de l'émotion esthétique, par rapport à l'émotion collective qui se dégage généralement dans les grandes salles de cinéma ou de théâtre ?

Troisième question : René Clair a lancé hier soir l'idée très alléchante du cinéma sans écran. Quelles sont ses possibilités et ses perspectives ?

Quatrième et dernière question : Y a-t-il une crise du cinéma actuel, et du cinéma occidental notamment ? Je crois que oui. Si l'orateur p.177 partage ma conviction, quelle est cette crise, quelles sont ses sources, ses origines et comment y remédier ?

M. RENÉ CLAIR : Il serait fort long de répondre à toutes les questions. Ce sont des sujets intéressants. Tout cela nécessiterait un très grand développement et je ne peux pas répondre complètement car je n'ai ni l'autorité ni les connaissances pour répondre complètement à toutes les questions.

La première question est : Quelle serait l'esthétique nouvelle amenée par la télévision ? Je pense que vous entendez la télévision actuelle, telle qu'elle est techniquement, et non pas la télévision dans son développement éventuel.

Je ne peux dire qu'une chose, c'est que je ne suis pas prophète. Tout ce que je peux dire, est ce que j'ai déjà dit hier : la télévision n'est pas du tout, comme on a voulu le faire croire, une opposition au cinéma. Elle est tout à fait de la même famille. C'est une continuation, une extension du cinéma. Je ne veux pas dire par là que toute la télévision soit cela, puisque la télévision a pour l'instant l'originalité de transmettre l'événement au moment même, et de le transmettre à un public morcelé par petits groupes.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Cette transmission directe n'est intéressante qu'à partir du moment où il y a un événement dont on ne peut pas connaître l'issue, aussi bien un match de football que des élections présidentielles. C'est passionnant, parce que nous ne connaissons pas la fin. Il est indéniable qu'à ce moment la télévision apporte un pouvoir émotif que n'aurait pas le cinéma, puisqu'au moment du film on connaîtrait le résultat de l'événement.

D'un autre côté, il ne faut pas oublier que la différence réside uniquement dans la rapidité de la transmission. Un jour j'ai eu une polémique avec des critiques de télévision, parce que j'avais dit, en accord avec des réalisateurs de la télévision, que la télévision était le plus souvent du cinéma. Ce à quoi le critique m'a rétorqué : « Et que faites-vous du couronnement de la reine d'Angleterre ? » C'était une réponse sans aucun sens, puisqu'on pourrait le voir au cinéma plus tard.

Je suis incapable de définir cette esthétique nouvelle, et si je la connaissais, je commencerais par ne pas en parler et l'appliquerais pour mon propre compte. Quand on m'a demandé de travailler pour la télévision, j'ai cherché loyalement ; et malheureusement, je dois l'avouer, je n'ai pas trouvé quelque chose de particulièrement digne de la télévision. Ce que j'ai trouvé aurait pu convenir à une pièce de théâtre filmée. Je n'ai pas encore trouvé quelque chose qui, dans l'ordre de la vision — pas dans l'ordre de l'instantanéité de l'événement — soit particulier à la télévision.

Deuxième question, concernant la nature de l'émotion. Je crois qu'à la télévision ce n'est plus l'émotion collective, mais l'émotion individuelle qui joue ; plus intense — c'est une pure hypothèse de ma part — pour l'émotion dramatique, et moindre en ce qui concerne l'émotion comique. C'est un phénomène connu, que le rire entraîne le rire. Ils le savent si bien à la télévision que parfois, avec une certaine maladresse, p.178 à une pièce comique, ils ajoutent des rires artificiels, alors qu'on sait très bien qu'il n'y a pas eu de spectateurs dans le studio.

Au cinéma, quand quelqu'un venait d'achever un film comique ou de comédie portant à rire, jamais on ne le présentait à un acheteur dans une salle vide. On ne rit pas tout seul. Parfois cela peut arriver en lisant par exemple Courteline, où on éclate franchement de rire ; mais on n'a pas les mêmes crises de rires que déclenchent les grands films de Chaplin. Voilà pour la différence d'émotion.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Quant au cinéma sans écran, j'ai eu l'imprudence d'en parler hier. Cela passionne tout le monde ; moi aussi, d'ailleurs. Je regrette de ne pas pouvoir vous donner beaucoup de renseignements. Il y a déjà plusieurs années qu'on est sur le problème. Je connais une personne qui a assisté en Amérique à des expériences en laboratoire. C'est tout ce que je peux vous dire pour l'instant.

N'y croyant pas moi-même j'ai eu l'occasion, il y a quelques années, juste avant sa mort, d'en parler avec le professeur Belin, l'inventeur du bélinographe. Je lui ai demandé s'il pensait que c'était pure fable ou si cela pouvait être vrai. Il m'a répondu que ce n'était pas une fable, puisqu'il venait lui-même de déposer à l'Académie des Sciences un mémoire sur cette question. Il a précisé que si dans six mois j'entendais parler de lui, il aurait réussi, sinon ce seraient ses successeurs. Je n'ai plus entendu parler de lui, et maintenant il est mort.

Tout ce que je peux dire, c'est que la chose est sérieuse, et à l'étude. Toutefois, je crains qu'il ne se présente la même difficulté qui s'est présentée pour le cinéma en relief sans lunettes, c'est-à-dire regardable seulement depuis une certaine place, ce qui empêche pour l'instant l'exploitation publique. Je crains que ce ne soit la même chose en ce qui concerne cette projection virtuelle.

Je ne sais pas comment cela fonctionne. J'imagine que c'est une espèce de rencontre d'ondes. Cela doit être quelque chose qui est invisible à nos yeux, des ondes qui se rencontrent et doivent former quelque chose d'opaque. C'est tout à fait passionnant quant à l'avenir. Cela bouleverse toutes nos idées du cinéma. En dramaturgie cela résoudrait le problème du relief, probablement. Je voudrais pouvoir vous le montrer.

M. JEAN STAROBINSKI : Cela s'appliquerait aussi admirablement au théâtre : le fantôme dans *Hamlet* !

M. RENÉ CLAIR : Il y a le phénomène du spectre, employé au théâtre. C'est le phénomène de la glace dépolie, que l'on emploie aussi au cinéma.

La quatrième question concerne la crise du cinéma occidental. Cette crise commence d'abord aux Etats-Unis, pour s'étendre ensuite à l'Europe. J'étais aux Etats-Unis quand cela a commencé. J'étais persuadé — je l'ai dit en revenant — que cela arriverait aussi en Europe, ainsi que c'est arrivé — plus tard que je ne le pensais.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Cette crise a différentes causes, qui n'ont aucun rapport avec le cinéma, d'abord. On a dit beaucoup que c'est la télévision. Bien entendu ^{p.179} la télévision est un facteur important, puisqu'on peut avoir un certain nombre de distractions chez soi. Mais pour moi la télévision fait partie d'un ensemble, que nous appellerons le confort démocratique. Autrefois le cinéma était la seule distraction ou le seul petit luxe possible pour la grande foule de gens à moyens limités, après que les besoins essentiels de logement et de nourriture eurent été satisfaits.

Aujourd'hui, beaucoup de familles, même à moyens très modestes, ont acheté un frigidaire, une machine à laver, etc... Tout cela doit se payer au bout du mois ; donc l'argent du petit luxe va ailleurs et les gens ne l'ont plus pour aller au cinéma, au spectacle, etc...

D'autre part, beaucoup de ces gens ont acheté une automobile, un vélomoteur, ce qui n'était pas possible autrefois. Leur argent est employé par cela. Ensuite, ils ont envie d'utiliser ce moyen de transport et ils partent souvent le samedi et le dimanche.

La troisième raison est le manque de renouvellement des formules cinématographiques. Il y a, comme dans tous les arts, des périodes de création auxquelles succèdent des périodes de stagnation. C'est ce qui s'est passé pour le théâtre français après la grande période classique.

Au cinéma, nous étions dans une période de stagnation. On a réagi contre cela, par tout ce à quoi vous avez fait allusion : nouveau cinéma, etc. Il fallait le faire. J'espère simplement que cela incitera le public à venir davantage au cinéma, et ne le rebute pas plutôt.

LE PRÉSIDENT : Votre réponse nous conduit immédiatement au désir d'approfondir ce problème des rapports du cinéma et de son public. Je pense que Jean Lescure pourrait, à cet égard, nous apporter un certain nombre d'éléments intéressants.

M. JEAN LESCURE : René Clair a précisé déjà un certain nombre de points. Cependant, je pourrais peut-être ajouter qu'il y a incontestablement une crise du public. Il y a des chiffres bien connus. Trois mille salles de cinéma fermées en Angleterre, je ne sais combien de salles fermées en Amérique.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. RENÉ CLAIR : Quarante-cinq pour cent en Amérique et à peu près autant en France.

M. JEAN LESCURE : En France, 2.000 salles ne vivent plus que de la vente des berlingots et des pastilles à la menthe. On fait du cinéma pour vendre de la confiserie.

Alors s'est passé quelque chose d'assez étrange. René Clair, hier, parlait du vieillissement du cinéma. Quand il en parlait, je pensais à la formule de mon vieux maître, Gaston Bachelard, lorsqu'il disait : « La littérature commence avec la deuxième lecture. » La littérature a une histoire, et elle se relit, en effet.

En même temps que cette crise du cinéma se développait, venait à paraître un phénomène étrange, qui est le développement du besoin de ^{p.180} seconde lecture du cinéma. C'est la transformation du cinéma-divertissement en cinéma d'art, ou de culture, en cinéma que l'on reprend, que l'on réexamine, que l'on interroge. On a vu se développer dans le monde — puisque maintenant il y a quatorze pays qui ont adhéré à la confédération internationale — les cinémas d'art et d'essais. C'est toute une nouvelle médiation du cinéma et du public.

Aujourd'hui, il est courant qu'un étudiant de la Sorbonne — autour de laquelle il y a maintenant 25 salles de cinéma — sèche volontiers ses cours pour aller faire de la sociologie dans un de ces cinémas.

Il est bien évident que cela modifie toute la consommation du cinéma. Au moment où le cinéma se relit, il commence à avoir son histoire, et on commence à essayer d'apprendre son langage. Cela fait naître une grosse difficulté. Les gens qui ne sont pas en situation d'apprendre ce langage, soit par la consommation, soit par la lecture d'initiation, sont coupés de la compréhension de ce qu'on appelle le nouveau cinéma. Je ne sais pas exactement ce que c'est, mais cela peut aller de Truffaut à Antonioni, mais aussi jusqu'à René Clair nouveau style. René Clair, c'est le cinéma nouveau.

Là aussi nous voyons se poser le très grave problème de l'initiation, de l'éducation du public. M. Lipatti m'a paru étrangement optimiste lorsqu'il disait qu'il n'y avait pas de différence de public. Je sais par expérience que c'est un des problèmes les plus graves que nous rencontrons en France, où le cinéma d'art et d'essai a, depuis deux ans, subi une promotion tout à fait considérable. Au départ il y avait une dizaine de salles ; il y a seulement trois ans nous

L'art dans la société d'aujourd'hui

n'étions qu'une quarantaine ; il y a maintenant plus de 200 salles en France, dont 54 à Paris.

La difficulté, c'est que les films coûtent très cher. Le cinéma d'art est une entreprise privée qui doit se poser des problèmes de rentabilité. Or, lorsqu'on doit alimenter 50 cinémas pour les besoins de ce public initié au cinéma — disons difficile — d'Antonioni ou de Bergman, cela veut dire qu'on a besoin d'à peu près 400 films par an. Ces 400 films par an n'ont pas de suite possible, en dehors des salles du Quartier Latin, parce que le paysan du petit patelin « fiche le camp ». Il regarde dix minutes ces films, se demande quels sont ces fous, et s'en va. Il ne comprend pas !

Je vous avoue que cela rend anxieux, mais pas tout à fait pessimiste. A mesure que nous perdons, au profit de l'automobile ou du frigidaire, un nombre considérable de clients, on voit se reformer une autre clientèle, surtout formée de jeunes. Cette autre clientèle ne va pas au cinéma pour y voir « un » film. Elle choisit un film et elle le verra parfois cinq ou six fois.

Voilà un des aspects de la crise actuelle qui n'aura pas, je pense, de solution, jusqu'à ce que les Pouvoirs Publics considèrent qu'on peut inscrire au programme des écoles une grammaire du cinéma, des cours de cinématographie, et apprendre, dès maintenant, qu'il y a une histoire du cinéma. Il est vrai que dans nos universités nous n'enseignons pas la littérature de 1930. Si, comme on devrait le faire, on l'enseignait, il faudrait aussi enseigner qu'en 1930 il y a eu des films qui se sont appelés *Le Million*, *Sous les Toits de Paris*, qui étaient des œuvres considérables.

M. ÉMILE GRET : p.181 Vous parlez de questions qui n'en sont pas. Il n'y a pas deux catégories de films : il n'y a pas un film d'aujourd'hui et un film de « papa ». Il n'y a que des bons et des mauvais films. Quand M. Lescure dit qu'on va voir aujourd'hui cinq ou six fois le même film, je lui répondrai que j'ai vu dix fois « A nous la Liberté ». C'était un chef-d'œuvre. Le cinéma est comme tous les arts, c'est bon ou ça ne l'est pas. Quand on dit qu'il y a deux sortes de films, des films à voir par des soi-disant intellectuels et des gens qui ne le sont pas, je dis que c'est faux.

En littérature, par exemple, vous ne lisez pas Proust comme vous lisez Simenon, ce qui n'empêche pas qu'on peut lire Proust et Simenon. Quand on

L'art dans la société d'aujourd'hui

fait des films qui sont injouables, je dis que c'est contre le cinéma lui-même. Tout ce qui, à mon avis, concerne le ciné-club et les festivals, c'est de la fumisterie !

Vous voulez qu'on paie de l'argent pour voir des films ? Non, vous voulez simplement qu'un monsieur qui a écrit une crétinerie puisse la faire jouer.

M. René Clair, je vous dis encore une fois mon admiration. Grâce à vous, j'ai aimé le cinéma ; grâce à vous il n'y a pas de cinéma de « papa ». René Clair et ceux de son époque sont ceux qui ont fait le cinéma. Il y a eu le cinéma de Berthomieux, etc... Ce sont des gens qui étaient estimables — et aussi bêtes et modestes qu'ils aient été, ce sont au moins des gens qui faisaient du cinéma. Tandis qu'actuellement il y a des gens qui font du cinéma uniquement pour eux-mêmes. Ce sont une espèce de gens abâtardis. Quand je pense aux festivals, je vois venir le moment où on donnera un prix au pédéraste de moins de seize ans qui aura fait un film.

Il n'y a pas de cinéma d'hier et d'aujourd'hui. Ce sont des « salades ». Il n'y a pas de « problèmes ». Il n'y en a qu'un seul : faire un bon film. Les gens incapables de fournir une histoire d'amour sont des gens ridicules ; le reste est absurde. On voit trop de gens incapables de faire un film. Il faut faire des films qui racontent une histoire, et c'est tout.

LE PRÉSIDENT : Je voudrais préciser qu'il y a peut-être une ambiguïté sur le terme de cinéma qui, pour chacun, recouvre des réalités différentes. Il est clair que, hier soir, le conférencier avait signalé que le cinéma avait évolué. Je pense que le cinéma d'aujourd'hui, qu'il soit en crise ou qu'il ne le soit pas, n'est pas le cinéma tel qu'il était hier. On peut se demander — et cela rejoindrait la question que se pose Jean Lescure — s'il ne fait pas appel à un public diversifié. Est-ce que le cinéma ne va pas suivre demain une route qui ressemble à celle de la musique ? Ne verrons-nous pas demain un cinéma de grand spectacle, sur grand écran, en cinémascope, avec des milliers d'Indiens tués par des milliers de cow-boys, et un cinéma de chambre s'adressant à un public qui choisit son film ?

M. JEAN LESCURE : En tout cas, dès maintenant, nous nous sommes trouvés devant la question (je n'ose plus parler de « problème ») difficile à résoudre, de

L'art dans la société d'aujourd'hui

la suite à donner aux films qui étaient consommés au Quartier Latin d'une façon si constante et si ^{p.182} urgente. Il est difficile de les transposer sans préparation en milieu populaire. Le public n'est pas prêt à les accueillir.

D'autre part, on s'est aperçu d'une chose toute simple. Dans ces milieux populaires, l'horaire de travail modifie les types de fréquentation des séances. Les gens qui sortent le mercredi soir ne sont pas ceux qui sortent le jeudi, et le public du vendredi soir est différent de celui qui sort le samedi et le dimanche. On a donc vu apparaître dans nos cinémas des programmes mesurés pour le public de chaque soir. Le samedi et le dimanche, où le public réclame davantage de spectacles-divertissements, on s'efforce de lui donner de très bons films, visant davantage le divertissement. On réservera pour les soirs de semaine, où le public semble choisir au contraire plutôt un spectacle qui le fasse réfléchir, les films de Bergman ou d'Antonioni. C'est une indication technique que je voulais apporter au débat.

LE PRÉSIDENT : M. Iwaskiewicz, qui est l'auteur du roman dont on a tiré *Mère Jeanne des Anges*, veut intervenir sur des questions qui ont trait au rapport entre le cinéma et la littérature.

M. JAROSLAW IWASKIEWICZ : Je voudrais savoir comment M. René Clair considère les rapports entre la littérature et le film. Jusqu'ici la littérature était la source principale du film. Peut-on, en effet, imaginer le film sans littérature ? C'est une question qui est d'ordre tout à fait pratique.

J'ai écrit plusieurs romans dont on a tiré des films. Mais les expériences que j'ai faites n'étaient pas satisfaisantes. L'un de ces films, *Mère Jeanne des Anges*, a fait une carrière mondiale. C'était un film de Kawalerowicz. J'ai rencontré en Sicile une Vénézuélienne, qui s'est mise à raconter le sujet d'un film qu'elle avait vu à Caracas. C'était justement *Mère Jeanne des Anges*. Je lui ai dit que c'était moi qui avais écrit cela. Le lendemain elle ne m'a plus salué. Elle savait que c'était un film de Kawalerowicz.

Les rapports ne sont pas réglés entre la littérature et le film. Les cinéastes disent des choses pas toujours agréables pour les gens de lettres. C'est donc une question pratique, tout en étant également théorique, que je pose : Est-ce que le cinéma peut se passer de la littérature ? Je considère, quant à moi, que

L'art dans la société d'aujourd'hui

la littérature est la plus importante source du film. Malheureusement, la mauvaise littérature, la mauvaise philosophie, sont aussi la source de la musique contemporaine. Je voudrais bien que M. René Clair puisse me répondre.

M. RENÉ CLAIR : Je crois qu'il n'y a là que des questions d'espèce. On ne peut pas dire qu'il y ait des relations étroites entre la littérature et le cinéma. Occasionnellement le cinéma peut s'inspirer de la littérature. C'est la bonne ou la mauvaise chance, de voir ce qu'il en fera.

D'un autre côté, je ne crois pas que le cinéma doive suivre aveuglément la littérature, car nous pourrions vous dire que jamais Charlie Chaplin ne ^{p.183} s'est inspiré de la moindre œuvre littéraire. Il a pourtant fait la plus grande œuvre cinématographique connue.

Quand vous parlez d'un problème pratique, celui de la méconnaissance de l'auteur, je suis d'accord avec vous. Je suis d'autant plus libre d'en parler que la majorité de mes films sont sortis d'idées originales, qui ont été adaptés soit par moi seul, soit en collaboration. D'un autre côté j'ai fait des adaptations aussi bien du théâtre que des romans. Il n'y a pas de règle dans ce domaine, il n'y a que des cas d'espèce.

Quand vous parlez encore de la méconnaissance du public envers l'auteur, je suis d'accord avec vous. Ceci est particulier à l'Europe. Prenez un Américain. Il ne comprendrait pas pourquoi les journaux cinématographiques ou autres ne disent pas : scénario d'un tel, adaptation d'un tel, etc... Ici, à cause d'une espèce de provincialisme, on met « film d'un tel », ce qui ne veut strictement rien dire. Par exemple, nous avons vu *Le Tour du Monde en 80 jours*, où cinq auteurs se sont succédé. On a mis : « un film de... », le dernier metteur en scène qui était là.

Je regrette qu'il n'y ait pas une convention pour indiquer quelle est la part de chacun. Combien de fois n'ai-je pas vu des études sur l'éthique, sur la philosophie, sur l'esthétique de tel ou tel metteur en scène américain qui n'a jamais écrit une ligne de sa vie.

Je pense donc que vous avez raison. Il y a une confusion. Il faudrait qu'il y ait un terme adapté à la fonction, internationalement admis, pour qu'on sache quelle est la responsabilité de chacun.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : Je pense qu'on pourrait signaler un exemple du cinéma américain où les films seraient non pas réunis sous le nom du metteur en scène, mais du scénariste.

M. RENÉ CLAIR : Il y a, en effet, quelques metteurs en scène américains — et j'en connais — qui écrivent, comme quelques-uns d'entre nous faisons en Europe. Ils sont les seuls maîtres d'œuvre, mais ce sont des exceptions infimes. Le plus souvent un producteur achète un sujet ; il le fait adapter et le plus souvent le donne à un ou deux metteurs en scène. La mise en scène qui lui plaît le plus, il la garde.

M. JAROSLAW IWASKIEWICZ : Il y a toujours, entre l'œuvre littéraire et l'œuvre cinématographique, une différence. L'œuvre littéraire est multilatérale, et le film est toujours concret, beaucoup plus concret que la chose écrite. Par exemple, le film *Mère Jeanne des Anges* a été montré à Cannes. Après le film il y eut une conférence de presse où Mme Vinicka expliquait la signification philosophique de ce film, sans parler pour autant de l'auteur qui a donné cette signification philosophique bien plus largement que le cinéaste. Ce sont ce genre d'abus que commet le cinéma vis-à-vis de la littérature.

M. JEAN STAROBINSKI : J'aimerais insister sur ce qui a peut-être retardé l'entrée du cinéma dans l'univers conventionnel et déjà muséal des Beaux-Arts. Le cinéma est une œuvre à plusieurs. ^{p.184} Il y a des relais multiples de l'auteur du scénario au directeur du film. Mais en fin de compte, ce qui est essentiel, c'est l'objet produit, le résultat final de l'œuvre collective.

Là, je verrais apparaître une rencontre inattendue avec les arts du source que parce qu'il rejoint en profondeur certaines des intentions spirituelles que les cultures à l'état naissant confient au langage. Il me semble que les films de René Clair ont une valeur de mythe ou d'apologue, et que, de la façon la plus discrète, ils nous présentent des événements psychiques infiniment plus profonds que la psychologie individuelle de chacun de leurs personnages. Il se passe quelque chose d'analogue à ce que les contes populaires ou les grands mythes étaient capables de communiquer.

Certains films qui obtiennent ce résultat de façon involontaire — je songe aux films des frères Marx — me font penser tout ensemble aux scénarios

L'art dans la société d'aujourd'hui

merveilleux de la *commedia* et aux mythes recueillis par les conteurs des Mille et une Nuits. Un monde nous est présenté, dérangé par je ne sais quelle perturbation. Puis, ce dérangement qui, en général, menace un être vulnérable, séquestré ou malheureux, est réparé par l'intervention maladroite d'un personnage clownesque. Celui-ci ne sait pas ce qu'il fait, mais, parce qu'il est porteur d'une puissance mythique, semi-divine, il arrange les choses et joue le rôle d'un sauveur.

Bien des films de René Clair ou de Chaplin font penser à ce qu'il y a de plus mystérieux, de plus profond dans certains contes de fées, dans certaines légendes mythiques anciennes. C'est en touchant ce niveau profond, que les psychologues ont appelé archétypique, que le cinéma émeut.

M. JEAN BROCHER : J'ai entendu que M. Lescure évoquait la possibilité de l'enseignement d'une culture cinématographique dans les écoles. C'est un problème qui m'intéresse énormément. Je serais heureux d'avoir l'avis de René Clair sur cette question.

Si on apprend à nos enfants à lire et à écrire, à dessiner, ces mêmes enfants sont aussi capables d'apprécier entièrement un film de René Clair ou de Charlie Chaplin. Mais si nous voulons apprendre à nos enfants à lire un film, par exemple *Hiroshima mon amour*, il est nécessaire de leur donner deux ou trois heures de cours spéciaux, afin qu'ils apprennent ce qu'il y a derrière ce genre de films. Moi-même, qui ai vraiment une longue expérience, je dois avouer que je n'ai pas pu trouver ce qu'il y avait derrière *Hiroshima mon amour*.

Je pose la question suivante à M. Lescure et à René Clair : que faut-il enseigner à nos enfants d'aujourd'hui pour qu'ils soient vraiment capables d'apprécier ce qu'est un bon ou un mauvais film ?

M. RENÉ CLAIR : L'étude du cinéma à l'école ? Personnellement, je trouve cela totalement superflu. Il n'y aurait plus de raison de s'arrêter. Il faudrait alors l'étude du théâtre et l'étude de tous les arts. Revenons à une branche de l'activité artistique à laquelle l'école nous prépare : la littérature. En fait, nous apprenons la littérature, p.185 mais nous ne la connaissons que par nous-mêmes, en dehors de l'école, au moment où nous commençons à lire après l'école ; et c'est à ce moment que nous formons notre bibliothèque.

L'art dans la société d'aujourd'hui

En ce qui concerne le cinéma, je pense que les pauvres enfants ont aujourd'hui assez de choses à apprendre. S'ils aiment le cinéma, ils iront d'eux-mêmes. Je ne crois pas qu'il faille mélanger cinéma et école, pas plus que l'art du parler et le théâtre.

M. JEAN LESCURE : Je me permets de ne pas être d'accord avec mon « satrape ». Je lui en fais, humblement, mes excuses. Je n'entendais pas l'enseignement du cinéma à l'école avant de lire aucun livre de littérature. A l'école on nous apprend à lire, mais savoir lire n'est pas si commode. Nous gardons beaucoup d'ennui des chefs-d'œuvre de la littérature, mais peut-être avons-nous appris à les relire ensuite, et ce n'est déjà pas peu.

On croit que le langage de l'image est immédiatement perçu. Je voudrais qu'on enseigne un peu plus d'humilité sur la perception prétendument universelle des images. On n'apprend pas tellement à voir aux enfants. On pourrait leur présenter davantage d'images, les retirer, les faire jouer. Cela aiguiserait sensiblement leur vue. Ne croyez pas que, pour moi, il s'agisse d'inculquer aux enfants la vie en long et en large d'Orson Welles ou de quelqu'un d'autre. C'est de cette façon qu'on enseigne la littérature et c'est fort ennuyeux. On apprend aux enfants à lire une phrase de Pascal, mais, plus tard, lorsqu'ils retrouvent cette belle cadence, ils en sont heureux, sans qu'ils sachent très bien d'où vient leur bonheur. C'est de cette même façon qu'on devrait leur apprendre à regarder les images. Il me semble que c'est là une question de pédagogie pas tellement insoluble.

LE PRÉSIDENT : M. Vouga, architecte, veut nous parler du rapport cinéma-architecture.

M. JEAN-PIERRE VOUGA : Je m'intéresse au cinéma en tant que langage et les correspondances entre les arts me paraissent être du plus haut intérêt. Je pense qu'il n'est pas déplacé de soulever ce problème ici. Peut-être intervient-il d'une façon un peu abrupte. J'aimerais tout de même exposer quelques vues à ce sujet.

Le cinéma est un art à deux dimensions, auxquelles s'ajoute le mouvement. L'architecture est une expression à trois dimensions, sans mouvement. Dès lors, pourquoi ne pas imaginer que le cinéma, plus l'architecture, seraient une forme

L'art dans la société d'aujourd'hui

d'expression totale. Baudelaire, il n'y a pas si longtemps, a dit : « Je hais le mouvement qui déplace des lignes. »

Je pense qu'on pourrait prendre admirablement le contre-pied de Baudelaire, et souhaiter ce mouvement qui va déplacer des lignes. En effet, l'architecture, pour être comprise, a besoin de mouvements qui la déplacent. La caméra, qu'elle soit de cinéma ou de télévision, depuis qu'elle a commencé à bouger, depuis qu'elle a commencé des « panoramic travellings », a permis à l'architecture, comme à la sculpture, de se révéler.

p.186 Je voudrais vous faire penser à certaines images d'un film tel que *L'Année dernière à Marienbad*, où la transposition de l'architecture par la caméra est une véritable révélation. On n'aperçoit pas seulement les longs corridors de ce château, mais ce dernier apparaît à toutes les saisons, à toutes les heures de jour et de nuit, en hiver transfiguré par la neige, etc... Il y a là des éléments qui me paraissent être une sorte d'introduction à une notion que les artistes ont cherchée de tous temps, celle de l'espace-vitesse.

Certainement, le cinéma a beaucoup emprunté à l'architecture et pas toujours avec bonheur. Mais il y a une distinction à faire. Il y a les films où l'architecture n'est qu'un décor devant lequel la scène se passe et il est juste que ce décor ne l'emporte pas sur l'intrigue et sur le mouvement des acteurs. En revanche, dans bon nombre d'autres expressions filmées, on voit l'élément architectural devenir en quelque sorte un sujet. Songez à *L'homme de Rio*, qui prend Brasilia comme thème. Cela ne manque absolument pas de grandeur. Dans d'autres films, on voit des châteaux étranges qui forment beaucoup plus que le cadre d'un film ; ils en forment presque le personnage central.

Il y a donc là, dans ces échanges, un élément qui me paraît fort intéressant, non pas pour le cinéma de tous les jours, mais pour le cinéma en tant que langage artistique, en tant que langage humain. Je vous poserai la question : pensez-vous que le cinéma puisse envisager un mariage avec l'architecture, et dans quelle mesure ?

M. RENÉ CLAIR : Dans les exemples que vous donnez, c'est plutôt du cinéma au service de l'architecture, faisant ressortir la création de ceux qui ont collaboré au monument, plutôt que la création du cinéma-photographie de l'architecture. Dans ces fameux couloirs, ou même dans les décors construits

L'art dans la société d'aujourd'hui

dans les studios de cinéma, il y a apport de l'architecture au cinéma, donc il y a échange mutuel. Il n'y a pas d'autres rapports très particuliers, je crois.

LE PRÉSIDENT : M. René Micha, grand connaisseur du cinéma, qui écoute depuis le début, pense-t-il qu'on pourrait développer un point ou l'autre, abordé ici ?

M. RENÉ MICHA : Il y a un point dont on a beaucoup parlé. Celui du public. Je ne sais pas si j'ai bien compris, mais il semble que René Clair ait dit que le cinéma serait populaire ou n'existerait plus. Je ne serais guère d'accord là-dessus. Je crois que ceux qui disent que le public est diversifié ont raison. C'est un signe de vie dans l'idée du cinéma.

M. RENÉ CLAIR : Je crois le contraire, exactement !

M. RENÉ MICHA : Je crois qu'il y a toujours, à chaque époque, un art qui est dominant : l'art populaire, celui de la langue populaire. Cela fut tour à tour, en France, le roman, la poésie, le théâtre, p.187 les gazettes. Je ne crois pas que ce soit une mauvaise chose, qu'il y ait actuellement dans beaucoup de cinémas une division matérielle ; ce qui ne veut pas dire qu'il ne puisse pas, par quelque coïncidence heureuse, y avoir des films — comme quelques-uns des vôtres — qui ont le privilège de toucher un très grand public.

Dans l'idée du film on doit concevoir qu'au moment où le cinéma est devenu un art, il s'est établi dans un autre langage. Certains films peuvent être réservés à certains types de salle de cinéma, et certains autres réservés à un autre type de public. Je crois que cela s'est vu à travers le temps pour tous les arts.

M. RENÉ CLAIR : Vous me permettez de vous faire observer que dans les discussions et échanges de vues qui se produisent à ce sujet, le plus souvent on oublie un fait capital : c'est que le cinéma est une industrie, que cela coûte très cher. On ne peut pas parler du cinéma comme d'un manuscrit ou d'une toile. Un jour on a interrogé Orson Welles pour savoir ce qu'il était dans la vie, et il a répondu : « Je suis un businessman. »

C'est un paradoxe que de parler de salles d'essai, de public spécial. Qui va payer ? C'est comme si on voulait donner à *La Nouvelle Revue Française* le

L'art dans la société d'aujourd'hui

tirage de *France-Soir*. Il y a des problèmes auxquels il faut faire face. Aussi bien j'approuve entièrement les cinémas d'essai, aussi bien que la télévision ; mais quand il faut puiser dans les films, on s'empare des films amortis ailleurs, ou qui ont coûté énormément d'argent. Tout ne se passe pas dans l'idéal !

M. JEAN LESCURE : En effet, les salles d'art et d'essais, bien qu'ayant une fréquentation très supérieure à l'ensemble des cinémas en France, ne représentent pas un amortissement suffisant. Cela est vrai. Mais il ne faut pas oublier non plus que c'est dans ces salles, pendant les deux dernières années, que se sont produits certains des plus grands succès commerciaux du cinéma. Il y a des films comme *Un homme et une femme*, et ce sont tout de même des films estimables, qui sont sortis dans des salles d'art et d'essai.

Cela fait apparaître un autre phénomène, sur lequel j'aimerais avoir le sentiment de René Clair. On a vu apparaître des auteurs de films — je ne parle pas de leur qualité — qui ont montré qu'on pouvait faire des films avec trois cent mille francs, et c'est tout de même une chose étonnante. Tout à coup, sur un marché habitué à consommer des produits dont le moindre coûte autour des cinq millions, on voit arriver des produits de deux cent cinquante ou trois cents mille francs. Cela change en tout cas beaucoup le problème de la rentabilisation.

M. RENÉ CLAIR : Bien sûr ! Il y a une chose qui favorisait cela, et dont on ne parle pas assez souvent : c'est l'augmentation de la sensibilité de la pellicule. Cela n'a l'air de rien, mais à partir du moment où la pellicule fut plus sensible, nous n'avons plus été obligés de traîner une armée d'électriciens, etc..., ce qui allège considérablement ^{p.188} le prix de revient d'un film. Mais cela ne l'allège pas dans les proportions que vous signalez.

Je suis content de voir que les moyens mis à la disposition des jeunes réalisateurs d'aujourd'hui leur permettent de débiter beaucoup plus facilement qu'autrefois. Mais tous ne pourront pas devenir auteurs de films. Il n'y aurait pas assez de spectateurs. Il y aura des éliminations tragiques, déchirantes. S'il en sort un seul film, les autres auront perdu leur temps, mais on n'aura pas perdu au total l'effort du cinéma pour créer de nouveaux talents.

Personnellement, je souhaiterais qu'ils n'oublient pas ce que certains d'entre nous ont toujours pensé. Il n'est pas très difficile de faire un film qui attire le

L'art dans la société d'aujourd'hui

grand public, en employant les moyens bas ; il n'est pas difficile de faire un film qui attire le public, en employant des moyens spéciaux. Si ces deux choses sont faciles, la grande difficulté est d'essayer de faire le mieux possible pour le plus grand nombre possible.

M. BOB GENILLARD : Sacha Guitry a dit un jour : « Au théâtre on joue, au cinéma on a joué. » Il y a une question de temps, qu'accuse l'évocation du passé dans le présent. Comment exprimer quelque chose au présent et ensuite à l'imparfait ! C'est très facile en français, puisqu'on a à disposition les divers temps ; mais pour le lecteur d'un film, c'est très difficile à comprendre. Comment peut-on vaincre cette difficulté ? C'est la question que je pose à l'Académicien.

M. RENÉ CLAIR : Je ne peux pas répondre. Ce sont des cas d'espèce. Il est difficile de se faire comprendre. Je me suis trouvé face à cela dans différents films, que l'on appelle des fantaisies, comme *Fantôme à vendre* et plus récemment *Les Belles de nuit*, où le personnage était transporté du rêve à la réalité et de la réalité au rêve. Nous avons eu du mal à faire comprendre cela. Peut-être certains critiques auraient préféré que je ne me donne pas tout ce mal pour que tout reste limpide et lumineux. Maintenant, au contraire, on aime assez ce qui n'est pas très compréhensible.

Mme GOLAY : Je vous apporte le point de vue d'une femme de scientifique, qu'on peut comparer à un poisson pilote qui passe son temps à chercher des œuvres d'art. Or, quand vous amenez votre « scientifique maltraité » au cinéma pour voir un film dont vous avez entendu dire qu'il était bon, et que votre mari sort de là en disant qu'il aurait mieux fait de rester à la maison pour faire son rapport, vous levez les bras au ciel. On commence à se poser des questions sur les différentes émotions qu'un film peut transmettre.

M. RENÉ CLAIR : Vous soulevez le problème de l'incommunicabilité. J'en ai eu un exemple hier. J'ai lu aujourd'hui, dans le « Journal de Genève », qu'à la fin de ma conférence j'avais dit que le cinéma était chose finie. Or, j'ai passé les dix dernières minutes de ma p.189 conférence à dire le contraire. Il n'est pas facile de communiquer entre orateur et spectateur. Ce n'est pas plus facile entre un mari et une femme.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Mme GOLAY : Ce qui est important, c'est que le mari trouve dans l'art quelque chose qui le renouvelle, qui lui redonne des forces pour aller de l'avant. Mais, quand vous l'emmenez dans ce genre de films, il en ressort dégoûté....

LE PRÉSIDENT : Nous avons encore le temps pour une question rapide...

UN INTERVENANT (*dans la salle*) : Encore une question sur l'attitude de la censure. Vous savez qu'ici nous souffrons de la censure. J'aimerais connaître le point de vue de M. Clair à ce sujet.

M. RENÉ CLAIR : Un jour on m'a téléphoné d'un Ministère français, me disant qu'on avait une commission de censure ne fonctionnant pas à satisfaction, et qu'il était impossible qu'elle fonctionne à la satisfaction générale. Ils cherchaient une personnalité en dehors des organismes d'État, qui fasse au fond un contrôle supérieur à cette commission de censure. J'ai répondu en remerciant.

D'abord, je trouve assez curieux qu'un gouvernement soit assez faible pour ne pas oser appliquer la censure qu'il a édictée, et vienne demander à quelqu'un qui n'est pas au Gouvernement de le faire. Je ne peux pas vous en dire plus. Je ne dis pas que la censure soit totalement inutile. Ce serait une grande hypocrisie de le faire. Elle est appliquée dans tous les pays sous différentes formes, et elle est toujours mal appliquée. Il n'y a pas de censure qui soit bonne. Finalement j'ai donc répondu : notre mission à nous, auteurs, est de protester contre toutes les censures, et votre mission à vous, Gouvernement, serait d'en faire une intelligente. A chacun son métier.

LE PRÉSIDENT : Sur ces paroles, il me reste à vous remercier pour votre attention, et à exprimer toute notre gratitude à René Clair. Le débat est clos.

@

QUATRIÈME ENTRETIEN PUBLIC ¹

présidé par M. Jean Rousset

@

LE PRÉSIDENT : p.191 L'entretien de ce jour, consacré à la conférence d'Yves Bonnefoy, sera ordonné autour de trois ou quatre points qui nous paraissent essentiels.

D'abord, compte tenu de l'importance qui lui a été donnée, le débat Baudelaire-Mallarmé ; ensuite, la question du sacré, qui était explicitement ou souvent implicitement présente dans l'exposé ; de là nous passerons sans difficulté à la fonction de la poésie dans le monde actuel. Et ce seront, en dernier lieu, les quelques points qu'Yves Bonnefoy a abordés très rapidement dans sa péroraison.

Je donne la parole à Jean Wahl.

M. JEAN WAHL : La conférence d'Yves Bonnefoy, je l'ai beaucoup admirée. Elle était pleine de charme et d'une érudition unie profondément à la poésie.

Ma question principale portera sur les rapports de Mallarmé et de ses confrères poètes, et en particulier de Baudelaire qui, sur certains points, a été son inspirateur.

Je ne vois pas d'opposition entre Mallarmé et Baudelaire, bien que Mallarmé ait senti cette opposition. Et Baudelaire davantage encore, comme il nous l'a admirablement montré.

Mais ces oppositions sont des compléments. Je crois qu'il faut penser à la façon d'Héraclite ; ce sont des contraires qui s'unissent. Et je ne vois pas qu'*Hérodiade* soit blâmé par Baudelaire ; Baudelaire dit *Les Fleurs du Mal*, Mallarmé dit « la fleur absente de tout bouquet ». Il y a donc transsubstantiation. Ce sur quoi Yves Bonnefoy a admirablement insisté. Mais dans Baudelaire aussi il y a cette transsubstantiation, je crois. Et *Hérodiade* n'est peut-être qu'un stade de la pensée de Mallarmé.

¹ Le 13 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il est vrai que si on cherchait la métaphysique, il y aurait peut-être le néant chez Mallarmé et autre chose chez Baudelaire. Mais ni l'un ni l'autre ne sont des métaphysiciens, bien que Mallarmé ait, plus que Baudelaire, pensé philosophiquement. J'en ai l'impression. Mais ^{p.192} quelquefois l'absence de métaphysique est plus métaphysique que la métaphysique. C'est l'enseignement qu'on pourrait tirer de ce que vous avez dit.

Je conclurai par une question, à propos de l'œuvre qui est fermée sans doute, mais qui est ouverte ; et là encore, je crois que les deux poètes se complètent, se comprennent en même temps que — pour m'accorder avec vous — peut-être ils s'excluent.

M. YVES BONNEFOY : S'il s'agit de poser le problème de la complémentarité de Baudelaire et de Mallarmé en tant que pôles de la conscience poétique à l'intérieur de tout poète, je suis bien d'accord. Je me suis précisément efforcé de montrer qu'il y avait, en Baudelaire, un Mallarmé qu'il subissait comme une sorte de drogue, et qu'en même temps il ne pouvait s'empêcher de dénoncer comme l'œuvre du mal en lui.

J'ai d'autre part essayé de montrer que Mallarmé, au terme de sa réflexion, avait fini par reconnaître la valeur absolue et non médiatisable du lieu, disant « rien n'aura eu lieu que le lieu ». Toutes les constructions de la conscience hyperbolique ne suffisent pas à détruire ce rapport fondamental que j'ai avec moi-même dans mes limites de temps et d'espace, — rapport qui, pendant que je construisais mon œuvre, a duré, a vieilli, a pourri peut-être, et qui me met soudain en danger d'avoir perdu mon éternité qui se dépense ici.

Cette complémentarité existe donc. Elle est tout à fait présente dans chaque poème, dans chaque poète. Et je la ressens autant que quiconque.

Tout le problème est de savoir si elle est vécue par chaque écrivain comme une cohabitation facile de deux tendances qui, dans une certaine mesure, s'enrichissent l'une l'autre, parce que la première donne un certain contenu émotionnel à la seconde et la seconde une certaine forme esthétique à la première ; ou si, au contraire, il l'éprouve comme une contradiction intérieure qui mine sa propre œuvre, qui rend douteuse, du point de vue moral et spirituel, sa propre réalisation, et finalement risque de le détacher de lui-même en tant qu'artiste et de lui enlever le goût et l'appétence de la recherche de la beauté poétique.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Et ce que je voulais dire — et c'est ici qu'apparaît une certaine opposition fondamentale entre Baudelaire et Mallarmé — c'est que de toute évidence chez Baudelaire il y avait un combat ; Baudelaire ne se satisfait pas de l'équilibre jour après jour de ces deux postulations. Il éprouvait le besoin d'accorder sa caution morale et spirituelle à l'une aux dépens de l'autre, même si c'est aussi aux dépens de ses pouvoirs propres d'artiste ; et quitte à se mettre dans une situation de ténèbres intérieures métaphoriquement signifiées par la catastrophe dernière de sa vie. Tandis que chez Mallarmé il y avait la tendance profonde à essayer de trouver une synthèse entre les deux, de dissoudre le besoin de réalité incarnée, — et cela dans la structure formelle d'une œuvre qui serait grandie aux proportions de l'univers et qui subsumerait en somme le problème de l'incarnation dans celui de la totalité.

En somme, j'ai tenté une opposition surtout morale entre Mallarmé et Baudelaire. A quoi je veux ajouter que je les ai comparés d'une façon ^{p.193} probablement injuste, sur le plan, cette fois-ci, de l'appréciation intellectuelle et esthétique.

Faisant tourner mes réflexions autour d'une opposition de Baudelaire et du jeune Mallarmé — je donnais quand même sûrement l'impression de parler de tout Mallarmé, de faire valoir, ou plus exactement d'évoquer, tous les aspects de son œuvre. En fait j'avais, au contraire, mis plus ou moins entre parenthèses la part la plus intéressante et la plus profonde, la plus systématique de la tentative mallarméenne : celle qui s'est développée à partir du moment où il s'est retourné contre le rêve naïf et qu'il l'a durement dénoncé — je crois pendant qu'il réfléchissait sur la poésie, à Tournon, un an ou deux après l'aphasie de Baudelaire.

J'ai donc opposé Baudelaire et Mallarmé, mais j'ai surtout développé la conception de Baudelaire, ne demandant à l'œuvre de Mallarmé qu'un exemple typique d'une attitude qui, certes, a été la sienne, mais qu'il a ensuite singulièrement compliquée.

Tout ce que je pourrai dire pour justifier cette méthode, c'est que, quelle que soit sa définition métaphysique et son ambition poétique, la tentative de Mallarmé, dans le cours même de son existence, ne fait sans doute que porter au deuxième degré ce mal que Baudelaire dénonçait dans la sensibilité et dans l'intention métaphysique du jeune poète qui écrivait *Le Phénomène futur*.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. GAËTAN PICON : Les deux ou trois remarques que je voudrais faire sont dues au fait qu'en écoutant la si belle conférence d'Yves Bonnefoy — dont par ailleurs je me sentais si proche — je cherchais plus ou moins à retrouver, dans cette polarisation Mallarmé-Baudelaire qu'il évoquait, et qui est celle du champ non seulement de la poésie mais de l'art, la polarisation à laquelle je songe moi-même et dont je voudrais vous entretenir demain.

L'opposition-complémentarité qui nous est apparue entre Baudelaire et Mallarmé était surtout celle d'une finitude subjective, d'une présence, chez Baudelaire, et de l'absence, d'une sorte d'absolu inhumain, chez Mallarmé.

L'opposition dont je vous entretiendrai demain est plutôt celle d'une finitude subjective — je crois qu'on peut reprendre ces termes pour caractériser Baudelaire — et d'un art ou d'une poésie-connaissance. Connaissance du « tel quel », que ce « tel quel » soit donné dans l'immédiat d'un découpage brut, ou que ce « tel quel » doive être médiatement saisi et cherché comme une structure du réel découverte par l'intelligence.

Est-ce que Mallarmé peut présenter cette direction d'un art structuraliste ? Oui, je le pense. A la condition peut-être de nuancer un peu ce qu'a dit Yves Bonnefoy, en ce sens que, chez Mallarmé — outre la phase initiale de sensualité, que Jean-Pierre Richard a très bien évoquée — il n'y a pas seulement le vide, la retombée dans la finitude et dans le hasard. Il y a surtout — il me semble que c'est là le cœur de l'entreprise — le désir que la poésie soit, selon ses propres termes, « la connaissance orphique de la terre » ; c'est-à-dire qu'elle déroule devant nos yeux une sorte d'alphabet des réalités essentielles, un alphabet des constellations.

^{p.194} Quant à Baudelaire, certes, il est le poète de tout ce qui nous rappelle la finitude subjective. Cependant, la présence dont il est question chez lui n'est pas une présence qui nous soit immédiatement donnée. Il y a, je ne dirai pas une contradiction, mais certainement une tension chez Baudelaire entre la modernité et l'imagination, soit entre le présent donné et le présent à retrouver : « Le génie, c'est le présent retrouvé à volonté. »

L'imagination qui rétablit les analogies, les correspondances, est un travail. Mais c'est un travail sur ce monde pour retrouver non point la connaissance orphique de la terre mallarméenne, mais pour retrouver notre monde dans le monde.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ainsi, je pourrais, moi aussi, voir en Baudelaire le représentant le plus clairvoyant de l'art, qui passe de l'état où les mots ne sont pas trouvés à un état où les mots sont trouvés à travers le chemin d'une temporalité personnelle.

M. YVES BONNEFOY : Quand tout à l'heure vous parliez de l'opposition qui existe chez Baudelaire entre l'imagination et cette adhésion directe, il me semble, encore une fois, que c'est retrouver cette complémentarité que Baudelaire subit effectivement, mais avant tout comme un déchirement et un drame. L'imagination de Baudelaire, il nous dit quel est son contenu. Dans un poème qui commence par ces mots :

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques,

il décrit précisément un monde du sacré, un monde où les corps et les êtres et les formes s'associent heureusement dans une plénitude et dans une unité à la fois. Mais on voit bien, par ce mouvement, que l'imagination de Baudelaire ne se tourne vers le sacré qu'en passant par un jeu d'apparences, un système d'apparences, un langage d'apparences, qui n'est en fait que la dépouille du sacré. Tout se passe comme si l'imagination se saisissait des dépouilles d'un sacré dont l'expérience centrale a disparu, pour reconstituer avec elles, et cette fois-ci à partir des éléments d'une pure sensorialité, une image du sacré, la beauté en somme, qu'il faudrait chercher dans une direction purement mentale, dans un ciel.

Ainsi l'imagination que Baudelaire ne peut pas s'empêcher d'avoir, le détourne de la rencontre d'autrui ; le détourne de la présence. Il faut qu'il lutte contre elle, et c'est pourquoi, dans l'œuvre de Baudelaire, cette fois-ci sur le plan de son œuvre de critique d'art, on voit apparaître cette tension évidente entre son goût pour Delacroix, d'une part — œuvre imaginative, œuvre nostalgique, œuvre qui fait apparaître l'idée d'une continuité et d'une fluidité des apparences — et, d'autre part, son goût pour l'eau-forte, son goût pour Goya. On a l'impression qu'il est attaché aussi à un art de cruauté. Il vient détruire, disloquer l'œuvre de l'imagination pour retrouver la figure brute des êtres.

Ainsi, l'imagination et la volonté de présence peuvent se comprendre comme des mouvements antithétiques. Baudelaire aime l'imagination par tempérament artiste — comme il dit : par une profonde et voluptueuse paresse de tout l'être —, mais elle est liée en lui à un être moral qui la considère comme coupable ; et

L'art dans la société d'aujourd'hui

il porte contre elle le bistouri p.195 de la cruauté et de l'eau-forte. Et c'est ainsi que dans son poème *Les Phares* on peut voir voisiner des œuvres aussi fondamentalement contraires que celle de Rubens et celle de Goya.

M. BERNARD BÖSCHENSTEIN : Dans cette polarisation qui, d'une part, met en relief la présence du contingent, du hasard, de la temporalité chez Baudelaire, et le platonisme, la conceptualisation, la séparation de l'idéal et de la réalité, chez le jeune Mallarmé, vous prenez donc uniquement parti pour Baudelaire. Or, lorsque je considère vos propres vers, j'ai l'impression qu'il y a là une sorte de mariage des deux possibilités ; alors que dans vos écrits théoriques vous prenez la même position que dans votre conférence d'hier, tout à fait favorable à Baudelaire, et tout à fait négative à l'égard de cette partie de Mallarmé que vous nous avez décrite.

J'aimerais que vous nous disiez dans quelle mesure votre propre poésie est pour vous le théâtre soit d'une fusion heureuse, soit d'une lutte difficile entre ces deux pôles.

M. YVES BONNEFOY : Vous reprenez donc ce que je proposais tout à l'heure comme le vrai plan sur lequel peut se placer la contradiction entre Baudelaire et Mallarmé.

S'il s'agit de savoir s'il y a en moi véritablement conflit ou cohabitation heureuse, ou même fusion, je dirai que je ne ressens pas ce conflit d'une façon aussi forte et décisive qu'il a été sans doute ressenti par Baudelaire.

Mais je ne peux pas vous répondre autrement que par une question. Car voici en fait de quoi il s'agit : je me sens conduit par une sorte d'évidence intérieure et assez facilement conceptualisable, à répéter l'assertion baudelairienne, et à la justifier et à la mettre en position d'attaque, reconnaissant en elle la dimension propre de la poésie ; mais en même temps, j'aime profondément l'œuvre de Mallarmé et je voudrais qu'on le justifie à mes yeux.

J'ai en fait le sentiment que je ne suis pas capable de m'expliquer la vérité intérieure de l'autre voix qui, pourtant, dans une certaine mesure, s'exprime en moi aussi bien. Je ne suis capable que de formuler la vérité baudelairienne. Peut-être que je subis la vérité mallarméenne, et que j'attends en somme, sinon

L'art dans la société d'aujourd'hui

demande, que Mallarmé soit justifié devant moi, que je puisse l'aimer et le retrouver. Le retrouver dans son intention, disons, car il est pour moi bien présent par bien des parties, beaucoup d'accents de son œuvre.

Cela m'expliquerait la nature exacte de cette cohabitation dont vous parlez, en montrerait le bien-fondé ou achèverait d'en dénoncer l'équivoque.

M. GEORGES CATTAUI : Je voudrais poser deux brèves questions à Yves Bonnefoy ; elles sont indépendantes.

Voici la première : dans quelle mesure pense-t-il que Claudel, poète majeur du XX^e siècle — Claudel qui s'est réclamé de Rimbaud, Claudel qui assistait aux mardis de la rue de Rome, chez Mallarmé, et qui a écrit ^{p.196} ce texte capital sur *Igitur*, Claudel qui a proclamé Baudelaire le plus grand poète du XIX^e siècle, car il était le poète du remords — se rapproche plutôt de Baudelaire, de Mallarmé ou de Rimbaud ?

Deuxième question : est-ce que Baudelaire, qu'on a souvent présenté soit comme un manichéen, soit même comme un luciférien, a connu — peut-être par Edgar Poe qui souvent fait allusion à l'Islam, au Coran, dans ses poèmes — cette tradition, dont Massignon fait état, selon laquelle l'inventeur de la poésie, des arts, de la musique, serait Iblis, c'est-à-dire Satan.

Et la question pourrait également se poser pour Mallarmé, puisque la fameuse nuit à Tournon, la lutte avec le « méchant plumage » est une sorte de lutte à rebours avec l'ange. Elle pourrait aussi se poser pour Rimbaud.

M. YVES BONNEFOY : Pour revenir à votre première question, je remarquerai d'abord que vous avez fourni les éléments de la réponse. Sur le plan, disons, théorique, Claudel a écrit deux textes fameux. L'un, la Préface aux *Œuvres complètes* de Rimbaud, dans lequel il désigne le sens propre de son attachement. Rimbaud est là pour le jeter vers le dehors, pour l'arracher au monde clos de la beauté et le remettre sur les routes, au sens le plus physique, le plus immédiat de ce mot. Il a écrit d'autre part la *Catastrophe d'Igitur*, et c'est comme une sorte de complément négatif à ce premier volet.

Et puis, comme vous le dites, il n'a pas cessé de manifester des sentiments bien précis à l'égard de Baudelaire.

L'art dans la société d'aujourd'hui

On pourrait alors considérer que le verset de Claudel représente en lui-même un débouché hors du monde clos de la forme, les mots échappant à la forme close pour se jeter au-devant du monde et venir aboutir à la limite mouvante de l'instant vécu et de la présence de l'informe.

Mais subsiste une tendance métaphysique fondamentale de Claudel qui le rattache à Mallarmé, qui a été son maître. Car s'il y a chez lui cette volonté de se tourner vers le monde de l'autre et vers l'horizon temporel, capacité qui répéterait dans sa vie l'expérience chrétienne à proprement parler, j'ai quand même l'impression qu'en dépit de cette volonté, ou capacité — singulièrement tempérée par son aptitude à l'orthodoxie qui fait que le monde lui apparaît à priori dans un certain ordre, et les êtres dans une certaine fonction, et les réponses des autres comme susceptibles d'avance de prendre tel ou tel sens —, Claudel, au dernier moment, escamote ce monde de la présence réelle vers lequel il se jette. Semblable à une sorte de docteur médiéval, il a tendance à saisir le monde comme une somme organisée, qui finalement n'est qu'une somme d'essences.

Sur ce plan-là se retrouverait effectivement cette contradiction, ou complémentarité, que nous avons déjà vue chez Baudelaire et chez Mallarmé ; et dans cette contradiction apparaîtrait la possibilité pour Claudel de faire œuvre. L'œuvre se reformerait à proportion de ce grand cercle du créé et de l'ordonné qu'il substitue *in extremis* à la présence ouverte de l'autre dans l'expérience vécue.

p.197 En réponse à votre deuxième question, je dirai que je ne sais pas ce que Baudelaire a connu. Il se peut que son voyage en Orient l'ait conduit à certaines méditations de monuments ou d'œuvres. Mais il y a aussi ce fait que dans le poème liminaire des *Fleurs du Mal*, il n'hésite pas à écrire :

Sur l'oreiller du mal c'est Satan trismégiste
Qui berce longuement nos esprits enchantés
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

Trismégiste, c'est en fait Hermès, le dieu des correspondances, le dieu de l'imagination que nous reconnaissons à Baudelaire, le dieu en somme de la création artistique, et Satan. Tout se passe comme si Baudelaire nous indiquait que l'art — ou tout au moins la « beauté », la volonté de beauté — est la même

L'art dans la société d'aujourd'hui

chose que le mal dissociateur, destructeur profond de cette volonté qui doit nous permettre de nous ressaisir dans le seul réel possible, qui est celui du temps humain vécu dans les limites de la finitude individuelle.

Alors, si même Baudelaire n'a pas connu cette tradition, sans doute l'aurait-il reconnue.

M. RENÉ MICHA : Que nous le voulions ou non, nous en sommes toujours à cette sorte de dissentiment que vous avez souligné entre Baudelaire et Mallarmé. Je voudrais le traiter du point de vue de l'Art dans la société.

Grosso modo, Mallarmé sacralise en quelque sorte la beauté, l'imagine comme conservée dans un musée, en l'espèce une baraque foraine pour l'émerveillement et l'édification des générations à venir. Et, apparemment, Baudelaire s'élève contre, croyant que la dégradation de la société entraînerait celle de la beauté. Ce qui est intéressant, c'est que Baudelaire écrive cela dans le temps où il consigne ses réflexions en vue de ce qui doit être *Pauvre Belgique*. Et il vit chez un peuple qu'il déteste. Voyant ce peuple dégradé, il pense même qu'il n'a plus droit aux œuvres d'art qui se trouvent en Belgique et que n'importe qui a, sur la Belgique, droit de pillage.

Mais il est remarquable que dans le même temps, tout au long de ses notes, il fasse l'éloge d'un certain nombre de choses qui se trouvent en Belgique, comme les Primitifs flamands, ou même les ornements qu'on promène dans les processions. Et surtout le style jésuite, à quoi il voudrait consacrer un ouvrage.

Il y a donc une certaine contradiction, parce que si le peuple où se manifestent ces beautés ne les comprend plus, lui, Baudelaire, les admire et les aime ; c'est-à-dire que lui, le poète, continue d'admettre que cette beauté ne s'est pas dégradée. Il n'est donc pas très loin de la position de Mallarmé.

Il y a dans toute l'œuvre de Baudelaire arrachement à ce qui est probablement chez lui un penchant profond de sa sensibilité. Mais il juge que la beauté, y compris la laideur, doit être dégradée et blessée. C'est en p.198 quoi on peut se demander si Baudelaire n'est pas plus proche de nous, plus proche de notre sensibilité moderne, dans la mesure même où, comme vous l'avez peut-être souligné, il laisse ouvert un conflit que Mallarmé s'est efforcé, quant à lui, de résoudre dans une sorte de synthèse.

L'art dans la société d'aujourd'hui

C'est par là que Baudelaire me paraîtrait plus moderne que Mallarmé, qui lui a succédé.

M. YVES BONNEFOY : Je suis parfaitement d'accord. Baudelaire est moderne précisément au sens où Rimbaud dit : « Il faut être absolument moderne. »

Cette modernité est précisément la recherche d'une présence éternelle sous les aspects changeants, les aspects qui ne sont qu'une manière de l'éloigner et de la perdre parce qu'ils font référence à un langage dont l'âme a disparu. Baudelaire n'est pas le Montreur de Choses Passées.

Il faut mettre en parallèle les deux poèmes : *Les Phares* et *Le Cygne*, qui sont chacun une énumération. Dans le premier il énumère des intercesseurs devant l'Être, qui sont les grands artistes, les créateurs d'une beauté qui va demeurer, que l'on peut toujours comprendre si l'on a la disposition poétique, et par laquelle on risque de se mouvoir en direction d'une réalité supérieure. Et puis, dans *Le Cygne*, il énumère d'autres intercesseurs, ou plutôt d'autres compagnons, les captifs, les vaincus, les matelots oubliés dans une île, la négresse amaigrie et phtisique — donc nullement belle — et ceux qui ont perdu « ce qui ne se retrouve jamais, jamais ».

Voici le nouveau réel. Et dans ce réel, il n'y a pas de place pour la beauté. Elle n'apparaît que dans les « cocotiers absents de la superbe Afrique », dans ce fait qu'elle se recompose irrésistiblement dans le souvenir de qui l'a perdue. La beauté est comme le mirage du sacré, comme la mémoire trompeuse de la présence du sacré. Mais la négresse telle qu'elle existe est « amaigrie et phtisique » ; et pourtant c'est avec elle et avec ces marins perdus, ces captifs, ces blessés, que Baudelaire recompose le véritable horizon du réel.

Dans cette mesure, on peut dire que le grand reproche qu'il fait à la Belgique c'est précisément de l'obliger à se retourner une fois de plus vers les œuvres du passé, à redevenir une fois de plus l'artiste, par opposition à une société dans laquelle il ne peut pas être autre chose — à ce moment de fatigue qui est en train de mettre terme à sa vie.

LE PRÉSIDENT : Ce que je retiendrai de cette première partie de l'entretien, c'est que le débat Baudelaire-Mallarmé est une sorte de débat typique. Deux pôles, a-t-il été dit, deux types poétiques se disputent tout poète ; et le trop

L'art dans la société d'aujourd'hui

bref témoignage qu'Yves Bonnefoy nous a donné de sa propre pratique montre bien que la poésie depuis Baudelaire est un affrontement difficile, dangereux pour le poète. Aucune création ne se fait sans risques. De là cette présence, qui a été maintes fois évoquée, du Prince du Mal, de Satan.

Nous passons maintenant au second point, le sacré.

M. JEAN STAROBINSKI : p.199 J'aimerais faire une brève remarque qui pourra servir de transition entre l'examen de l'œuvre de Mallarmé et de Baudelaire et un approfondissement du problème du sacré. Et j'aimerais du même coup revenir au thème de ces Rencontres, à savoir : L'Art dans la société.

Je me pose maintenant la question, peut-être inopportune, de Baudelaire dans sa société. Je me pose la question de sa séparation existentielle. Il a été l'un des premiers, exemplairement, à assumer — peut-être même avec une certaine exagération, prenant délibérément un masque comme l'a dit Jouve — le rôle du solitaire, du maudit, de l'aristocrate, du dandy. Il s'exile. Et si Baudelaire est le poète de la présence, quel prix paie-t-il pour être le poète de la présence ?

C'est le recul dans l'absence et, tout à l'heure Bonnefoy le disait, le consentement à une autodestruction totale.

Ce recul dans l'absence, est-ce qu'on ne peut pas l'appeler aussi — et ce serait alors la grande légitimation de la solitude de l'artiste — un sacrifice ? Un sacrifice, mais qui pourrait avoir son aspect blasphématoire ou parodique. C'est quelque chose comme une parodie du sacrifice du rédempteur, de l'holocauste de celui qui offre sa vie pour le rachat des autres.

C'est donc par le langage et dans la poésie que le poète meurt à lui-même, fait face à la mort pour renaître en poésie. Mais renaître en poésie est l'espoir de Mallarmé, tandis que, me semble-t-il, il y a chez Baudelaire une plus profonde acceptation de la mort, une façon de s'avancer beaucoup plus loin en direction de la mort.

Cette idée d'une renaissance en poésie, d'une œuvre seconde qui serait le triomphe même du langage, est donc propre à Mallarmé. Mais de toute façon, qu'il s'agisse de la beauté mallarméenne ou de la présence baudelairienne, cela se paye très cher. Cela se paye par la décollation de saint Jean-Baptiste, chez

L'art dans la société d'aujourd'hui

Mallarmé ; par la névrose et la déchéance physique chez Baudelaire. Un sang est ici versé, qui n'est peut-être pas tout à fait métaphorique.

Ce qui fait que, même lorsque la poésie devient ou veut être présence à autrui, elle est présence dans une relation dissymétrique. Le poète n'est pas situé sur le même niveau que l'autre. Ceci est peut-être lié à un certain état, ou à un certain désordre de la société, qui fait que le poète ne peut être en communication avec autrui que par cette absence qu'il assume en lui, jusqu'à la mort.

C'est une question que je me pose.

M. YVES BONNEFOY : La question que vous posez, c'est celle de la solitude de Baudelaire. Effectivement, il y a une certaine solitude de Baudelaire, mais je me demande si elle est très profondément significative. Dans quelle mesure Baudelaire est-il seul, et par rapport à qui ?

Il est seul dans la société des artistes, dans la société des poètes de son temps. Il est certain qu'il n'a pas le goût de ce que ses contemporains recherchent, sur le plan de la création sensible. Il ne veut pas être p.200 confondu avec l'artiste. Il s'habille autrement. Gautier souligne, dans sa préface fameuse aux *Fleurs du Mal*, que Baudelaire prenait grand soin de s'habiller en dandy pour ne pas être confondu avec l'artiste qui, à son époque, avait presque un uniforme : pantalon de velours, grand chapeau, cape, etc. Baudelaire, sur ce plan-là, prend ses distances. Il est effectivement seul.

Mais cette solitude n'est pas en elle-même l'acte d'une solitude métaphysique dernière. Et par ailleurs, on voit apparaître dans son œuvre les nombreux plans sur lesquels, au contraire, il est infiniment plus proche des autres, infiniment plus avec les autres que la plupart des écrivains de son temps, y compris ceux qui ont fait profession de compassion sociale. Tous les poèmes en prose sont placés sous le signe de cette foule dans laquelle Baudelaire plonge pour retrouver les autres. Bien entendu, quand il s'approche des autres, il redevient spectateur, et il est séparé d'eux, au dernier moment, par l'acte même de la lucidité qui les lui révèle dans leur figure exacte. Mais il ne faut pas oublier qu'au cœur même de cette foule, et un parmi les autres, il y a son rapport très long et très intime, qui a duré pratiquement toute leur vie, avec Jeanne Duval.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Le rapport de Baudelaire et de Jeanne Duval est — si on ose parler de ces choses-là et si on peut en parler — véritablement un rapport de rencontre et de complicité, pour employer les mots mêmes de Baudelaire. Sur ce plan-là, Baudelaire donne l'impression d'échapper à la solitude beaucoup plus profondément que des hommes comme Chateaubriand ou Mallarmé semblent l'indiquer par les allusions de leur œuvre.

Vous vous rappelez sans doute ce passage des *journaux intimes* de Baudelaire, dans lequel celui-ci raconte cette dispute et déchirement et dévoilement réciproque de lui-même et de Jeanne Duval, au terme duquel toute leur réalité mauvaise étant apparue, ils se sentent véritablement proches l'un de l'autre et dans une sorte de communication et de communion qui est véritablement le contraire de la solitude.

Je crois donc qu'on peut dire que la solitude de Baudelaire est un fait parce que la communication est difficile, mais que dans la tendance profonde de son œuvre il n'y a nullement le besoin de se replier dans une solitude conçue comme une phase nécessaire de l'élaboration de la conscience poétique.

Pour en revenir au sacrifice que vous évoquiez, c'est un mot qu'il faut sans doute accepter profondément quand il s'agit de l'œuvre de poésie —, que l'on peut accepter et pour Mallarmé et pour Baudelaire. Mais il me semble qu'il doit être pris dans des sens à chaque fois différents. Ce que Mallarmé sacrifie et ce que Baudelaire sacrifie ce n'est pas du tout la même chose. Nous voyons Mallarmé considérer que son devoir idéal est de témoigner pour le libre jeu, la libre forme des essences ; et que, de ce fait, il est lui-même de trop dans l'univers, et qu'il doit s'en faire disparaître. Il se met entre parenthèses en tant que réalité d'existence concrète et réelle. Il dit avec un accent de triomphe dans une lettre bien connue : « Heureusement, je suis parfaitement mort désormais. » Ce qui signifie : Je n'ai plus à être embarrassé par ma propre présence dans ce monde, par mes propres velléités, vœux, désirs, p.201 intérêts. J'ai réussi à me débarrasser de tout cela, à faire le sacrifice de tout cela et je peux en quelque sorte me laisser traverser par les relations pures.

Ce que Mallarmé a donc supprimé, c'est l'homme réel, l'homme tel qu'il existe dans les catégories de sa finitude, et cela pour laisser passer à travers lui une beauté supérieure ou, plus tard, la vérité du langage.

Baudelaire, au contraire, adhère très fortement à la réalité de son existence

L'art dans la société d'aujourd'hui

finie. C'est dans les limites de sa vie, dans ce temps irrémédiable dont il éprouve à chaque instant l'angoisse, qu'il veut vivre. Et cela, il ne le sacrifie absolument pas ; il n'aurait rien d'autre s'il le sacrifiait. Et pourtant, Baudelaire sacrifie effectivement quelque chose — je dirai que c'est cela le sacrifice le plus difficile : il sacrifie son immortalité pour exister pleinement dans les limites de la temporalité. Il faut qu'il choisisse le temps ; qu'il accepte la mort et, d'une certaine manière, il faut qu'il la fasse en lui. Et c'est dans cette mesure que Baudelaire a peut-être volontairement, dans un acte de tout l'être, accepté dès sa jeunesse la maladie, alors mortelle, qui en quelques années l'a conduit à l'aphasie et à la mort. Il a voulu que la mort travaille en lui. Il a fait le sacrifice de sa sécurité métaphysique ; il a fait le sacrifice de son illusion d'immortalité en faisant le sacrifice de sa vie physique. Mais cela certes pour ressaisir son existence comme une plénitude d'autant plus sacrée, à chaque instant vécu de sa propre finitude.

M. JEAN STAROBINSKI : Mais n'est-ce pas ce qui s'inscrit dans les origines de la littérature occidentale, quand Ulysse refuse l'immortalité promise par Calypso, pour vivre une vie d'homme promise à la mort ?

LE PRÉSIDENT : Ce n'est pas une vie d'artiste.

M. YVES BONNEFOY : Chez Baudelaire, le refus de Calypso ne devrait évidemment pas le conduire à la vie d'artiste. Mais je rappelle aussi cette phrase du *Démon* de Lermontov, lorsque le Démon apercevant la femme mortelle, dit : Quand je t'ai vue, je n'ai plus senti le bonheur de mon immortalité et de ma toute-puissance ; j'ai voulu vivre comme toi et j'ai souffert de vivre loin de toi...

Il ressent en quelque sorte les privilèges de son infini comme une illusion dont il faut se défaire, et c'est sur ce plan-là que Baudelaire trouve le prix de son sacrifice.

M. JEAN STAROBINSKI : En d'autres termes, ce sont les sirènes qui sont les artistes par excellence.

M. YVES BONNEFOY : Ah ! oui.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : Vous venez de prononcer les mots de « plénitude » et « plénitude du sacrifice », ce qui nous conduit au point suivant que nous voulons aborder, celui du sacré.

Je donne la parole à René Schaerer.

M. RENÉ SCHAEERER : p.202 Où en sommes-nous relativement au sacré, nous tous qui sommes attachés par toutes nos fibres à la littérature et à l'art ? Qu'est-ce que c'est que le sacré, pour vous et pour moi qui sommes maintenant dans cette salle ?

Dès la première phrase de sa conférence, Yves Bonnefoy a donné une merveilleuse définition du sacré, merveilleuse comme tout ce qui est très simple : Le sacré, c'est toutes choses remises à leur place. A quoi j'ajouterai une définition donnée par un jeune philosophe de la religion, Henri Duméry :

« Le sacré, c'est la conscience humaine ramassée tout entière autour de son centre. »

A quoi, comme contre-épreuve négative, j'ajouterai un mot de Chesterton disant : Notre monde moderne est tout rempli de vieilles idées chrétiennes devenues folles.

Il semblerait donc que la crise du sacré aujourd'hui soit une crise d'anarchisme. Le sacré est vivant, même si Dieu est mort ; mais c'est un sacré qui n'a plus de centre, qui n'a plus de mise en ordre. Le tissu s'est relâché.

Trois pensées très fortes ont cherché à restituer à l'homme ce centre : celles de Nietzsche, de Marx et de Freud qui, par des moyens très différents, tendaient à orienter l'homme soit vers le surhomme, soit vers la cité bienheureuse, soit vers un équilibre mental total. Ces trois influences, nous en vivons aujourd'hui, mais je crois que nous devons constater leur échec relatif.

Aujourd'hui donc, le sacré est vivant, mais c'est un sacré qui m'apparaît comme anarchique. Il y a une sorte de polythéisme du sacré, de mythologie du sacré.

Le résultat, en ce qui concerne la littérature et l'art, est que deux tendances, qui devraient être complémentaires, qui devraient se corriger l'une l'autre, se dissocient. Il y a une sorte d'écartèlement. Chacune va jusqu'au bout de ses possibilités en oubliant l'autre.

L'art dans la société d'aujourd'hui

La première tendance est celle que j'appellerai affective, passionnelle, qui aboutit à l'érotisme. Un érotisme sans limites dans la littérature, au cinéma (les affiches du cinéma sont encore plus érotiques que les films). La tendance contraire, c'est la tendance intellectualiste. La littérature tend à devenir la littérature d'une intelligentsia. Le poème, le film, la sonate, le tableau, la statue deviennent des problèmes à résoudre. Peut-être y aurait-il à signaler en littérature l'influence de James Joyce dont l'*Ulysse* n'est compréhensible, semble-t-il, que lorsqu'on sait qu'il s'agit des aventures d'Ulysse, ou les *Gommes*, de Robbe-Grillet, où il s'agit d'Œdipe. Dans un film intéressant, *Le Désert Rouge*, il y a une succession de symboles que pour ma part je n'ai compris que plus tard, lorsque quelqu'un plus habile que moi me les a expliqués.

Y a-t-il à cela une solution ? Si elle ne peut pas être cherchée dans un retour à la croyance en Dieu, puisque certains la dénie à l'Église, la dénie à la Bible, je verrais pour ma part une tentative de solution dans un retour à ce qui paraît à tout homme normal indiscutable. L'indiscutable, à mon sens, c'est le sacré. Or qu'est-ce qui est indiscutable p.203 aujourd'hui ? C'est d'abord la valeur de la vie. A moins d'être un monstre, on ne peut pas nier la valeur sacrée qu'il y a dans la vie d'un bébé qui vient de naître, dans la vie d'un papillon qui se pose sur une fleur, dans la vie de la nature. Il faut restituer à l'homme, par le moyen de la littérature, par le moyen de la poésie, par tous les moyens de l'enseignement dans les écoles, le sentiment de respect du sacré devant la vie de la nature, qu'il s'agisse de la vie humaine, des plantes ou des animaux.

Et puis le second indiscutable — mais il faudrait avoir plus de temps pour défendre cette thèse —, c'est la primauté des valeurs morales sur les autres, à commencer par les valeurs esthétiques. Certes, l'art et la littérature sont maîtres dans leur domaine. Il est absurde de vouloir dire à un poète : Vous allez faire un sonnet de telle manière. Il est libre de faire le sonnet comme il le veut. Mais il faut restituer un certain nombre de dépendances hiérarchiques.

Je crois que nous serions tous d'accord pour dire qu'un chef-d'œuvre qui aurait été réalisé au prix d'une action odieuse crée un réel malaise. Nous ne pouvons pas ne pas subordonner, quel que soit notre attachement à l'art, les valeurs esthétiques aux valeurs morales. Le danger de renverser cet ordre règne aujourd'hui d'une façon très sensible. C'est ce qu'on a appelé le Don

L'art dans la société d'aujourd'hui

Quichottisme ou le Bovarysme, c'est-à-dire une forme d'aliénation mentale qui a poussé ces héros, Don Quichotte ou Madame Bovary, à vivre moralement sur le plan esthétique. Renversement des valeurs, la priorité n'étant pas accordée à ce qui est indiscutable, c'est-à-dire, à mon avis, à ce qui est une forme du sacré.

Je ne sais pas si ce que je viens de dire vous paraît rejoindre vos considérations personnelles, si cela vous paraît avoir un sens, je serais heureux d'avoir votre avis à ce sujet.

M. YVES BONNEFOY : Dans une large mesure certainement. Quand vous parlez de la concurrence du point de vue moral et esthétique à propos de l'élaboration d'une œuvre, je comprends ce que vous voulez dire. Et quand vous donnez à la possibilité du sacré, aujourd'hui, pour contenu la vie, je ne peux évidemment pas m'y dérober.

Ce que je voulais faire, c'était plutôt mettre l'accent sur la difficulté même de la constitution de cet objet du sacré. La vie, certes oui, mais à quoi la reconnaît-on, quelle est sa forme la plus dense, sur quel plan faut-il la chercher, avec quelles valeurs faut-il l'approcher ?

Et cela est l'objet d'une imagination particulière, qui constitue précisément le sens poétique de la présence, cette imagination seconde qui n'est pas l'imagination artistique que Baudelaire et Mallarmé partageaient. Et cette imagination est le moment le plus décisif à chaque instant nouveau de l'élaboration du sacré, parce que c'est elle qui liquide les vieilles images, qui détruit le vieux vocabulaire, qui permet à la présence de trouver son éternité sous de nouvelles formes.

C'est sur ce plan-là que le problème du sacré me semble se poser de la manière la plus concrète. Si on s'efforce de le saisir en termes de valeurs éternelles on risque de se trouver simplement dans la situation d'une tautologie où la réaffirmation de la valeur de la vie est certes ^{p.204} satisfaisante, mais où elle est en même temps minée par notre incertitude et notre peu d'expérience de ce que la vie se trouve être, elle que nous avons déjà dégradée par une valorisation inadéquate et héritée d'un sacré désormais incompris.

LE GRAND RABBIN ALEXANDRE SAFRAN : En tant que juif, pour lequel le deuxième commandement du décalogue garde son importance primordiale, j'ai

L'art dans la société d'aujourd'hui

vivement apprécié les réflexions que M. Yves Bonnefoy nous a présentées au début de sa conférence.

« La beauté, avez-vous dit, M. Bonnefoy, est avant tout signe de l'amour et attente de l'Être. » Vos considérations sont proches de l'enseignement que les sages d'Israël nous ont laissé à ce sujet. Ils prennent pour motif de leur réflexion sur la beauté un verset de la Bible par lequel l'israélite célèbre Dieu, son Dieu présent, tout proche de lui, qui le sauve. L'israélite s'exclame : *Ze Eili veanvéhou* : « Il est mon Dieu, je le glorifierai ! » (Le mot « glorifierai » en français et son équivalent dans les autres traductions de l'Écriture sainte ne rendent que partiellement le sens du mot hébreu *veanvéhou*.) Le vocable hébreu souple et riche, *veanvéhou*, dont la racine peut signifier à la fois une belle demeure intérieure et une belle apparence extérieure, suggère aux maîtres du Talmud les réflexions suivantes : « *Veanvéhou !* rends-toi beau devant Dieu par tes bonnes actions, et réalise-les en rendant les objets que tu emploies dans ce service de Dieu, beaux, agréables ! *Veanvéhou !* ressemble à Dieu ; ainsi qu'il est miséricordieux et bon, sois aussi miséricordieux et bon ! »

La beauté, M. Bonnefoy, n'est-elle pas avant tout signe d'amour, communion des présences, rapport analogique, manifestation de l'unité ?

M. YVES BONNEFOY : Oui, je dirai que la véritable beauté est l'état que prend la forme dans la véritable communion, si elle existe. Il n'y a pas de critères objectifs pour la définir ; c'est un rapport avec les autres créatures, qui prend forme à partir de l'état même de la communion, et qui naît de lui.

M. JEAN RUDHARDT : Je voudrais poser deux questions à M. Bonnefoy : Vous avez montré d'une façon saisissante comment la recherche nostalgique, la quête mallarméenne de la beauté idéale, nous détourne d'une vraie rencontre avec le sacré. Mais si l'expérience d'une telle rencontre s'exprime dans un poème, dans une œuvre, cette œuvre constitue à son tour une unité ordonnée et porte en elle une beauté.

Quelque différente qu'elle soit de la perfection mallarméenne, cette beauté, dans la mesure même où elle exerce sur nous son attrait, ne nous détourne-t-elle pas aussi du sacré ?

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. YVES BONNEFOY : Peut-être plus encore. C'est peut-être là la ruse suprême de la beauté extérieure, de la beauté mallarméenne ; et ce que vous faites, et ce que j'accepte en somme, c'est, p.205 au moins d'une manière hypothétique, une mise en accusation de l'idée même d'œuvre, du moment par lequel une expérience est ressaisie comme élément d'une œuvre, du moment par lequel l'expression ou la réflexion se retourne sur une forme pour se constituer en œuvre.

C'est peut-être cela même qu'il faut regarder avec inquiétude et mettre en accusation.

M. JEAN RUDHARDT : N'est-ce pas une mise en question de l'art lui-même ?

M. YVES BONNEFOY : Si. C'est une mise en question de l'art lui-même. C'est là la position dernière à laquelle cette sorte de logique nous entraîne, et on suit ce mouvement avec effroi. Mais en même temps on ne peut pas s'empêcher de poser cette question jusqu'au bout, se souvenant par exemple de l'antique condamnation de la poésie par Platon. Et tout ce que je voulais faire, sans me sentir capable d'y répondre, c'était de formuler, jusqu'à cette question dernière, l'enchaînement logique de quelques remarques sur les rapports de l'œuvre et du mal.

M. JEAN RUDHARDT : Mais cela m'amènerait à ma seconde question : cette condamnation chez Platon s'accompagne d'une certaine structure métaphysique. Or, il m'a paru que vous la rejetiez dans votre conférence en vous opposant à l'idéal mallarméen de la beauté. En insistant, d'autre part, sur votre appartenance au temps, il m'a bien semblé que c'était une sorte de platonisme que vous combattiez et que, en accord, à ce point de vue, avec toute une tendance de la pensée contemporaine, vous souligniez le caractère temporel de l'expérience que nous faisons du sacré.

Mais vous caractérisez aussi cette expérience comme une rencontre. N'est-ce pas alors une rencontre avec la transcendance ? La transcendance appartient-elle à la temporalité ou, au contraire, est-ce que cette expérience, pour contingente qu'elle soit, ne nous fait pas sortir de la temporalité ?

Et dès lors, si cette expérience comporte le pressentiment d'un ordre —

L'art dans la société d'aujourd'hui

comme il m'a semblé, à plusieurs reprises, le sentir dans votre conférence —, l'ordre pressenti est-il vraiment soumis à l'historicité ?

Il serait sans doute illusoire de vouloir enfermer cet ordre, pressenti à la limite de l'expérience, dans l'ordre contingent d'un système ou dans l'ordre contingent d'une œuvre. Mais si l'ordre du système, ou l'ordre de l'œuvre, ne constitue pas le chiffre de l'ordre transcendant, quel sens peut-il encore comporter ?

En dénonçant l'illusion qui consisterait à identifier l'ordre du système avec l'ordre transcendant, l'époque contemporaine ne les refuse-t-elle pas l'un et l'autre ? Ne jette-t-elle pas l'enfant avec l'eau du bain ?

M. YVES BONNEFOY : Ce que vous apportez là, c'est précisément la justification que je demandais tout à l'heure à l'entreprise de Mallarmé. Et je pense, en effet, que c'est la seule façon ^{p.206} possible de la justifier, et que cette assertion contient en elle-même de quoi faire réfléchir.

Mais ce chiffre de l'ordre vers lequel toute aspiration de sacré se dirige, est en somme un chiffre évanescent, un chiffre qui ne vaut que dans la mesure où il se désigne comme chiffre et rien d'autre. Et il faut *vivre* cette évanescence, cette impossibilité, tout autant que le bonheur de la forme.

Je prends, par exemple, le cas de Gustave Moreau, peintre d'Hérodiade lui aussi — Moreau obsédé par l'idée d'une beauté idéale et d'une création qui matérialisait son rêve. Dans la figure que Moreau construit, à partir des différents éléments de beauté qu'il a réunis, on voit bien apparaître le chiffre d'un ordre qui serait ainsi réinventé pour la conscience, réindiqué à la conscience ; mais en même temps on voit que le dessin de Gustave Moreau ne se referme pas sur une forme véritablement comprise.

Ses figures prétendues suprêmement belles sont en fait tout de suite datées. Ces corps ou ces visages qu'il dessine perdent immédiatement leur prétendue beauté, alors que, par exemple, les tableaux de Courbet ou de Manet, eux, gardent éternellement, à nos yeux, leur vivacité et leur force.

Il semble que, pour pouvoir former l'image de cet ordre à venir, Gustave Moreau ait été obligé de sacrifier une telle quantité d'expériences immédiates qu'il ne peut plus que former une structure exsangue dans laquelle les rapports

L'art dans la société d'aujourd'hui

les plus mystérieux qui pourraient exister entre les êtres, et qu'il faut à tout prix signifier, ne sont pas présents.

A quel point de l'expérience artistique se situe l'apparition d'un chiffre véritable, c'est-à-dire d'un chiffre du sacré comme tel, mais aussi d'un chiffre véritablement pertinent, véritablement cohérent, qui ne se referme pas que sur le fantôme des choses, mais qui désigne les véritables points de l'articulation ?

Est-ce que ces chiffres-là ne se présentent pas dans le moment où le projet heureux de la construction, de la beauté, se trouve tout d'un coup ruiné par un remords, peut-être encombrant, mais finalement en soi-même le plus créateur.

LE PRÉSIDENT : Sur la question de la mise en accusation, non pas de la beauté mais de l'œuvre même, nous aurons l'occasion de revenir dans un moment. Restons-en pour l'instant au sacré.

La parole est à Pericle Patocchi.

M. PERICLE PATOCCHI : Quand M. Yves Bonnefoy a dit que la beauté exaltant le sacré est le pire des pièges, je voudrais lui demander s'il entend par là une idéalisation dans l'harmonie, ou bien s'il veut parler — et je ne serais pas d'accord avec lui — d'une authenticité d'expression, d'une vérité de l'expression poétique, ce qui n'est pas nécessairement à confondre avec la beauté. Et je suis reconnaissant à Yves Bonnefoy d'avoir, dans sa conférence, mis l'accent sur p.207 la prise de conscience que Baudelaire a eu du temps, de la chute du temps, de l'acceptation du temps : *O douleur, ô douleur, le temps mange la vie.*

Mais, à ce moment-là, cette douleur devient pour Baudelaire une cible d'amour, comme vous avez dit, parlant non pas de la douleur, mais d'autres aspects de Baudelaire.

Vous avez cité tout à l'heure le poème de Satan et voilà que je songe à cet autre poème où il dit :

Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance
Comme un divin remède à nos impuretés...

J'en viens donc à ceci, que toute œuvre d'art ne peut pas exister, si idéalisée soit-elle, sans la présence de toute la contradiction humaine, sans cet homme qui est au centre des antinomies, comme l'a vu Pascal. C'est là ce qui nous

L'art dans la société d'aujourd'hui

touche toujours dans Baudelaire ; et ce qui fait qu'il sera toujours moderne.

Avec son expression poétique, nous arrivons encore à un autre problème qu'il serait intéressant de soulever ici : celui du conflit qu'il y a toujours eu entre le sacré du point de vue divin et humain, et le sacré de l'expression poétique.

Je suis reconnaissant à Yves Bonnefoy de n'avoir pas posé de conclusions. Il nous a laissés véritablement dans cette situation du poète « être d'amour ». Et c'est dans l'amour que, moi, je proposerai qu'on cherche le sacré.

Le poète, cet être animé par toutes ces contradictions, est le poète non seulement de la beauté mais aussi de la douleur. C'est cela qui fait le pathétique de la condition poétique que vous êtes en train de vivre.

M. YVES BONNEFOY : Je suis d'accord si vous suggérez l'idée que le poète est quelqu'un comme le roi Midas, qui voit se transformer en or tout ce qu'il touche. Y compris précisément la douleur qui devient, par le fait de son élaboration poétique, une forme de la beauté. Cette beauté, en retour, semble la justifier d'une certaine manière, et priver le scandale de la possibilité de se développer comme il le faudrait dans la conscience.

Cette sorte de ruse de la beauté reprenant possession de ce qui la ruine, oui certes, je ne peux que la constater. Et cela même donne à penser qu'on pourrait généraliser cette situation, cette dialectique, à toute œuvre — même des œuvres non poétiques —, du moment qu'il y a constitution, élaboration de la forme d'une réalité qui est peut-être celle du moi se cherchant à travers l'œuvre.

Il y a comme un double plan d'existence : le moi qui se développe, se coordonne et se structure dans l'œuvre, et qui réalise sur ce plan la plénitude des rapports possibles dont sa sensibilité ou ses moyens le fournissent ; et d'autre part la finitude qui poursuit plus ou moins obscurément son destin — c'est-à-dire, l'unité — dans le champ propre de sa vie. Est-ce qu'une théorie de l'œuvre de cette nature n'est pas une confirmation tout à fait positive à l'idée que l'œuvre est le pire ennemi de ^{p.208} l'unité, et que l'œuvre est, à sa façon, un facteur de dissociation qui tend à désintégrer la communion des créateurs ?

M. PERICLE PATOCCHI : Vous avez évoqué le roi Midas... Je ne crois pas que nécessairement l'œuvre poétique authentique devient une œuvre de beauté, et

L'art dans la société d'aujourd'hui

qu'elle devient de l'or. Elle peut aussi être en rupture de la beauté traditionnelle et constituer aussi un scandale ; elle est cependant un lieu de communion humaine. Ce n'est pas de l'or, c'est quelque chose de plus vrai.

M. YVES BONNEFOY : Bien sûr, il y a communion à partir de l'œuvre, mais il y a toutes sortes de communions. Les pires politiques, les pires propagandes sont aussi origine de communion, certes inauthentique mais réelle.

Que l'œuvre réunisse des hommes ne signifie pas pour autant qu'elle les réunit sous le signe de la véritable présence ; elle peut les réunir sous le signe de la pseudo-présence, comme les propagandes politiques totalitaires.

M. PERICLE PATOCCHI : N'empêche que si elle les réunit dans la véritable présence, il y a communication ; et ce n'est pas seulement une transformation en or.

M. YVES BONNEFOY : Mais si elle escamote toujours la véritable présence pour lui substituer une image, alors il vaut peut-être mieux ne pas vivre cette communion autour d'elle.

M. PERICLE PATOCCHI : Nous sommes porteurs d'images ; nous reconnaissons toujours un peu de nous-mêmes dans l'œuvre d'un authentique poète. Il y a véritablement communion.

M. YVES BONNEFOY : Oui, sans doute. Il y a des moments de communion, des parcelles de communion. Puis il y a aussi quelque chose dans l'œuvre qui dupe ceux qui ont été réunis pendant un moment pour la communion.

M. DE MAN : Il y a une profonde ambiguïté dans ce que vous dites sur l'œuvre. Dans une certaine mesure, vous rejetez l'œuvre en tant que valeur. L'œuvre est dangereuse ; l'œuvre est du côté des sirènes. C'est vraiment comme quelqu'un qui s'est choisi sirène et qui continue à accomplir cette fonction. Je sens là une ambivalence qui apparaît également dans l'image que vous nous donnez de Mallarmé — d'un Mallarmé tentateur —, ou d'un élément dans Baudelaire qu'il aurait voulu rejeter de l'œuvre, et qui serait précisément l'élément artiste.

L'œuvre crée la division ? Je ne crois pas. L'œuvre, dans la mesure où elle

L'art dans la société d'aujourd'hui

est authentique (par opposition à d'autres expériences qui ne le sont pas), nomme une division qui existe dans l'être. Comme telle, l'œuvre a p.209 une vérité qui n'est pas la vérité immobile, statique, que vous associez à Mallarmé, mais qui est précisément une expression authentique de la temporalité — d'autant plus authentique qu'elle est déchirée, et qu'elle met en cause l'individu qui la prononce. Donc, l'œuvre ne guérit pas la dissociation, mais ne la crée pas non plus : elle la nomme. Elle la transforme en langage comme tel, et elle nous la donne sous une forme médiate, qui est la forme de son langage. Cette forme n'est pas la beauté à laquelle vous faites allusion, qui existe peu dans la littérature et certainement pas chez Baudelaire, et très peu chez Mallarmé également.

Lorsque vous opposez la notion de l'œuvre à la notion de temporalité, je vous dirai que généralement la poésie est temporalité. Elle est toujours temporalité. Elle est expérience de temporalité.

Je crois que la question qui se pose pour vous réside dans la notion du « pour autrui ». Je retrouve constamment chez vous, d'une part la notion de temporalité s'opposant à l'œuvre et, d'autre part, la notion du « pour autrui », la notion de l'amour. Et là, la question est plus difficile. C'est plutôt la question de l'inter-personnalité chez Mallarmé qui vous hante, contre laquelle vous faites valablement opposition. En effet, Baudelaire est un poète de l'inter-personnalité ; Mallarmé ne l'est pas. Mais dire que Mallarmé serait du côté de la poésie diabolique, satanique et non Baudelaire, cela me semble difficile ; c'est peut-être aller trop rapidement.

M. YVES BONNEFOY : A moins que le problème de l'inter-personnalité, de la trans-personnalité ne soit le plus important et le seul. Et c'est précisément toute la question que je pose.

M. DE MAN : Cela impliquerait renoncement à la poésie. Il est certain que la poésie n'est pas le domaine électif de l'inter-personnalité. En ce cas, d'autres devoirs, d'autres obligations sont très urgents.

M. YVES BONNEFOY : D'autres devoirs, d'autres obligations, c'est encore, sous une autre forme, toute la question que j'ai voulu poser depuis hier.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : Peut-être que pour vous le premier devoir n'est pas celui de l'œuvre ou de vivre l'œuvre ?

M. YVES BONNEFOY : C'est un besoin. Est-ce pour autant un devoir ? Je ne le sais pas non plus. C'est un devoir s'il faut, d'une manière générale, aller jusqu'au bout de ses besoins, et cela pour témoigner et pour, indirectement, rejoindre les autres dans une sorte de libération réciproque ; mais je ne sais pas si véritablement la vocation poétique fonde en nécessité l'idée d'un devoir de poésie.

M. JEAN STAROBINSKI : J'aimerais vous poser une question qui se rattache étroitement à celles qui viennent de vous être posées ; on vous presse un peu de tous les côtés.

p.210 Vous avez parlé de l'ordre dans lequel toutes choses viennent se ranger dans l'univers sacré ; vous avez évoqué les civilisations et les grandes cultures de l'antiquité. Et nous parlons maintenant de la recherche du poète, ou de son silence. Admettons, dans le meilleur des cas, que le poète trouve, sinon l'ordre lui-même, du moins son souvenir, et qu'il l'exprime dans une œuvre. Il sera seul à la dire, cette harmonie. Il sera seul à la dire pour des hommes qui l'ont perdue et qui peut-être chercheront à déchiffrer dans l'œuvre du poète cette mémoire perdue et retrouvée.

Il y a donc, me semble-t-il, quelque chose d'extrêmement différent entre l'ordre que vous, poète, cherchez à transcrire, et les grands ordres sacrés qui étaient vécus collectivement et au sein desquels, vraisemblablement, les poètes ne s'interrogeaient pas sur ce qu'est le langage.

M. YVES BONNEFOY : Il est certain que tout ce que nous disons aujourd'hui se place dans la situation d'un monde où cet ordre collectif n'existe pas. S'il s'agissait de définir de façon concrète et empirique la poésie telle que je l'entends, je dirais qu'effectivement c'est la recherche pratique d'un ordre. Le poète n'est pas celui qui s'efforce d'exprimer certains états particulièrement délicats ou rares de la sensibilité ; il n'est pas celui non plus qui essaie de constituer la forme dans laquelle viendront se coordonner un certain nombre d'éléments. Il est celui qui, placé dans un univers qui ne répond pas à son besoin d'unité, et de présence, essaie d'en rassembler les éléments, comme on

L'art dans la société d'aujourd'hui

rassemble des morceaux de bois pour faire un feu dans une situation de froid et de ténèbres. Il rassemble les éléments qu'il a acceptés, aimés, compris, de manière qu'un ordre soit rétabli autour de lui. Et c'est cela que l'œuvre poétique signifie, par le fait même aussi qu'elle est une structure.

Ces différents éléments ont été mis en rapport entre eux à travers l'expérience propre de celui qui les a aimés les uns et les autres, c'est-à-dire l'un par rapport à l'autre. Et ainsi le poème est comme l'acte par lequel une conscience est en train de rétablir dans un monde en désordre une sorte d'ordre minimal qui signifie pour lui comme un sacré. Imaginez la situation d'un homme qui fait élection d'un lieu et s'attache à quelques objets qui sont là (disons un arbre, une maison, une montagne, une rivière, etc.), et qui, par vision de ce spectacle le plus quelconque (pour employer les mots de Baudelaire que je citais hier soir) arrive à retrouver des liens, à travers lui, qui constituent ces quelques données à la fois en *ordre* et en *présence* : à partir de ce moment-là, on ne peut plus distinguer les deux notions. Il y a présence parce que ces choses se sont coordonnées dans la suffisance de sa vie, et il y a aussi ordre, précisément parce que la présence ne peut se manifester que dans la constellation qui ne le brise pas.

S'il en est ainsi, que se passe-t-il pourtant ? Il se trouve que, vivant en cette situation, ayant éprouvé cette constellation, je n'ai fait en même temps que me donner une forme, une forme par laquelle je me vois séparé, égoïstement séparé d'un certain nombre de choses qui se passent à la surface de la terre.

p.211 Cette suffisance, que je trouve dans la constitution poétique d'un ordre, me dispense de m'occuper du déchirement et du mal tel qu'il continue à exister dans la communauté humaine.

Ce qui fait que le témoignage que je suis en train de porter pour la nécessité d'un ordre, et la capacité humaine de s'engager dans l'élaboration d'un ordre, ne font qu'accroître la dissociation de fait du monde actuel, puisqu'elle détourne au moins mes énergies de m'occuper de la remise en ordre politique ou morale de la société.

Le fait de désigner la dissociation suffit-il ? Bien entendu, je comprends que toute œuvre désigne ainsi la dissociation. Mais si elle la désigne au point de la pratiquer finalement dans l'existence de celui qui la désigne, est-ce que c'est un marché qu'on est en droit d'accepter ? D'autant que celui qui lira l'œuvre de

L'art dans la société d'aujourd'hui

poésie comprendra lui-même la dissociation que l'œuvre lui indique ; mais la comprenant dans l'œuvre poétique, il sera lui-même déterminé poétiquement et il continuera, lui aussi, à vivre de cette dissociation dans son désir de faire œuvre, et ainsi le mal s'entretient dans la formulation même qui le désigne.

Je n'ai certainement pas répondu à la question de Starobinski.

M. JEAN STAROBINSKI : Cette belle idée des morceaux de bois rassemblés pour faire un grand feu, peut-être explique-t-elle à la fois votre passion de la présence et de l'ordre, et le désir de voir l'œuvre se consumer elle-même ?

LE PRÉSIDENT : Est-ce que pour vous, précisément, le moyen le plus sûr de créer un ordre dans le monde n'est pas celui qui vous a été accordé de faire œuvre poétique ?

Dans les paroles que nous venons d'entendre, vous semblez éprouver une sorte de remords à l'œuvre poétique, à votre vocation de poète, précisément parce qu'elle est vocation d'ordre et de présence.

M. YVES BONNEFOY : A quoi bon des poètes en temps de pénurie ?

M. BERNARD WALL : Je voudrais, pour un moment, revenir sur quelques idées qui ont déjà été exprimées. Je suis très préoccupé des mots employés. Et le mot « sacré » est typique, dans un certain sens, de notre dissolution comme société, parce qu'on est toujours tenté de le mettre entre guillemets. Ainsi, le mot « sacré » est un mot que nous avons hérité de la tradition chrétienne, puis il a changé de sens. (Ainsi pour Baudelaire ; c'était un précurseur.)

Il y a le sacré chrétien et le sacré juif. Il y a enfin le sacré qui pourrait être la morale...

Enfin, je ne vois pas le moyen de sortir de cette affreuse situation dans laquelle se trouve notre malheureuse civilisation tellement écartelée et spécialisée.

M. YVES BONNEFOY : En dépit de cette dissociation dans l'emploi des mots que vous signalez — et qui est effective dans bien des cas —, il me semble qu'on s'entend malgré tout, à travers les p.212 imprécisions ou les différences, sur le

L'art dans la société d'aujourd'hui

sens approximatif de certains mots, et en particulier de ce mot de « sacré ».

J'avais proposé une définition : à savoir que le sacré est la présence se révélant dans la totalité ressentie comme telle, grâce à un ordre qui en rassemble les éléments et en même temps les structure.

Dans cette mesure, je crois qu'un accord assez large peut être trouvé entre toutes les formes particulières de sacré, toutes les expériences de sacré. C'est l'acte fondamental par lequel l'homme pose la constellation dans le ciel. Et d'ailleurs, cette constellation reparaît dans un poème de Mallarmé. Mais il est significatif qu'elle brille dans une chambre vide, de laquelle Mallarmé lui-même a disparu.

Pour en revenir à votre question, je crois que même si les mots nous séparent, il faut quand même continuer de parler. Est-ce que vous tendez à penser qu'il ne faut pas parler dans la mesure où nous n'avons pas d'entente ?

M. BERNARD WALL : Je parle toujours, malheureusement...

LE PRÉSIDENT : Effectivement, la situation de malaise existe, mais beaucoup d'œuvres veulent créer ce malaise et nous le faire ressentir.

M. GEORGE BUCHANAN recourt au langage poétique, « peut-être le seul efficace », pour dire que si l'ordre poétique prévalait, les exigences du poème répondraient aux exigences de la société :

I am in the poem, not the poem in me. If I weren't in the poem
I couldn't share in its creation. I haven't chosen a subject and said
"On this I'll write a poem devoid of mistakes."

This is the other way round :
not a special subject but the whole subject
demands to be included.

This is my voice living — an odyssey with a pen
across many years of paper, which will take me
I've no idea whither.

I trace the whisper on a deeper level than we usually speak.
The poem won't build to a climax. To live in it
is more important than to systematise it for
abstract philosophers.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Does the poem issue desires like commands ?

Perhaps poetry is

our desires expressed as laws.

We desire what is absolutely necessary.

If poetic justice should rule, the poem's requirements

may be what society requires. The next line may be

the next line.

LE PRÉSIDENT : p.213 Si vous dites que la poésie a pour fonction de faire désirer ce qu'il faut désirer, vous apportez certes une justification inespérée...

M. JEAN CLAIR : Quitte à déborder un peu le cadre de cet entretien, je voudrais, parce qu'Yves Bonnefoy est l'un des critiques d'art les plus aigus de notre époque, l'attirer sur le plan de l'histoire de l'art.

Ce tournant radical dans les rapports de l'art et du sacré qu'il voit dans la poésie française, me semble en effet, avec quelques décennies de retard, se vérifier dans l'évolution des arts plastiques à notre époque.

Il ne fait guère de doute qu'avec le XIX^e siècle nous sommes entrés dans une période d'immanence. Or l'art n'est-il pas par essence messianique ? Son but n'est-il pas d'annoncer une réconciliation de l'esprit et du sensible, et finalement de nous promettre un salut.

Seulement, cette promesse d'une part, et cette immanence dans laquelle nous baignons, d'autre part, ne peuvent être qu'exclusives l'une de l'autre ; et l'âme de cette opposition nous semble être bien souvent le malheureux perdant.

Si bien que, face à cette beauté privée de sa dimension transcendante, le peintre aujourd'hui ne semble avoir que trois attitudes possibles qui, je dirai très schématiquement, furent illustrées en poésie par Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé.

Ou bien il peut, comme Rimbaud, reconnaître et saluer la beauté, mais ce sera pour aussitôt l'éprouver comme absurdité, goûter son amertume et finalement l'injurier.

Tel me semble être le sens de toute une partie de la peinture actuelle, disons de Picasso à Francis Bacon : peinture sacrilège et blasphématoire pour autant qu'elle ne reconnaît le réel que pour le défigurer et qui, tel Rimbaud, meurt de soif auprès de la fontaine.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ou bien, dans une « perspective mallarméenne », accorder au hasard une valeur transcendante que l'on refuse désormais aux dieux des théologies. Ainsi, le geste hasardeux des peintres abstraits, informels ou tachistes semble, en tant qu'il est hasardeux, vouloir échapper à la finitude de la créature pour se parer des pouvoirs infinis du créateur. Le peintre ayant, comme Mallarmé, fait le vide en lui, devient une sorte de médium inspiré par des forces cosmiques ; le tableau lui-même devenant création pure, démiurgie magique, ne renvoyant plus qu'à lui-même, étant à lui-même sa propre fin, est, tel Hérodiade, refermé sur une obscure et incommunicable beauté.

Ce n'est plus, ici, du blasphème, mais un péché d'angélisme.

Entre ces deux voies qui me semblent être des faillites, il ne reste qu'une troisième voie, baudelairienne peut-être, où le hasard n'est plus démon de l'automatisme surréaliste ou abstrait, mais acceptation lucide de la contingence humaine — ce que vous appelez non plus le hasard mais le probable.

Disant cela, je songe aux derniers auto-portraits de Bonnard, aux natures mortes de Morandi ; je songe encore et bien sûr aux sculptures de ^{p.214} Giacometti : toutes œuvres qui semblent toujours sur le point de se perdre mais qui, sur le seuil même de leur perte, nous redonnent le poids et la densité du réel.

Mais pourtant — et c'est là ma question — ces œuvres résonnent plus comme un adieu déchirant à la beauté que comme une promesse de retour. Beauté donc, et beauté réelle face à l'attitude blasphématoire ou angélique, mais beauté qui ne me semble pouvoir être que malheureuse — comme on parle en philosophie d'une « conscience malheureuse ».

Je voudrais donc vous demander si vous êtes d'accord avec cette analyse de l'évolution de la peinture contemporaine ; et ensuite si vous pensez — alors qu'il y a tant de gens pour annoncer la mort de la peinture —, que la réconciliation de la beauté et du bonheur sera possible, comme elle le fut autrefois ?

M. YVES BONNEFOY : Il faudrait, pour cela, que l'ordre sacré se reconstitue, et il n'est peut-être pas impossible qu'il le fasse d'une manière qui n'a pas encore été évoquée.

Mais pour revenir un peu en arrière, il ne me semble pas que l'art

L'art dans la société d'aujourd'hui

d'aujourd'hui soit un art de l'immanence. C'est un art de l'immédiat et c'est quelque chose de bien différent.

Je crois que dans l'ordre sacré l'immanence règne, mais précisément dans la mesure où la médiation règne aussi. Tout est justifié partout. L'unité circule précisément par la forme que chaque créature reconnaît à chaque autre.

Dans la ruine des médiations qui caractérise la disparition du sacré, il n'y a plus, précisément, que de l'immédiat. L'immédiat apparaît à la place de l'immanence comme la réalité brute sur laquelle on vient buter, mais qui ne communique plus avec les autres, et qu'on est obligé de reconnaître dans sa figure opaque et irrémédiablement cruelle pour nous. Et tout l'art contemporain est précisément un art de l'immédiat, en ce sens qu'il n'y a plus de circulation possible entre l'objet que le peintre cherche à atteindre et la totalité perdue.

Et c'est d'ailleurs l'ambiguïté qui a constitué à la fois le moteur et la faillite de l'art informel. On a vu des peintres essayer de chercher, au plus bas niveau de la réalité sensible, des parcelles de quelque chose qu'ils auraient voulu ressentir comme immanence, et le flux d'un être librement circulant. Mais en fait, ce qu'ils atteignaient n'était que de l'immédiat, c'est-à-dire finalement le spectacle des accidents d'un mur existant par soi-même, parce qu'il n'y a plus rien pour lui donner un sens, pour le ressaisir dans un ordre total.

C'est cette ruine de la médiation qui est exemplairement vécue par Giacometti essayant de donner figure à la présence, mais n'y parvenant pas parce que les moyens de la représenter, c'est-à-dire de la coordonner aux aspects sensibles, lui manquent. Ce qui fait qu'il échoue profondément.

Ainsi Giacometti vit d'une manière exemplaire la disparition effective du sacré dans notre existence.

p.215 Bonnard, tout au contraire, semble manifester dans sa peinture la coordination miraculeuse des choses, la libre circulation d'une présence parmi les objets élus de ce monde dans lequel il s'est enfermé. Mais dans cette mesure aussi, il tombe sous le coup de cette question que je me pose : cette fluidité retrouvée, cette totalité reformée dans son œuvre, n'est-elle pas finalement qu'un rêve, un rêve qui a peut-être la vertu de désigner la voie qu'il faut reprendre, mais qui ne la réalise pas parce qu'il isole Bonnard dans son existence de peintre, en marge de la société, et parce qu'elle isole aussi

L'art dans la société d'aujourd'hui

Bonnard de lui-même, le peintre et l'homme menant leurs destinées parallèles mais non confondues.

Pour que le sacré soit à nouveau possible, peut-être faut-il d'abord que la science achève l'explicitation du réel, et ressaisisse de ce fait — comme Lévi-Strauss le suggère dans *La Pensée sauvage* — la qualité sensible au sein d'une signification totale, si bien que les besoins et les expériences de l'existence vécue pourraient retrouver leur place dans l'horizon de la forme unique révélée.

Peut-être que, dans cette vision, tout ce que nous disons s'effacerait et ce remords dont je parle n'aurait plus de sens, la poésie redevenant l'hymne qu'elle a été primitivement.

Tout à l'heure, nous parlions d'imagination. Je crois que l'imagination aussi est un état caractéristique de la disparition du sacré. Dans un monde totalement ordonné il n'y a pas de place pour l'imagination. Il n'y a qu'un savoir immédiat et effectif. Ainsi l'homme a simplement à dire ce qu'il est, à vivre ce qui doit être vécu, et la poésie est simplement le témoin de l'univers dans son actualité. L'imagination est la conséquence de la dissociation de l'ordre et donc de la séparation de l'individu et du Tout.

L'imagination est, en quelque sorte, le cheminement hasardeux et nostalgique qui oblige l'individu séparé à rechercher, à sa manière subjective et imparfaite, les voies de l'unité. Dans une unité véritablement déployée, il n'y a plus d'imagination. Il n'y a qu'un savoir collectif et concret portant en lui-même l'immanence de l'être.

LE PRÉSIDENT : Ces derniers mots d'Yves Bonnefoy sont la meilleure conclusion de cet entretien. Je le remercie d'avoir répondu avec tant de gravité à toutes les questions qui lui ont été posées et je remercie tous ceux qui ont pris la parole.

L'entretien est clos.

@

CINQUIÈME ENTRETIEN PUBLIC ¹

présidé par M. Antony Babel

@

LE PRÉSIDENT : p.217 Je déclare cet entretien ouvert. L'orateur d'hier soir, M. Alejo Carpentier, va être maintenant l'animateur de cette discussion, que nous pensons axer sur deux points principaux. Le premier sera le roman, ses formes, son évolution et ses limites, et le deuxième sera le problème de l'engagement de l'écrivain sur la question du roman. Je donne la parole à Jacques Borel.

M. JACQUES BOREL : J'ai été très frappé, hier soir, qu'Alejo Carpentier ait fait à peine allusion à quelque chose qui, en France, occupe le premier plan : la mort du roman, la pulvérisation, et les résurrections diverses des formes romanesques. Je voudrais lui demander ce qu'il pense de la mort du roman. Pour ma part, j'ai été intéressé récemment par différentes réponses d'écrivains russes et anglo-saxons sur cette question.

La réponse la plus intéressante m'a paru être celle de Pasternak, disant que, personnellement, il n'a jamais compris la recherche de l'engagement pour lui-même. Ce qui lui paraissait essentiel, c'est le signe d'une vigueur créatrice, le renouvellement des formes mêmes, apparemment traditionnelles, de l'intérieur. Il présentait un exemple qui m'a paru saisissant, celui de Chopin. Chopin, disait-il, utilise le vieux langage mozartien, ne se pose pas d'abord des problèmes de langage, mais renouvelle cette forme entièrement de l'intérieur.

Je veux aussi citer un des derniers entretiens qu'aient donnés Faulkner. Il y a là comme un refus de disserter sur le roman. Faulkner présente le romancier comme enfermé dans sa création, comme une grande force engagée dans son œuvre seule. Il me semble que c'était d'autant plus intéressant qu'il s'agissait de Faulkner, d'un des plus grands créateurs de formes de notre temps, que l'on place à l'origine de cette pulvérisation, de ce renversement des formes romanesques. Faulkner a eu ce mot étonnant : « Si c'est la technique qui l'intéresse, que le romancier se fasse chirurgien ou maçon. »

¹ Le 14 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.218 Il me semble que, pour Faulkner, le renouvellement des formes se fait à partir de quelque chose qui, à moi, m'apparaît comme essentiel : cette pulsion interne que Faulkner appelle ses démons ou ses rêves qui, dit-il, « l'angoissent ».

Il y a aussi un mot de Hemingway qui paraît intéressant et significatif. Il dit assez exactement : « Ce que Joyce nous a donné, c'est qu'il nous a libérés des contraintes. »

Cette libération nous permet de merveilleuses libertés, nous permet d'être absolument et quasi sauvagement nous-mêmes.

Je voudrais savoir quelle est, envers ces différentes positions, la réaction d'Alejo Carpentier, ainsi que sa réaction devant la recherche du roman français moderne, appelé « roman objectal ». Cela se réduit, en somme, à voir l'homme et le réel à une seule de leurs dimensions, à une seule de leurs apparences, à ce que Robbe-Grillet appelle la platitude. Personnellement je crois que l'homme n'est pas le monde, et que le monde n'est pas platitude, mais aussi profondeur, et que l'amputer de ses profondeurs c'est aussi l'amputer de ses dimensions réelles.

D'autre part — cela fait beaucoup de questions — quelle est la réaction d'Alejo Carpentier devant des recherches comme celles de Philippe Sollers, du groupe de « Tel Quel », où, semble-t-il, c'est le langage qui parle et non plus l'écrivain. L'écrivain semble n'avoir rien à dire ; c'est l'écriture, en somme, qui dit.

M. ALEJO CARPENTIER : Je crois qu'il y a au moins quinze questions posées dans cet exposé. Je ne veux en retenir que quelques-unes, sur lesquelles on a insisté ; par exemple le cas de Faulkner. Je crois que le cas de Faulkner, que vous connaissez tous, que nous aimons tous d'ailleurs, était exactement celui du romancier engagé dans l'*epos*. Les questions de forme, les questions de réalisation, les questions de mise en travail de Faulkner correspondent toujours à ce vaste monde du Sud dont il reconstitue toutes les caractéristiques, toute la vie, tous les personnages et la géographie. A travers toute son œuvre je trouve, justement, qu'il y a une quête de l'épique.

Or, si nous parlons maintenant du nouveau roman français, qui est très intéressant au point de vue de la réalisation du langage, de la recherche de

L'art dans la société d'aujourd'hui

forme, je trouve que ce roman est la négation de cette recherche du monde épique. Il y a, en un certain sens, substitution du monde épique par un monde verbal. Cette recherche des formes et de l'expression n'a rien à voir avec le roman épique.

Je défends, dans mon exposé d'hier, les possibilités du roman épique, et le crois que Faulkner l'illustre comme très peu d'auteurs à notre époque, à sa façon — ainsi que Hemingway dans un style brutal, avec moins de recherche. J'ai bien connu Hemingway. Nous avons même été, à une certaine époque, voisins à La Havane. Je le voyais alors tous les jours, et je peux vous assurer que ses préoccupations étaient d'un autre ordre. Dans Hemingway, comme dans Faulkner, il y a une sorte de recherche de la matière humaine, de la matière environnante, de la matière universelle, que l'on ne trouve pas dans le nouveau roman français.

M. MARIO DIONISIO : p.219 J'ai été très heureux d'entendre la conférence de M. Carpentier, d'autant plus qu'il a soulevé quelques questions qui m'inquiètent depuis longtemps. Il les a formulées d'un point de vue qui est aussi le mien. La littérature a, pour lui, un rôle social à jouer. Il parle en écrivain et à première vue son propos pourrait s'identifier avec ce que disait René Clair : « Le cinéma sera populaire ou ne sera pas. » A première vue, car en fait je ne suis nullement d'accord avec l'interprétation que M. Clair a donnée de cette phrase de Moussinac. Celui qui connaît bien ses écrits sait que jamais il ne pourrait penser à un art qui obtiendrait le succès du fait qu'il obéirait au goût du peuple, il pense à un art qui éveillerait le peuple à ses besoins réels.

Devra-t-on voir dans une phrase comme celle de Moussinac la défense d'un art facile à comprendre, qui ne choque point le spectateur et le lecteur ? Ne pensez-vous pas que faire un roman populaire, c'est-à-dire destiné au peuple, c'est, dans un certain sens, aller contre lui ? Je veux dire par là qu'il faut éveiller en lui des choses qui étaient endormies, voire pas encore nées avant la lecture.

M. Starobinski a fort bien dit un de ces jours que tout art de qualité est un langage prophétique. Où est-elle, la prophétie, si on connaît tout d'avance ? Pourquoi le cinéma ou le roman populaire devrait-il ne pas être de la plus haute qualité ? En effet, je ne vois pas pourquoi on devrait écarter du peuple le cinéma d'Antonioni, les romans de Butor, etc... Je ne vois pas non plus

L'art dans la société d'aujourd'hui

comment on pourrait dorénavant produire des films, écrire des romans, comme si ces réalisateurs et ces romanciers — ce ne sont que des exemples — n'avaient jamais existé.

C'est très bien d'être contre l'incommunicabilité. Il faut que nous le soyons tous. Comment percer ce mur d'angoisse qui nous entoure, ne connaissant pas ou ne voulant pas connaître ce qui est derrière la vie. « Attachez vos ceintures ! » Comment dominer la tempête ou essayer de le faire, si on oublie que c'est au sein de la tempête justement qu'on pourra peut-être trouver les mots pour la décrire et aider à la surmonter ?

Certes, l'écrivain ne doit pas parler le langage de la technique et de la science. Ce n'est pas son affaire. Mais il ne pourra pas ne pas chercher constamment les moyens techniques. La littérature, au fond, est elle-même une sorte de technique, pour exprimer le visage, le cœur d'un homme qui vit au sein d'un monde que la technique et les sciences transforment. Or, vivre dans une société et ne pas en dépendre, est chimérique.

Il serait bien illusoire de refaire un langage qui ne correspond plus aux besoins objectifs, mais à la subjectivité la plus cachée, qui n'est plus celle dont ce langage est issu.

D'autre part, je suis bien d'accord avec vous quand vous dites que l'engagement de l'écrivain est inévitable, qu'écrire est un moyen d'action. En effet, l'écrivain est engagé même quand il croit le contraire, mais je crains fort l'assoupissement de certains mots. Vous savez qu'il ne manque pas de gens qui veulent nous faire croire que le mot *engagé* résout de lui-même tous les problèmes de la création artistique et du contact entre l'écrivain et son public. « Engage-toi, et tu n'auras plus de problèmes ! » Ne pensez-vous pas que l'engagement de l'écrivain ne se p.220 réduit pas au soi-disant sujet, mais qu'il se rapporte à la personnalité tout entière de l'écrivain ? Qu'on ne peut pas exclure de son engagement sa façon de voir, de respirer, d'apprécier, de dire ? Il est impossible de résoudre les problèmes du roman sans se poser en même temps celui de l'écriture.

M. ALEJO CARPENTIER : C'est encore une question très complexe, en ce sens qu'il y a plusieurs questions en une même question. On a tiré le parallèle entre le cinéma et le roman. N'oubliez pas que le cinéma a des moyens d'atteindre le

L'art dans la société d'aujourd'hui

public que le roman n'a pas toujours. Je crois qu'il y a, dans ce sens-là, une question de moyens de diffusion. Il est évident que l'engagement de l'écrivain est un engagement en soi et pour soi, c'est-à-dire un engagement face à sa conscience. Mais très souvent le langage du romancier n'arrive pas au public, car les moyens de diffusion du romancier, les moyens de diffusion du livre, à l'époque actuelle, sont soumis à une série de mécanismes qui créent une barrière entre le public et le livre.

J'ai fait personnellement une expérience dans ce domaine. J'étais pendant cinq ans directeur des éditions de l'Etat à Cuba. Pendant ces cinq années, j'ai publié soixante-dix millions de volumes de différents types de livres, partant du livre scolaire et allant jusqu'au livre de littérature. J'ai pu constater qu'à partir de l'instant où certaines barrières établies entre le lecteur et le livre, barrières de prix, barrières de diffusion, avaient été abolies, et qu'on pouvait expliquer au public le genre de lecture qu'il allait trouver dans ces livres, il a été tout à fait possible de faire des tirages absolument sensationnels de toute une littérature considérée généralement en Europe comme difficile.

Un des derniers livres que j'ai ainsi pu publier avant de quitter mon poste pour en occuper un autre à Paris, est le roman de Robbe-Grillet, *La jalousie*. Nous en avons fait un tirage de base de vingt mille exemplaires, qui se sont épuisés immédiatement. Pourquoi ? C'est que nous avons des moyens de diffusion et de circulation qui n'existent pas généralement dans des pays où l'édition est soumise à d'autres lois.

Lorsqu'on parle d'une littérature populaire, il ne s'agit pas d'asservir la littérature à certains goûts hypothétiques que l'on prête au public ; il s'agit simplement de mettre entre ses mains la véritable littérature, de le faire intensivement, de façon extrêmement facile, extrêmement commode, de lui expliquer ce qu'il va trouver. A ce moment, le livre, le roman, a la possibilité de circuler comme une œuvre cinématographique.

M. DANIEL CHRISTOFF : Au centre de la conférence de M. Carpentier, j'ai trouvé cette définition de la tâche du romancier : « définir, fixer, critiquer, montrer le monde qui nous est échu en partage ». Je me suis demandé si quelqu'un d'autre dirait que c'est le rôle du poète, et s'il ne convenait peut-être pas de demander à M. Carpentier de nous répéter la même chose, en nous

L'art dans la société d'aujourd'hui

montrant la différence de ces fonctions « définir, fixer, montrer le monde » chez le romancier, d'une part, et, d'autre part, chez les philosophes et aussi chez l'homme de science, le sociologue, l'économiste, le juriste.

p.221 Je me suis senti poser ces questions, auxquelles j'ai essayé de répondre. Je me suis demandé si la différence est que le romancier crée et définit en créant — mais je n'ai pas trouvé que ce soit une différence par rapport aux autres fonctions que j'ai nommées. Je me suis demandé si c'était que le romancier, aujourd'hui surtout, s'engage auprès du public, comme tous les artistes. Là non plus je n'ai pas trouvé une définition suffisante de différence. Je me permets donc de renvoyer la question à M. Carpentier : qu'est-ce qu'il y a de tout à fait spécifique dans cet art de définir et de fixer le monde qui nous est échu en partage, tel que le romancier l'exerce ?

M. ALEJO CARPENTIER : Le romancier a des fonctions et des moyens de communication beaucoup plus directs. Je suis complètement d'accord que, dépeindre ce monde contemporain est un travail qui incombe également aux philosophes, aux scientifiques et, en général, à tout individu qui s'apprête à écrire, à penser, à définir un état de choses.

Si vous considérez que dans l'état actuel de la production intellectuelle le roman est arrivé à un degré de diffusion considérable, c'est donc que le roman a des moyens plus directs, peut-être des moyens plus visibles d'exprimer son époque. Je ne dirai pas que le roman est supérieur aux autres genres d'expression, bien au contraire ; mais il y a là un moyen de communiquer avec le public, avec l'auditeur, avec l'homme de tous les jours, qui est entré dans les mœurs.

Actuellement, par exemple, il est rare que quelqu'un n'achète pas tous les mois un, plusieurs ou de nombreux romans. Le roman est arrivé à être un moyen de communication, et je crois que c'est justement cette audience plus vaste que celle d'autres disciplines qui force le romancier à un certain engagement vis-à-vis du public.

M. JEAN STAROBINSKI : On pourrait ajouter que, dans certaines conditions sociales ou politiques, la manière de définir, de critiquer, de désigner propre au roman est plus tolérable aux yeux de l'autorité — j'entends l'autorité absolue — que les idées conceptuelles philosophiques, ou que celles que le journal peut

L'art dans la société d'aujourd'hui

communiquer. D'où l'extraordinaire vitalité du roman dans certaines conditions qui le tolèrent, tout en ne tolérant pas d'autres formes de critiques sociales. Je pense, par exemple, à l'expression romanesque chez un Diderot. La critique de la société, chez un Diderot, a passé par le roman, plus radicalement que dans ses écrits de théorie politique.

M. DANIEL CHRISTOFF : S'il est plus tolérable, est-ce parce qu'il engage davantage, ou parce qu'il engage moins ?

M. JEAN STAROBINSKI : C'est parce qu'il ne nomme la réalité que dans les apparences par lesquelles elle se manifeste ; au lecteur de réfléchir ; au lecteur de tirer ses conclusions. C'est un peu ce p.222 que faisait Brecht aussi. On suppose qu'après un travail de conceptualisation, de réflexion, les conclusions seront tirées par le lecteur, alors qu'il peut être dangereux de les lui proposer en clair, sous les yeux du pouvoir.

M. GEORGES IVASCO : Le diagnostic lucide de M. Carpentier donne son sens le plus exact de notre préoccupation de l'art dans la société contemporaine et de toutes les responsabilités morales de l'artiste, en l'occurrence du romancier.

Je suis bien reconnaissant à Alejo Carpentier pour sa bonne prise de conscience civique, pour ses arguments bien convaincants sur l'engagement envers la société, qui nous prouvent que l'intellectuel a le sens du bien et du mal, de la bonne et de la mauvaise cause.

Toutefois, j'ai eu quand même l'impression que son anti-conférence a quelque peu restreint la sphère de la mise en question du roman, et qu'il a abordé le problème en se concentrant notamment sur une partie de l'univers actuel du roman, qui est beaucoup plus vaste, je pense, dans ses modalités si multiples et dans ses finalités et son esthétique si contradictoires.

En rapport avec la définition classique, qui est celle du XIX^e siècle, nous pouvons parler d'une crise du roman, comme nous parlons d'ailleurs de la crise de la littérature tout entière et de l'art dans son ensemble. Mais le mot crise peut recevoir, lui aussi, diverses interprétations, saisies dans la dialectique des choses. Il me semble que nous assistons à une crise de développement, d'évolution, de l'art en général, mais surtout du roman.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Depuis Joyce, comme l'a d'ailleurs souligné Alejo Carpentier lui-même, le roman souffre d'un complexe d'Ulysse. Il évolue comme un jeu anonyme qui est tout, qui n'est rien et qui n'est, le plus souvent, qu'un reflet de l'auteur lui-même, qui a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur. Les personnages qui l'entourent sont privés d'existence propre, ne sont plus que des visions de rêve, de cauchemar, d'illusions.

Dans le *Panorama des idées contemporaines*, où Gaëtan Picon parle de cette évolution mouvementée du roman, j'ai retenu surtout le fragment qu'il donne des *Faux monnayeurs*, où Gide, à travers son personnage, plaide pour un roman qui serait à la fois aussi vrai, aussi éloigné de la réalité, aussi particulier, aussi général et à la fois aussi humain, aussi fictif qu'Athalie, que Tartuffe, ou que Cinna.

C'est Alberto Moravia — et c'est la dernière citation que je ferai — qui, l'année passée, dans le numéro de janvier 1966 de *Preuves*, sous le titre *L'Odyssée sans qualité*, a porté sa lumière crue et lucide sur le même processus esthétique, en admettant que le roman est en crise. Le romancier italien a bien montré que la découverte du quotidien sert l'inconscient. D'où l'utilisation du quotidien par Moravia. Chez Flaubert, malgré ses aspirations, ses velléités, Madame Bovary est attirée finalement par le quotidien. Chez Joyce, le quotidien comme malheur positif est relevé par la structure même d'*Ulysse*, où le temps est ramené à une seule journée, à une journée quelconque de la vie d'un homme très p.223 ordinaire ; autrement dit une journée durant laquelle il n'arrive que ce qui pouvait arriver à tout un chacun. Ulysse lui-même est le poète épique du quotidien.

En le démontrant, Moravia fait valoir que l'inconscient fut découvert par Dostoïevski. En créant son personnage, il ne cherche absolument pas à le faire agir, ou à prouver son existence par l'action. Le personnage s'abîme dans une réflexion passionnée qui le conduit au-delà du rationnel et du conscient, dans la zone obscure, informe, anonyme, collective de l'inconscient.

C'est Kafka, dans *Le Château*, qui a donné par la suite l'expression dramatique des passions particulières de l'inconscient. Ses personnages n'ont pas d'apparence physique. Ils évoluent dans les lieux sans histoire et sans nom. De cette manière, ou d'une autre, dit Moravia, les personnages ou l'intrigue sont annulés par l'inconscient et le quotidien.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il apparaît donc clairement que les personnages du roman moderne représentent quelque chose de très différent par rapport au siècle dernier.

Il me semble que l'écrivain d'aujourd'hui, et notamment le romancier, dans un monde comme le nôtre, devra, pour faire œuvre utile, œuvre forte et belle, s'approprier le monde réel dans sa totalité et sa complexité, y compris les zones les plus inexplorées du « moi ». Ce n'est que dans la vaste enquête de l'homme intégral que résidera la beauté de l'acte créateur du romancier. Il faudra qu'il allie dans sa recherche de l'homme et du monde les données du conscient et de l'inconscient de son temps.

M. ALEJO CARPENTIER : Je crois que vous avez vous-même répondu à la question, puisque vous parlez de la tâche du romancier, de la grandeur du romancier, de sa façon d'envisager le travail et de sa façon d'aboutir à ce qu'il veut exprimer.

Vous parlez très souvent de la crise du roman. Il y a crise, si l'on veut, sur certains secteurs du roman à des moments déterminés. Il est évident que si nous contemplons le mouvement du roman en France, depuis 1900 jusqu'à présent, nous trouvons des époques creuses, où le roman était moins riche, moins brillant, moins fort qu'à d'autres époques. Ensuite il y a des époques où il rebondit et repart. C'est toujours à ces moments creux du roman dans un pays que nous voyons apparaître dans d'autres pays un roman qui lui sert d'une certaine façon de compensation. Il est évident qu'il y a eu une sorte de creux du roman en France, il y a une trentaine d'années. C'est le moment où nous avons vu apparaître le roman américain. Il y a actuellement en Amérique latine un extraordinaire essor du roman, qui prouve la vitalité d'un genre toujours présent.

Je le répète, le romancier a les moyens d'atteindre son public. Il a un moyen d'expression direct et vivant, qui fait qu'à n'importe quel moment, si nous avons une période creuse du roman dans un pays, nous trouvons un matériel de compensation dans un autre pays. En réalité le roman s'est développé depuis le picaresque espagnol et suit une immense trajectoire, interrompue s'il y a des creux à une époque, compensés, je le répète, à la même époque par le roman produit dans d'autres pays.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. JOSÉ SOLAS-GARCIA : J'avais une question à poser à Alejo Carpentier. Vous vous êtes surtout arrêté au romancier en sa qualité d'analyste et de critique. Je pense que c'est un point de vue trop limité. C'est probablement à cause de cela que vous avez réduit à quatre le nom des écrivains valables en Amérique, qui ont écrit en espagnol. Je crois qu'avec cette interprétation vous manquez la caractéristique fondamentale de l'esprit espagnol : son pouvoir de synthèse.

Prenons la conception de la vie, par exemple, dans laquelle Cervantès écrit *Don Quichotte*. C'est l'interprétation de la nature, la découverte de son harmonie, comme on le trouve dans Jimenez, qui sait découvrir la beauté même de l'âme de « Platero ».

En conséquence, je vous demande si nous pouvons réduire le rôle du romancier ou de l'écrivain seulement à la critique ? Ne devons-nous pas aller plus loin dans l'exposition, c'est-à-dire jusqu'au rôle de synthèse qui est la caractéristique espagnole.

M. ALEJO CARPENTIER : Le romancier réalise toujours une synthèse. Vous me reprochez de n'avoir cité que quatre romanciers sud-américains dans mon exposé. C'était simplement dans un souci de brièveté. Je ne pouvais pas entrer dans les détails. Je ne pouvais pas citer les quinze ou vingt romanciers latino-américains apparus ces dernières années, qui apportent des caractéristiques nouvelles non seulement au roman sud-américain, mais au roman universel.

Il y a dans l'œuvre d'un Borges, il y a dans l'œuvre de différents romanciers mexicains contemporains nouveaux, un apport considérable à la compréhension de l'homme contemporain.

D'autre part, vous avez passé de façon tout à fait épisodique à côté d'un très grand nom, celui de Jimenez qui est non pas un romancier, mais un poète. Je voudrais dire que l'enrichissement que les Sud-Américains ont reçu, les gens de ma génération surtout, de l'œuvre de Jimenez est absolument considérable, inoubliable. Surtout d'un livre qu'il a publié et qui s'appelle *Le journal d'un Poète récemment marié*, où il dépeint ses impressions d'Espagnol dans le Nouveau-Monde, qu'il visite pour la première fois. Son influence fut décisive sur ma génération.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. PIERRE ABRAHAM : Je voudrais d'abord remercier M. Carpentier d'avoir, à mon sens, ouvert les portes d'honneur de cette décade des Rencontres internationales, et de continuer à le faire aujourd'hui d'une façon aussi profonde, aussi élevée à la fois. Je voudrais le remercier particulièrement d'avoir, au cours de son exposé hier, touché un certain nombre de questions essentielles pour le romancier, et pour l'histoire de la littérature en général.

Parmi les questions qu'il a effleurées, parce qu'il ne pouvait pas tout dire, il y en a une sur laquelle je lui serais reconnaissant de nous apporter quelques précisions. C'est la question du dialogue du romancier avec son public. On pourrait s'étonner d'entendre parler de dialogue, étant donné qu'un des interlocuteurs est par définition muet, c'est-à-dire le public. Mais je voudrais surtout connaître les idées, les impressions de M. Carpentier sur l'image que, dans l'histoire du roman et plus généralement p.225 dans l'histoire de la littérature, les romanciers, les écrivains se forment de leur public.

Il me semble que cette image, par conséquent ce dialogue, subit au cours des siècles et des années un flux et un reflux. Il y a, évidemment, ce qu'on peut appeler la littérature didactique, dont l'exemple immortel sont Socrate et Platon, qui n'étaient pas des romanciers, bien sûr. Dans les siècles plus proches, chez les classiques français, par exemple, le chef-d'œuvre que poursuivent les écrivains de l'époque, qu'il s'agisse du théâtre, de l'essai, de la poésie, est en quelque sorte fermé ; c'est un chef-d'œuvre pour lui-même et non pas pour le lecteur ; ce dernier vient en plus.

On peut me dire, d'ailleurs, que c'est une chose normale, puisque l'écrivain, à cette époque, était pensionné par le roi, qu'il n'avait donc pas à s'occuper de l'écho soulevé par ce qu'il écrivait. S'il n'était pas indépendant de la Cour, il était indépendant de la masse de ses lecteurs.

Il me semble que c'est au XVIII^e siècle que naît, en ce qui concerne la littérature française, la notion du public. Elle naît au XVIII^e siècle pour différentes raisons et, en particulier, parce que le mouvement, le tourbillon des idées, nécessitait d'être communiqué à un large public. C'est pour la première fois, dans la littérature française — et M. Starobinski me corrigera si je me trompe —, qu'apparaît cette notion : convaincre son lecteur, tout à fait absente de la littérature française précédente. Il s'agissait de convaincre ! La chose qui n'est absente ni de Jean-Jacques Rousseau, ni de Voltaire, ni de Diderot. La

L'art dans la société d'aujourd'hui

notion du public est entrée dans le cerveau de l'écrivain. Elle n'en est plus ressortie depuis.

Je voudrais que M. Carpentier nous dise, à ce sujet, son opinion sur la littérature en langue espagnole. Quelle est la notion qu'un écrivain espagnol du siècle d'aujourd'hui peut avoir de son public. L'écrivain de langue espagnole, en ce moment-ci, par exemple en Amérique du Sud, avec quelle image de son public écrit-il ? Écrit-il pour convaincre une certaine partie de son public, ou écrit-il, au contraire, comme beaucoup d'écrivains français le font *encore* maintenant — je dis *encore* avec intention — avec l'idée de construire un chef-d'œuvre littéraire, avec la seule préoccupation — analogue à celle de notre XVII^e siècle — de parfaire un chef-d'œuvre architectural, dans lequel le lecteur entrera s'il veut, s'il peut ?

Je n'ai pas cité exprès le XIX^e siècle français ; l'exemple des *Misérables* de Victor Hugo suffit à l'indiquer. Il s'agit d'une littérature épique, comme M. Carpentier l'a indiqué ; une littérature épique éminemment ouverte au lecteur et destinée au lecteur par le façonnage intérieur de l'écrivain. C'est là que les deux choses se rejoignent peut-être. C'est le sens de la question que je me permets de poser.

M. ALEJO CARPENTIER : Cette question pose quelque chose de beaucoup plus profond que la destination de l'œuvre. C'est le problème de la création même, l'idée de faire une œuvre qui puisse être un monde clos, comblé de par lui-même. Je crois que cela fut ^{p.226} toujours inséparable de l'écrivain. Une fois que ce monde est créé, une fois que l'œuvre est réalisée, il est évident que l'écrivain tend à la plus grande diffusion possible de son œuvre.

Il faut dire que les littératures de langue espagnole posent un problème complètement différent des autres langues. N'oubliez pas qu'il y a un immense continent qui s'appelle l'Amérique latine, où dans vingt et quelques pays on parle exactement la même langue. La condition de l'écrivain en Amérique latine est donc complètement différente de la condition de l'écrivain français.

Admettons qu'un jeune romancier français publie un livre. Ce livre est peut-être bon. Il a une notoriété de quinze ou vingt jours après sa publication, mais ensuite il peut tomber à pic et être parfaitement oublié. Dans notre monde latino-américain, si un livre a certaines qualités, au bout de sept, huit, dix,

L'art dans la société d'aujourd'hui

douze ou quinze ans, il devient un classique. C'est-à-dire qu'en Amérique hispanique, dans le monde de langage espagnol, un livre de qualité atteint une diffusion de plus en plus grande. L'écrivain, une fois dépassées les bornes de sa création, de son travail de créateur en lui-même, est assuré d'avoir une énorme diffusion, si son œuvre est réalisée selon des lois qui peuvent en assurer l'acceptation par les gens qui parlent la langue dans laquelle elle est écrite. Je tiens précisément à souligner ce caractère très particulier de la littérature de langue espagnole contemporaine.

Mlle JANINE BUENZOD : M. Carpentier a condamné hier assez rudement un certain type de roman psychologique. Certes, j'éprouve moi-même, comme tout le monde, à quel point l'irruption, qu'elle soit insinuante ou brutale, de l'histoire dans la destinée des individus, dévalorise un certain ordre de conflits.

J'aimerais demander à M. Carpentier s'il estime que ce qu'on nomme roman psychologique, ou roman d'analyse, est en bloc totalement dévalorisé, périmé. Je m'explique : une très simple histoire d'amour mettrait en scène des êtres accoutumés dès l'enfance à considérer le bonheur personnel comme une valeur égoïste, et à mettre au premier plan de leur devoir la tâche qui leur incombe dans l'élaboration d'une société nouvelle, comme par exemple les étudiants chinois d'aujourd'hui. Est-ce que cette très simple histoire ne serait pas apte à éclairer de façon particulièrement puissante, non seulement l'environnement social des protagonistes, mais le sens et la portée de leur engagement.

Prenons un exemple, géographiquement du moins, plus proche de nous. N'est-il pas évident que les femmes, qu'un certain nombre de femmes, réalisent des rapports nouveaux, aujourd'hui, avec leur travail, avec leur métier, avec un monde plus vaste, plus intéressant que celui auquel elles étaient accoutumées, et que leur engagement politique, personnel, modifie profondément les relations s'établissant à l'intérieur du couple, les approfondit, selon la qualité des partenaires, mais les modifie de toutes façons.

Ne trouvez-vous pas que cet élément est très pauvrement exploité encore, ce me semble, par les romanciers ? Je trouve très remarquable, p.227 par exemple, qu'on ait rarement peint le conflit de deux êtres qui s'éloignent l'un de l'autre parce que leur option politique, de valeur, leur attitude, leurs réactions à l'égard de certains grands problèmes, sont fondamentalement différents.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Je ne pense pas que ce soient là des choses superficielles. Je pense que ce sont des choses qui, toutes, sont les racines mêmes de la personnalité. On peut rendre hommage, en passant, à Gide pour *l'École des femmes* et à Martin du Gard pour *Jean Barois*, qui ont traité des conflits de cet ordre ; mais c'est rare.

Un roman, comme la *Chronique familiale* de Pratolini, paraît être, à travers l'analyse, plutôt l'évocation très délicate des liens qui unissent deux frères, ou le réquisitoire contre une forme de société inique, écrasante pour les petits, pour les humbles ; réquisitoire d'autant plus fort qu'il procède d'une discrétion admirable.

Pourquoi ne pas continuer à écrire des histoires d'amour qui intéresseront beaucoup de gens, des histoires d'amour très précisément situées, incarnées, immergées dans le vaste monde ? Il me semble que ce n'est pas tellement le schéma A, B, C, évoqué hier de façon un peu satyrique, qui est à mettre en cause, que ce qui rend illisible certains types de romans, comme par exemple *Climats*, de Maurois : la qualité singulièrement pauvre des protagonistes et le caractère anachronique de la classe qu'ils représentent. On peut admettre que, chez un romancier ouvert, des courants profonds, d'intérêt général, peuvent se refléter dans un conflit individuel.

M. ALEJO CARPENTIER : Je crois que vous avez posé la question et que vous y avez répondu directement. Prenez le bulletin de publication des différentes maisons d'édition qui courent le monde, où on vous donne des résumés de sujets de romans. Vous serez étonnée de voir que tous les mois il paraît dix, vingt, trente, quarante romans où il y a plus ou moins des histoires d'amour, plus ou moins des histoires de personnage A, plus personnage B, plus personnage C. Tout à coup ces romans, après leur parution, tombent à pic et sont complètement oubliés. D'autres, par contre, restent.

L'amour nous touche tous. C'est un sujet universel qui touche tous les êtres humains. C'est dans la mesure où cette histoire d'amour part du particulier pour atteindre l'universel, que l'histoire d'amour nous intéresse. C'est-à-dire qu'il est toujours possible d'écrire un roman à base d'une histoire d'amour. Mais plus cette histoire d'amour touchera l'époque actuelle, touchera la vie de nos semblables, touchera le collectif, plus elle sera intéressante.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. PIERRE ABRAHAM : Ce que Mlle Buenzod vient de soulever fort à propos, ainsi que la réponse de M. Carpentier, me rappelle un souvenir. Je m'excuse de cette anecdote, mais le crois qu'elle peut servir au déroulement des réflexions.

Il y a quarante ans, j'assistais à un dialogue, entre Georges Duhamel et Jean-Richard Bloch, qui venait, à ce moment-là, de publier un livre ^{p.228} sur les marins. Il avait publié des livres sur les chemins de fer, sur les fabricants de drap. Il s'intéressait passionnément au travail des hommes. Duhamel le lui reprochait sévèrement. Il lui disait : « Les sujets que tu prends sont des sujets éphémères ; ils ne dureront pas ; ce qui dure ce sont les histoires d'amour. L'amour et la mort ; en dehors de ces sujets, le public ne s'intéresse à rien. Il ne faut pas l'encombrer avec le travail, avec la peine du travail, avec la marche du travail. Il faut le réduire à ces grandes questions éternelles de la vie, de l'amour et de la mort. » Je verse cette anecdote à la discussion en cours.

M. ARMAND LUNEL : Je prends la liberté de présenter deux brèves interventions. La première est un remerciement que je tiens à adresser à M. Alejo Carpentier, pour ne pas avoir oublié de rendre hommage à Montaigne, qui est le premier écrivain, chez nous, qui s'est engagé au nom de ce que nous appelons aujourd'hui le relativisme, l'humanisme.

Montaigne, après avoir rencontré, si je m'en souviens bien, deux ou trois représentants de l'Amérique méridionale, aujourd'hui l'Amérique latine, après avoir conversé avec eux par le truchement d'un interprète, a su nous montrer d'une façon définitive que notre supériorité de blancs n'était que relative, et que nous devons le même respect à toutes les races du monde, quelle que soit leur couleur.

J'en viendrai ensuite à une deuxième intervention. Il s'agit exactement du fait qu'Alejo Carpentier souligne une difficulté à ses yeux insurmontable : celle, pour le romancier d'aujourd'hui, de dominer notre époque, du fait que les techniques actuelles ne relèvent plus que des spécialistes.

M. Carpentier regrette donc l'absence de tout romancier aujourd'hui capable d'évoquer comme il conviendrait qu'elles le fussent, les prouesses, les risques de l'aviation allant jusqu'à l'effort interplanétaire. Il y a évidemment, comme l'a fort bien fait remarquer Alejo Carpentier, sur le plan de l'aviation commerciale, l'œuvre magnifique de Saint-Exupéry. N'oublions pas non plus, qu'avec

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'Equipage, Kessel a écrit le premier roman d'aviation militaire. Tout cela, aux yeux d'Alejo Carpentier, pourrait apparaître comme encore insuffisant. Ce qui manquerait au futur romancier aérien, c'est la documentation technologique qui lui échappe, faute aujourd'hui d'une formation et d'une adaptation suffisantes.

Ma modeste demande de mise au point serait la suivante : à mes yeux la documentation a toujours été nécessaire au romancier, au créateur ; elle a toujours été nécessaire, mais elle n'a jamais été suffisante. Revenons sur Zola, évoqué aussi de façon si pertinente par M. Carpentier. Tenons-nous-en à ses deux chefs-d'œuvre, *Germinal* et la *Bête humaine*. Zola, convenons-en, n'a eu qu'une formation secondaire. Il n'a pas été polytechnicien ; il n'a pas été ingénieur des mines, il n'a pas été ingénieur — à ce moment-là — des Chemins de fer de l'Est. Il s'est contenté, je crois, de descendre une fois, habillé en coron, dans les mines du Nord de la France, et il a voyagé, je crois rapidement, habillé en mécanicien, sur p.229 une locomotive de Paris à Nantes. Cette documentation qui lui était indispensable, il la dominait avec son génie créateur. Il l'a survolée, il l'a sublimée, avec sa sympathie poétique pour les misères de l'homme, qui a pu faire de Zola un de nos plus grands romanciers.

Or, je crois — c'est une espérance — que ce qui était possible à Zola doit l'être aussi — dans un avenir plus ou moins éloigné, peut-être faudra-t-il attendre l'an 2000 — à un romancier de nos espaces interstellaires. Il affirmerait à ce moment-là sa puissance créatrice, malgré les difficultés de la documentation qui, dans une certaine mesure, le dépassera, pourvu qu'il puisse et qu'il sache, lui aussi, génialement et humainement dominer l'assimilation difficile.

M. JACQUES BOREL : Je voudrais faire une petite remarque probablement anodine. Je crois, en effet, que la plus grande dimension du roman, la dimension épique que nous plaçons tous au premier rang des œuvres romanesques, est réalisée dans *Guerre et Paix*. Il n'y a pas aujourd'hui de véritable roman épique du monde occidental. C'est peut-être le fait d'une société coupée du sacré, qui n'a pas encore trouvé son accord avec un ordre social.

Dans les œuvres les plus importantes de ce siècle — et je pense ici par exemple à Faulkner — on sent cette très vaste dimension, et je ne crois pas que

L'art dans la société d'aujourd'hui

Faulkner ait jamais été engagé ailleurs que dans sa propre création. Je crois qu'il n'est pas l'expression de son temps. Je crois que s'il retrouve des mythes qui sont imprégnés, en effet, d'une dimension sociale, la société de Faulkner est une société passée, une société quasi morte. Et s'il éveille cette autre dimension, c'est, je crois, par un creusement, une mise à jour de ce mythe personnel.

M. RENÉ MICHA : L'intervention de Jacques Borel m'engage à poser une question que j'avais sur les lèvres depuis le début de la séance. Je crois qu'il y a ambiguïté à propos de la manière dont Alejo Carpentier use du mot *épique*. Il a fait allusion plusieurs fois à *l'épos*, au moteur épique du roman. Nous voyons bien ce qu'il y a de commun — avec des nuances et des variations — entre *Don Quichotte* et quelques œuvres citées aujourd'hui et des romans tels que *la Princesse de Clèves* ou *Adolphe*. Ces romans psychologiques ou de caractère sont-ils, à votre sens, des romans épiques ?

Je voudrais savoir ce que vous entendez exactement par roman épique. Est-ce que vous vous référez à la picaresque ?

M. ALEJO CARPENTIER : A l'époque actuelle, les rapports avec l'homme et avec ce qui l'environne, sont de plus en plus complexes, et de plus en plus imbriqués. Vous avez cité certains romans types, par exemple le roman psychologique. En ce qui concerne ce genre de romans, je vous donne une opinion personnelle.

Michel Leiris me disait un jour : « Il n'y a qu'à se tenir dans son tout petit coin, et de ce tout petit coin il faut essayer de monter à l'universel », p.230 de monter à ce qui vous environne, de monter à ce qui vous entoure, de monter à ce qui donne une chance à votre époque.

Quand je parle du roman épique, je pense principalement à un roman qui puisse nous fournir des éléments de vision, de jugement, de critique de notre époque. Je crois précisément, la vie contemporaine ayant multiplié les rapports de l'homme avec ce qui l'entoure, qu'il est de plus en plus nécessaire de faire le roman épique. Il est certain qu'actuellement il serait difficile d'écrire un roman dans le genre de *la Princesse de Clèves*.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. JEAN STAROBINSKI : Je crois qu'on touche des questions centrales. Tout à l'heure, René Micha faisait allusion à la théorie du roman de Lukacs — qui fut un des premiers conférenciers des Rencontres internationales de Genève, et dont la pensée doit être présente ici à notre mémoire. Il disait en substance que l'*epos*, l'épopée primitive, est l'expression naturelle d'une société ordonnée et cohérente, ayant une vision du monde ordonnée et cohérente. C'est une société où la communion est réalisée et quotidiennement vécue. Selon lui, le grand roman moderne, dont l'archétype a été *Don Quichotte*, est le picaresque dont nous a parlé Alejo Carpentier. Le picaresque est précisément l'expression narrative de l'impossibilité de la cohérence, l'expression d'un monde qui est devenu problématique ; alors que le monde épique était un monde cohérent où rien ne faisait problème.

Le picaresque de *Don Quichotte*, c'est, au fond, ce qui nourrit la substance classique du roman. *Madame Bovary* est notre *Don Quichotte*. Nous y prenons conscience de la société brisée ou aliénée dans laquelle nous vivons. C'est alors que naît le désir d'une récupération de la société cohérente, d'un retour à l'épopée.

Je ne fais pas allusion ici à l'épopée spectrale, qui, dans sa structure épique, dénonce plutôt l'absence de l'*epos*, mais à une épopée comme l'œuvre d'Alejo Carpentier la constitue exemplairement pour nous. Tout ce qui n'est pas l'expression d'une société cohérente déjà réalisée, désigne l'horizon de la communauté plénière et harmonieuse pour laquelle l'engagement s'est déclaré. A partir de la conscience où nous sommes de l'éclatement, du déchirement, de ce qu'on nomme peut-être un peu trop communément l'absurde, on s'aperçoit qu'il y a une épopée qui part du manque d'épopée, qui n'est pas tout à fait donnée, qui n'est pas la communion déjà réalisée, mais qui désigne un avenir désiré. On pourrait même proposer une formule comme celle-ci : chercher dans l'*epos* l'anti-absurde construit à partir de l'absurde, le dépassement à la fois réel et imaginaire de notre fragmentation.

M. JEAN LESCURE : La dernière intervention de Jacques Borel me fait apparaître une sorte de situation paradoxale qui concerne le roman, bien sûr, mais aussi tout l'art contemporain. C'est que l'artiste est arrivé en présence d'une situation où il est à la fois libéré totalement de toutes les structures et totalement livré à un besoin de contrainte, parce que l'absence de contrainte,

L'art dans la société d'aujourd'hui

c'est de ne plus savoir ce que l'on fait et cela aboutit à un assèchement créateur assez grave. On a ^{p.231} une certaine nostalgie de la contrainte. On aimerait bien, en poésie, pouvoir faire des sonnets. C'est quand même agréable de pouvoir rimer régulièrement. Le ver libre, ou plutôt libéré, c'est la perception par le poète d'un état de contrainte difficilement énonçable, difficilement transformable en règle, mais prodigieusement agissante dans la décision qui fait que tout à coup la phrase devient vers, ou que la phrase devient phrase de prose.

C'est pourquoi je me suis demandé si on aperçoit le rôle extrêmement important de cette contrainte chez tous les artistes. On a peut-être tort de croire que cette contrainte est d'ordre purement formel.

Je me suis aussi demandé si la notion d'engagement, qui a été souvent mal examinée, ne serait pas à revoir dans la perspective de cette contrainte. Cette contrainte ne s'impose pas seulement à l'écrivain formaliste, mais à tout l'homme engagé dans sa création.

Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que cette contrainte a quand même une visée, qui est la qualité de l'œuvre. Elle serait bonne si l'œuvre est bonne. Mais alors il faudrait aussi dire qu'elle serait mauvaise si l'œuvre est mauvaise. On arrive alors à ce paradoxe que telle contrainte, qui éliminera l'invention créatrice, l'imagination d'un artiste sera, pour cet artiste, une mauvaise contrainte, un mauvais engagement ; mais chez un autre elle pourra, au contraire, aider à cette imagination créatrice. Elle sera, à ce moment, extrêmement valable.

De sorte que lorsque Lénine disait de Maïakovski : « Je ne comprends pas bien sa poésie, mais fichons-lui la paix ; il fait la révolution à sa manière », il est vraisemblable qu'il ne trouvait pas immédiatement dans l'œuvre de Maïakovski quelque chose qui parût exactement adapté à la révolution que lui, Lénine, et le peuple russe entreprenaient. Cependant, il ne doutait pas que dans l'ordre du langage, Maïakovski obéissait à des contraintes également révolutionnaires et poussait finalement la cause de l'œuvre révolutionnaire.

L'inquiétude où l'on se trouve devant la définition de la contrainte, est cette incapacité peut-être de généraliser ce qu'il faut bien singulariser, puisque l'œuvre d'art est, jusqu'à plus ample informé, l'œuvre d'un seul homme à la fois.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : Je remercie Jean Lescure, et nous passons à la deuxième et dernière partie de notre entretien, qui est une question brûlante par plus d'un côté : la question de l'engagement de l'écrivain. Je donne tout d'abord la parole à Jacques Nantet.

M. JACQUES NANTET : En écoutant les interventions de nos amis, et les réponses toujours attachantes de notre orateur principal, Alejo Carpentier, je me disais que du fait de la vivacité des interventions, on en était arrivé à parler de l'engagement avant même qu'officiellement on en parlât. Par exemple l'intervention de Mlle Buenzod, qui a posé clairement la question du roman A-B-C, les réflexions à l'instant de notre ami Jean Lescure, les réflexions aussi de Jacques Borel et de Pierre Abraham à propos de Jean-Richard Bloch, tout cela p.232 sous-tendait déjà certaines réflexions, certaines réactions à l'égard de ce que l'on appelle l'engagement. Voilà la première réflexion que le faisais au début de cette deuxième partie.

Pourrait-on dire que certaines des interventions qui ont été faites tendaient dans une certaine mesure, avec combien de sympathie, non pas à remettre en cause mais à apporter certaines limites à ce qui pourrait faire penser à un côté un peu volontariste de l'engagement. C'est-à-dire que l'écrivain, dans son œuvre, s'engage plus volontairement qu'il n'est en fait engagé.

Le vrai problème, à mon avis, est bien celui-là. Est-ce qu'on s'engage, ou bien est-on, du fait même qu'on est écrivain — j'entends romancier — engagé ? Voilà le problème. Il en sous-entend bien d'autres, car à partir du moment où on a tendance à penser que l'écrivain doit s'engager — pour simplifier, qu'il faut faire un roman à thèse — est-ce qu'à ce moment-là on ne pose pas un autre problème, qui est celui de la liberté ?

Dans la mesure où il faut que l'auteur s'engage, est-ce que la société qui l'entoure cherchera à l'engager, alors que du fait même de la signification de son œuvre il est engagé, et que sa signification dans la société se trouve entièrement faite de par lui-même et de son propre mouvement ? Par exemple, mon ami Lunel faisait cette réflexion : « Je salue Montaigne qui, le premier, s'est engagé dans une théorie etc..., » Je ne pense pas que Montaigne se soit engagé dans une théorie du relativisme. La tendance, la valeur, l'intérêt de Montaigne, c'est qu'il ne s'est, justement, engagé dans aucune théorie. Son

L'art dans la société d'aujourd'hui

témoignage est l'engagement qu'il porte. Son œuvre vient du fait qu'il ne s'est pas engagé dans telle ou telle théorie relativiste.

De même, dirons-nous, Don Quichotte s'engageait-il dans ses combats ? Non. Don Quichotte ne s'engageait pas dans son œuvre, parce que Don Quichotte était fou. C'est la folie même de son œuvre qui est l'engagement ; elle ne supporte pas qu'il s'engage lui-même, volontairement.

Prenez Vercors et *Le silence de la mer*. Voilà une œuvre magnifique de signification. Ce sont les silences mêmes de la mer qui sont l'expression et la situation de cette œuvre dans la société.

Je crois que je résume là un peu certaines réactions à votre magistrale conférence d'hier soir. Je la résume d'un mot, pour mettre en clair ce qui, peut-être, était sous-entendu tout autour de cette table : est-ce que l'écrivain s'engage, et alors on doit l'engager, ou est-ce que l'écrivain est, par le fait même de son œuvre, engagé ?

M. ALEJO CARPENTIER : Il est engagé par le fait même de son œuvre, parce qu'il contemple ce qui arrive autour de lui. Par exemple, quand je parle de l'engagement de l'écrivain, je dis qu'il doit forcément — comme on dit en espagnol dans une expression particulièrement belle — « parler par la bouche de sa blessure ».

Quand j'ai commencé à faire un cycle romanesque sur les mérites du Sud, je me suis vu à chaque moment sollicité par des faits, par des événements, qui demandaient de ma part un engagement, une prise de position. Etant enfin au début de l'année 1959 à Cuba, mon pays, je me suis trouvé dans un pays en complète transformation, dans un pays dont les structures étaient complètement bouleversées, complètement changées, à un moment où les vieilles valeurs chancelaient, où il y avait une ascension de nouvelles valeurs, une nouvelle genèse, de gens qui pensaient différemment, je me suis senti forcément engagé. Tout ce que j'ai écrit depuis ce début 1959 est une littérature qu'il faut considérer comme engagée. Pourquoi ? Parce que les événements qui m'entouraient me poussaient à cet engagement.

Il y a un moment, vous avez cité Montaigne. Vous avez aussi parlé de Don Quichotte. Vous disiez que Montaigne ne s'est pas engagé. Je citais hier, dans mon exposé, un essai de Montaigne que j'affectionnais particulièrement, où il

L'art dans la société d'aujourd'hui

prend à partie violemment l'Europe et les Espagnols en faveur des anciennes sociétés trouvées par les conquérants en Amérique. Il dit en substance — je ne me rappelle pas exactement ses mots : « Pourquoi leur avons-nous apporté des dieux dont ils n'avaient absolument pas besoin, puisqu'ils avaient assez de leurs dieux ? » Il me semble que c'est un exemple d'engagement.

En ce qui concerne *Don Quichotte*, je vous dirai que dans ce livre immense, ce livre éternel, ce livre formidable, ce livre qui n'a pas encore cessé de nous étonner, ce livre où différentes actions s'emboîtent les unes dans les autres, où Cervantès parle de son propre livre comme si c'était le livre d'un autre, il y a, dans les discours de Don Quichotte à Sancho Pança, un engagement perpétuel. Il y a le discours du Quichotte où il dénonce la vilénie des armes à feu comparées aux anciennes armes chevaleresques de son époque. Ce discours peut être pris, si on veut bien changer quelques mots, comme une condamnation de la bombe atomique. C'est-à-dire qu'on trouve dans *Don Quichotte* tout l'engagement que l'on voudra.

M. JEAN STAROBINSKI : Il faut privilégier un engagement radical, celui de l'écrivain envers la vérité, et le distinguer de l'engagement pour une cause spécifiée. Il va de soi que l'engagement fondamental à l'égard de la vérité est premier.

M. JACQUES NANTET : La réponse que donne à l'instant M. Starobinski éclaire ce que je disais. Je pense, en effet, que nous sommes d'accord là-dessus.

M. ROGERIO DE FREITAS : Dans sa conférence, M. Carpentier a affirmé à diverses reprises les bienfaits de l'engagement de l'écrivain. En donnant sa propre expérience à Cuba comme preuve de cette validité, il y voit celle à laquelle aspire tout écrivain. Evidemment, dans son cas particulier, cela est parfait, et il en sera ainsi pour d'autres. Mais nous ne pouvons pas, je le crois tout au moins, parler d'engagement dans des termes aussi généralisés. A mon avis, parler d'engagement nous oblige à parler de création, car je ne vois pas p.234 comment l'une pourrait aller sans l'autre ; et je crois même que c'est de cela qu'il s'agit, ou tout au moins c'est de cela qu'il faut parler, puisque enfin c'est cela qui est en jeu. Je pense que les impulsions qui poussent l'écrivain à faire son œuvre ne sont pas forcément les mêmes pour tous les créateurs. Avec

L'art dans la société d'aujourd'hui

tout le respect que j'ai pour certaines idées de M. Carpentier, et que je peux même partager, il me faut penser en écrivain et non en homme politique. Or le roman peut être autre chose qu'un roman engagé politiquement. Lautréamont n'a rien d'un engagé politique et cela ne l'a pas empêché de faire cette extraordinaire œuvre qui s'appelle *Les Chants de Maldoror*. Je cite Lautréamont, parce que ce qui m'intéresse, c'est avant tout la validité d'une œuvre, qu'elle soit politiquement engagée ou non. Par ailleurs, je crois qu'il y a en tout écrivain une part très importante de prophétie. Je veux dire par là que le grand écrivain est un homme en avance sur son époque, qu'il est à l'avant de toute idée et de tout mouvement. Or s'il en est ainsi, comment pouvons-nous lui demander d'arrêter son élan, sa vision, pour rester lié à un temps et à une nécessité momentanés ? Nous avons eu la preuve de tout cela, quand les écrivains soviétiques ont voulu aider la révolution en Russie. Je ne crois pas que la littérature ait eu à gagner à cette attitude. Ce qu'il faut demander à l'écrivain, qu'il soit de gauche ou de droite, c'est qu'il s'engage totalement dans l'œuvre qu'il écrit, qu'il soit vrai avec toute sa personnalité, et surtout qu'il ne fasse pas de la littérature parce qu'il la croit utile en un moment déterminé de l'histoire. S'il l'a fait, qu'elle lui vienne directement de son sang, et qu'il en soit sûr.

M. MIROSLAW MICKO : Je voudrais faire une petite remarque sur le problème, en me basant sur l'expérience, bonne et mauvaise, que nous avons eu dans un pays socialiste, c'est-à-dire la Tchécoslovaquie. Il fut une époque chez nous, dans la période des années 1950, où l'on disait aux artistes d'une façon très autoritaire : « Appuyez-vous sur le Pouvoir ; engagez-vous ; vous devez vous engager ». En leur adressant cet appel, on leur montrait en même temps la voie à suivre. On leur indiquait ce qu'il fallait faire et ce qu'il fallait éviter.

On s'est aperçu, depuis ce temps-là, que cette espèce d'engagement forcé — dirai-je — ne donne aucun résultat valable, ni pour l'art considéré dans sa valeur intrinsèque, ni surtout dans sa fonction sociale. Il est hors de doute que l'artiste ne doit pas s'engager comme un soldat appelé à la discipline, mais comme un volontaire qui met ses facultés de créateur au service de l'homme.

Naturellement, l'action de l'artiste ne se déroule pas dans le vide. La société ne reste pas inerte, passive. Elle accepte l'œuvre de l'artiste ou la rejette. Elle la situe dans la vie, lui donne une signification. Elle répond à l'artiste surtout par la voie de la critique.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ici, pour la critique, se pose le même problème de liberté et de responsabilité, ou d'engagement. Puisque hier soir on a parlé de Baudelaire, je voudrais rappeler ce qu'il a dit sur l'engagement de la critique. Je ne sais pas si ma citation sera tout à fait exacte, mais le sens le sera. Baudelaire dit que la critique, pour être juste, doit avoir un parti pris clair ; p.235 qu'elle doit être passionnée, engagée, voire politique ; mais il faut qu'elle se place à un point de vue qui ouvre les horizons les plus larges.

M. JACQUES BOREL : Je voulais montrer, par exemple, qu'un écrivain comme Marcel Proust s'est, dans sa vie, profondément engagé. Lors de l'affaire Dreyfus, il a su prendre ses responsabilités en tant qu'homme, en tant que citoyen, et cependant, son œuvre n'est nullement alourdie par la moindre idéologie.

D'autre part, le grand écrivain engagé, si l'on veut, dans la Révolution française, serait Marie-Joseph Chénier.

M. ALEJO CARPENTIER : Puisque Proust a été cité, je dirai que l'œuvre de Proust me semble précisément un exemple d'engagement, mais non pas d'engagement politique ou militant. Proust, précisément, qui affectionnait particulièrement une société donnée, a chanté le Requiem de cette société. Quand on prend les derniers volumes du *Temps retrouvé*, on trouve véritablement une danse macabre de ce gigantesque picaresque qu'il avait mis sur pied. Dans Proust, on pourrait trouver l'illustration de cette phrase qui, je crois, est de Sartre : « Qui ne s'engage pas, s'engage ». Il était engagé en dépeignant un monde qu'il affectionnait et dont il a montré la décadence et la fin.

M. IVAN BOLDISZAR : D'après les discussions et les échanges de vues d'aujourd'hui, je crois que je ne me trompe pas beaucoup si je dis que l'activité créatrice du romancier est définie par la société dans laquelle il vit et il travaille. On peut constater que la crise du roman, ou la mort du roman, dont on a parlé, existe dans la société où rien n'est changé, où la société est statique. Tandis qu'il n'est pas question de crise, et encore moins de mort du roman, dans les sociétés en train de se transformer.

Nous touchons ici au rôle, à la mission du romancier et à ce paradoxe qui fait que le romancier, tout intellectuel qu'il soit, ne veut pas seulement écrire et représenter le monde, mais aimerait le changer ? Comment se fait-il que dans

L'art dans la société d'aujourd'hui

les littératures où les choses ne changent pas, la communicabilité, l'influence du romancier est petite, alors que dans les littératures qui appartiennent à une société en état de transformation, l'influence et la communicabilité du romancier est plus grande ?

C'est ma première question et je ne sais pas si on peut y répondre.

L'idée de l'engagement est peut-être plus ou moins nouvelle dans les littératures occidentales. Mais, dans les petits pays de l'Europe centrale et de l'Est, l'engagement est né avec la littérature elle-même. Un écrivain hongrois, ou tchèque, ou polonais et les autres, a toujours été engagé. En Hongrie, un écrivain était toujours, est toujours et sera toujours une personnalité publique par tradition. J'essaie d'expliquer cela par la lutte pour survivre. En effet, le peuple hongrois, la nation hongroise, pendant des siècles, a toujours été obligée de lutter pour survivre ; et l'instrument et l'âme de cette lutte était la langue, la pensée exprimée surtout par les écrivains et par les poètes.

p.236 Aujourd'hui, nous vivons à l'âge nucléaire. Qu'on me permette de dire que nous n'avons pas été assez saisis de cette actualité immense et immonde. Aujourd'hui toute l'humanité est menacée. Aujourd'hui nous sommes tous obligés de lutter pour survivre. Aussi, s'il y a un engagement digne d'un écrivain, d'un romancier, d'un intellectuel, c'est certainement cet engagement pour la survie de l'humanité. Je crois donc que sous cet aspect, les engagements spéciaux et les engagements généraux sont conformes.

M. CONRAD VAN EMDE BOAS : En tant que psychiatre, j'ai été très intrigué par les exemples que M. Carpentier nous a donnés des sujets qui n'ont pas été traités par les romanciers. Il nous a donné des explications, mais les psychiatres ne sont jamais contents. Je voudrais savoir quelle est la résistance, consciente et inconsciente, qui fait que certains sujets d'une actualité brûlante n'ont pas encore trouvé leur auteur.

Je pourrais prendre pour exemple le sujet d'intérêt mondial, mais qui a des impacts très humains, du planning familial. Je voudrais voir ce problème traité comme une seconde *Faute de l'abbé Mouret*, parce que ce sont les prêtres qui, devant la volte-face de leur Eglise, se trouvent maintenant dans une position absolument tragique. C'est un thème qui me frappe beaucoup. Je voudrais avoir une réponse à cette question.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Nous avons vu, d'autre part, que des écrivains engagés pour une cause spéciale, ont une influence décisive. Je pense notamment à un de nos auteurs homosexuels, engagé — je vous emprunte votre mot — « par la bouche de cette blessure ». C'est un romancier qui, dans notre pays, a vraiment détruit le mur autour du ghetto homosexuel. Il a fait plus, dans un temps assez court, que nous, médecins et psychiatres, avons pu faire avec nos commissions. Il y a d'autres thèmes, qui n'ont pas encore trouvé leur auteur. Quelqu'un peut-il expliquer cela ?

Vous qui êtes tellement engagé dans les problèmes d'Amérique latine, où c'est un des problèmes les plus brûlants, pourriez-vous m'expliquer cette conspiration du silence ?

M. ALEJO CARPENTIER : Je me trouve sans arguments, car j'ai parlé de la difficulté de l'engagement du romancier contemporain en ce qui regarde les sujets techniques. Le fait est, j'en parlais avec Graham Greene, que nous n'avons pas encore de grand roman de l'aviation commerciale. Quant au monde que vous venez d'aborder, je ne peux pas vous dire où se trouve l'incommunicabilité. Il y a d'ailleurs des auteurs qui ont déjà effleuré la question assez bien.

LE PRÉSIDENT : Je remercie très vivement notre orateur d'hier soir, Alejo Carpentier et tous ceux d'entre vous qui, aujourd'hui, avez bien voulu participer à cet entretien, que je déclare clos.

@

SIXIÈME ENTRETIEN PUBLIC ¹

présidé par M. Jean Starobinski

@

LE PRÉSIDENT : p.237 L'admirable conférence de Gaëtan Picon était une sorte de conclusion à ces Rencontres internationales. On regrette presque d'avoir à reprendre la parole, après avoir entendu parler Gaëtan Picon. Il y a toutefois quelques questions à lui poser, et ce sera l'occasion de l'entendre encore. J'aimerais que ce dernier entretien puisse reprendre tous les fils de la conférence, qui, elle-même, faisait allusion aux conférences précédentes. Une tentative de synthèse va ainsi pouvoir s'effectuer.

La conférence de Gaëtan Picon commençait par une confrontation de la situation de l'art il y a quelque vingt années, et la situation présente, soumise à un diagnostic critique. Sur ce point il y a sans doute des éclaircissements à demander, des précisions à apporter. Je pense que ce sont les questions qu'il faudra aborder en premier lieu.

M. JEAN ROUSSET : Je vous dirai tout d'abord mon accord profond avec Gaëtan Picon. J'emploie parfois le mot de structure, mais je pense qu'on peut l'employer sans être structuraliste. On peut l'employer pour désigner l'une des voies par laquelle l'artiste s'affirme comme sujet parlant, comme sujet créateur. « Je parle, je crée », nous fait savoir l'artiste, même à travers des structures, et non pas, comme on commence à l'entendre dire fort souvent maintenant : « on parle en moi », et même « cela parle en moi », comme répétait sans cesse, l'année dernière à Cerisy, Jean Ricardou de « Tel quel ».

Vous avez très justement rappelé, contre l'usage qu'on fait d'une certaine linguistique, la distinction qu'il faut faire entre deux langages : le langage de simple communication, et le langage poétique, qui est la création libre d'un langage à l'intérieur du langage usuel. Est-ce que même dans le langage le plus usuel, celui de simple communication, il n'y a pas une certaine invention ? Est-ce qu'il n'y a pas place, même aux yeux de certains linguistes, pour une part de liberté ?

¹ Le 15 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.238 Ne croyez-vous pas que ceux qui se veulent structuralistes dans la littérature actuelle, et qui ne sont pas linguistes, abusent de certaines conceptions des linguistes ? Est-ce qu'il n'y aurait pas dans les tendances actuelles de la linguistique une série de gens opposés à cet investissement total, général de l'œuvre, par une structure préalable du langage ?

Seconde question, plus particulière, et qui voudrait vous conduire à donner quelques éclaircissements de cet usage abusif de la linguistique : le voyez-vous sévir partout ? où le voyez-vous sévir particulièrement ? Est-ce que vous le voyez aussi en action chez les peintres par exemple, ou dans une esthétique picturale qui serait actuellement en formation ?

M. GAËTAN PICON : Je ne songe pas à interdire le mot « structure » au critique ou à l'exégète littéraire. Je pense que la structure est une réalité dans l'œuvre d'art. Ce que je disais simplement, c'est qu'elle n'avait sa force, son existence propre, sa vitalité propre, qu'à l'intérieur d'autre chose, qui est une vie dont il fallait ressaisir le mouvement et la temporalité. Je pense même que la structure est, dans l'œuvre d'art, si importante qu'elle est l'élément immédiatement discernable.

Quand j'insiste — c'est un problème qui, personnellement, m'a toujours beaucoup préoccupé — sur la difficulté de distinguer l'œuvre originale du faux qui l'imité à s'y méprendre, et sur la difficulté qu'il y a à écarter une œuvre que nous aimerions si nous la savions, si nous la sentions d'un autre temps, j'insiste sur l'importance de l'élément structural, immédiatement visible. Mais je pense que cet élément discernable ne prend sa force et sa réalité que dans la mesure où nous le sentons s'allier avec l'élément indiscernable, qui est l'élément de la vie et de la création temporelle qu'il faut ressaisir.

Donc, ce n'est pas contre la recherche de la structure dans l'œuvre d'art, mais contre une doctrine, contre un système structuraliste niant la temporalité, que je me suis prononcé.

Quant à savoir si, pour le linguiste proprement dit, le langage qu'il étudie ressemble au langage que l'écrivain structuraliste prête à l'œuvre d'art, il faudrait que je sois linguiste pour vous répondre. Je sais cependant qu'il y a une certaine appréhension, et même une certaine indifférence ironique des linguistes véritables à l'égard des extrapolations linguistiques de la critique littéraire.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Je pense, en effet, que le langage dont je me sers en ce moment, le langage ordinaire, n'est pas une structure préalable, statique, donnée une fois pour toutes. Il y a un élément d'invention et d'évolution. Mais c'est une réalité collective. La différence véritable entre le langage de communication et le langage de création est moins le fait que le langage de communication n'évolue pas, que le fait que c'est un langage anonyme qui se trouve à notre disposition de façon synchronique, alors que le langage de création est un langage de personnalité.

Naturellement, la situation de la peinture est différente de la situation de la littérature face à la critique. Mais dans la réalité même de l'art, je crois que l'on peut faire beaucoup de rapprochements entre cette littérature du « tel quel » que j'évoquais — qui n'est pas seulement la ^{p.239} littérature que l'on trouve dans la revue qui s'intitule « Tel quel » — et une certaine peinture actuelle, par exemple celle de Dubuffet — un peintre que j'admire beaucoup, car ce dont je parle n'est pas ce que je repousse, mais c'est parfois ce dont je m'inquiète. Quand je vois cet art qui procède par agglutination, par addition d'éléments, il me semble saisir la même volonté de s'abstenir de toute volonté, de laisser passer le réel au lieu de s'installer dans la perspective de la constitution de ce que j'appelais l'objet du désir.

Je crois donc, objectivement, que la situation de la peinture est très semblable à la situation de la littérature, si, naturellement, les modes d'analyse ne peuvent être que différents.

M. VALENTIN LIPATTI : C'est plutôt pour éclairer ma lanterne que j'aimerais poser une question plus générale à M. Picon. Il me semble que l'esprit humain qui agit dans le domaine des sciences exactes et naturelles, a procédé au cours de l'histoire de l'humanité par une dialectique qui est dans la nature des choses : d'une synthèse première à l'analyse, et de l'analyse à une synthèse qui est, qualitativement, nouvelle.

Ainsi, par exemple, les hommes de la Renaissance combinaient ontologie, gnoséologie et philosophie générale. Ils étaient des savants et des philosophes à la fois. A mesure que la connaissance du monde réel est devenue un problème exorbitant, les sciences exactes se sont vues acculées à la spécialisation la plus stricte, comme au XIX^e siècle. Il semble qu'au XX^e siècle on s'avance de nouveau vers l'interdisciplinaire, c'est-à-dire vers une perspective de synthèse

L'art dans la société d'aujourd'hui

où les frontières des recherches scientifiques et les frontières des autres disciplines sont pulvérisées, ou peu s'en faut.

Si tel semble être la démarche de l'esprit agissant dans le domaine scientifique, pourrait-on établir une analogie entre la recherche scientifique interdisciplinaire d'une part et d'autre part la dislocation des frontières et la dislocation des limites entre les divers arts dont parlait M. Adorno ? Y a-t-il une analogie ; et dans la mesure où il y a analogie, quelles en sont les différences ?

M. GAËTAN PICON : Dans la mesure où on peut établir une relation positive et précise entre ce que vous appelez l'interdisciplinaire dans les sciences, et l'effacement des frontières entre les différents arts, nous retombons exactement dans l'opposition que j'ai posée entre les sciences et un art actuel, qui me semble menaçant justement par une sorte d'ambition scientifique malheureuse. Car de toutes façons, l'œuvre d'art ne peut pas être considérée par le savant comme l'équivalent de l'œuvre scientifique.

L'œuvre d'art, pour l'artiste préoccupé de science, si vous voulez pour l'artiste structuraliste, ne peut être qu'un document, qu'une production insciente, comme le rêve est un document pour le psychanalyste. C'est le psychanalyste qui connaît le contenu du rêve, ce n'est pas le ^{p.240} rêveur ; de même ce n'est pas l'artiste qui sait ce qu'il fait, c'est le savant qui le sait.

Donc, tout rapprochement volontaire entre les tendances interdisciplinaires de la science et quelque chose qui, dans l'art, ressemblerait à cette réalité, me semble confirmer le diagnostic de menace que j'établissais. L'interdisciplinaire dans les sciences est une nécessité dans la mesure où il y a quelque chose à découvrir, à établir, qui suppose l'intervention de très nombreuses intelligences et la mise en commun d'un grand nombre de travailleurs. Si l'art — comme j'ai essayé de le dire — est avant tout la trace qui sépare la conscience et le désir d'une vie individuelle, il ne peut pas y avoir de rapports entre l'interdisciplinaire scientifique et l'art.

LE PRÉSIDENT : Il y a eu la tentative surréaliste d'un art qui n'appartiendrait à personne.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. GAËTAN PICON : C'est une tentative qui n'a de sens que parce que chacun l'assume pour son propre compte.

LE PRÉSIDENT : Le groupe surréaliste se constituait comme un groupe doué d'une personnalité partagée.

M. GAËTAN PICON : Dans ce domaine, par exemple, les *Champs magnétiques* ont été écrits par deux poètes. Mais il s'agissait de poètes. L'élément surréaliste n'était pas cette collaboration. C'était plutôt une finalité anonyme de chaque foi personnelle, pour elle-même.

M. JULIUS STARZYNSKI : Je voudrais revenir à ce problème des rencontres interdisciplinaires, et en chercher une certaine analogie dans les arts visuels. A la Biennale de Rimini, j'ai pu voir, placées à la même échelle les inventions de l'industrie automobile, aussi bien que des objets de luxe, de la haute couture, exposés en même temps que des peintures, des sculptures, etc... Il y a là une certaine dévalorisation du phénomène artistique.

Cette tendance me semble en partie juste, puisqu'elle tend vers cette recherche de jonction dont vous avez parlé. Mais, en même temps, il y a le danger de perdre justement la notion, le sens de la distinction entre art et non-art, qui à votre sens ne peut être retrouvée que dans la tendance à l'approfondissement du « moi », de la personnalité.

Il y a ces deux tendances qui sont en apparence opposées, mais, en réalité, elles ne seront pas opposées à condition que nous ayons une conscience pure et claire de ce qui est phénomène artistique et de son fonctionnement dans l'organisme général de la culture.

En ce qui me concerne, en général, je suis pour cette définition synthétique que vous avez développée hier, mais à condition de voir justement ce côté spécifique des arts visuels, spécialement, qui tendent vers un objet, et qui s'expriment toujours par un objet. Seulement, parfois, p.241 il y a la difficulté d'un malentendu entre objet d'art, objet de luxe et œuvre d'art.

M. GAËTAN PICON : Il y a, dans ce que vous venez de dire, plusieurs choses

L'art dans la société d'aujourd'hui

qui m'ont frappé. D'abord vous avez posé le problème de la spécificité des arts visuels par rapport aux autres arts.

Je précise tout de suite qu'en parlant, hier soir, j'ai pensé essentiellement à l'œuvre littéraire, ou à l'œuvre picturale dans la mesure où elle a la même origine et la même finalité que l'œuvre littéraire —, car il ne s'agit pas d'opposer les arts visuels aux arts non visuels, mais plutôt d'opposer l'œuvre qui est à la dimension d'un sujet, à l'œuvre qui excède, évidemment, les dimensions du sujet. Le tableau de chevalet de Cézanne ou de Giacometti ne présente aucune différence avec le poème de Baudelaire, mais il est évident que la place Saint-Marc, à Venise, est un édifice d'architecture pour lequel un ensemble décoratif pose un problème tout différent. Ce que j'ai dit est peut-être vrai pour l'œuvre aux dimensions du sujet, mais cesse de l'être pour les surfaces architecturales.

Les tendances dont je parlais m'inquiètent dans la mesure où elles effaceraient toute distinction entre la décoration murale et l'œuvre traditionnellement nommée poétique ou picturale.

Quant à l'autre problème, de savoir comment définir l'art, de savoir où se trouve l'art, je pense qu'on peut apporter une réponse en quelque sorte commune à la question du tableau de chevalet, ou de l'œuvre littéraire ou architecturale. Je ne crois pas qu'il y ait d'autres tendances, d'autres critères décisifs, que celui d'une certaine vie passant par la structure, se déposant dans la structure ; mais ce n'est un moyen infaillible de repérage pour nous que dans la mesure où cette structure est entourée d'une sorte de halo, qui est celui de l'invention, de la création même. En effet, dans une décoration architecturale, dans l'aménagement d'une place de ville, nous pouvons avoir le même sentiment d'invention jaillie, ou le même sentiment de reprise fatiguée, que dans les poèmes ou les tableaux de chevalet. Le seul critère, en réalité, est ce critère de création qui n'avait pas été faite auparavant, et qui aurait pu ne pas être faite.

LE PRÉSIDENT : Je m'inquiète ici d'une difficulté. Cette œuvre anonyme, cette œuvre sans personne, que certains artistes veulent laisser se constituer à travers eux par ce qui parle en eux, par le « cela parle en moi », auquel Jean Rousset faisait allusion, c'est l'œuvre de la nature en eux. Les surréalistes assuraient que c'est la réalité qui parle à travers eux. Kant disait que les œuvres

L'art dans la société d'aujourd'hui

de la nature nous plaisent parce que nous y décelons une intention. Elles laissent apparaître une volonté qui poursuit une fin, en sorte que dans l'œuvre impersonnelle pourrait encore se déceler quelque chose comme la poussée d'un désir. Le désir ne disparaît donc pas, mais cette fois, ce n'est pas mon désir, c'est un désir que je m'approprie en le laissant passer à travers moi. Il est le véritable auteur de l'œuvre pour laquelle je ne suis qu'un lieu de passage.

M. GAËTAN PICON : p.242 C'est une objection, évidemment très importante. Là encore il faudrait peut-être distinguer, dans ce que j'ai dit, ce qui vise une réalité et ce qui vise une intention. En parlant des textes surréalistes de façon admirative, vous l'avez senti, j'ai bien montré que j'étais sensible à la présence de la vitalité, du désir, du génie de la nature, dans des productions sans intention subjective.

Ce contre quoi je me suis insurgé, c'est surtout contre l'intention de dépersonnalisation, qui est tout de même liée à la nostalgie d'un effacement et à la volonté d'un passage de la sphère du désir naturel à la sphère de la connaissance aseptisée, de la connaissance sereine, de la connaissance tranquille.

Dans tout ce que j'ai dit, je crois qu'il y a un postulat pessimiste, selon lequel il y a une distance inévitable entre ce qui nous est donné, et ce dans quoi nous voulons déboucher. J'ai défini l'œuvre comme un effort, comme un passage d'un plan à un autre, désespérant, ne croyant pas au fond que la nature — que Kant considérait de façon trop optimiste, me semble-t-il — fournisse immédiatement ce que nous souhaitons.

Autrement dit, je crois que l'erreur du surréalisme consiste à confondre le profond et l'immédiat. Je crois que le profond, qui est celui de la nature bien sûr — d'où pourrions-nous tirer ce que nous disons si ce n'est de la nature ? — n'est pas à la surface ou sous le langage anonyme et impersonnel. La profondeur ne peut être trouvée qu'au terme d'un forage ; et ce n'est pas d'abord la personnalité que j'ai songé à exalter, mais bien cette profondeur naturelle qui ne nous est donnée qu'au terme d'un travail et d'un risque, que nous sommes bien obligés d'appeler personnel, puisque personne ne peut le faire ni le prendre à notre place.

L'art dans la société d'aujourd'hui

LE PRÉSIDENT : Il y aurait une impersonnalité passionnelle, celle des surréalistes. Nous sommes guettés par le risque d'une impersonnalité indifférente, comme vous l'avez dit. Cela fait que certaines œuvres, aussi bien littéraires que picturales, nous présentent le spectacle assez paradoxal d'un appel à la spontanéité immédiate du « cela parle », du langage comme donnée immédiate, mais sur la base d'une hyperréflexion linguistique exercée à la faveur d'une invasion de la littérature par les sciences de l'homme.

On a ainsi affaire à des phénomènes assez déconcertants, où un hyperintellectualisme, une conceptualisation quelquefois vertigineuse de la théorie littéraire vise à justifier ce qui devrait être inscient, et qui devient finalement trop conscient, trop thématé.

Je crois qu'il nous serait peut-être utile de revenir aux questions de M. Starzynski sur l'œuvre picturale, et dans ce domaine M. Krugier a des questions à poser.

M. JAN KRUGIER : Je voudrais demander à M. Picon d'analyser davantage les sensibilités, qui sont une constante de l'art. D'une part la sensibilité vécue qui lutte quotidiennement contre la réflexion conditionnelle, c'est-à-dire contre l'habitude de l'œuvre déjà faite, la sensibilité qui a besoin de voir et de faire. D'autre part, la ^{p.243} sensibilité basée sur le réflexe conditionné, c'est-à-dire sur une espèce d'automatisme, donc une sensibilité qui s'est développée à partir de sa première manifestation, ou à partir d'une œuvre déjà existante, qu'elle soit sculpture, bandes dessinées, spectacle publicitaire, cinéma, théâtre, ou même un événement non visuel.

La première de ces sensibilités est souvent incomprise et dépasse l'époque dans laquelle nous vivons, et par cela, rejoint les chefs-d'œuvre de toutes les époques. La seconde sensibilité est liée étroitement à la convention momentanée, à la notion du bon et du mauvais goût.

LE PRÉSIDENT : Il s'agirait, en d'autres termes, d'un art branché sur la nature redécouverte, et qui fait table rase des réflexes conditionnés, d'une part, et, d'autre part, d'un art fondé sur une manière de voir préexistante, ou sur d'autres œuvres d'art, qu'elles soient archaïques ou tout à fait modernes comme les bandes dessinées.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. GAËTAN PICON : Je pense que la seconde forme de l'art dont vous venez de parler, qui est un art à la fois mécanique et culturel, a sa signification et sa fonction dans la société actuelle. Mais je ne pense pas que, lorsque nous essayons de penser en termes profonds et généraux le problème de l'art, nous pouvons nous arrêter véritablement à cette manifestation, qui est une manifestation seconde.

LE PRÉSIDENT : D'autres problèmes se posent après la question du structuralisme, phénomène nouveau, envahissant le domaine des arts. Il y a le problème de l'art et de la culture. Je crois que sur ce point M. Starzynski a encore quelque chose à dire.

M. JULIUS STARZYNSKI : Oui et non, parce que certains de ces problèmes ont été soulevés lors de ma première intervention. De toute façon, je voudrais quand même retenir quelques idées.

Je pense qu'un sujet mériterait d'être encore un peu développé : celui de l'art dans l'organisme de la culture, du point de vue du développement et de la formation du sujet conçu dans le cadre de notre philosophie de l'art.

Aujourd'hui le mot art — objet d'art, œuvre d'art — signifie quelque chose d'absolument différent de ce qu'on en pensait dans les époques précédentes. Pour prendre un exemple, je suis allé hier visiter le Musée d'art et d'histoire de Genève, qui présente d'une façon très didactique le développement des différents stades de la culture. J'ai pu me représenter, avec les exemples très bien choisis des différents stades, comment la notion de l'art devient, pour certaines époques, un facteur vraiment actif du développement culturel.

Nous vivons dans une époque toute spéciale, où non seulement l'art se crée devant nos yeux, mais avec notre participation. C'est tout le patrimoine qui participe à la conscience générale et à la création ^{p.244} d'aujourd'hui. Nous sommes peut-être quelquefois accablés par cette présence toujours obsédante du patrimoine. Alors, d'une part, on doit mener une certaine lutte contre le patrimoine, et d'autre part nous devons aussi le recevoir afin de continuer à le développer. C'est une difficulté toute spéciale qui fait que l'art, dans la culture présente, dans la culture moderne, a différentes fonctions à remplir dans la société.

L'art dans la société d'aujourd'hui

C'est justement dans cette fonction nouvelle de l'art dans la société moderne qu'il y a quelque chose qui explique le problème général de votre conférence, c'est-à-dire le changement de contenu du sujet de l'art.

M. GAËTAN PICON : Certainement, le problème de la culture que vous évoquez et le problème de la création que j'ai évoqué sont liés. D'ailleurs, j'ai dû passer de l'un à l'autre. J'avais songé, d'ailleurs, à faire d'abord une conférence intitulée « Art et Culture », où j'aurais uniquement parlé du problème de la culture. C'est la réflexion sur la culture qui m'a conduit à cette réflexion sur l'art. Il y a une relation étroite, non pas de causalité, mais d'analogie, de double manifestation d'un même esprit, entre le spectacle de la culture achevée, de la culture close, et le spectacle de cet art impersonnel dont j'ai évoqué le fantôme et la tentation plus que la réalité établie.

Si volontiers les écrivains d'aujourd'hui, utilisant des extrapolations linguistiques et psychanalytiques, parlent du discours, et si d'autres disent que ce n'est pas « moi », mais « on » qui parle, c'est peut-être parce que le spectacle de la culture nous donne le sentiment d'un langage qui nous déborde infiniment, qui n'est nullement parlé spécialement pour nous, qui est un langage total. C'est « on » qui a fait l'histoire de l'art pour nous maintenant, tandis qu'au XVII^e siècle, l'histoire de l'art, réduite à une étroite tradition culturelle, n'était pas le langage du « on », mais d'une sorte de sujet qui dans l'histoire grecque et romaine s'adressait spécialement et intentionnellement à ces hommes du XVII^e siècle.

Il y a donc, devant ce spectacle total, une impression d'étouffement, de paralysie. C'est ainsi qu'on peut la traduire négativement ; et positivement, bien sûr, on peut avoir une impression d'exaltation devant l'immense déroulement de la fresque de l'histoire de l'art passée. C'est un phénomène irréversible. Il y a là un acquis, un patrimoine culturel que personne ne peut songer à nier ou à rejeter.

Je crois simplement que l'artiste, aujourd'hui, ne peut respirer, ne peut créer que si, agissant autrement que le public — que la foule qu'il s'agit d'éduquer, d'enseigner, de conduire vers les expositions — il préserve en lui une certaine faculté d'oubli, un certain pouvoir de rejet. C'est pour cela que j'ai insisté sur certaines manifestations comme le goût pour l'art primitif, comme le goût pour

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'art brut qui a fait, en réalité, table rase. C'est surtout ce bénéfice de la table rase que peut trouver celui qui s'intéresse à ces manifestations de l'art.

Il y a une difficulté, et rien de ce que j'ai dit ne peut apparaître, dans mon esprit du moins, comme une solution. J'ai simplement voulu montrer la tension qui existe entre la richesse de la culture et la pauvreté nécessaire à la création artistique personnelle.

LE PRÉSIDENT : p.245 Mais la richesse de la culture qui se donne tout entière à nous dans l'immobilité d'un coup d'œil synoptique, nous pouvons, à coup sûr, l'approfondir par la conscience de l'éloignement et du temps qui nous sépare de certaines époques. Il y aurait peut-être moyen de lutter contre cet aplatissement consécutif aux méfaits de l'industrie de la culture, par un approfondissement de la conscience historique, de la conscience des différences au sein de cette culture totale, ou totalisée. Et peut-être y aurait-il là un moyen de mieux respirer.

M. GAËTAN PICON : Certainement : je pense qu'avec l'artiste, c'est l'historien qui peut nous apporter le plus. L'historien, comme l'artiste, se dégage de cette fresque regardée synoptiquement pour choisir, pour élire, pour préférer un temps dont il lui semble entendre mieux que d'autres la voix.

LE PRÉSIDENT : C'est cette question du temps et de la durée qui vont faire l'objet des interventions d'Yves Bonnefoy et de Gabriel Widmer.

M. YVES BONNEFOY : Je voudrais dire d'abord combien je suis content de l'intervention, finalement si courageuse de Gaëtan Picon, hier soir. Il y a des moments où certaines évidences fondamentales sont bizarrement difficiles à formuler et à comprendre. Il est d'autant plus difficile, dans ce cas, de les réinventer. L'histoire de l'esprit n'est pas, à mes yeux, une table rase perpétuelle. Elle est aussi le ressouvenir de quelques grandes actions que l'homme a faites et qu'il doit continuer à faire pour être lui-même.

Il en est bien ainsi de cette notion de sujet dans l'œuvre d'art, ou plus exactement, à mes yeux, dans la réflexion artistique. Je crois que le pire piège dans lequel on puisse tomber, et dans lequel, précisément, on est tombé aujourd'hui, c'est de confondre deux sortes d'impersonnalités : L'impersonnalité

L'art dans la société d'aujourd'hui

de l'a priori et l'impersonnalité finale, laquelle est profondément valable.

Si vous voulez, c'est la différence entre l'impersonnalité fondée et vécue, et l'impersonnalité qui n'est, en fait, qu'une généralité mal définie, mal nommée. De ce point de vue, j'étais très sensible à cette différence introduite hier par M. Picon, entre la notion de prélèvement et la notion de préférence. Il a défini avec bonheur l'expression de « prélèvement ».

Il a, par ailleurs, rappelé avec une certaine faveur cette critique de préférence qui, dans la mesure où il la fondait sur ce qu'il y a de plus immédiat dans notre rapport avec l'œuvre, était peut-être capable de nous conduire au plus profond d'elle-même.

S'il en est ainsi, je voudrais soulever une question qui se pose, à l'opposé de ce pôle de prélèvement, au centre de la préférence. S'il est vrai que c'est le sujet qui a le droit de s'exprimer, non seulement dans ^{p.246} l'œuvre mais aussi dans la réflexion critique portant sur l'œuvre, est-ce la préférence qui nous permet de saisir l'intimité de l'œuvre et sa direction générale ? Pouvons-nous considérer que cette préférence va à un sujet qui aurait le droit de s'exprimer, de se constituer, de faire valoir son désir d'approfondir ainsi la légitimité et la richesse du désir ; qui, en somme, serait toujours fondé, ou presque, en légitimité parce qu'il ferait respirer le monde, l'esprit ?

Devons-nous considérer, au contraire, que la fonction du sujet est de mettre en question les autres sujets ? La question du sujet apparaîtrait ainsi comme un reflet de la question sur la finalité dernière de l'homme dans la réalité. En particulier, il serait investi d'une responsabilité, qui consisterait en somme à penser le vrai et le faux, l'authentique et l'inauthentique. Dans la situation humaine, le sujet serait ainsi responsable du devenir de l'esprit. Dans cette mesure, il aurait comme responsabilité première de combattre ce qu'il considère comme l'erreur chez les autres, de combattre ce qu'il pourrait entendre comme sensibilité appauvrie ou détournée, égarée. Il aurait ainsi un rôle de combattant, ce que Rimbaud appelait « le combat spirituel ».

Tout à l'heure, on disait que l'art avait pour fonction de faire parler la nature ; mais je pourrais ajouter que l'homme est foncièrement contre la nature. Il modifie les finalités et les pérennités naturelles à partir d'un projet, peut-être une inconscience, qui tend sans doute à une réalisation en définitive antinaturelle. Alors, sur ce plan, et de ce point de vue, ne faut-il pas considérer

L'art dans la société d'aujourd'hui

que la critique de préférence doit être finalement, ou finalement remplacée par une critique d'exclusive, et même d'exclusive violente ?

Je me souviens de la phrase de Saint-Just : « Pas de liberté pour les ennemis de la liberté ! » Je sais qu'elle contient un paradoxe et un danger. Sur le plan, malgré tout, profondément libéral de l'expression artistique, ne peut-on pas considérer qu'elle représente une sorte de voie ? Je pense maintenant à la tradition violente de la critique, qui s'est exprimée récemment dans le surréalisme et qui, d'ailleurs, s'exerce aussi bien, en ce moment, contre nous, contre vous, à partir de positions que nous n'acceptons pas.

Ne doit-on pas tendre vers un véritable engagement dans notre réflexion et dans notre sensibilité, qui a pour fondement cette exclusion de ce que nous considérons comme faux ? Je sais bien que vous acceptez sûrement au moins la base de cette sorte de critique ; mais dans les détails des possibilités critiques et dans la substance de la création littéraire, accepteriez-vous que cette activité critique soit autre chose qu'un simple aspect qui vient à son tour enrichir cette sorte de développement simultané des tendances qui constituerait la richesse de l'expression artistique ?

LE PRÉSIDENT : J'interromps un instant le dialogue pour indiquer simplement l'importance du problème du choix, de la préférence, de la valeur, qui intervient maintenant. Nous aborderons la question de la finalité et du temps après un bref débat sur cette question si importante que vient de soulever Yves Bonnefoy.

M. GAËTAN PICON : p.247 La question que vient de soulever Yves Bonnefoy, me touche très personnellement, puisque je me considère essentiellement comme un critique. Il me semble parfois que mes préférences ne sont pas assez courageuses, assez nettes. C'est que moi aussi, je suis envahi parfois par une sorte d'objectivité, de volonté de justice, qui me poussent à admettre ce que, par une autre part de moi-même, je refuse. Bien sûr, je crois que si nous nous engageons dans cette critique de préférence, la critique d'exclusive est au bout comme sa conséquence logique. Cependant, je me demande si le critique proprement dit est digne d'aller jusque-là, s'il a le droit de déclarer cette guerre de religion.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Autrement dit, quand nous passons de la préférence à l'exclusive, de la préférence à la condamnation, nous passons de l'état d'esprit critique à l'état créateur, qui a le droit de combattre et de proscrire. André Breton a le droit de condamner, de lancer des exclusives, parce qu'il le fait au nom de sa propre création, de sa propre vérité ; mais le critique, me semble-t-il, ne peut pas aller jusque-là.

Autrement dit, il y a deux degrés dans la préférence. Le critique a pour fonction d'étudier ce qu'il prélève — parce que tout n'est pas du même tissu ; il a le devoir de préférer, parce que nous attendons de lui qu'il nous dise ce qui est vrai ou faux. Ce qui est vrai, pour moi, c'est ce en quoi nous entendons battre le cœur muré d'une vie et d'une création. Mais alors, « pas de liberté pour les ennemis de la liberté », pas de droit de cité pour ceux qui ne présentent que des cadavres, pas de droit à la vie pour ceux qui ne vivent pas !

Mais il y a un autre plan de la vérité : celui où la vérité me met en marche personnellement. C'est le plan où il y a, entre la vérité que je saisis et la mienne, un rapport, une complicité exclusive. Mais dans la mesure où le critique n'a d'attention que pour cette vérité exclusive, parce qu'elle est la sienne, parce qu'elle peut développer sa propre foi, il me semble qu'il est plus qu'un critique. Il est un créateur ; il est un poète qui s'exprime, qui peut s'exprimer à travers l'analyse et la médiation de l'œuvre qu'il a choisie.

M. JEAN LESCURE : La réponse de M. Picon simplifie ce que je voulais dire. Il me semble, d'ailleurs, que la question posée par Yves Bonnefoy était tout à fait dans le sens de sa conférence. Il y a des jours où je me demande si on doit brûler Bonnefoy, tant mon irritation est grande. Si, à ce moment-là, je ne recourais pas à l'usage, bien connu chez nous, du *plastic*, c'est que tout à coup je m'avise que je ne peux me poser cette question qu'en attribuant à Yves Bonnefoy une importance tout à fait exceptionnelle. On ne brûle pas rien ! Il faut avoir quelque chose à brûler. Il faut brûler ce qui nous irrite, et si cela est si important, on est paralysé et on ne peut pas le brûler.

Cela nous amène à ceci, que depuis un siècle nous avons été affrontés à une sorte de conscience anxieuse de nos moyens de juger, de nos moyens d'évaluer nos œuvres. Nous ne trouvons plus, dans les formes du langage, les normes assurées par une histoire. Nous ne trouvons plus non plus une p.248 confirmation

L'art dans la société d'aujourd'hui

de ce que nous disons. Petit à petit nous avons vu l'œuvre s'inquiéter d'elle-même, s'affoler de ce manque de fondement à ses jugements de sa valeur, et régresser jusqu'à un point que nous connaissons bien. Non pas l'art brut tel que le définit Dubuffet dans sa dernière exposition, mais un art brut qui était simplement l'élection faite par quelques artistes d'objets qu'ils rencontraient — pierres, bouts de bois, etc... — et qu'ils consacraient œuvre d'art par un simple décret de leur goût.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Cela veut dire qu'acculé à sa négation, acculé à cette sorte d'incertitude fondamentale, l'homme opposait quand même une liberté de décision et la possibilité d'une option. Le fondement de cette option, nous ne le connaissions pas très bien.

Ce que je voulais demander à Gaëtan Picon, dans l'ordre de cette réflexion, c'est ce qu'il penserait de cette longue analyse où Bachelard nous montre un des paradoxes de l'art et de l'artiste : l'art nous révèle que l'homme n'est jamais dans son temps passé, mais qu'il est toujours dans son futur. Ce qui fait que je ne brûle pas Bonnefoy parce que je ne renonce pas à le rencontrer un jour ; ce qui fait qu'un artiste n'est pas quelqu'un qui dit ce qu'il sait, mais que ce qu'il fait va lui apprendre ce qu'il saura. Le paradoxe de l'œuvre d'art, c'est que finalement un artiste ne crée une œuvre d'art que si cette œuvre le consacre artiste.

M. GAËTAN PICON : Quand vous dites que l'art ne relève que du futur et nous révèle l'homme tel qu'il sera, tel qu'il devient par l'œuvre, cela est vrai pour l'artiste qui devient au terme de son œuvre autre chose que ce qu'il était en commençant. Cela est peut-être plus vrai encore pour le lecteur qui devient, au terme de sa lecture, autre chose que ce qu'il était au départ. Cela est vrai, mais malgré tout ce futur n'est pas rencontré dans un espace aérien où nous nous serions projetés ; ce futur se développe à partir d'une présence, ou plutôt d'une pensée. Nous devenons, en écrivant, celui que nous savions très confusément être en commençant à écrire. C'est ce que je disais hier soir, en disant que nous partions d'un balbutiement, jusqu'à la parole...

Mais nous ne passons pas subitement du vide à une plénitude. Proust, en écrivant *A la Recherche du temps perdu*, devient évidemment autre chose que ce qu'il était avant de l'écrire. Il devient une conscience autrement lucide,

L'art dans la société d'aujourd'hui

autrement riche qu'il ne l'était déjà, mais il était déjà ce qu'il parvient à développer en écrivant ; sans quoi, n'importe qui aurait pu écrire la *Recherche du temps perdu*. Même si Proust n'avait pas écrit la *Recherche du temps perdu*, même s'il n'avait écrit que ce médiocre ouvrage de *Jean Santeuil*, il portait en lui la possibilité, le risque, le droit de devenir ce qu'il est devenu en effet.

Ce que vous dites de cette définition de l'art par le futur me semble alors beaucoup plus vrai pour le lecteur qui, lui, peut passer du vide à la plénitude en lisant une œuvre qui véritablement fait le jour.

Je voulais ajouter quelque chose à la réponse que j'ai donnée à Yves Bonnefoy au sujet de la critique. Je crois non seulement que passer de la préférence à l'exclusive est le privilège du créateur par rapport au critique, mais j'ajouterai que ce terrorisme ne me paraît possible que s'il ^{p.249} reste à l'usage du créateur individuel. Le terrorisme esthétique se déconsidère dès qu'il prend une forme collective.

Autrement dit, quand c'est Breton qui lance les exclusives dans son propre texte, je trouve cela admirable et salutaire ; quand c'est le groupe surréaliste qui agit de cette manière, je trouve cela un peu ridicule et abusif. Ou encore, ce que je lis sous la plume du seul Philippe Sollers, je le considère comme beaucoup plus important qu'une sorte de jugement collectif, d'exclusive collective, que je peux voir paraître dans le manifeste liminaire de la revue « Tel quel ».

M. YVES BONNEFOY : Ce que vous venez de dire m'entraîne à ajouter quelques mots. Jean Lescure a parlé de brûler, vous avez parlé de réaction collective. Donc, il faut que je précise le sens que j'ai donné à ce mot « combat ». Il ne s'agit de rien d'autre que d'aller au bout de l'élucidation de soi-même. Celui qui ne s'engage pas dans cette recherche de soi, cette mobilisation de soi en face de l'autre, est-il encore en mesure de comprendre la vérité même de chacune des grandes options dont il aura à parler ?

Autrement dit, encore aujourd'hui on parle beaucoup de la fusion de la critique et de la création. Vous-même, je crois, êtes profondément engagé sur cette voie de la critique et de la création. Pensez-vous, en somme, que la critique se prive de son objet si elle n'est pas création, plus encore qu'une responsabilité prise, une option assumée ?

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. GAËTAN PICON : Entre le critique, l'écrivain et le théologien il y a quand même cette différence qu'il n'y a pas un Dieu pour la littérature. Il y a des dieux.

M. JEAN ROUSSET : Le critique, et plus généralement tout lecteur, tout contemplateur d'œuvres, a pour premier devoir d'adhérer. Adhérer c'est comprendre et, généralement, ensuite c'est aimer. Je pense à adhérer momentanément, au moins tant qu'on est dans et devant l'œuvre. On n'a pas le droit de rejeter sans avoir pénétré d'abord, et traversé l'œuvre, sans s'être laissé faire par l'œuvre.

Seulement, peut-on alors rejeter ? N'est-ce pas trop tard ? Pouvons-nous rejeter ce que nous avons compris, ce que nous avons pénétré, ce à quoi nous avons adhéré ? Comprendre, c'est finalement accepter. Est-ce qu'il n'y a pas une difficulté profonde de rejeter ou de préférer ce à quoi nous avons, même momentanément, adhéré, ce qui est devenu nôtre ?

LE PRÉSIDENT : J'ajouterai à ce que vient de dire Jean Rousset, cette remarque : une critique de compréhension, fondée sans doute sur une préférence, ou sur un choix tacite qui nous voue à ne parler que des œuvres que nous avons aimées, se donne pour fin le dévoilement, la mise en évidence, l'explicitation du désir qui vit dans l'œuvre, qui a constitué l'œuvre. C'est précisément ce devoir de reconnaissance d'autrui, dont a parlé Yves Bonnefoy, qui nous oblige à p.250 reconnaître aussi la pluralité des désirs possibles et des désirs d'œuvres possibles. Mais ce dévoilement en apparence non passionné, ce dévoilement qui, à première vue, n'est que celui de la pure compréhension transparente, pourrait faire en sorte que le désir, ainsi mis en évidence, se juge lui-même.

M. GAËTAN PICON : Je pense, évidemment, qu'il ne peut pas y avoir de critique de compréhension qui n'implique pas une critique de préférence et d'adhésion. C'est alors, peut-être, à la distinction profonde entre le critique et l'écrivain qu'il faudrait recourir. Le critique est celui qui se nourrit des autres, et il ne peut pas s'en nourrir sans les aimer, même s'il parle apparemment le langage de la simple compréhension.

Il se peut alors que pour l'écrivain, pour le créateur, il ne s'agisse ni de

L'art dans la société d'aujourd'hui

comprendre, ni d'aimer les autres œuvres, mais de créer ce corps dont je parlais. Il y a peut-être, pour le créateur, une indifférence nécessaire et profonde, dans un refus non seulement de compréhension mais d'amour. Il y a peut-être pour lui une inutilité vitale, essentielle des autres œuvres.

LE PRÉSIDENT : Puisqu'il est question de préférence et d'exclusive, il me paraît indispensable d'interroger ici un artiste, Robert Hainard, qui, sans doute, pourra nous parler de ses préférences et de ses exclusives.

M. ROBERT HAINARD : M. Schaerer, il y a quelques jours, a demandé ici : « Que faites-vous des valeurs de vie ? » Moi j'ai l'impression d'avoir assisté à une danse des morts. Dénégations sur dénégations ! C'est la danse macabre de la fin du monde ! Mais l'espérance chrétienne n'annonçait-elle pas la renaissance et la résurrection après le paganisme ? Le plaisir aussi a une valeur de vie. Il y a longtemps que je l'affirme. On ne sait plus comment il faut appeler l'art, il a tellement changé. On pourrait dire la contre-nature, et elle ne peut donner que des plaisirs élémentaires : joli papier, jolie reliure, ou indirectement celui de se sentir initié.

Pour trouver du plaisir au Musée Rath, il faut être sadique ou masochiste. Il faudrait qu'une petite fille se fasse étripier pour ramener à la valeur de vie la plastique à la mode.

L'art a été complètement détourné par les littératures et, indirectement, par la science, d'autant que les conditions modernes anémient les facultés plastiques. Tout a été pris de l'extérieur, c'est-à-dire à l'envers. On n'en finirait pas d'énumérer les grossiers contre-sens. L'art, dit Ferdinand Gonseth, fait une réalité de toute apparence, et la science a l'apparence de toute réalité. C'est-à-dire que la science aura toujours l'apparence de la réalité qui sera derrière. La science moderne n'encourage nullement l'espoir d'atteindre une réalité dernière.

Nous avons atteint l'atome, dont les Grecs rêvaient. Il se complique toujours plus, et il n'y a plus que des notions de réalité qu'on peut ^{p.251} parcourir en tous sens, hormis le réel auquel nous appartenons dans notre structure naturelle. De même, les voyages interplanétaires sont instructifs, sans doute, mais après les froids intenses des espaces interstellaires, les voyageurs apprécieront notre terre.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Un des contre-sens les plus concrets que nous fassions, à mon idée, c'est le montage. Il y a une différence fondamentale entre le montage de pièces déjà préparées — ce qui est du travail de mécanicien — et le façonnage de la matière brute, ce qui est le travail de l'artisan. Le jour où l'homme n'aura plus qu'à appuyer sur le bouton d'une machine qui agira d'après des cartes perforées, le jour où il n'y aura plus à sentir la matière, le jour où cette pression et la rapidité de cette pression n'auront plus d'importance, je pense que, quel que soit la complexité du montage, la nuance aura disparu de la pensée humaine.

LE PRÉSIDENT : La question de la finalité de l'art était une grande question posée dans la conférence de Gaëtan Picon. Vers quoi allons-nous, quand nous accomplissons une œuvre d'art, quand nous nous efforçons de parler la parole de l'art ? Cette question était étroitement liée à la question de l'acceptation du temps.

M. GABRIEL WIDMER : Je voudrais reprendre l'image si admirable de ce cœur, qui se trouve emmuré à l'intérieur de l'œuvre d'art, que M. Picon nous a donnée à interpréter comme le sens qui est derrière la structure et qui la fait vivre. Il y a là une dimension temporelle : si ce cœur bat, c'est qu'il bat avec d'autres cœurs ; il n'est pas le seul à battre ; d'autres l'ont précédé ; d'autres l'entourent. Il y a une espèce de communication entre ces différents cœurs qui battent. Il y a bien un commencement pour que ce cœur, qui était jusqu'alors inerte, commence à palpiter lui-même. Nous sommes en plein dans le mystère du temps.

Il y a un assentiment à toute une tradition que le créateur doit constamment renouveler, recréer ; il doit opérer constamment une reprise du temps et, d'autre part, un commencement, une innovation, une liberté non seulement ratificative, mais une liberté créatrice.

Ce qui me semble important, dans cette reprise du temps, cette maîtrise du temps, c'est qu'il y a là un effort extraordinaire de la part de l'homme contre toute tendance de vieillissement ou de pourrissement du temps, et contre son éclatement ; et, par conséquent, peut-être une sorte d'effort qui signale l'intention fondamentale de l'art, en même temps que cette hantise de ne pas pouvoir revenir opérer la médiation.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Vous avez mis le doigt sur ce qui est le moteur de l'œuvre créatrice : cette tension entre le temps auquel il faut consentir et un temps qu'il faut arriver à surmonter, à maîtriser, à étreindre. Là je pose la question suivante : Nous vivons dans une époque où l'éphémère semble victorieux. Le créateur lui-même devient une sorte de porte-parole anonyme de quelque chose qui le pousse en avant. Comment restaurer, ou plutôt comment réinventer cette maîtrise du temps, dans un temps qui refuse toute médiation, où l'art n'est plus médiation, puisqu'il n'est plus cette ^{p.252} recherche d'une éternité, d'ailleurs toujours reculante, toujours disparaissante à l'horizon ?

Il doit être étonnant pour le créateur de penser qu'il cherche à faire du temps quelque chose dont il sera non pas le maître — et j'irai jusqu'à dire : le croyant, l'adorateur, le contemplateur — mais un milieu ambiant qui constamment préconise l'éphémère et volatilise le temps. Alors, comment considérer le rapport, ou plus exactement comment insérer l'instant privilégié dans lequel nous nous trouvons, avec une durée qui suppose une sorte d'intersubjectivité à travers l'histoire ?

M. GAËTAN PICON : Là vous posez un grand nombre de questions essentielles et dont je crois, comme de toutes les questions essentielles, qu'elles sont sans réponse. On ne peut que confronter des impressions et des expériences.

Par exemple, vous dites que j'ai posé le problème de la finalité de l'œuvre d'art. Je n'en suis pas très sûr ; ou alors, s'il s'agit d'une finalité, c'est d'une finalité-temps qu'il s'agit. Dans l'idée de finalité, il y a tout de même l'idée d'un terme assigné, d'un progrès, ou du moins d'un terme auquel on pourrait donner une configuration, une définition. Il faudrait pouvoir donner une définition précise de l'usage, de l'utilité, de la destination de la chose.

J'ai simplement dit qu'il me semble que l'artiste ne gardait pas ce qu'il avait conquis, qu'il le donnait, qu'il le jetait. Il y a dans la création un geste, une sorte de volonté de gaspillage, une volonté de brûler, de disparaître. S'il s'agit là d'une finalité, c'est une finalité extrêmement obscure. En comparant la création artistique à l'expérience de l'amour ou à l'expérience de la mort, je disais que l'obscurité de la direction vers laquelle l'artiste jette l'œuvre d'art ne peut, au fond, se dévoiler que dans l'obscurité essentielle qui est l'embouchure vers laquelle nous nous jetons dans la mort. Le lecteur, la société à laquelle nous

L'art dans la société d'aujourd'hui

parlons, comme les êtres que nous aimons, peuvent apparaître comme des prête-noms, comme des masques devant ce destinataire innommable.

Vous parlez aussi — et cela se rattache de façon plus précise à ce que j'ai dit — de cette finalité en pensant au passé, à la tradition à laquelle s'articule l'œuvre de l'artiste. Le temps dont j'ai parlé, au fond, n'est pas pour moi le temps d'une histoire comportant sa tradition et sa destination. Je sais bien qu'il s'agit d'une histoire. Je sais bien que l'artiste a toujours été un lecteur ou un spectateur de tableaux, et qu'il part de quelque chose qu'il veut soit reprendre, soit parfaire, soit détruire. Ce que l'artiste saisit dans l'œuvre qui précède, c'est moins le silence, l'absence de l'œuvre à laquelle il rêve, que l'absence ou le silence du monde auquel il se réfère. J'ai donc moins songé au cheminement de l'histoire qu'au cheminement d'un dialogue entre la conscience et sa propre expérience du monde, sa propre expérience des choses. J'ai dit tout cela sans articulation dialectique.

Vous avez parlé de cette tension entre le temps et l'éternité, selon laquelle le problème de l'artiste, pour vous, serait à la fois de saisir ce temps unique, de l'éterniser, de le constituer et de le sortir du temps. ^{p.253} Mais, là non plus, ce n'est pas tellement la direction de pensée que je suivais.

Je ne pensais pas à l'éternité. Il me semble que le problème de l'artiste est plutôt de s'apercevoir dans le temps, et non point de s'éterniser, non point d'émerger, non point de léguer son œuvre à la société qui suit ; non point un effort de survie, mais seulement le désir de n'avoir pas vécu aveuglément. Car non seulement il y a le temps, mais il y a l'aveuglement dans le temps ; et vivre, se voir, c'est s'apercevoir ; c'est allumer, ne serait-ce qu'un instant, ne serait-ce que dans le dernier instant, la bougie qui permet, avant que le souffle du destinataire ne l'éteigne, de voir ce qui a été.

M. GABRIEL WIDMER : Je voudrais vous demander si vous seriez d'accord de dire que l'artiste se trouve en présence de l'irrémissible — je pense à Baudelaire — et, en même temps, que dans cet irrémissible se creuse comme une vie où peut apparaître — d'une façon toujours intermittente et elle aussi éphémère — une sorte de gratuité, ou de grâce. C'est là ce que me suggère cette image de la bougie, que vous venez d'évoquer.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. GAËTAN PICON : Je pense qu'il y a dans l'expérience de l'art, qui est une expérience tragique et heureuse en même temps, un sentiment de l'irréparable. Dans ce sentiment de la grâce, il y a une joie, une complaisance...

LE PRÉSIDENT : Il ne faut pas oublier que la revue dont s'occupent Yves Bonnefoy et Gaëtan Picon s'appelle « L'Ephémère ». Yves Bonnefoy dit que c'est par antiphrase...

M. YVES BONNEFOY : Ou par ambiguïté !

M. VALENTIN LIPATTI : J'aurais voulu poser encore une question à M. Picon : Est-ce à bon escient que vous avez laissé de côté deux aspects de l'œuvre d'art, surtout deux aspects de la création artistique : d'abord la fonction de catharsis de l'œuvre d'art, de délivrance du créateur après l'enfantement, et ensuite la fonction gnoséologique de l'œuvre pour le créateur lui-même — qui finit, une fois qu'il a enfanté, par comprendre mieux et plus le monde qu'il vient d'enfanter — et pour le public.

M. GAËTAN PICON : Je n'ai pas prononcé les mots, mais les critères auxquels vous venez de vous référer sont toujours attachés à l'œuvre d'art. Ceci n'était pas absent de ma description. Quand j'ai comparé l'art et l'agonie, je n'ai pas pensé du tout, si vous voulez, à ce qu'il y a de dramatique et d'étouffé dans l'agonie, mais à deux éléments positifs de l'agonie : à la lucidité qu'elle implique — ou du moins que nous croyons qu'elle implique — lorsqu'on dit qu'on revoit p.254 les instants essentiels de sa vie dans le moment de l'agonie —, et à l'obscurité de la finalité. Il me semble que si l'œuvre d'art est faite devant les autres et avec les autres, elle n'est pas faite vraiment pour les autres. Il est beaucoup plus difficile que ne le laissent entendre les théories de l'engagement et de la destination sociale de l'art, de définir à qui s'adresse l'œuvre d'art.

J'ai pensé à ces deux éléments, en quelque sorte positifs. Je crois qu'il y a dans l'instant — dans la durée de cet instant — toute la vie de la création artistique. Et quand je disais que l'œuvre d'art allait du balbutiement à la parole, je décrivais le processus de la catharsis, fonction gnoséologique bien entendu.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. PHILIBERT SECRETAN : J'ai perçu dans la conférence de M. Picon un admirable exercice de discernement spirituel ; et c'est en raison de cela même que je voudrais lui poser un certain nombre de questions, ou pour le moins une question centrale, foyer d'autres questions peut-être, que je rencontre en entendant tout ce qui se dit sur la création artistique, sur l'artiste-créateur.

Je me suis demandé si ce n'est pas précisément du fait de la valorisation du moment créateur dans l'art que nous en sommes venus à cette difficulté fondamentale qui se manifeste dans l'opposition entre un langage qui se parle lui-même, et un art qui veut être la palpitation d'un sujet.

Si je dis création, je me réfère nécessairement au grand archétype de la Genèse, du Dieu créateur. Et le fait de tant insister sur la puissance créatrice de l'homme ne fait-il pas partie de cette immense aventure terrifiante dans laquelle nous nous trouvons, où l'homme cherche d'une certaine manière à récupérer cette puissance créatrice qui n'appartient qu'à Dieu. L'homme lui emprunterait la gratuité parfaite, la spontanéité admirable et, d'autre part, ce qu'une philosophie de la création pourrait reconnaître comme une sorte de nécessité fondamentale qui semble s'inscrire dans la créature elle-même, admirablement ordonnée et finalisée, comme le voyait encore Kant méditant sur la nature.

Or, je retrouve précisément dans cette coïncidence de la spontanéité et de la nécessité, le paradoxe sur lequel M. Starobinski mettait tout à l'heure l'accent, en parlant de la non-coïncidence ou de la coïncidence énigmatique, paradoxale entre l'aspect hyper-intellectuel d'une critique qui recherche dans l'art la texture fondamentale des nécessités à priori, et qui, en même temps, vise à dégager au niveau d'une inconscience cette spontanéité, cette espèce de gratuité, sur laquelle il s'agit de ne pas avoir prise, qu'il faut laisser parler.

Deus sive natura : ce grand mot spinoziste retentit dans une esthétique que Gaëtan Picon a cherché à dénoncer. Il la dénonce précisément au nom d'un acte créateur ; mais vous voyez bien ma difficulté, puisque la référence à la création me rejette dans ce qu'il dénonce.

Je ne vois donc d'issue que dans une pensée analogique : à savoir que la création de l'artiste ne peut être qu'analogique par rapport à ce mystère, un peu oublié de notre théologie, de la Création.

p.255 C'est là que je rejoins les propos de Gabriel Widmer, car c'est dans

L'art dans la société d'aujourd'hui

cette analogie que je voudrais redécouvrir toute la complexité du temps, et la nécessité du temps retrouvé à travers cette analogie. Vu sous cet angle analogique, le temps médiatise les structures qui font l'objet du discernement gnoséologique, et le sens, source de toutes les formes, le sens admirable, gratuit, qui appelle une structure nécessaire pour apparaître.

Je demanderai à M. Picon, s'il est d'accord de réduire à cette analogie la participation de l'artiste à l'Acte créateur divin.

M. GAËTAN PICON : Je ne crois pas avoir donné de l'acte créateur artistique une description qui pourrait le faire apparaître comme un acte rivalisant avec l'acte du Dieu de la Genèse. M'opposant à l'interprétation de l'art contemporain comme art faisant sortir *ex nihilo* l'élément d'une création qui ne serait, au fond, que la signature même de l'artiste, j'ai insisté, au contraire, sur ce qu'il y avait de déjà créé, de déjà donné à l'artiste au moment où il crée, pour parler un langage de référence théologique.

Je n'ai pas du tout vu dans l'acte de création l'acte de la Genèse. Il est vrai que j'ai essayé de raconter l'histoire de l'acte créateur, tel qu'il se déroule, tel qu'il n'a de sens que dans le monde de la chute, dans le monde qui suit le péché originel. Il y a naturellement entre le balbutiement ou le faux langage, ou la dissociation initiale, et la parole claire, la parole récupérante, la parole réintégrée, une distance que, théologiquement, on peut expliquer par la chute, mais que psychologiquement et humainement on peut expliquer par la situation de l'individu par rapport à un langage déjà parlé.

LE PRÉSIDENT : En d'autres termes, le monde est exprimé incomplètement dans le langage qui nous précède et il le sera plus complètement dans le langage que nous avons à découvrir.

M. JULIUS STARZYNSKI : Permettez-moi de vous citer une petite phrase de Delacroix, qui est très peu connue et qui me semble bien correspondre à cette définition qu'a donnée M. Picon de l'œuvre comme passage d'un plan à un autre. Delacroix, pour définir ce moment, tellement difficile à saisir, de la reconnaissance d'une œuvre d'art comme telle, dit que c'est « ce souffle qui fait qu'un tableau cesse d'être un tableau », pour devenir un être, un objet qui prend place dans la création pour ne pas périr. Ce souffle s'appelle la Transfiguration.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Ici il me semble qu'on pourrait tracer une petite ligne de démarcation entre ce qui était l'esprit romantique de Delacroix qui allait à l'existence absolue d'une œuvre, et notre esprit qui est l'esprit d'une recherche constante du devenir. Ce qui est caractéristique pour l'art de notre temps, c'est justement le processus d'une recherche constante de l'œuvre, mais de l'œuvre comme une étape de recherche et non comme une finalité. Mais, dans cette recherche, il y a quand même le désir d'une finalité, qui est, pour ainsi dire, à la base de cette recherche.

p.256 Il y a cette distinction fondamentale entre l'attitude de Delacroix et de son époque qui croyait à la possibilité d'une œuvre accomplie, durable —, ainsi qu'on peut le constater aujourd'hui, en étudiant par exemple les esquisses de Delacroix, en comparaison de l'œuvre terminée — et la grande découverte de notre époque où l'œuvre existe comme une idée, comme un but vers lequel nous allons, mais non comme une réalité définie. Cela ne contredit en rien ce qui est le sens, l'importance durable d'une découverte artistique, qui sera continuée par d'autres. Par là, l'art de notre époque est plus social que ne l'était l'art du XIX^e siècle.

M. GAËTAN PICON : J'ai écouté avec intérêt cette citation de Delacroix, que j'aurais pu intégrer, si je l'avais connue, dans ma conférence. Quoique dans le journal de Delacroix il y ait beaucoup de pages qui pourraient être écrites aujourd'hui, dont notre réflexion actuelle peut s'éclairer, il y a, évidemment, dans sa vision de l'art, un élément que nous ne pouvons plus épouser, qui est la notion d'une perfection de l'art, d'un aboutissement technique imaginaire de l'œuvre. Il partageait la notion de perfection avec Ingres, alors que leur art s'établissait dans une incompatibilité par ailleurs totale, qui venait sans doute de la présence de modèles culturels encore vivants.

Quand j'évoquais la différence entre l'art moderne du « n'importe quoi » et de la totalité de l'art classique qui faisait une sélection nette et imposée entre les choses insignifiantes et les choses qui avaient une signification, il n'était pas question de décrire un passage. La citation qui vient d'être faite m'aide à penser à tout ce qu'il y a de complice et de fraternel dans toutes les manifestations de l'art contemporain, alors même que j'ai décrit cet art contemporain, dans ses formes à la fois plastiques et littéraires, comme placé sous le signe d'un conflit. Je crois que ce conflit est plutôt au niveau des nostalgies, des intentions

L'art dans la société d'aujourd'hui

profondes et des systèmes contenus et confrontés que dans la réalité elle-même. Après tout, les œuvres qui nous sont proposées nous sont plus proches que les intentions dont elles émanent et que les arrière-pensées qu'elles trahissent.

En effet, ce qu'il y a de commun entre toutes les œuvres qui sont faites aujourd'hui — celles dont je parlais pour les redouter, pour en dénoncer l'esprit et celles auxquelles j'adhère le plus profondément — c'est cette acceptation du devenir, c'est un climat commun de recherche. En effet, les œuvres objectives, les œuvres du « tel quel », dont je parlais, ne sont pas des structures à priori, mais la manifestation, au jour le jour, minute après minute, de ces structures. Ce sont des taches d'encre qui apparaissent sur un buvard. On ne sait pas dans l'instant quelles sont les taches qui vont apparaître. On parle, et on ne sait pas ce qu'on va dire.

Il y a donc une mobilité, une instabilité qui est une recherche, aussi bien dans le langage qui se veut un langage anonyme du « on », que dans le langage qui se veut encore proposition et constitution d'un désir singulier. Ce qui est donc commun entre nous tous, c'est une accélération de l'histoire et, comme on le disait, une recherche, une défiance commune ^{p.257} des modèles imposés une fois pour toutes, des traditions, des mythologies culturelles. C'est une incessante apparition, un incessant renouvellement, que ce renouvellement soit celui d'une nature impersonnelle, imprévisible, ou qu'il soit celui d'une opération, d'une réflexion, d'une volonté, d'un désir particulier, sous le signe de cette subjectivité que j'ai opposée à la tentation, à la nostalgie de l'impersonnel. Mais voici qu'il me semble que tous ces langages sont plus proches que je ne le disais, sous le signe du renouvellement, sous le signe de la mobilité, sous le signe de la rapidité...

LE PRÉSIDENT : Je crois que nous ne pourrions pas mieux conclure ces Rencontres Internationales que sur cet appel à l'incessant renouvellement, sur cette revendication d'une subjectivité reconquise.

Mes remerciements vont à Gaëtan Picon ; du fond du cœur je voudrais lui dire combien nous lui sommes reconnaissants d'avoir répondu aujourd'hui à tant de questions, et d'y avoir répondu si profondément. Ils vont aussi à tous ceux qui ont participé à cet entretien.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Puisque c'est le dernier entretien, mes remerciements vont encore à tous ceux qui ont rendu ces Rencontres possibles, à Fernand-Lucien Mueller et ses collaborateurs, et à vous tous qui, par votre attention, avez soutenu ces débats et en avez assuré la qualité.

@

ENTRETIEN SPÉCIAL ¹

présidé par M. Jean Duvignaud

L'ART ET LE PUBLIC

@

M. JEAN STAROBINSKI : p.259 Pour ce débat, qui n'est rattaché à aucune conférence particulière mais qui les concerne toutes, il nous a semblé que le président le plus compétent serait le sociologue Jean Duvignaud, qui dirige, à Tours, l'Institut de sociologie de l'Art. Je lui donne aussitôt la parole pour diriger cet entretien.

LE PRÉSIDENT : Je remercie Jean Starobinski des paroles aimables qu'il m'a adressées...

Il faudrait que nous partions d'une première constatation, qui est celle de la consommation massive de certaines formes d'«art ». Consommation massive dont témoignent les expositions que l'on peut voir un peu partout dans le monde.

J'ai assisté au Japon à une exposition Chagall qui ressemblait en permanence au couloir du métro Opéra, le soir à 6 heures ; c'est-à-dire qu'on voyait peu de chose, mais tout le monde consommait avec un grand plaisir et une grande passion. Cette consommation ne cache-t-elle pas un malentendu entre un *art* qui se voulait être une révolte, et un *public* qui semble brusquement digérer cette révolte avec une sorte de bonne conscience. Que signifie cette consommation ? Ce sera la première question qu'il faudrait que nous posions.

Je pense que M. Dionisio aurait quelque chose à dire.

M. MARIO DIONISIO : Dans l'entretien passionnant qui a suivi la conférence de M. Adorno, M. Patocchi a soulevé un problème qui me semble très important

¹ Le 11 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

mais qui, faute de temps, n'a pu être discuté : l'art d'aujourd'hui ne provoque plus de scandale.

C'est vrai. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Que le public — mais quel public ? — accepte l'art qu'on lui propose ; qu'il adhère au Pop'Art, que cet art répond à ses besoins intérieurs, et qu'entre producteur et consommateur se vérifie enfin un accord que nous ne trouvons dans aucune p.260 autre manifestation de la société d'aujourd'hui. Ou s'agit-il de tout autre chose ; de quelque chose d'extrêmement grave et pour l'art et pour l'homme, qu'il faudra bien appeler indifférence. Ou encore cette absence de scandale est-elle une conséquence de l'art lui-même, par trop soumis à une société technicienne qui impose les conditions d'une existence uniformisée et déshumanisée ? La conséquence d'un art incapable d'éveiller une inquiétude et une vie intérieure dont il se vide lui-même toujours plus ?

Quand on compare ce qui s'est passé avec tous les mouvements de l'Art moderne, et ce qui se passe avec l'art d'aujourd'hui, il y a lieu de s'étonner et de s'inquiéter ; on dirait que cette sorte de tempête, ces insoumissions permanentes, cette provocation font place à une soumission mal déguisée, à une révolte et une angoisse purement apparente dont l'art devient le reflet passif, ce qu'il ne fut jamais. L'art s'apprête ainsi à disparaître.

L'art d'aujourd'hui s'éloigne-t-il du public ou devient-il l'expression par trop directe d'un public tout modelé par une mentalité technocrate qui le réduit au seul mouvement de sa surface ? Voilà sur quoi j'aimerais bien être éclairé.

LE PRÉSIDENT : Vous avez dit deux choses différentes et posé deux questions semblables : Peut-on expliquer comment il se fait qu'un art qui se voulait scandaleux ne touche plus ? Et puis : nous ne savons rien sur les besoins réels de l'homme dans les sociétés modernes, et par conséquent, nous ne connaissons rien non plus de leurs besoins réels en art.

Je crois personnellement — et c'est le sociologue qui parle — qu'aucune enquête dite d'opinion ne peut nous apprendre ce que sont les besoins réels. Leur côté superficiel, insuffisant, montre peut-être que ce n'est pas à ce niveau-là qu'il faut chercher une théorie des besoins, mais au niveau des participations réelles. C'est ce dont il est question aujourd'hui.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. JEAN LESCURE : On peut penser qu'il y a une recherche du scandale dans le Pop'art. Je n'en suis même pas sûr ; il me semble que nous aurions des dizaines d'exemples d'un art qui cherche le secret plutôt que le scandale. Le scandale, oui, je le vois encore dans quelques timides apparitions. On sait maintenant que plus rien ne scandalise.

Mais il me semble que ce qui se dessine, tant en peinture qu'en poésie, mais aussi dans le roman, je crois, et dans le cinéma, c'est plutôt une réflexion secrète qui, loin de chercher à scandaliser cherche des complices. C'est là un art qui est très loin des intentions polémiques de l'art au début du siècle ; car pourquoi un artiste aujourd'hui rechercherait-il le scandale ? On peut tout faire. On pouvait très bien se dire, au début du siècle : si je fais cela, tout le monde va hurler. C'était l'époque où M. Fallières, inaugurant une exposition de peinture, disait au membre de l'Institut qui lui proposait de lui faire visiter le Salon : p.261

— Maître, je vous suis les yeux fermés...

C'est une étrange façon de visiter un salon de peinture... On pouvait donc scandaliser ce président.

Aujourd'hui on ne scandalise plus personne. Pourquoi ? Je ne vois personne parmi mes amis peintres : Estève, Chastel, Singier, qui sont tous des peintres vivants même si, momentanément, ils ont quitté la vitrine et laissé la place au Pop ou à l'Op, qui cherche le scandale. Ni Bonnefoy, ni Pierre Emmanuel, aucun des poètes actuels ne cherche le scandale.

LE PRÉSIDENT : Peut-être le terme de « scandale » est-il ambigu ?

M. JEAN STAROBINSKI : En entendant Dionisio et Lescure, j'en suis venu à penser que dans cette tension des opposés dont vit l'art, il y a, à un pôle, ce qu'on peut appeler le jeu réglé — un jeu dont le code pourrait être l'objet d'une véritable compréhension ou d'une véritable communication — et à l'autre pôle, dans une tradition qui date du romantisme, la transgression, la rupture des limites, le désir de s'avancer au-delà de ce que les codes précédents avaient prévu.

Donc, entre le jeu réglé et la transgression, l'art a traditionnellement cherché une espèce de compromis ; en revanche, nous avons assisté, dans les

L'art dans la société d'aujourd'hui

trente dernières années, à une forme héroïque, à une forme spectaculaire et démonstrative de la transgression, comme tentative de récupération du sacré à travers le scandale.

Il est possible toutefois que l'attitude forcenée de la transgression se soit en quelque sorte désamorcée elle-même...

LE PRÉSIDENT : Je crois, en effet, que M. Starobinski a très bien posé le problème.

Il me semble que le XIX^e siècle a vu, en Europe, la destruction de l'idée du beau et l'apparition de plusieurs formes d'expression, alors même que s'est maintenue, pendant quelque temps, l'idée d'un art unique.

Aujourd'hui, l'idée d'un art unique, d'un beau unique a totalement disparu, du moins chez les créateurs ; mais il subsiste comme représentation collective dans des groupes du public. D'où un malentendu consternant et l'origine de toute une série de contestations et souvent de dégoûts qui peuvent créer des tensions au niveau des groupes, même si au même niveau sociologique nous assistons à une phase de réconciliation amicale. Méfions-nous pourtant de cette phase descendante. Le public porte une fausse idée du beau qu'il a apprise à l'école. A l'école on apprend encore qu'il existe un beau unique, les artistes n'y croient plus.

M. IVAN BOLDISZAR : Je voudrais indiquer que, dans d'autres pays que la Suisse ou la France, il y a des scandales de l'art.

Mme GOLAY : On peut se demander si, comme me l'a appris mon maître Piaget, la relation du public n'est pas semblable à la définition de l'intelligence, l'intelligence étant un ensemble d'assimilations et d'accommodations réversibles, la réversibilité manifestant p.262 l'ouverture perpétuelle de l'esprit, de la sensibilité sur toute forme d'art. La liberté est totale, l'assimilation et l'accommodation étant la restructuration du réel, qui est l'œuvre d'art absolument individuelle. C'est-à-dire que chaque individu choisit dans la forme d'art son tableau, son morceau de musique, et cela peut varier à l'infini.

Je pense qu'il serait utile de faire des enquêtes dans le genre de celle que Piaget a faite sur la formation du raisonnement, pour savoir comment se forme l'appréhension de l'œuvre d'art par la population.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Nous étions hier au musée Rath avec deux petites filles de cinq ans et dix ans, et une bonne de quinze ans, Nous leur avons dit :

— Quels tableaux aimez-vous ?

Et nous avons vu des réactions personnelles devant un tableau. L'enfant de cinq ans, ce qui est significatif pour un psychologue, disait : « Tout est beau... », parce que pour l'enfant tout est indifférencié. Et, au bout d'un moment : « J'aime ce qu'aime mon papa », ou « J'aime ce qu'aime maman... »

L'enfant de dix ans, qui a un peu plus de raisonnement, a dit : « Voilà, j'aime cela... » Pourquoi ? « Parce qu'elle a un gros nez... », ou « Je n'aime pas cela parce que le tableau est noir. »

Dans la salle d'Iris, savez-vous ce que ces petites filles de cinq et dix ans ont préféré ? C'est le plus chromo des portraits d'Iris. Et la fille de quinze ans a préféré le tableau qui ressemblait le plus à une photographie.

En soi, cela n'a aucune valeur. Il est tout de même intéressant de savoir comment se forme l'appréhension de ce réel.

Je crois qu'actuellement on constate l'appréhension par une masse énorme de ce qui était réservé à un nombre de gens limité. Toutes ces « foires à l'art » éveillent la sensibilité des masses, et on ne peut pas dire qu'elles sont indifférentes. Cela les éveille, c'est cela le principal.

Mais cela effraye les scientifiques. Eux, que veulent-ils ? C'est avoir, comme à Prague, des petits musées présentant une harmonie, une harmonie qui les régénère et dont ils ont absolument besoin.

LE PRÉSIDENT : Vous avez raison d'affirmer la multiplicité des participations. C'est en fait la scientifique qui parle et qui ferait bien de donner quelques suggestions aux artistes...

Nous vivons dans un monde de multiples possibilités de participation, un monde einsteinien, alors que nous avons trop souvent gardé l'image d'un art unique et platonicien. Nous revenons toujours à la même contradiction.

Vous avez repris ce qu'a dit M. Dionisio, vous avez posé le problème de la multiplicité des besoins et de leur ambivalence. Sur ce point, M. Lovinescu aurait quelque chose à dire.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. HORIA LOVINESCU : Le divorce de plus en plus manifeste qui existe entre l'art et le public contemporain, Camus le qualifie de « haine de l'art » ; il en rendait responsable l'écrivain en disant que c'est l'écrivain qui entretient cette haine de l'art dans le public.

p.263 Mais les raisons sont plus subtiles qu'elles n'apparaissent à première vue. La fatigue et l'incompréhension d'un public harassé par les conditions morales, sociales, économiques, voire biologiques de la vie moderne, d'un public exaspéré et névrosé par l'aspect publicitaire et commercial de l'entreprise artistique — j'ose employer le terme — ne représentent qu'une des causes secondaires de ce phénomène dont le caractère inévitable a ses sources dans la structure même de l'art moderne. Si cet art n'a pas l'audience attendue et souhaitée, c'est tout simplement parce qu'il rend impossible cette audience.

Je m'explique : les mutations spectaculaires subies par le concept de l'art au XX^e siècle, accélérées par les transformations vertigineuses de la réalité environnante sous le coup de la révolution scientifique et des révolutions sociales, ont fait croire à l'existence d'une solution de continuité, d'une rupture qui se serait produite au début du siècle.

Il faut, en réalité, remonter plus loin dans le passé pour surprendre ce moment de crise dans toute son acuité et sa signification. C'est la Renaissance qui marqua la rupture, car c'est alors que l'œuvre d'art, conçue de tout temps comme un support, comme une porte d'accès à une réalité transcendante, est devenue une chose en soi, un objet — précieux, sans doute — mais un objet parmi les autres, une partie intégrante de la matière plastique de l'universel.

Le rejet de la réalité transcendante, d'une part, et la fascination de la matière, d'autre part, n'ont pas donné lieu immédiatement ni à une rupture brutale, ni à des manifestations extrêmes. Mais l'impulsion était donnée et le mécanisme s'est mis en marche. Il a fonctionné avec la logique implacable de tous les mécanismes.

A la joie sensuelle de la découverte de l'univers sensible et organisé, à la contemplation voluptueuse des formes nourries par un contenu succulent, a succédé la découverte des laideurs, des souffrances, des vacuités du monde formel, et enfin la tentation, bien autrement enivrante, de pénétrer au-delà des formes dans les abîmes de la matière, dans l'informel de la matière. Cette

L'art dans la société d'aujourd'hui

tendance luciférienne régit tout l'art moderne à la façon d'une loi, et ses effets sont irréversibles.

Quand on érige l'incommunicabilité en principe, comment prétendre à l'adhésion du public ? L'œuvre artistique n'est plus un point de contact ; elle représente tout simplement un point géométrique dans une série indéfinie de points.

Le public, en tant que public traditionnel, est en voie de disparition, et ce que pendant des siècles nous avons appelé l'art se meurt. La prétendue avant-garde artistique qui donne la sensation réconfortante d'une élite qui a rompu avec un passé auquel elle ne croit plus et qui ouvre les routes de l'avenir, est une illusion. En fait, l'avant-garde n'est qu'une héroïque arrière-garde qui défend, en poussant aux confusions extrêmes, un art sans avenir.

La querelle entre les Modernes et les Conformistes — querelle qui a presque cessé d'exister — n'a pas plus d'importance que la Querelle des Anciens et des Modernes d'il y a quelques siècles ; vues de près, les contradictions paraissent importantes, mais c'est de la stratégie à petite ^{p.264} échelle. Si la bombe atomique éclate, il n'y a plus ni vaincus ni vainqueurs. En réalité, nous sommes tous « dans le coup », même ceux qui font encore figure de conservateurs, de réactionnaires, d'adversaires de l'art moderne. Et tout en se détestant, il leur faudra quand même aller ensemble jusqu'au bout.

Est-ce que cette grande aventure de l'esprit humain finira par la découverte, par en bas, de l'unité primordiale ? est-ce que des ténèbres jaillira enfin une nouvelle flamme pure ? ou bien tout finira-t-il dans un morne mais glacial ennui ?...

Mais nous ne sommes pas ici pour faire des pronostics douteux et pour chercher d'utopiques critères d'orientation. J'aimerais que vous considériez tout ce que j'ai dit comme une sorte de témoignage ; c'est la seule chose que nous pouvons faire, témoigner de notre désarroi, de notre scepticisme, de notre fatigue, et malgré tout de notre opiniâtreté. Car de l'univers réduit en bouillie qui s'offre aux regards de l'artiste moderne monte toujours le cri émouvant de la chair et de l'esprit humain.

Et si, pour reprendre la belle expression de M. Leymarie, l'art mourra, nous pouvons avoir la certitude que l'artiste qui tressaillira à ce cri existera toujours.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il faut donc continuer. Il faut continuer, parce que c'est un devoir, diront quelques-uns. Pourquoi être hypocrite et ne pas reconnaître que c'est plus qu'un devoir. C'est, malgré tout, un grand, un irremplaçable plaisir auquel nous n'avons aucune envie de renoncer.

LE PRÉSIDENT : M. Lovinescu, qui dirige un théâtre de Bucarest, nous apporte une réflexion sur une expérience irremplaçable. On pourrait d'ailleurs, en marge de ce qu'il vient de dire, suggérer de distinguer l'art et l'idée qu'on se fait de l'art.

Il existe effectivement, et il a toujours existé, des pays où l'idée que l'on se fait de l'art est accaparée, prise par un groupe, une classe dominante, un clan dominant. Elle devient l'idéologie centrale de tout ce qui est considéré comme devant être fait pour toute la société. Ce fut le cas de la société victorienne en Angleterre ; je ne prendrai pas d'autres exemples contemporains.

Je dis que là gît un malentendu. Lorsqu'on oppose la création artistique imaginaire dans son ensemble, dans sa richesse, dans sa multiplicité à une idée, une idéologie, une définition de ce que doit être l'art ; lorsqu'il existe un groupe capable d'imposer cette idée de l'art, alors apparaissent de nouvelles formes de scandale. Alors Picasso redevient scandaleux ; alors la peinture abstraite redevient scandaleuse, même dans le pays qui a inventé la peinture abstraite.

Il me semble que, sur ce point, une œuvre d'art qui rencontre une adhésion immédiate n'est pas une œuvre d'art de qualité. S'il y a accord, il n'y a pas d'œuvre d'art. Personne n'attend Shakespeare, personne n'attend Tolstoï, personne n'attend Picasso...

Pardonnez-moi de donner mon avis au milieu de cette séance, mais je crois que nous avons épuisé le premier point et que nous pouvons passer au second.

p.265 Dans quelle mesure la création peut-elle utiliser ces formes qui sont données, et dans quelle mesure, aujourd'hui où l'art n'a plus un sens simplement européen, la pénétration des arts dans certains pays devient-elle un acte de scandale, de découverte, et peut-elle susciter des formes de création neuves ?

Sur ce point, M. Boldizar avait quelque chose à dire.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. IVAN BOLDISZAR : Je me suis demandé si la notion du scandale est tellement importante dans la création de l'art ; si le fait qu'une œuvre d'art provoque un scandale prouve quelque chose pour l'art lui-même ?

Le scandale n'est-il pas plutôt un côté anecdotique de l'art ? Ce n'est pas du scandale que nous avons à parler, mais du public.

Le thème de nos Rencontres, c'est *L'Art et la Société d'aujourd'hui*. Dans beaucoup de sociétés d'aujourd'hui, le problème de l'art moderne existe ; l'art moderne, avec ou sans guillemets, n'a pas encore gagné la partie. En Hongrie, par exemple, les artistes modernes, ainsi que les philosophes modernes, provoquent sinon des scandales du moins des contradictions quant à l'éducation du public. Souvent, dans les discussions qui ont lieu dans les pays occidentaux, on parle du public mais on ne s'en occupe pas réellement. On croit que faire l'éducation du public en matière d'art n'est pas digne d'un créateur ; un philosophe digne de ce nom se méfie un peu de l'éducation du public. Il y a deux genres de public, chez nous, qu'il faut bien éduquer — mais je ne crois pas que ce soit seulement le cas des pays socialistes. Il y a d'abord le public conservateur qui a une idée trop anthropomorphe, trop figurative, trop naturaliste de l'art ; et un autre public qui, pour la première fois de sa vie, entre en contact avec l'art. Ce sont les masses qu'on entraîne à connaître les œuvres d'art. Pour les deux groupes, l'art moderne est toujours *terra incognita*.

Je ne citerai qu'un exemple purement anecdotique : Dans une petite ville de Hongrie, on a élevé un monument à un chef paysan du siècle dernier. Après beaucoup de discussions, on s'est décidé pour une statue extrêmement moderne, tout à fait différente de tous les monuments élevés par les statuaires dans toute la plaine de Hongrie. Bref, une œuvre moderne qui a répondu à une question qu'on n'a pas posée. Alors le scandale a éclaté. On a dit que cette œuvre ne valait rien, que n'importe quel enfant d'âge scolaire pouvait en faire autant, qu'on n'avait pas reflété les idées révolutionnaires de ce héros. Alors on a entrepris une campagne. On a donné une série d'éclaircissements à la radio, dans les journaux, dans les écoles, pour démontrer à toute la population de cette petite ville que c'était de l'art.

On a fait dans la ville un petit referendum demandant l'enlèvement de cette statue. Le maire, qui ne s'y connaissait pas en art, a suivi l'avis des écrivains, des artistes, des philosophes, et il a demandé et obtenu qu'on sursoie à

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'enlèvement de la statue. Et pendant trois mois, les gens ont commencé à regarder ce monument comme quelque chose de différent. On a projeté dans les écoles, dans les cinémas, des diapositives p.266 sur l'art moderne. Finalement la statue est restée en place et les gens commencent à comprendre.

Il ne faut pas croire que parce que les expositions Picasso, Toutankhamon ou Chagall attirent les foules, partout les masses sont convaincues que l'art moderne est de l'art. Il y a beaucoup à faire. Si nous parlons de la « société d'aujourd'hui », il faut bien regarder la société d'aujourd'hui des deux côtés de l'Europe.

LE PRÉSIDENT : Vous avez tout à fait raison. Mais il y a là aussi un malentendu. On a longtemps cru au développement simultané de la mentalité révolutionnaire politique et de la conscience révolutionnaire en art. Or, l'expérience a appris, depuis une trentaine d'années, que les mentalités révolutionnaires en politique n'ont rien à voir avec les mentalités révolutionnaires en art. C'est un malentendu partagé par toute une génération — la génération du Front populaire — qui, aujourd'hui, fait doucement sourire.

Dans certains pays, il y a un retard à rattraper. Ce retard suppose une animation culturelle très suivie, du type de celle que vous décrivez.

Dans certains autres pays, ce qui a conduit les gens à mieux admettre Picasso, c'est peut-être que Picasso avait triomphé dans les couloirs du métro avec les affiches. L'affiche a éduqué la fluidité, la vivacité, elle a appris à regarder ; elle a fait comprendre que le but de l'art n'était pas la reproduction immédiate du monde tel qu'il est, mais, comme dirait mon ami et maître Francastel, la création d'une forme neuve qui renouvelle les formes données en les expliquant en même temps.

M. JEAN STAROBINSKI : J'aimerais revenir sur cette question du scandale et du refus. Le scandale procède toujours, me semble-t-il, de l'apparition de ce qu'un biologiste appellerait un variant ; un écart par rapport à ce qui était accepté auparavant.

Mais si nous réfléchissons sur ce que peut être l'écart dans l'ordre des conduites et des productions humaines, nous nous apercevons qu'il peut y avoir deux sortes d'écarts, grosso modo. L'un est total, c'est celui même de la folie,

L'art dans la société d'aujourd'hui

du délire ; l'écart absolu, l'originalité absolue en un certain sens ; c'est l'originalité de ceux qui, du fond d'une solitude complète préfèrent des sons qui nous sont absolument incompréhensibles et qui nous émeuvent parce que nous avons là le spectacle d'une solitude sans retour.

Mais il y aurait une autre forme d'écart, souvent très difficile à discerner, qui est l'écart de celui qui anticipe sur le langage d'aujourd'hui. Ce que j'appellerai le langage prophétique. Et la difficulté de discerner ces deux sortes de langages s'est d'ailleurs manifestée de très longue date, puisqu'on parlait de délire prophétique, en condensant en quelque sorte les deux termes.

Ce qui permet de discerner, à partir d'un certain point, le délire qui est dépense absurde d'une énergie dérégulée, et d'autre part la prophétie qui annonce la nouvelle forme du monde ou la nouvelle forme du langage, c'est la possibilité de transformer l'expression de l'originalité ^{p.267} singulière en communication. C'est la possibilité que des projections collectives puissent rejoindre l'expression d'abord solitaire et prophétique des artistes de l'avant-garde. Ce que, dans certains écrits et dans certains pays — et je pense à plusieurs textes de Lukacs — on condamne sous le nom d'avant-garde et d'avant-gardisme, c'est un art qui s'efforce de s'imposer par la seule originalité. Il n'empêche qu'une partie au moins de cet art suspect porte la chance de la prophétie.

L'avant-garde ou l'avant-gardisme, c'est une quantité de balles perdues, parmi lesquelles il y en aura peut-être une ou deux qui feront mouche. Ne pas consentir à ce gaspillage, c'est se couper de toute possibilité d'anticiper véritablement par l'art sur l'avenir de la société. Et l'opposition que, par crainte du gaspillage culturel, certains pays manifestent à l'égard de l'avant-gardisme comporte un risque de paralysie.

C'est une question que je pose, parce qu'elle correspond à l'une de nos inquiétudes. Autant on déplorera dans l'avant-garde une volonté d'être original à tout prix, autant on se sentira malheureux que le langage n'ait pas la possibilité de l'écart par lequel s'invente l'avenir.

LE PRÉSIDENT : C'est le cœur du problème.

M. JEAN STAROBINSKI : L'artiste a une fonction anticipatrice, pour lui et pour

L'art dans la société d'aujourd'hui

tous ; il devrait constamment avoir cette fonction, et je me demande si, pour sauver la fonction anticipatrice du langage et de l'art, il ne faut pas consentir au gaspillage, à ce qui nous apparaît comme du bluff, au risque même de favoriser la tricherie.

LE PRÉSIDENT : Est-ce que cela ne pourrait pas être aussi l'explication du fait que le point d'imputation de la création artistique est toujours individuel ou anémique.

M. JEAN STAROBINSKI : Mais individuelle dans l'attente de la communion.

LE PRÉSIDENT : Elle est une recherche de participation.

Mme GOLAY : Ce gaspillage dont vous parlez rejoint l'histoire du pari. Le scientifique fait un pari. On peut se tromper. Mais le principal c'est le pari. Si on ne parie pas, il y a suicide partiel, en quelque sorte. Or si on parie, l'erreur est permise. Les chercheurs peuvent toujours, après avoir fait le pari, s'apercevoir qu'ils se trompent, revenir au point de départ et repartir dans une autre direction ; tandis que s'ils ne font pas le pari, ils ne font rien.

LE PRÉSIDENT : Le pari que vous entendez est, je crois, le pari artistique. Le pari que fait l'artiste fait partie de son être même ; c'est une époque où les artistes sont obligés de fuir dans une sorte d'opposition, jusque dans la maladie mentale. Regardez la fuite des Romantiques allemands dans le suicide.

M. JEAN LESCURE : p.268 Nous avons rejoint une remarque extrêmement importante de M. Dionisio qui, au début de cet entretien, montrait combien on s'était enlisé du fait qu'on ne distinguait pas suffisamment le point de vue de l'artiste et qu'à chaque instant on traduisait en termes de communication ce qui aurait dû être exposé en termes de création.

Or, il n'y a pas de création sans une communication ultérieure. Mais je voudrais faire remarquer qu'aujourd'hui les artistes sont devenus à eux-mêmes leur propre public. De sorte que nous arrivons à quelque chose d'assez étrange, à savoir qu'il n'y a pas d'artistes absolument solitaires. Il n'y a pas de langage qui se découvre dans une solitude absolue. On ne prophétise plus. Je ne crois

L'art dans la société d'aujourd'hui

pas au désert absolu. Il y a — ne serait-ce qu'avec un autre — un dialogue. Je ne connais pas d'exemple d'un écrivain, d'un artiste acculé au désespoir de cette solitude ; Blanchot l'a d'ailleurs dit il y a une vingtaine d'années.

Cela dit, le problème qui apparaissait dans les propos de M. Boldizar, c'est celui de la communication et de la consommation. La feuille de papier, la toile pour un peintre, ce n'est pas très coûteux ; là où cela devient plus coûteux, c'est lorsqu'il s'agit de faire un film. Le problème du public, du consommateur, autrement dit de la rentabilité du produit, se pose différemment. Mais cette préoccupation mise à part, je crois que l'art contemporain a décollé de plus en plus de cette question de savoir qui va le consommer.

Nous arrivons à la question de la pulvérisation des publics. Lorsque tout à l'heure Jean Duvignaud disait qu'il pensait qu'il ne pouvait pas se faire une œuvre d'art sérieuse avec une adhésion immédiate du public, je le crois. Mais de quel public s'agit-il ?

Il y a toujours une adhésion immédiate d'un petit public, de celui qui joue le jeu. Et puis nous avons une série de publics dont l'adhésion sera de plus en plus reculée, jusqu'à un point peut-être indéterminable. Car ce qu'on a oublié de vous dire sur le public de l'Exposition Picasso c'est, sur les cinq ou six cent mille personnes qui l'ont visitée, combien il y en avait qui riaient... Pas mal.

LE PRÉSIDENT : Mais elles étaient venues...

M. JEAN LESCURE : Cette pulvérisation des publics pose en effet au pouvoir un problème grave. S'il prend en considération, comme il essaie de le faire maladroitement — mais reconnaissons qu'il est souvent de bonne volonté — cette fonction tout à fait prophétique — pour employer l'expression de Starobinski — de l'art ou de la science, alors il faut qu'il prenne en considération le problème de l'enseignement, de la création des accès à ces langages. Un de nos plus remarquables recteurs d'université disait un jour : « L'université française crée des générations de professeurs incultes. » C'était sévère, mais c'était vrai ! Combien de professeurs vont aux expositions, vont au concert ? C'est le mot de Malraux : à partir de trente-cinq ans, le mot ^{p.269} « culture » n'a plus aucun sens en France. Tout cela signifie qu'il y a un énorme problème, qui est de commencer à créer des accès.

L'art dans la société d'aujourd'hui

On va peut-être examiner quelques-uns de ces problèmes. Nous sommes, nous, en France, dans un pays capitaliste où l'Etat s'essouffle très souvent à vouloir créer ces accès lui-même, ne trouve pas à les financer, et délègue une partie de ses pouvoirs à l'entreprise privée. Cela pose des problèmes terribles. Pour faire passer un film de Bergman dans un milieu populaire ou ouvrier, il faut que des gens n'hésitent pas à se ruiner.

LE PRÉSIDENT : L'autre jour, à Avignon, on posait à Godard la question suivante : « Y a-t-il des cinéastes maudits ? » Et Godard de répondre : « Ils n'ont qu'à faire comme moi... »

Effectivement, il n'y a pas de poètes maudits, il n'y a pas de romanciers maudits, mais au cinéma, au théâtre, il y a des gens dont on ne joue plus les pièces, et la malédiction commence.

M. JEAN LESCURE : Il s'agit de rentabilité.

LE PRÉSIDENT : Il faut distinguer entre la participation de célébration et la participation créatrice. La participation créatrice touche les groupes de jeunes qui, eux, s'y intéressent, ou les retraités...

M. JEAN LESCURE : Les gens qui s'occupent de cinéma savent qu'il y a vingt ans le cinéma était fréquenté en semaine par des pères et mères de famille, et le samedi on voyait arriver les enfants que les parents envoyaient après avoir vérifié qu'ils pouvaient voir le spectacle. Aujourd'hui, c'est l'inverse. En semaine ce sont les jeunes, et le samedi et le dimanche viennent les parents sur les conseils des enfants.

Mme VAN EMDE BOAS : Revenons au public qui était le point de départ de notre discussion.

Nous avons beaucoup parlé du scandale, dont il faut se méfier surtout lorsqu'il est provoqué consciemment. Nous avons d'autre part parlé de la consommation de masse des œuvres d'art — c'est le cas à l'exposition Picasso. Il faut surtout discerner les deux éléments trop souvent confondus : d'une part le besoin du public ou des publics, dont le président nous a dit qu'on ne peut pas le connaître, et d'autre part la demande du ou des publics.

L'art dans la société d'aujourd'hui

C'est là quelque chose qu'on peut créer artificiellement, et nous savons très bien qu'on crée cette demande dans beaucoup de domaines. Pourquoi pas aussi dans le domaine des œuvres d'art valables ? Ce qui produit l'afflux de foule dans les grandes expositions, c'est que la demande a été créée.

On a parlé ici de l'éducation du public ; il s'agit surtout de créer une demande. Le fameux pianiste Arthur Schnabel disait : « Le public est comme un cochon, il mange tout, même les bonnes choses... » En lui faisant manger des bonnes choses on fait en même temps son éducation.

p.270 L'artiste fait ce qu'il fait parce qu'il doit le faire. Ce sont d'autres gens qui s'occupent de la demande, entre autres les critiques d'art qui ont certainement un grand rôle à jouer dans cette création d'une demande pour des choses valables.

Je dirai même qu'en créant cette demande et en y répondant, on pourrait peut-être aider les gens à connaître mieux leurs propres besoins.

Mme ELLEN JUHNKE : Il y a quelques années, nous avons parlé ici de la faim dans le monde, la faim du corps. Mais il y a aussi une énorme faim de l'âme aujourd'hui, partout dans le monde. Consciemment ou inconsciemment, les hommes ont peur de la désintégration qui existe dans tant de domaines de la vie. Quelles sont les substances et les valeurs nouvelles que l'art peut contribuer à leur apporter ?

L'intérêt cérébral que suscitent les arts modernes concerne seulement un très petit nombre d'intellectuels. J'ai visité les trois grandes expositions d'art moderne international des *Documenta*, à Kassel, et j'y ai eu souvent l'occasion d'observer les réactions du public. On a souvent dit : ce sont des pressentiments, des visions de ce que le corps et le visage de l'homme seront après une guerre atomique.

Même si l'on veut ignorer l'opinion du grand public, on ne peut ignorer le fait que précisément l'art a une certaine tâche envers une société qui, se trouvant dans un tel désordre intérieur, déshumanisée et atomisée, a un grand besoin de gagner de nouvelles visions constructives. La jeunesse surtout, mais les adultes aussi, ont vivement besoin d'être animés par de nouvelles impulsions et inspirés par des idées d'une nouvelle totalité de la personnalité. Il nous manque ce qu'on appelle des « Leitbilder », des visions produisant un effet dynamique. De cette

L'art dans la société d'aujourd'hui

vision, l'art est responsable, car les images et pensées dont est empreinte la conscience de la jeunesse constitueront le niveau d'existence des générations de demain.

Qu'il me soit permis d'apporter un exemple des réactions du public. Je pense aux sculptures du grand Henry Moore, notamment à la « Femme au repos » qui se trouve à Fribourg-en-Brigau devant l'Université (un autre exemplaire se trouve à Paris, devant le bâtiment de l'[UNESCO](#), et un troisième à Londres, à la Tate Gallery). L'exemplaire de Fribourg, pour lequel la ville a versé soixante-dix mille marks à Henry Moore, n'a ni tête, ni bras, ni jambes, ni pieds. Une femme sans tête, devant l'Université, où les disciples d'Athénée, de la déesse de la Sagesse, étudient les sciences ! C'est un bloc massif de métal creux, indiquant seulement ventre, poitrine et partie supérieure des jambes colossales. Cette matière rude n'a pas de rayonnement. Les onze mille étudiants et étudiantes, ressortissants de seize nations, qui passent devant chaque jour, font au début des remarques sarcastiques et dures, puis personne ne la regarde plus. Aucun contact avec le public.

D'autre part, la musique des Beatles exerce une grande influence, positive et négative, sur la jeunesse. Les Beatles essaient d'anesthésier en eux l'angoisse du vide. A l'issue de leurs concerts, on constate souvent la destruction du mobilier, des lampes ou des fenêtres de la salle où ^{p.271} leur art se manifeste comme une sorte de désespoir pathétique. Ils sont fiers de ces performances, pour lesquelles chaque groupe a déjà touché des millions.

Une certaine influence est aussi exercée par le cinéma et la télévision qui présentent chaque jour des drames représentant des crimes que veulent imiter les jeunes. On ne peut manquer d'évoquer la recrudescence de criminalité chez les jeunes.

A l'opposé, les jeunes sont vraiment enthousiasmés si une forme quelconque d'art contribue à inspirer leur idéalisme, et même un certain besoin métaphysique et religieux.

Il est cependant raisonnable d'espérer que les arts pourront donner de nouvelles impulsions aux possibilités du public de notre temps.

LE PRÉSIDENT : Quel genre d'art peut exister aujourd'hui pour un homme qui a la possibilité de se détruire lui-même ?

L'art dans la société d'aujourd'hui

Cela dit, vous avez peut-être été un peu sévère pour d'autres formes de manifestations artistiques d'aujourd'hui, je veux dire les Beatles.

M. ARNOLD KOHLER : Nous savons tous que la forme générale que prend l'œuvre d'art est déterminée par certaines exigences du public. Nous savons tous que le tableau de chevalet est apparu à la Renaissance, lors de la transformation de la société qui n'avait plus besoin de la grande et exclusive décoration murale, et qui avait besoin, ne serait-ce que pour des raisons de vanité, de disposer à l'intérieur de sa maison de tableaux proprement dits.

La société bourgeoise, qui est une prolongation de la société de la Renaissance a continué à avoir besoin du tableau de chevalet, du tableau qu'on accroche. Quel genre de tableau ? Si nous voulions répondre à la question, il nous faudrait disposer de cette philosophie du besoin qui est encore inexistante.

Actuellement, nous assistons à un épanouissement du grand art mural qui n'existait pas il y a quelques dizaines d'années. Les entrées d'immeubles offrent des œuvres nouvelles d'art contemporain à une population qui serait bien incapable de se les procurer.

Parallèlement à la décoration murale qui utilise des formes comme le Op'Art, se développent des arts qu'autrefois on appelait décoratifs, qui ne sont plus des arts décoratifs ou appliqués, mais des arts de création autonome. Je pense à la tapisserie. Pendant longtemps, la tapisserie a eu besoin d'un carton de peintre ; maintenant elle n'en a plus besoin. Le lissier crée lui-même des œuvres qui ont valeur d'art. Les écoles polonaise, tchèque et yougoslave en sont la démonstration frappante.

Ces œuvres sont, pour employer un mot que je n'aime pas beaucoup, tout aussi avancées que certaines formes de peinture. Elles sont beaucoup plus facilement admises par un public qui ne se pose plus les problèmes que pose la peinture proprement dite.

On pourrait dire la même chose du vitrail et de toutes sortes d'autres formes des arts plastiques pris dans leur généralité.

LE PRÉSIDENT : p.272 Ce que vous venez de dire est tout à fait remarquable.

Nous revenons à une époque d'expression purement plastique où les arts de

L'art dans la société d'aujourd'hui

l'écriture perdent une partie de leur sens. Architecture, cinéma, tout cela correspond.

Toutes les définitions de nos arts sont empêtrées du fait qu'elles sont sorties d'une définition des arts venant de la littérature.

Nous touchons là un problème qui est un peu celui que formulait Bédart quand il disait : « Mon art de chorégraphe commence là où l'art de Beckett s'arrête, au silence. »

M. JEAN LESCURE : Je voudrais faire une brève remarque qui n'est pas contradictoire avec ce que M. Kohler vient de dire, lorsqu'il montre comment les modifications du marché ont suscité des expressions nouvelles. Je voudrais déclarer mon accord, mais en précisant que chaque fois les problèmes posés par telle ou telle forme de consommation invitaient l'artiste à apporter un type nouveau de contrainte, et l'engageaient à répondre d'une manière qui n'était pas du tout fonction de la demande de contenu.

Ce qui est apparu clairement dans la peinture de chevalet, c'est une modification de l'espace visuel, avec l'énorme développement de la perspective. Aujourd'hui que le mur est devenu l'objet d'un marché très considérable, on voit apparaître une nouvelle notion de cet espace, qu'on pourrait appeler la notion de distance.

Ce n'est pas contradictoire que l'artiste puisse poursuivre à travers les propositions d'un marché des fins personnelles et non pas des fins de satisfaction du marché.

M. JEAN STAROBINSKI : Peut-être y aurait-il encore un mot à dire sur les besoins. Je trouve ce terme vraiment très ambigu. Il y a des besoins que nous essayons de déchiffrer dans le tréfonds de l'esprit du public ; ils correspondraient à ce que nous considérons comme le plus nécessaire dans l'instant présent. Il faut un interprète de ces besoins.

L'artiste s'efforce de l'être, il voudrait l'être, mais l'on assiste à la substitution des pouvoirs publics ou de l'industrie culturelle dans le rôle du déchiffreur, puis du créateur du besoin.

Le terme « besoins », en effet, peut désigner les besoins créés, factices,

L'art dans la société d'aujourd'hui

artificiellement introduits dans le public. C'est ainsi qu'on a pu évoquer le vide qu'éprouve le voyageur qui quitte New York pour Moscou ; il ne verra plus les affiches ou il n'entendra plus les « commerciaux » qui manquent tellement au citoyen américain quand il quitte le sol des Etats-Unis.

D'autre part, il y a des besoins en quelque sorte inhumains, mais dans un sens très positif. Ils ne viennent pas de l'homme ; ils viennent des matériaux qui sont à notre disposition. On voit naître un besoin ou un appel, qui est l'appel du mur, de la vaste surface nue, qui veut que soit introduit le jeu humain ou la présence du décor.

M. ARNOLD KOHLER : p.273 Ce n'est pas simplement l'appel du matériau. S'il y a appel du matériau, c'est parce qu'il y a modification des structures de la société. C'est parce que nous créons de grands ensembles architecturaux dans lesquels il y a ces parois qu'il faut orner.

LE PRÉSIDENT : Seriez-vous d'accord sur cette formule, que l'homme des sociétés industrielles a subi, du fait même de l'instauration de cette société industrielle qu'il a constituée, sans savoir ce qu'il faisait et sans le vouloir expressément, une mutation profonde, dont un des effets est de le placer devant cet espace qu'il faut maintenant utiliser et dans lequel les éléments plastiques ou visuels l'emportent sur les éléments de l'écriture.

Problème annexe de celui-ci : pendant quatre siècles, les artistes étaient des détenteurs de leurs moyens d'expression. En gros, un poète ou un écrivain était proche d'un éditeur, proche du système de diffusion, du système de communication de sa pensée. Aujourd'hui, pour la première fois, l'artiste est un demandeur, un prolétaire. Il est à genou devant la télévision, la radio, le cinéma. C'est lui qui est demandeur.

M. JEAN LESCURE : Nous sommes d'accord sur ce point ; le marché mural, par exemple, est ouvert dans les grands ensembles, dans les universités. L'artiste ne répond pas en fonction d'une idée qu'il se ferait des besoins des consommateurs, mais en fonction des problèmes d'espace, de couleur, de matériaux qu'il se pose.

M. PIERRE ABRAHAM : Si vous le permettez, je m'efforcerai de répondre à la

L'art dans la société d'aujourd'hui

question de M. Starobinski en distinguant deux aspects du besoin qui n'ont que très peu de rapports l'un avec l'autre : les besoins individuels et les besoins collectifs de l'art. Ce sont deux choses extrêmement différentes.

Le même individu peut avoir un besoin de lecture, un besoin de symphonie, etc. ; et ce même individu, dans un groupe, en tant qu'unité d'un groupe, a des besoins d'autre sorte, des besoins je dirai sportifs, ou même des besoins musicaux d'autre sorte que ses besoins personnels.

Il y a parfois antinomie entre les besoins personnels et les besoins collectifs. Tel individu n'osera pas dire quelle sorte de besoins il éprouve pour tel genre d'art, alors que collectivement il adhèrera aux besoins collectifs de son groupe.

C'est une simple notation que je me permets de mettre au bas de la page ouverte par notre président.

Je crois, pour reprendre un mot qui recoupe à la fois la sociologie et la participation artistique, que la pratique des arts implique, malgré tout, la création de petits groupes vivants, dans lesquels se forme une conscience limitée. C'est peut-être là que se recourent les besoins collectifs et les besoins individuels. Au sein de micro-groupes, de micro-organismes sociologiques le besoin prend sa signification pleine et entière : groupe d'aficionados, groupe qui, dans la société industrielle, correspond aux sectes dans les religions.

p.274 Je pense que M. Chenevière pourrait, à ce sujet, nous donner quelques indications supplémentaires.

M. GUILLAUME CHENEVIÈRE : Je voudrais resituer une chose dont on a beaucoup parlé, mais qu'on n'a peut-être pas précisé suffisamment : dans quel type de société globale — et je parlerai à la fois en homme de théâtre et en sociologue — s'inscrit le débat que nous avons abordé.

Je me limiterai aux pays occidentaux hautement industrialisés, que je connais mieux que les autres, où se manifeste une caractéristique fondamentale. Dans notre société actuelle, un mécanisme exerce une influence prépondérante et dominatrice dans tous les domaines : celui du rendement et son corollaire, qui est la consommation privée intensive que nous observons à tout moment. Et lorsqu'on examine le problème de ce qu'on appelle d'une façon contestable la civilisation des loisirs, on peut bien calculer que le temps libre

L'art dans la société d'aujourd'hui

dont disposent les différents individus est approximativement le même dans les pays industrialisés occidentaux et dans les pays industrialisés de l'Est. Il n'en demeure pas moins qu'en réalité le rythme est tout à fait différent et que ces heures doivent être considérées d'une manière qualitativement différente.

Ainsi, nous vivons dans une civilisation du surmenage et, comme on l'a très bien dit tout à l'heure, dans une civilisation des besoins qu'on ne connaît pas et des besoins qui peuvent être soit des besoins secondaires, artificiellement créés, mais auxquels l'homme d'aujourd'hui doit répondre à tout moment. Il y a là une dialectique qui n'en est pas une ; c'est une espèce de tension : d'une part produire et rendre, et d'autre part être surmené et, dans une position passive, répondre à des besoins qu'on ne connaît pas vraiment soi-même, sous l'effet d'une espèce d'agression perpétuelle de la publicité et de toutes sortes d'images qui ne sont pas sans qualités artistiques eux-mêmes, comme cela a été démontré. Une partie des arts plastiques participe de cette agression et en tant que telle devient plus facilement acceptable à un grand public pour qui il n'est pas possible d'échapper de toute manière à ce processus.

Un tel état de choses exerce une influence sur le public lui-même, sur son mode de participation à des œuvres d'art. Et puis il exerce simultanément une influence sur les arts eux-mêmes.

Il me semble que l'effritement, la dislocation des formes artistiques procède exactement du même mouvement : de la nécessité de contacts rapides, immédiats, avec un public qui ne peut pas prendre de distances, qui ne peut pas prendre le temps, à l'intérieur de ce mécanisme, de s'intéresser à l'œuvre d'art.

Je tombe alors dans le problème qui est le mien : celui du théâtre. Et, parmi les formes les plus intéressantes de ce qui se fait aujourd'hui — je pense aux tentatives de *happening* —, on va extrêmement loin dans la recherche non seulement d'un phénomène immédiat, mais encore d'un phénomène qui est en contradiction complète avec la participation essentielle au théâtre. On va, afin de s'opposer au rationnel, à l'habituel, jusqu'à distribuer du L.S.D. aux participants du *happening*. Or, la p.275 drogue produit une régression à l'intérieur de soi, une diminution de la participation.

Cela m'amène à parler du théâtre de façon plus générale, dans le contexte ainsi indiqué. Le théâtre est souvent négligé comme art dans les études statistiques parce qu'on pense qu'il n'atteint pas un très grand nombre de

L'art dans la société d'aujourd'hui

gens ; en fait il atteint une très grande partie de la population. A Genève, nous avons pu établir que dix pour cent de la population adulte habitant dans l'agglomération genevoise se rendait régulièrement à des spectacles dramatiques. Or, les spectacles dramatiques, par nécessité, ont un sens ; ils ne peuvent pas aller jusqu'à une perte de sens complète, et doivent à tout prix représenter des rapports sociaux et même aller plus loin, recréer des rapports sociaux en scène.

Or, aujourd'hui, dans le processus auquel je faisais allusion au début, les rapports sociaux ont perdu, ou perdent, ou risquent de perdre toute humanité. Leur représentation scénique est, sinon impossible, du moins extrêmement difficile. Aussi se contente-t-on souvent, au théâtre, de rechercher une clarté de surface et de se contenter de rapports antérieurs, de rapports qu'on puise dans les livres d'histoire, dans la littérature ancienne et qui n'ont plus aucun rapport direct avec ce qui se produit littéralement dans le monde d'aujourd'hui.

On a souvent cherché à remettre le spectateur dans une perspective historique. C'est la tentative brechtienne, celle de Planchon. On peut se cantonner dans une critique de la vie quotidienne comme le fait un auteur comme Albee. Mais toutes ces choses, on s'aperçoit qu'elles ont mené le public, sous la pression sociale existante, à des rapports de surface, à des rapports qu'on peut examiner de l'extérieur, sans participation.

Il se produit ainsi une aliénation de la fonction de l'acteur, qui n'est plus un être humain en scène recréant, jouant des rapports dans lesquels le spectateur doit s'inscrire. L'acteur devient un simple objet ; un objet qui a des conduites humaines et qui devient fatalement une marionnette.

Là, il y a une réponse très intéressante donnée par le *Living Theater*, dans la notion d'agression du spectateur, de contre-agression face à l'agression de la publicité des *mass media* continuels. On rend le spectateur objet lui-même, afin qu'il s'introduise comme sujet dans la pièce. Ceux qui ont assisté à la représentation de *l'Antigone* de Sophocle adaptée par le *Living Theater* comprendront bien ce que je veux dire. Le spectateur est obligé de participer, à se trouver lui-même en cause, et à retrouver le sens de cette tragédie (en dehors de toute littérature et de tout aspect formel) comme une expérience brute.

Par le théâtre, il y a conflit entre le rationnel et l'irrationnel. Le problème est

L'art dans la société d'aujourd'hui

le conflit entre l'humain et l'objet, c'est-à-dire qu'il faut que dans les rapports sociaux on retrouve des rapports humains et que cela ait un rapport avec la vie qu'on mène.

Le théâtre pourrait, si l'évolution que nous remarquons quelquefois continuait, acquérir une sorte de caractère clandestin, il cesserait d'apparaître dans des salles et dans des manières d'expression formelle de fête ^{p.276} de la culture et de l'esprit pour devenir fêtes de la redécouverte des rapports sociaux tels qu'ils doivent être, et devenir des manifestations plus totales.

A cet égard, il est juste d'adresser un hommage au mouvement *beatnik*, au mouvement des *hippies*, qui pourraient être une préfiguration de ce théâtre d'avenir, parce qu'il y a là une sorte de théâtre de toute la vie, d'exhibition de soi-même contre une pression, qui se traduit non seulement dans des manifestations publiques, mais dans toute une forme d'existence qu'on aperçoit partout au coin de la rue, dans les lieux les plus extravagants, et qui a une fonction dramatique vraiment très grande, provoquant une prise de conscience des rapports sociaux, des choses auxquelles on tient et des choses auxquelles on ne tient pas.

Je crois enfin qu'on découvre par là même que toute une part de l'expression artistique moderne — c'est vrai dans le théâtre — est liée fondamentalement, par une nécessité de s'opposer à des mécanismes sociaux contraignants, à des forces qui tendent à briser le culte du rendement, à briser l'aliénation sur le lieu de travail, dans les rapports de travail, dans les choses fondamentales de la vie, afin de permettre une nouvelle éclosion d'une sorte de liberté intérieure qui permet une participation plus profonde à l'œuvre d'art, en tout cas à l'œuvre dramatique proprement dite.

LE PRÉSIDENT : Vous avez eu raison de renverser les données du problème et d'insister sur certaines manifestations d'aujourd'hui comme le *happening* ou les *beatniks*.

Une des raisons qui font qu'on pose généralement très mal les rapports entre art et vie sociale, c'est qu'on part d'une définition désuète de l'art et qu'on retient de la société une définition purement passive.

Si on voit dans les groupes humains un cheminement de la création collective, une sorte de liberté qui se cherche et qui, à chaque instant, se perd,

L'art dans la société d'aujourd'hui

on s'aperçoit qu'en effet peut exister une nostalgie de la liberté au niveau de certains petits groupes, et que cette nostalgie se manifeste tantôt par le travail de création de l'artiste, tantôt par la recherche de cette fête dont vous avez parlé.

Je donne maintenant la parole à M. Hainard.

M. ROBERT HAINARD : Ce que je vais dire ici est assez inutile et je doute beaucoup que quelqu'un veuille me répondre — ce qui du reste économisera beaucoup de temps. Mais j'ai voulu présenter le cas d'un artiste qui a beaucoup d'amis, qui, je crois, répond à un besoin parfaitement spontané et que l'art officiel ignore autant qu'il le peut.

Je saute hardiment à ce corollaire que l'organisation sociale met l'individu en condition pour lui imposer une forme d'art qui ne correspond pas à ses besoins.

Je pense que l'individu a des besoins vitaux. Il mange, fait des petits, cherche l'espace et l'air, et même s'il est constructeur de H.L.M. il a quelque part une vieille bicoque dans un coin perdu qu'il retape de ses mains.

p.277 L'art ne doit pas être seulement le diagnostic, d'ailleurs truqué, mais apporter à l'être un élément d'équilibre.

LE PRÉSIDENT : M. Hainard a touché un problème très humain, à savoir celui de l'équilibre — équilibre heureusement irréalisé sinon il n'y aurait plus d'art.

M. IVAN POPOV : On écrit très peu sur le public. Pour d'aucuns, ce sont ces gens paisibles qui regardent ou qui écoutent en silence, et puis s'en vont sans avoir participé en quoi que ce soit à l'œuvre d'art. Ainsi, pour certains artistes, ce sont des « gens réceptifs » qui « s'affirment dans une œuvre d'art » dont ils sont ainsi les « véritables réalisateurs ».

Les artistes eux-mêmes font toujours partie du public ; pas plus qu'ils ne peuvent s'en abstraire, ils ne pourraient jamais le constituer intégralement. Cette fraction que nous avons coutume d'appeler « le public éclairé », la « société cultivée », etc., tend aujourd'hui (tout au moins dans certains pays, dont le mien) à déborder dans un cadre infiniment plus vaste — le peuple. Les nouvelles conditions sociales permettent aux plus larges couches de la nation de fréquenter les théâtres, les expositions, les concerts, l'opéra, de suivre les

L'art dans la société d'aujourd'hui

programmes de la télévision, de s'intéresser aux grands problèmes de l'art. Outre l'influence favorable de ces conditions nouvelles, les efforts déployés par tout un ensemble de zéloteurs de l'art, tendant à la diffusion et à la popularisation des plus grandes réalisations humaines dans ce domaine, portent également leurs fruits.

Puisque le public est constitué de « gens réceptifs » qui « s'affirment dans l'œuvre d'art », les « véritables réalisateurs de cette œuvre », nous pouvons aisément dégager son rôle dans l'interprétation d'un concert ou d'un spectacle. Public et interprètes sont les deux aspects d'un même processus. Tout interprète connaît le rôle primordial du public dans la réalisation de la conception artistique de son interprétation. « Pour bien apprécier la valeur de ce que vous obtenez du spectateur, disait Stanislavski à ses élèves, essayez de le supprimer et de jouer dans une salle vide ! »

Cette communion de l'artiste et du public ne se manifeste pas seulement sur un plan extérieur ; elle constitue bien plus un complexe de liens organiques internes, un échange d'aspirations spirituelles, de sentiments, un flux ininterrompu de correspondances et de suggestions réciproques. Certains créateurs ont parfois tendance à faire injustement retomber la responsabilité de leurs échecs sur le public. Ces artistes devraient plutôt réexaminer leur œuvre afin de voir s'ils avaient réellement offert au public de participer à cette œuvre, de s'en pénétrer, d'en ressentir la résonance émotionnelle. Car tout véritable artiste éprouve le besoin vital d'une telle participation.

Nous avons été les témoins des fébriles efforts fournis par toute une cohorte de critiques d'art dans le dessein de préparer le public à la réception de certains courants particulièrement hermétiques de l'art moderne. Alors que dans bien des cas où l'opinion du public eût pu exercer une ^{p.278} influence bénéfique sur l'évolution de l'art, ces mêmes critiques d'art préfèrent passer outre à cette opinion, et cela, trop souvent, avec un ostentatoire mépris.

Il faut bien plus souvent donner la parole au public et rechercher son opinion. Il faut bien plus souvent écrire sur le public et tenir compte de ses critiques.

Cette soif d'art au sein du peuple s'exprime de la manière la plus catégorique par l'extraordinaire accroissement des tirages des œuvres littéraires, par cette incessante multiplication du nombre des spectacles, concerts, expositions, etc.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Dans cette ambiance, la recrudescence de l'intérêt que suscite la science, dont la tâche fondamentale est d'étudier et de théoriser les manifestations concrètes de l'art dans toute leur diversité, est parfaitement compréhensible.

L'esthétique est une science ayant des fins, des tâches et une fonction sociale parfaitement définies. Nulle autre science que l'esthétique ne s'attache à découvrir l'essence de la beauté et l'influence de celle-ci sur l'homme.

Il n'en existe pas moins tout un complexe d'interdépendances entre l'esthétique et l'éthique, bien que les rapports entre ces deux sciences ne soient pas encore suffisamment élucidés. Les problèmes de l'éthique intéressent sous bien des aspects la science esthétique, car les principes fondamentaux de ces deux sciences sont organiquement liés et s'interpénètrent constamment dans l'immense majorité des œuvres d'art. Hippolyte Taine a écrit dans sa *Philosophie de l'Art* que « le laid est beau, mais le beau est encore plus beau ». Cela signifie que si la représentation d'une chose laide peut posséder une notable valeur artistique, la représentation d'une chose belle acquiert une valeur encore plus grande. Le dessein des hommes est de devenir meilleurs — spirituellement et moralement.

Tout un ensemble de théoriciens et exégètes de l'art « moderne » (décadent) proclament que l'esthétique est une science s'adressant exclusivement à un cercle très restreint de spécialistes, et que la création artistique ne saurait être enrichie des considérations théoriques de cette science. Certains vont même jusqu'à affirmer que la théorie ne peut que jouer un rôle inhibiteur néfaste dans un domaine où l'intelligence et la création consciente perdent leur prépondérance, et où règnent en maîtres les manifestations transcendantes de l'intuition et du subconscient. Mais dans la réalité, il n'en est pas ainsi ; l'esthétique en tant que science trouve une application particulièrement féconde dans la création artistique.

Toute théorie proclamant qu'un abîme sépare l'élan créateur de l'artiste de la conscience, des conceptions et des idées de ce dernier, ne peut qu'aboutir à la négation du rôle fonctionnel de l'esthétique.

Tout artiste dont le talent n'aurait pas été enrichi par une culture esthétique, ne saurait être autonome dans l'acte de la création ; de tels artistes sont souvent des épigones, imitant consciemment ou non les styles ou les procédés des autres. Tel jeune créateur, dénué de conceptions esthétiques stables et

L'art dans la société d'aujourd'hui

organiquement déterminées, sera souvent victime des errements transitoires, des vagues éphémères ; il sera ballotté par les ^{p.279} vagues successives des multiples courants en « isme » qui flamboient quelques brefs instants et que l'on oublie en l'espace d'un matin, pour n'avoir point le critère indispensable qui lui permette de distinguer la véritable innovation, profonde et durable, des superficielles excentricités dont s'entichent les snobs. Inversement, un tel artiste, faute de culture esthétique, peut rester muré dans un conservatisme aride, sourd et aveugle aux grandes et précieuses innovations ; car seule cette culture permet d'estimer, d'évaluer et d'assimiler les véritables innovations.

Le critique d'art ne saurait donner une appréciation équitable et compétente de l'œuvre d'un artiste, s'il est incapable de s'orienter dans l'ambiance générale de la vie artistique, de prendre valablement position dans les conflits opposant les différents procédés et styles, tendances et méthodes. Car « méthode », « tendance », « style », sont les conceptions fondamentales, les éléments essentiels qui interviennent dans l'esthétique.

L'étude de l'esthétique ne crée pas le goût ; mais elle contribue néanmoins à le former dans une large mesure, à le cultiver, à le diriger et à le rehausser.

Les conceptions esthétiques sont l'ambiance, le milieu où le goût se cultive, germe et fleurit. Cette ambiance peut être féconde et vivifiante — mais aussi empoisonnée.

On pourrait définir comme réactionnaire toute esthétique qui s'efforce d'escamoter ou de minimiser les problèmes du talent et des processus de la création, qui nie les fonctions socio-progressives de l'art, et qui, en s'évertuant à dissocier l'art de la vie, érige tout un ensemble de principes et de préceptes anti-humains et anti-sociaux.

Les grands principes de l'art, dégagés de la vie et de la création millénaire de l'humanité, conformés aux nécessités et aux impératifs de l'évolution de la vie, peuvent être et doivent être les principes directeurs de toutes les manifestations créatrices dans le domaine des arts, sans pour autant être érigés en dogmes immuables et exclusifs. L'histoire de l'art nous enseigne que la théorie a toujours joué un rôle éminemment bénéfique dans l'évolution des arts, et qu'elle a largement contribué à relever le niveau du goût et des conceptions esthétiques de la société.

L'art dans la société d'aujourd'hui

M. PERICLE PATOCCHI : Je voudrais revenir sur la notion de « besoin » par rapport à la liberté de l'artiste, qui a été évoquée par MM. Starobinski, Lescure et Hainard. Je dirai d'abord qu'on a peut-être négligé de penser qu'il y a un besoin dont le régisseur est le marchand d'art. Je connais beaucoup d'artistes qui, à un moment, se sont arrêtés à une certaine formule. L'un d'eux, à qui je posais la question : « Tu ne te renouvelles pas ?... », m'a répondu : « Non, mon marchand ne veut que des collages... Je ne peints plus à l'huile, j'ai ma cotation sur les collages... » Un autre m'a dit : « Moi, je n'ai pas de marchand. Imagine-toi qu'il m'a demandé de garder telle ligne... Moi, je veux être libre ; par conséquent je n'ai pas de marchand et je ne gagne pas beaucoup. »

Il y a donc une sorte de demande d'ordre économique, dont le régisseur n'est ni le public, ni l'artiste, mais le marchand lui-même.

p.280 Mais je voudrais maintenant en venir à l'autre question dont je voulais parler, à savoir celle qui concerne le besoin de celui qui s'approche des œuvres d'art par l'intérieur.

Je pense, pour ma part, que l'homme tend à souhaiter se reconnaître dans les œuvres et dans les manifestations artistiques auxquelles il assiste. Il arrive alors que lorsqu'il est en présence d'œuvres de choc où il ne se reconnaît pas, il proteste. Mais il n'est pas dit qu'il ne s'y reconnaîtra pas plus tard. On sait très bien quel a été le premier jugement d'André Gide sur Proust, et quel fut son jugement ultérieur.

Pour ma part, il y a des poètes qui sont pour moi des maîtres et dont la première lecture m'a laissé froid. A un certain moment ils m'ont appelé. A un certain moment, l'œuvre travaille en nous. Je voudrais ainsi en venir à ceci : il y a une sorte de maturation, de préparation du subconscient à la compréhension de certaines œuvres qu'il aimera infiniment par la suite. Et de cette sorte d'étonnement de se reconnaître dans l'œuvre d'autrui on en arrive aussi à une fidélité à certaines valeurs.

Je voudrais rappeler que nous vivons pour la première fois à une époque où les hommes sont simultanément sensibles aux esthétiques de tous les peuples et de toutes les époques, comme si le temps avait disparu. On n'en est plus au temps où La Bruyère disait : L'ordre dorique et corinthien nous ont délivrés de la barbarie — et la barbarie, c'était le gothique...

L'art dans la société d'aujourd'hui

Si nous étions nés à une de ces époques, nous aurions été tout à fait incapables d'avoir accès à ce qu'il y a d'esthétique dans l'art des Nègres, dans l'art des Indiens, dans les statues de l'île de Pâques et dans la musique d'autres pays et d'autres continents. Il y a là véritablement un fait qui dérive d'une situation de l'homme de notre époque.

J'ai beaucoup d'élèves, des jeunes gens, et je vois quels sont leurs goûts. Ils aiment choisir selon leurs goûts. Il y a ceux qui en même temps achètent des reproductions des peintres contemporains et trouvent merveilleuses certaines œuvres du passé, certaines œuvres d'autres continents. Il y a là une spontanéité d'un autre type.

C'est sur cette transformation de l'homme, cette prise de conscience du passé comme du présent, cette contemporanéité de la projection vers l'avenir et en même temps d'une permanence du passé qui caractérise notre époque, que j'aimerais entendre notre président exprimer son point de vue.

LE PRÉSIDENT : En vous entendant, je me posais un problème. J'ai eu récemment entre les mains un roman dont je ne crains pas de dire que l'auteur, un jeune homme de vingt-neuf ans, a une sorte de génie. On parlera beaucoup de lui. Il s'appelle [Guyotat](#). Son livre *Tombeau pour cinq cent mille soldats* est une vision fantastique, cruelle, violente, sadique, sexuelle, de ce qu'a été la relation entre dominateurs et dominés pendant une guerre récente en Algérie.

Ouvrage extraordinaire, je ne sais pas quel public il trouvera ; je ne sais pas à qui le conseiller. Mais le médiateur est obligé de choisir, d'apporter quelque chose. Comment aurait-on présenté Miller ou les ^{p.281} premiers livres de Lawrence ? Qu'est-ce qui trouve un écho ? Comment pénètre-t-on ? Comment les publics se diversifient-ils ? A quels besoins cela répond-il ? Comment y atteindre ?...

M. JEAN STAROBINSKI : Je crois que le problème du médiateur que Patocchi a soulevé en évoquant le rôle du marchand pourrait s'élargir à celui du critique.

Nous autres, critiques littéraires ou historiens, nous nous confinons trop souvent dans la recherche d'une interprétation cohérente des écrivains du passé. Et précisément parce que l'art d'aujourd'hui est si déconcertant, nous laissons s'écouler un peu trop de temps entre le moment où l'art est produit et

L'art dans la société d'aujourd'hui

le moment où nous essayons d'en donner une vision compréhensible et compréhensive.

Il est vrai que l'art d'aujourd'hui s'accompagne un peu trop — je pense surtout à la peinture et aussi à la musique — d'une théorie bavarde, complément explicatif, avec lequel il faut essayer de l'aborder : un mode d'emploi. C'est un mal nécessaire, mais c'est parfois l'indice d'un caractère incomplet ou mutilé, ou simplement de la valeur problématique de l'art. Il a besoin d'une sorte de commentaire ou d'exégèse simultanée pour que nous sachions qu'il est là non pas pour nous faire plaisir, mais pour nous provoquer ou pour susciter le scandale devant le vide ou devant la pure présence.

Mais ce qui me paraît intéressant, c'est que si l'art, comme on l'a dit, ou comme on le souhaite, est communion, il ne peut pas être purement communion. La communion la plus pure, c'est celle du jeu, et le jeu n'est pas de l'art. Il y a une composante de jeu dans l'art, comme l'a dit Schiller et comme on l'a rappelé à plusieurs reprises, mais le jeu pur, le jeu à l'état libre n'est pas de l'art. Pour qu'il y ait art, il faut que quelque chose s'éloigne de nous, se dérobe à nous, constitue une sorte d'horizon insaisissable ; quelque chose qui ne se donne pas pleinement à nous.

Dans le jeu, il y a le hasard — ce que Caillois appelle l'aléa. Bien sûr, nous ne le maîtrisons pas et c'est pour cela que nous jouons à ces jeux d'aléa. Dans l'art, il y a plus ; il y a une partie éloignée, que l'artiste maîtrise ou ne maîtrise pas, et quelquefois l'absence de maîtrise a quelque chose d'émouvant. L'art vit de cette tension entre la participation et le sentiment de quelque chose qui se dérobe à nous, de quelque chose qui ne peut pas être rationnellement et immédiatement dominé.

Il faut aussi insister sur la nécessité de ne pas créer autour de l'homme d'aujourd'hui, cette continuité monotone, bientôt morne et indifférente, de la reproduction d'œuvres d'art qu'on étend quasi universellement. Vous entrez dans une chambre d'hôtel, vous êtes accueilli par une bonne reproduction. Il vaut peut-être mieux d'être accueilli par un Fantin La Tour que par un vilain chromo ; mais il y a finalement une espèce de saturation qui émousse, qui use. Vous entrez dans un restaurant, et c'est Mozart qui vous accueille pendant que vous choisissez votre menu. La surprise et l'attention se sont perdues.

C'est là un phénomène de dégradation ou d'usure, qui pourrait nous

L'art dans la société d'aujourd'hui

inquiéter quelque peu. D'où la nécessité aussi de faire que l'art, que nous p.282 souhaitons comme un milieu environnant, que nous souhaitons comme quelque chose qui constituerait le milieu de notre vie, ne soit pas le milieu continu de notre vie. Il faut qu'il soit un milieu intermittent, tantôt proche et tantôt lointain, dans lequel, un peu à la manière des anciens rites, des anciens cultes, nous ne soyons présents que le dimanche, et qu'il y ait un monde profane à côté de ce sacré — qui est peut-être un sacré de substitution.

M. JEAN LESCURE : Lorsque dans une nuit bizarrement froide et tempétueuse qui régnait sur la Cour carrée du Louvre, avant que le délégué des Indes ne monte porter au pied du catafalque où reposait Le Corbusier, un vase d'eau du Gange, Malraux s'était tourné vers cette foule parisienne où il y avait pas mal de ministres, de représentants des pouvoirs et leur avait dit : « Qu'avez-vous fait pour cet homme ? Vous l'avez abreuvé d'outrages... »

J'étais à côté d'un ministre, un brave type d'ailleurs, il était épaté. Il ne s'était pas rendu compte...

Je crois que dans ces catégories de publics que nous avons déterminées tout à l'heure, les « pouvoirs » représentent un public privilégié, en ce sens que c'est peut-être le médiateur ; c'est un public médiateur pour les autres publics.

Ce que je souhaite, c'est qu'il prenne conscience de ses responsabilités dans cette médiation et qu'il comprenne qu'artistes et savants sont des gens qui n'ont pas besoin pour vivre d'être abreuvés d'outrages, l'eau claire leur suffit souvent, et ce qu'ils créent — ce langage prophétique pour parlait Starobinski — a besoin d'être introduit auprès des publics, et les publics ont besoin d'apprendre que ces langages existent et les concernent.

LE PRÉSIDENT : Je voudrais conclure en disant deux choses :

La première c'est qu'un biologiste ou un philosophe définit le courage humain de cette manière : la maladie consiste à n'affronter que des émotions déjà connues et acquises ; la santé consiste à aller au-devant des émotions inconnues, nouvelles : c'est une forme du courage humain. Dans une large mesure, l'art est une forme de courage humain. Il rétablit le circuit brisé par les sociétés ; il réconcilie l'homme avec une société en train de se faire, alors qu'il vit dans une société souvent cristallisée où les communications sont interdites.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Enfin, il retrouve dans le réel peut-être cet élément de virtuel et de possible sans lesquels la vie ne serait rien, ne serait qu'une répétition de ce qui est déjà acquis, de ce qui est déjà connu. Mon maître et ami Georges Gurvitch racontait que pendant la révolution de 1917, Trotzky est monté à la tribune et a poussé un grand cri : « Camarades, si le soleil ne brille que pour la bourgeoisie, eh bien, nous éteindrions le soleil... » Et Gurvitch disait : « C'est cela, l'art ; cela n'a rien à voir avec la politique. »

M. JEAN STAROBINSKI : Je remercie Jean Duvignaud qui a conclu un entretien très riche et qui l'a animé d'une façon tout à fait remarquable.

@

TABLE RONDE ¹

SUR L'ÉVOLUTION DES FORMES MOBILES : CINÉMA ET TÉLÉVISION

présidée par M. Enrico Fulchignoni
avec la participation de Mme Edmée de la Rochefoucauld, MM. François-Régis Bastide, Ivan Boldizar, Antoine Goléa, Arnold Kohler, Jean Lescure et Jean Starobinski.

@

LE PRÉSIDENT p.283 commence par présenter un programme de discussion en cinq points :

1. Les rapports du cinéma et de la télévision avec les formes traditionnelles d'expression culturelle.

Il y a vingt ans, un écrivain américain, dans un livre très important : *The seventh arts*, décrivait les sept arts traditionnels : la poésie, la peinture de chevalet, la sculpture, la musique, et mettait en opposition les sept arts nés de la technologie contemporaine : la radio, le cinéma, les débuts de la télévision, etc. Quant à leurs évolutions respectives, il disait : Pendant la prochaine moitié du siècle, les arts traditionnels, les arts aristocratiques, conçus pour des minorités, tendront à se démocratiser, à perdre leurs lignes et leurs contours. En revanche, la radio, un certain cinéma spontané, qui sont des formes d'art issues d'une pression démocratique, tendront à faire un effort pour s'assurer des lettres de noblesse, surtout au point de vue de leurs structures. On assistera alors à un double processus : d'une part, des formes aristocratiques qui se démocratisent ; d'autre part, des formes démocratiques qui tendront à s'aristocratiser.

Cette rencontre a très souvent lieu au sein même de ces formes. Par exemple, nous assistons depuis de nombreuses années à des efforts pour adapter les formes traditionnelles du théâtre, de l'opéra, de la symphonie, etc., aux exigences du cinéma et de la TV.

¹ Le 7 septembre 1967.

L'art dans la société d'aujourd'hui

p.284 Le premier objet de notre discussion pourrait donc être de rechercher dans quelle mesure ces formes traditionnelles peuvent recevoir, dans le cadre du cinéma et de la télévision, une position acceptable.

2. Le cinéma et la télévision comme moyens d'expression des cultures non occidentales.

Depuis de nombreuses années certaines cultures se sont montrées aptes à s'exprimer dans les structures du cinéma et de la télévision. Je prends comme exemple la culture japonaise. Et d'autres cultures, comme la culture arabe, trouvent dans la radio une forme d'expression infiniment plus valable, plus directe, plus pertinente que dans le cinéma et la télévision.

Ce sont là deux sujets de réflexion sur lesquels on pourrait entendre les opinions des participants.

3. L'influence du cinéma et de la télévision sur la littérature et le théâtre contemporain, et l'influence de la littérature sur le cinéma et la télévision.

4. L'influence réciproque du cinéma sur la télévision.

Ce serait là un sujet passionnant ; les interférences qui se sont produites depuis environ vingt-cinq ans pourraient valoir à ceux qui les étudient sur le plan historique de véritables découvertes.

Et là, je voudrais introduire deux ou trois notions, comme par exemple celle de la pression des images, de la lecture de l'image indirecte, qui sont des notions que nous vivons chaque jour sans nous en rendre compte, et sur lesquelles il y aurait lieu de s'étendre.

Nous vivons entourés d'images. L'affiche que nous voyons dans la rue, la photo de notre magazine, l'image que nous voyons à la télévision, au cinéma, tout cela forme un jeu complexe d'images dont les critiques qui ne sont pas sociologues rendent rarement compte dans l'examen global de notre comportement dans la société et dans le monde.

Cette pression des images est très différente dans un pays comme l'Union soviétique ou dans une ville comme New York. Les « Occidentaux » qui ont la chance de se rendre dans une ville comme Moscou ont souvent, deux ou trois

L'art dans la société d'aujourd'hui

jours après leur arrivée, la sensation d'un vide d'images. C'est une sensation qu'on traduit en termes psychologiques : vide à combler, sentiment de solitude, sentiment d'attente. Et inversement, dès qu'on va en avion de Moscou à New York, on a le sentiment d'une surcharge impossible à contrôler, en raison de laquelle on se trouve, après un certain nombre d'heures, dans une condition intolérable d'oppression.

Quelle est la raison de ce comportement ?

C'est qu'on vit plongé sous une pression d'images comme on vit sous la pression atmosphérique. Et le degré de participation de l'homme de la rue de New York et celui de l'homme de la rue de Moscou en deviennent p.285 incomparables. L'homme de la rue de New York qui va voir un film n'y participe que faiblement, car toute une série d'images lui sont fournies par les magazines qu'il feuillette, les affiches, ses quatorze canaux de télévision, etc. Tandis que l'homme de la rue de Moscou, lorsqu'il va au cinéma, concentre sur les images qu'il voit sur l'écran une énergie et une possibilité de réaction que n'a plus l'homme de New York. Donc la participation de l'homme de Moscou exprime une série d'adhésions à l'image que ne ressent pas l'Américain moyen.

C'est là une notion importante dont il faut tenir compte dans une étude relative au cinéma et à la télévision.

5. Un certain cinéma contemporain est à considérer comme un exutoire psychique.

Si l'on considère que l'œuvre de trois parmi les plus grands metteurs en scène contemporains : Bunuel, Antonioni, Bergman, est à forte charge complexuelle, il y aurait lieu peut-être d'entamer une discussion passionnante. Cette charge complexuelle, il y a cinquante ans, appartenait au théâtre de Strindberg, de Pirandello ; elle est passée au théâtre de Beckett et d'Ionesco, et s'exprime de façon paroxystique dans le cinéma de Bunuel, d'Antonioni ou de Bergman, trouvant dans la forme cinématographique une expression infiniment plus puissante à l'égard du psychisme du spectateur.

Enfin, je crois qu'aucun de nous ne conçoit les rapports entre le créateur et l'œuvre cinématographique ou de télévision, sans tenir compte d'un troisième facteur qui est le spectateur. Un des graves dangers que l'on court dans ces discussions sur l'art, c'est de s'arrêter au cycle créateur-œuvre et de tenir en

L'art dans la société d'aujourd'hui

piètre considération la personne qui doit participer à cet ensemble, je veux dire le spectateur. J'espère que nous en tiendrons compte dans nos discussions et que nous saurons surtout manifester notre respect pour le spectateur, et que nous ne nous arrêterons jamais à la pure phénoménologie des formes.

*

La première question est donc la suivante :

Dans quelle mesure les formes traditionnelles peuvent-elles trouver une forme adéquate dans le cinéma et la télévision tels qu'ils sont conçus actuellement ?

On a constaté, pendant des années, que la présentation de tableaux, de sculptures, d'objets se révèle infiniment moins efficace, en vue de l'éducation artistique du public, que le fait de voir un chef d'orchestre diriger, puis s'interrompre... L'effet pédagogique est plus grand que lorsqu'on voit le même chef d'orchestre diriger la symphonie complète, sans s'interrompre. De la même façon, la présentation d'un peintre qui peint, puis efface et recommence, est infiniment plus efficace, au point de vue de l'éducation artistique, que la présentation, si parfaite soit-elle, de l'œuvre accomplie. On tend à substituer à l'œuvre achevée l'exécution de l'œuvre.

Et puisque ce point recoupe une notion dont nous avons débattu dans le premier entretien, il serait intéressant de la reprendre.

M. JEAN STAROBINSKI : La question que pose avec insistance M. Fulchignoni me paraît appeler une réponse. Et cette réponse, je la demanderai à un homme disparu en 1940 ou 1941, le grand critique allemand Walter Benjamin, qui s'était interrogé à l'époque sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art. Il avait tout bonnement constaté ce fait capital que l'œuvre d'art reproduite a perdu une vertu, un caractère sacré, qui appartient à l'œuvre dite authentique et unique, et qu'il appelle l'*aura*.

L'*aura* ayant disparu, il faut la remplacer par quelque chose d'autre. Et ce quelque chose d'autre, c'est, comme l'évoquait l'autre jour Jean Leymarie, la transformation de l'art, d'objet sacré ou rituel qu'il était, en événement. La télévision ou le cinéma peuvent exprimer l'événement ; mais la présentation, qui n'est que reproduction technique, ne peut pas nous émouvoir comme un

L'art dans la société d'aujourd'hui

original entouré d'*aura*.

Ce qui fait que, d'une part, on voit surgir un nouvel art qui se fait événement, un nouvel art où l'on voit quelqu'un agir devant nous et accomplir quelque chose. C'est l'action qui prend le dessus sur le résultat de l'action, sur l'objet accompli. L'acte prend ainsi une importance capitale, et il y a là quelque chose de neuf et de stimulant.

D'autre part, lorsqu'il s'agit d'œuvres traditionnelles (d'œuvres musicales ou d'opéras traditionnels), j'ai eu souvent le sentiment très désagréable que le metteur en scène ou le public — je ne sais pas d'où vient la pression — est totalement intolérant à l'immobilité. Je me souviens avoir vu, cet été, un petit opéra de Rossini, réalisé par la télévision italienne, où l'on n'a pas présenté l'ouverture comme on l'entend dans la salle, devant le rideau fermé. On tolère parfaitement bien l'ouverture au théâtre devant un rideau fermé, et je l'aurais supportée au cinéma ou à la télévision. Or, le réalisateur de cette œuvre télévisée a cru nécessaire de nous présenter, durant l'ouverture, des gens qui voyagent dans un paysage pluvieux, tout cela n'ayant pas le moindre rapport avec le style de Rossini ni avec son époque.

Il faut que cela bouge et il me semble même qu'on est en train de contaminer la mise en scène d'opéra. Lorsque, par exemple, dans *L'Enlèvement au Sérail* un prélude orchestral paraît trop long, on fait intervenir une animation scénique, comme si le public exigeait que cela bouge, et comme si l'immobilité était une chose intolérable.

M. ANTOINE GOLÉA : Vous faites allusion à l'air de Constance, dont l'introduction dure six minutes exactement. Or, je me rappelle un chef d'orchestre de mes amis qui, dans sa jeunesse, me disait : une minute de musique, c'est terriblement long. Et six minutes, c'est six fois plus que terriblement long. Je dois vous dire qu'on n'a pas ^{p.287} attendu la télévision pour essayer de meubler visuellement cette énorme introduction.

Le dernier procédé employé a été de supprimer la scène en faisant jouer l'introduction en question devant le rideau, comme une petite ouverture, et à ne lever le rideau qu'au moment où Constance commence à chanter.

Cela montre tout simplement qu'aussi bien dans le domaine de l'opéra proprement dit que dans le domaine de la télévision, de plus en plus de gens

L'art dans la société d'aujourd'hui

mettent en scène des œuvres musicales sans connaître la musique. Je ne pense pas que ce soit spécifique à la télévision.

Si l'on veut généraliser la question de l'influence du cinéma et de la télévision sur ce que M. Fulchignoni appelle « les moyens d'expression traditionnels », il convient tout d'abord de faire une différence ; d'un côté on mettra le cinéma et une partie de la télévision, et de l'autre côté, l'autre partie de la télévision.

Le côté où le cinéma et une partie de la télévision se trouveront ensemble, c'est celui où on invente une musique originale. J'appelle musique originale, aussi bien celle composée spécialement en vue d'un film que celle qui utilise des œuvres déjà existantes en les adaptant à un film — cela existe malheureusement ! L'autre partie est celle où la télévision s'efforce, parfois simplement et parfois orgueilleusement — et il vaudrait beaucoup mieux qu'elle conservât toujours une certaine humilité en la matière — de présenter soit des virtuoses pianistes, chanteurs, violonistes, soit des œuvres musicales en tant que telles.

Comme la télévision exige l'image, il est évident que l'on voit jouer le virtuose ; je n'y vois aucun mal ; c'est même très beau de voir les doigts d'un pianiste sur le clavier, ou ceux du violoniste sur les cordes d'un violon. Ce qui est moins réussi, c'est lorsqu'on présente des œuvres symphoniques en montrant l'orchestre et en le coupant en petits morceaux ; on vous montre les joueurs de cor, de trombone, en train de gonfler leurs joues pour souffler dans les instruments. C'est plus problématique, parce que cela introduit un élément anecdotique d'assez basse qualité, qui éloigne de l'audition.

Il y a sur ce chapitre-là quelque chose de plus grave à dire —, et cela tous les techniciens le savent. La reproduction musicale de la télévision, en l'état actuel des possibilités scientifiques et techniques, est très mauvaise. N'importe quel disque de dixième catégorie, n'importe quelle émission de radio sur un récepteur d'il y a vingt ans, est meilleur comme sonorité, comme fidélité instrumentale, comme clarté et comme transparence, qu'une émission musicale à la télévision. Ceci pour des raisons techniques qui me dépassent totalement, et dont je ne voudrais de toute façon pas parler ici. C'est un des aspects du problème.

Pour ce qui est de la musique inventée pour un film — que ce soit un film de

L'art dans la société d'aujourd'hui

cinéma présenté ultérieurement à la télévision, un film de télévision — ou pour une émission conçue spécialement pour la télévision, j'ai toujours été surpris qu'on fasse de la mauvaise musique dans les bons films. C'est une chose qui m'a toujours dépassé ; je ne l'ai jamais comprise. Or, les gens qui composent pour le cinéma parce que cela les ^{p.288} fait vivre et qui par ailleurs composent de la musique pure, me disent toujours : Il est absolument impossible de faire de la musique convenable, et cela pour deux raisons :

La première est que neuf sur dix des metteurs en scène ne comprennent rigoureusement rien à la musique, et ne veulent pas d'une musique qui les ennue. Or toute bonne musique en principe les ennue. La deuxième raison c'est que, lorsqu'on livre une partition à un metteur en scène, celui-ci se conduit à peu près comme le marquis de Sade avec ses femmes : il commence par la couper en morceaux, il laisse beaucoup de morceaux de côté, et les autres il les accouple comme il peut, de sorte que le compositeur trouve tout à coup un bout de tête de sa partition accouplé avec un bout d'orteil, et un bout de ventre avec un bout d'épaule, etc. Evidemment cela produit un drame. C'est un drame parce que le cinéma et la télévision sont des *mass media*, des moyens pour porter la culture et l'art dans le public innombrable. A ce point de vue, la télévision joue un rôle plus considérable que le cinéma, puisque la télévision est l'adversaire et le concurrent principal du cinéma.

Je pense qu'il y a des gens qui ne connaissent que la chansonnette, qui ne connaissent que le mauvais jazz, qui ne connaissent que la musique de variété. Et quand on a l'occasion de leur porter de la grande musique, on la leur porte de cette façon !

LE PRÉSIDENT : Je donne la parole à M. Kohler.

M. ARNOLD KOHLER : Je voudrais tout d'abord répondre au problème qu'a soulevé M. Starobinski au sujet de la nécessité de remplacer la présentation d'un objet par le spectacle de l'acte créateur.

Pour ce qui est de l'ennui mortel que secrète la présentation d'un opéra ou d'une pièce de théâtre cinématographiés, je crois qu'il faudrait dire qu'il y a une différence fondamentale entre théâtre et cinéma.

Le cinéma, contrairement à ce qu'on peut penser, n'est pas tellement un art

L'art dans la société d'aujourd'hui

d'illusion ; c'est un art de vérité. Le spectateur participe directement, et sans effort il s'assimile à ce qui se passe sur l'écran. En revanche, ce qui se passe sur une scène de théâtre reste étranger au spectateur. Le spectateur porte réellement son nom : il est devant un spectacle ; il n'entre pas sur la scène. Cette convention est admise, mais si vous transposez cette esthétique de théâtre sur l'écran, le public la trouve parfaitement insupportable. D'autant plus que l'esthétique du cinéma repose sur un certain nombre d'exigences, dont la première est le montage et le rythme qui n'existent absolument pas, surtout dans un opéra, ni même dans une pièce ordinaire. Je me souviens d'une photographie intégrale — on ne peut pas appeler cela une cinématographie — du *Bourgeois Gentilhomme*, qui était insupportable.

Quant à la remarque présentée par M. Fulchignoni sur la présentation cinématographique de peintres, elle contenait un élément intéressant. Mais je me demande s'il n'y faut pas apporter certaines atténuations.

Je pense à des films extrêmement utiles qui ont été faits sur l'œuvre de certains peintres contemporains. J'en ai très exactement deux en tête : l'un est un film sur l'œuvre de Michaux, réalisé par Mme Bonnefoy, et l'autre est un film sur Alberto Giacometti. Le film sur Giacometti le montre au travail ; on le voit vivre, aller au café et peindre ou modeler une statue. Dans l'autre film, Michaux n'apparaît pas, on ne voit que des œuvres qui se succèdent. Or, personnellement, je trouve le film sur l'œuvre de Michaux infiniment supérieur, et cinématographiquement et psychologiquement.

Pourquoi ? Parce qu'il est rythmé, parce qu'il y a un montage images-paroles qui correspond fondamentalement aux exigences psychologiques du cinéma. Et je crois que c'est cela qui importe.

Quand vous montrez simplement un objet, vous ne faites rien qui corresponde aux exigences esthétiques et psychologiques du cinéma. En revanche, montrer des séries d'objets, suivant un certain rythme et en faisant varier l'intensité lumineuse, bref en introduisant toutes les astuces cinématographiques que nous connaissons, c'est faire une œuvre valable.

LE PRÉSIDENT : Je vous remercie de nous avoir apporté ces notations qui sont parfaitement justes.

Je crois qu'il s'agit de limites d'exigences.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il n'est pas douteux que du point de vue pédagogique, le film reproduisant des œuvres est un procédé valable. Mais pour des personnes terriblement exigeantes, la qualité des couleurs, dans les documentaires sur la peinture, est véritablement insuffisante. Elle est insuffisante de façon parfois paradoxale. Gilson nous racontait que des étudiantes d'art de Yale, qui avaient vu un film sur la *Joconde*, tourné en technicolor, avaient été terriblement déçues en voyant l'œuvre de Léonard. Le film est trop beau par rapport à l'original.

Quant aux techniques utilisées à la télévision pour ranimer l'intérêt pour les œuvres d'art, elles sont souvent étranges. Je me souviens d'une réunion récente sur les moyens les plus aptes à intéresser les jeunes à l'art au moyen de la télévision. Un délégué américain à cette réunion nous disait :

— Nous avons fait une trouvaille extraordinaire. Lors d'une exposition sur les Impressionnistes, nous avons pensé prendre un clarinettiste qui jouerait, devant chaque tableau montrant de l'eau, des airs évoquant l'eau ; et finalement, cela a donné de bons résultats. Il s'agissait d'un clarinettiste célèbre et l'attention a été accrochée.

A la même réunion participait un délégué de la télévision japonaise qui nous a dit :

— Je ne peux absolument pas vous suivre. Nous, lorsque nous voulons contempler un tableau, non seulement nous n'appelons pas de clarinettiste, mais nous interdisons aux enfants d'aller le voir ; il doit être contemplé dans une pièce spéciale, et présenté aux enfants qui sont dignes de venir le contempler.

Ce sont deux formules opposées pour attirer l'attention ou pour la retenir.

Mme EDMÉE DE LA ROCHEFOUCAULD : Un des précédents orateurs a parlé des chefs-d'œuvre de la musique qui étaient coupés et recousus.

p.290 Bien que cela ne soit peut-être pas exactement dans le sujet, je me permets de dire qu'il en est de même pour certains chefs-d'œuvre de notre littérature qui sont très souvent tronqués et complètement déformés. Ainsi peut-on voir certain chef-d'œuvre classique du XVIII^e siècle, qu'on peut aimer ou ne pas aimer, mais qui forme un ensemble, tout à fait déformé à l'écran.

Je crois donc qu'il faudrait aussi respecter les chefs-d'œuvre traditionnels de

L'art dans la société d'aujourd'hui

la littérature, comme ceux de la musique.

M. JEAN STAROBINSKI : Lorsque des œuvres conçues dans un certain matériau, c'est-à-dire le livre ou l'orchestre traditionnel, viennent à être exprimées par ce nouveau moyen d'expression qu'est le cinéma ou la télévision, nous avons affaire à quelque chose qui comporte à la fois un enrichissement obligatoire et un appauvrissement que je n'arriverai pas à définir. On a affaire à une inadéquation du matériau dans lequel l'œuvre a été conçue, et de cette matière esthétique que sont les formes mouvantes nouvelles.

C'est pourquoi je ne puis avoir de grandes satisfactions, en tant que spectateur, que lorsque j'assiste à la projection d'œuvres qui ont été conçues dans et pour ce matériau nouveau.

M. ANTOINE GOLÉA : Autrement dit, vous niez à la télévision et au cinéma, et plus particulièrement à la télévision, la possibilité de transmettre des formes traditionnelles ?

M. JEAN STAROBINSKI : ... de les transmettre intégralement. Je reconnaitrai à la télévision et au cinéma une valeur de propagande incitant à aller voir l'œuvre dans le matériau authentique sitôt qu'on en aura l'occasion...

M. ANTOINE GOLÉA : Comme je vous comprends et comme je vous approuve. Mais cela, il faudrait le dire aux gens de la télévision.

Je voudrais ajouter quelque chose à ce qui était dit tout à l'heure par M. Kohler au sujet de l'opéra à la télévision. On est allé tellement loin dans l'adaptation de l'opéra à la télévision que vous voyez des dames et des messieurs qui jouent la comédie sur l'écran et qui ne chantent pas.

Quant à la partie chantée et à la partie instrumentale, elle a été prise en « play back », comme on dit dans le joli jargon de ces messieurs, et ensuite on plaque les deux ensemble avec ce résultat que la dame qui chante Zerline ou Dona Anna n'est pas obligée d'ouvrir la bouche comme une chanteuse ; elle entr'ouvre à peine les lèvres pour mimer tant soit peu le chant. C'est ridicule pour n'importe qui a vu une seule fois dans sa vie chanter quelqu'un, mais c'est acceptable pour un public ignorant et qu'on laisse dans l'ignorance ; pour un

L'art dans la société d'aujourd'hui

public qui trouve qu'une chanteuse ou un chanteur qui chante sont laids, parce qu'il ne sent pas ce qu'il y a ^{p.291} de vital dans le fait de se remplir les poumons et ensuite d'ouvrir la bouche et de chanter. La beauté, la plastique très particulière de ce geste leur est parfaitement inconnue. Cela est d'ailleurs tout aussi parfaitement inconnu aux exploitants du chant au micro...

Je me rappelle une séance au Théâtre de l'Alliance française, à Paris. Il y avait d'abord une dame qui chantait des chansons avec un micro et puis une personne qui chantait une œuvre classique avec accompagnement de piano. Il y a eu le lendemain des gens, fort experts en matière de chansons, qui ont écrit dans leurs journaux : la mélodie, c'est devenu une chose insupportable ; car quoi de plus laid qu'une dame qui chante en ouvrant la bouche ?...

Ils oubliaient tout simplement qu'avant la naissance du micro il y avait des chansonniers ; et il y en avait qui chantaient à Paris devant des assemblées de 2.000 personnes, sans micro, qui se faisaient très bien entendre et qui étaient magnifiques dans leur genre. Pourquoi ? Parce que, dans leur genre, ils savaient chanter.

Avec la télévision, on n'a plus besoin de savoir chanter. On place les pauvres chanteurs dans un studio. On les fait travailler sans l'émotion de la scène, sans le mouvement et le nœud dramatique ; mais dans ces conditions, le chanteur ne peut pas être aussi beau, aussi vrai qu'il le serait sur une scène. Ensuite, on prend des comédiens qui n'ont jamais chanté une note de musique et on leur fait singer le chant.

Voilà où l'on conduit l'opéra à la télévision.

M. IVAN BOLDISZAR : Je voudrais défendre un peu la télévision, surtout parce qu'Antoine Goléa et moi-même passons quelquefois à la télévision.

Je crois que tous les défauts que nous avons mentionnés ici constituent les maladies d'enfance de la télévision ; ce ne sont d'ailleurs peut-être pas des maladies, mais tout simplement l'enfance.

Lorsqu'une grande œuvre littéraire est filmée ou produite à la télévision, nous ne sommes pas satisfaits. C'est une maladie d'enfance parce que ces nouvelles formes d'expression, contrairement aux formes traditionnelles, n'ont pas encore trouvé leur génie. On est alors contraint de se servir de ce qu'on a.

L'art dans la société d'aujourd'hui

La littérature est le père ou la mère — ou les deux — de ces *mass media* ; elle les garde toujours trop sous sa coupe. C'est pourquoi tout écrivain qui a eu le malheur d'écrire pour le cinéma ou pour la télévision doit constater que le roman est trop long, trop compliqué ; c'est une autre galaxie artistique. Tandis qu'on peut filmer, c'est-à-dire recréer pour le film, une nouvelle ; c'est plus concis. C'est peut-être la voie que nous devons suivre, nous écrivains du cinéma, de la télévision, pour créer un art nouveau qui n'existe pas encore.

M. FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE : La voix de Goléa est passée sur cette scène, comme partout où elle passe, avec la force d'un bulldozer. Il a dit des choses justes, mais néanmoins exagérées. D'où l'intérêt de ce qu'il a dit.

p.292 Il ne m'appartient pas de défendre la télévision. Il ne faut pourtant pas exagérer. Si nous parlons de Johnny Hallyday ou de Sheila, les pauvres chéris n'ont pas beaucoup de voix. Nous n'y pouvons rien. Mais si nous parlons de l'opéra, il faut dire que lorsque la télévision retransmet, par exemple, le Festival d'Aix-en-Provence, rien n'est truqué. Nous avons vu, nous avons entendu, encore cet été, des chanteuses et des chanteurs. Nous avons vu leur bouche convenablement déformée par l'émission de leur voix. Tout est donc parfait en ce sens.

Quant au sujet que je devrais traiter, qui est celui de l'influence de la littérature sur le cinéma et la télévision, il me faudrait une heure et je n'ai pas l'intention de la prendre. Aussi vais-je me débarrasser tout de suite de la première partie du sujet.

Quand on dit littérature et cinéma, on pense à mon cher camarade et confrère, et néanmoins ennemi, Alain Robbe-Grillet. Robbe-Grillet a bâti une théorie de l'objectalité romanesque. Puis, ayant vu que cela n'aboutissait à rien, il a fait du cinéma pseudo-érotique parce qu'il ne voyait pas ce qu'il pourrait faire d'autre. Mais ce ne sont pas là les vrais rapports de la littérature et du cinéma.

Le problème serait saisi plus profond si on pensait à l'influence de Marcel Proust sur Ingmar Bergman (influence qu'il a plusieurs fois confessée), et si on évoquait cet admirable film que sont *Les Fraises sauvages* en pensant à la chimie de la mémoire dans l'œuvre de Proust. On pourrait également penser à l'influence de Cesare Pavese sur Antonioni. Là s'impose quelque chose de plus

L'art dans la société d'aujourd'hui

profond que les analogies entre les romans et les films de M. Robbe-Grillet.

Quant à la télévision, que nous soyons pour ou contre, il va bien falloir vivre avec elle, et il faut s'efforcer de faire en sorte que les choses se passent le moins mal possible. Nous n'y pouvons rien. Depuis quelques années, un grand nombre de gens ont eu accès à la culture, comme on dit — je n'aime pas ce mot, mais je n'en ai pas trouvé d'autre — par le moyen de la télévision. Et rien n'est plus respectable et plus souhaitable, finalement, que cet accès.

Bien entendu, lorsque je publie un roman et que je suis invité par M. Dumayet à en parler en dix minutes, qu'est-ce qui se passe ? Parler d'un roman, qui a pris un ou deux ans de travail, en dix minutes d'une conversation qui doit nécessairement être brillante, sinon le téléspectateur pensera que le roman est mauvais, c'est une dérision. Il s'agit de rendre le créateur sympathique au public, mais cela est très dangereux ; il est probable que si on avait vu à la télévision Dostoïevski parler de *L'Idiot*, on aurait dit : cet homme est fou ; ou Balzac parler des *Illusions perdues*, on aurait dit : cet homme est un ambitieux, un arriviste, cela se voit sur sa figure...

Il faut bien noter que le public de la télévision — vous et moi — est un public fatigué. Nous ne sommes pas conviés à une fête comme nous le sommes quand nous allons au théâtre — ou comme nous l'étions, car maintenant il est entendu qu'on ne va plus au théâtre comme à une fête mais comme à un échange idéologique ; tant pis pour le théâtre, et nous verrons bien que ce sera la mort du théâtre. Nous sommes fatigués ; nous ^{p.293} ne sommes pas dans cet état de grâce que Giraudoux réclamait du spectateur dans *L'Impromptu de Paris*.

Nous ne sommes pas en état de grâce, nous voulons qu'on nous raconte une histoire. Alors on nous présente cette invention de la télévision qu'est la « dramatique ». La « dramatique », à la télévision, n'est pas une œuvre originale, ou très rarement ; ce n'est pas un film, ou très rarement, conçu par un metteur en scène de cinéma — car les jeunes metteurs en scène de cinéma n'ont guère encore eu droit de cité à la télévision. Cette « dramatique » va généralement être l'adaptation d'un roman, une pseudo-pièce de théâtre sur un thème historique, une chose hybride qui ne peut pas promouvoir ce qui est le plus important à la télévision, qui est l'art du gros plan.

Nous n'avons pas encore compris les uns et les autres ce que pourrait être une œuvre conforme aux possibilités propres de la télévision ; je cherche moi-

L'art dans la société d'aujourd'hui

même et je n'ai rien trouvé. J'ai écrit deux pièces pour la télévision. L'une est *Le Troisième concerto*, qu'on a donnée il y a trois ou quatre ans et deux fois ensuite. Je viens d'en terminer une autre, et je ne prétends pas avoir trouvé. Et je ne sais pas du tout ce qu'il faut trouver. Je dis que nous sommes loin de compte ; qu'il faudrait que nous cherchions une forme nouvelle.

Nous allons vers un spectacle qui devrait être le triomphe de l'intimité collective. Je souhaiterais, j'imagine quelque chose qui ressemblerait à un art extrêmement familier, aussi éloigné que possible des grandes machines du cinéma, des grandes œuvres dont *La dolce vita* de Fellini est l'exemple le plus parfait qu'on ait donné depuis longtemps. En revanche, je crois que les portes de la télévision auraient dû depuis longtemps s'ouvrir devant des metteurs en scène comme Godard. Pas le Godard de *La Chinoise*, que personnellement je n'aime pas du tout, mais le Godard d'*A bout de souffle*, de *Pierrot le fou*, le grand Godard. Il fait du cinéma à budget limité (60 millions) qui est un budget normal pour la télévision, et son art perd à être vu sur grand écran. Je suis convaincu que l'œuvre de Godard, maintenant qu'elle est reconnue, et même académisée par académicien interposé, passerait mieux à la télévision.

J'appelle l'indulgence sur la télévision. Je dis que nous n'avons pas encore trouvé — et je bats ma coulpe le premier, puisque je suis chargé de chercher ; mais je dis qu'il faudrait se presser car pour l'instant il s'agit surtout de plaire, de séduire, de garder le téléspectateur le plus longtemps possible devant l'appareil afin de faire passer certaine propagande — et pas seulement en France. Il importe donc de ne pas mépriser la télévision, mais de tendre à l'élever de plus en plus pour la sauver et de la propagande et de la vulgarité.

Je souhaite qu'un jour un pas aura été fait vers cette intimité collective, vers cette télévision en forme de Vuillard que je souhaite ; vers cet art que je ne peux mieux qualifier qu'en évoquant le sous-titre d'un grand roman que vous connaissez : *Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un Inconnu*.

C'est cela la dramatique télévisée que nous devons nous efforcer de réaliser.

M. JEAN STAROBINSKI : p.294 J'aimerais dire en deux mots, pour qu'il n'y ait pas de malentendu, que je n'exprimais en rien une humeur chagrine à l'égard de la télévision, mais qu'à la question de l'adaptation des œuvres littéraires classiques à la télévision, je posais un point d'interrogation. S'agissant de

L'art dans la société d'aujourd'hui

moyens artistiques différents, il y a inadéquation entre des œuvres conçues dans des matériaux purement et ce matériau mixte qu'est l'image télévisée.

Il me semblait qu'il y a en revanche une aventure passionnante à tenter dans le matériau propre de la télévision, avec ses moyens et ses ressources propres.

LE PRÉSIDENT : Cette question de la possibilité ou de l'impossibilité de transposer des œuvres dans d'autres supports est absolument fondamentale. Il vaut, je crois, la peine de s'y arrêter un peu.

M. IVAN BOLDISZAR : Le problème de la reproduction par la télévision du patrimoine culturel (littéraire ou musical) ne peut pas se résoudre sans référence aux spectateurs.

Pour nous, intellectuels, bourgeois, comme vous voudrez, qui connaissons *Adolphe*, qui connaissons l'œuvre de Diderot (à laquelle, je crois, Mme de la Rochefoucauld a fait allusion), il peut être gênant, crispant, de constater que ces œuvres ont été modifiées pour les besoins de la télévision ou du cinéma. Mais il y a des millions et des millions de gens qui ne connaissent pas ces œuvres et pour qui c'est leur première rencontre avec Diderot, avec Shakespeare, avec n'importe quelle grande personnalité, avec n'importe quel trésor du patrimoine culturel.

Je n'ai donc pas parlé, tout à l'heure, contre la télévision. J'ai seulement dit qu'il y a maladie d'enfance dans le fait que nous voulons transposer une œuvre faite pour la lecture chez soi, dans l'intimité individuelle, dans le langage de l'intimité collective selon l'expression de M. Bastide. Cela est très différent.

En attendant de trouver mieux, c'est une très grande et très noble tâche que d'offrir aux millions de téléspectateurs les grandes œuvres de la création humaine.

LE PRÉSIDENT : A ce sujet, une réflexion me vient à l'esprit à la suite de discussions que nous avons eues avec Piovene et Moravia.

Nous nous demandions si les *mass media* n'étaient pas atteints, non d'une maladie infantile mais d'une malédiction due au fait que le mystère n'y trouve pas place. Le spectateur a l'impression, devant une œuvre transmise par la

L'art dans la société d'aujourd'hui

télévision ou par le film, qu'un filtrage est opéré et que, du fait d'un support né de la technique, né de la raison, le contact mystérieux, tel qu'il existe avec des œuvres traditionnelles, ne peut se faire.

Ce truchement créé par la raison qu'est le truchement du technique, le truchement électronique est-il de nature désacralisante, c'est-à-dire en ^{p.295} opposition avec la notion mystique à laquelle vous faisiez allusion en parlant de l'aura ? L'objet qui, du fait qu'il ne peut être reproduit, peut irradier ce mystère ; le fait d'être reproduit lui enlève-t-il une charge puissante qui est détruite à tout jamais ? Est-il impossible, à travers ce truchement, de parvenir au contact de ce mystère de l'œuvre d'art ? Voilà un problème qui devient presque métaphysique et sur lequel j'aimerais avoir le point de vue de M. Starobinski.

M. JEAN LESCURE : Apparemment, étant donné la rareté des grandes œuvres de radio ou de télévision, c'est en effet une question qui peut se poser. On peut penser que la technique supprime le mystère. Mais il y a autant de technique au cinéma qu'à la télévision, et il y a de très grandes œuvres cinématographiques...

M. ANTOINE GOLÉA : François-Régis Bastide disait tout à l'heure que j'ai attaqué la télévision à coups de bulldozer, et il m'a transformé moi-même en bulldozer, ce qui était encore plus audacieux. Mais je n'ai jamais attaqué la télévision en soi. J'ai attaqué ceux qui la font (ce qui est tout à fait différent) et ce qu'on peut appeler les maladies d'enfance de la télévision.

Je voudrais citer deux exemples pour prendre, pour une fois, la défense de la télévision.

On n'a pas du tout parlé de la danse, ni du rôle que peuvent jouer le cinéma et la télévision dans sa transmission. Dans le cas de la danse, le film permet vraiment de pénétrer à l'intérieur du travail, à l'intérieur de l'effort. Les réalisateurs, en général, ne s'y refusent pas. Dans le domaine de la danse, le cinéma et la télévision ont un très grand rôle à jouer et le jouent parfois. Ils le jouent dans la mesure où les chorégraphes sont de grands chorégraphes, et où ils s'adaptent aux moyens techniques dont parlait Fulchignoni.

Le deuxième exemple est un souvenir personnel, qui n'a rien à voir ni avec

L'art dans la société d'aujourd'hui

la danse, ni avec la musique. Il y a pas mal d'années, je me trouvais à Villeurbanne, banlieue industrielle de Lyon, en vue d'un spectacle de Planchon. Un soir, je savais qu'à 7 heures la télévision présentait *Britannicus* de Racine, dans sa version parfaitement originale. Cette pièce est considérée comme la plus difficile de Racine, la tragédie des connaisseurs. Comme il n'y avait pas de téléviseur dans l'hôtel où j'habitais, je suis entré dans un bistrot d'ouvriers. Et sur le téléviseur de ce bistrot, j'ai vu *Britannicus* au milieu de vingt-cinq ouvriers qui étaient venus là sans même savoir que cette pièce allait être présentée. Ils ont écouté d'un bout à l'autre cette pièce, qui dure une heure et demie, dans un silence religieux. On a fait un calcul rapide : cinq ou six millions de téléspectateurs avaient vu *Britannicus*, ce soir-là, de la même façon. Cela faisait un chiffre supérieur à celui de tous les spectateurs de *Britannicus* à la Comédie-Française depuis sa création jusqu'à nos jours.

Quel était le secret de ce succès ? Il tient en deux volets. D'abord, il s'agissait d'un chef-d'œuvre. Et puis, les mauvais réalisateurs, les ^{p.296} réalisateurs qui ne savent rien, qui viennent de je ne sais où et qui se sont introduits là par je ne sais quel moyen, s'imaginent toujours que le public est aussi bête qu'eux. Or, ce n'est pas vrai du tout. Le public, jusqu'au plus humble, c'est-à-dire l'ouvrier d'usine de Villeurbanne, est beaucoup plus intelligent, beaucoup plus fin, beaucoup plus accessible aux formes supérieures d'art qu'eux-mêmes. Or là, il s'était trouvé un réalisateur intelligent et humble — parce que la clé, c'est l'humilité — qui avait respecté le chef-d'œuvre et qui, d'autre part, s'adaptait prudemment aux moyens de la télévision ; c'est-à-dire qu'il avait joué abondamment du gros plan, et comme il s'agissait non pas de chant mais de tragédie, il avait bien choisi son Néron, son Agrippine, sa Junie. C'était un spectacle extraordinaire et beaucoup plus beau qu'à la Comédie-Française.

La clé, c'est l'humilité. Aurait-il essayé d'adapter cela aux moyens de la télévision en grand style, de faire se promener les gens, de multiplier les lieux — car on peut le faire dans la tragédie classique, dont l'unité de lieu est parfaitement artificielle — il aurait charcuté, humilié, saccagé le chef-d'œuvre. Il a préféré s'humilier lui-même devant le chef-d'œuvre et devant le public ; la réussite a été totale.

M. JEAN STAROBINSKI : La question que me posait tout à l'heure M.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Fulchignoni est des plus embarrassantes. Je vais essayer d'y réfléchir à haute voix. Il me demandait si la perte du sacré et la perte de l'*aura* n'était pas la conséquence de l'interposition de techniques et de techniques rationnelles ?

Peut-être devrait-on d'abord dire que pour des œuvres uniques et chargées de ce mystère sacré, de cette *aura*, il intervenait aussi des techniques, et des techniques de domination rationnelle. La perspective en est une. Mais pour remonter plus loin, le ciseau du sculpteur, c'est déjà un outil technique et un outil en quelque sorte rationnellement dominé.

Ce qui est radicalement nouveau, c'est la possibilité de multiplication. Certes, dès l'antiquité, certaines statues étaient répliquées ; mais nous sommes arrivés beaucoup plus loin que la technique des répliques.

On pourrait se demander si un art multiplié par la reproduction, par toute espèce de formes de reproduction, ne correspond pas à une sorte de sur-art qui utilise la pluralité, la multiplicité des choses ainsi reproduites, pour retrouver l'unicité. C'est là qu'interviendrait la façon dont les artistes se servent de reproductions pour des montages.

Dans l'œuvre de Rauschenberg exposée au Musée Rath, il y a une Vénus de Velasquez collée sur la toile et qui fait partie d'un montage. L'œuvre ainsi multipliée par la reproduction est assumée à nouveau par un nouvel acte qui est très provocateur, et qui a quelque chose d'unique. Rien n'empêche d'imaginer que l'œuvre de Rauschenberg ne soit à son tour multipliée par la photo, ce qui est le cas dans le catalogue du Musée Rath.

Peut-être encore — et là je pense à la conférence de Jean Leymarie — cette multiplication et cette sacralisation par la reproduction infinie de l'objet incite-t-elle à sortir du monde de l'objet et à entrer dans le monde ^{p.297} de l'événement, de l'acte unique, de l'acte explosif, de l'*explosante fixe* dont parlait Breton.

On assiste alors à quelque chose d'autre que la reproduction d'une œuvre destinée à durer, à persister ; on assiste à des actes de transgression qui ont, d'une part, une valeur de manifestation, d'autre part une valeur de jeu dont je ne sais pas très bien s'il faut se féliciter. Mais c'est là un des aspects extrêmes de l'esthétique d'aujourd'hui.

M. JEAN LESCURE : On n'a pas suffisamment distingué, dans ces *mass media*,

L'art dans la société d'aujourd'hui

deux fonctions : l'une qui est d'information et l'autre qui est de création. Dans l'usage qu'en font les fabricants de télévision ou de radio, la notion d'information l'a souvent emporté sur la notion de création ; et cela fait que dans la création même, très souvent, on cherche le caractère informatif.

Il est certain que ce caractère de transmission, qui apparaît d'abord, n'est pas sans poser le problème du spectateur et sans influencer sur les programmes facilement jugés trop ardu.

Cela dit, et sans sous-estimer le public, il est certain que l'état d'impréparation du public rend extrêmement difficile l'émission de certains ouvrages.

Il se trouve que le soir où Goléa avait la chance d'entendre *Britannicus* dans un bistrot de Lyon au milieu de vingt ouvriers admiratifs, je me trouvais dans un petit village de Sologne. Passant après dîner devant le bistrot du village, j'aperçus la petite lumière bleue de la télévision. Je m'approchai et reconnus les admirables vers de Racine. Je me suis dit : c'est fantastique de voir les bouseux de ce petit village de Sologne en train d'écouter Racine ; il faut que j'entre. Et, devant le poste de télévision, il y avait deux verres vides dans lesquels séchaient deux petites cuillers...

Qu'est-ce que cela voulait dire ? Cela voulait dire que, très souvent, le chef-d'œuvre n'est pas perceptible par le public, parce que le public n'a pas appris à lire une œuvre qui n'a pas de visée d'information.

Quand à ce qu'a dit Bastide tout à l'heure, je m'y rallie pleinement. Il y a vingt ans, j'ai beaucoup encouragé les jeunes auteurs à venir faire de la radio en leur laissant toute liberté en vue de la création d'œuvres radiophoniques. Or, nous sommes devant quelque chose d'étrange ; c'est que le cinéma, depuis Eisenstein, a suscité des œuvres et des auteurs reconnus comme des artistes, alors que la radio et la télévision n'ont pas réussi à créer leurs artistes.

Je ne suis pas à même d'expliquer pourquoi cela se produit.

M. ANTOINE GOLÉA : Ce que vous dites n'est pas absolument général. C'est peut-être vrai en France, mais je ne crois pas que ce soit vrai partout. Dans le domaine de l'opéra, qui m'est particulièrement familier, je vous signale que le plus grand compositeur d'opéras allemand — un des plus grands du monde

L'art dans la société d'aujourd'hui

entier ; on parle de lui comme du successeur de Strauss sur le plan de la popularité auprès du public amateur d'opéra — Hans Werner Henze, a commencé sa carrière ^{p.298} en écrivant des opéras radiophoniques. Il a fait un opéra qui est un chef-d'œuvre, *Le Médecin de campagne*, d'après une nouvelle de Kafka. C'est un exemple qui me vient à l'esprit, mais il y en a d'autres. Ce que l'on peut dire, c'est qu'il y en a peu. Mais cela fait peut-être partie de ce problème plus général que les auteurs redoutent l'utilisation de moyens techniques encore insuffisants, encore incomplets. C'est une explication possible.

M. JEAN LESCURE : Il faut aussi ajouter que les conditions de travail ne sont pas encore parfaitement favorables. On a remarqué — des études ont été faites sur ce point — qu'à mesure qu'un moyen de diffusion nouveau apparaît, qui s'adresse à une quantité plus grande de gens, celui qui l'a précédé gagne en qualité.

Il est certain que le cinéma est d'autant plus capable de devenir un art qu'en tant que moyen de communication de masse il est largement dépassé par la télévision. Il en va de même de la radio, qui offrira de plus en plus de possibilités de créations artistiques.

Les conditions de travail de la télévision, du moins en France, sont actuellement telles qu'un auteur ne peut même pas y faire ce qu'un auteur de film faisait dans les pires conditions du cinéma commercial il y a vingt-cinq ans.

LE PRÉSIDENT : Nous allons demander maintenant à Ivan Boldiszar de nous parler d'un problème inverse : dans quelle mesure, à son avis, ces moyens ont-ils influencé les formes d'expression littéraire ?

M. IVAN BOLDISZAR : Les *mass media* ont amené un changement dans la littérature, et cela sous trois ou quatre points de vue. Ils ont d'abord eu une influence sur le style. Si nous considérons la littérature contemporaine des dernières années, on constate qu'elle est différente, et la différence tient à l'influence du cinéma.

Je crois que le film a tué la description. Une des plus grandes différences entre un roman du XIX^e siècle et un roman de la deuxième moitié du XX^e siècle,

L'art dans la société d'aujourd'hui

c'est que les écrivains ne sentent plus le besoin de décrire les personnages, les villes, les milieux. Dans les romans classiques, l'écrivain était obligé de décrire Paris ou New York pour des lecteurs qui n'étaient jamais allés à Paris ou en Amérique. Mais aujourd'hui, chaque écrivain sait que son lecteur est aussi un spectateur de films. Il a vu cent fois Paris et New York. Alors, pourquoi décrire ? Il considère ce terrain comme donné. Il peut ajouter quelque chose, mais sur une base qui existe déjà dans la conscience du lecteur.

Parce qu'on ne décrit pas, le rythme du roman, ou de beaucoup de romans, a changé. On entre tout de suite dans l'action ou on laisse tomber l'action. Je reviendrai sur ce point.

Et puis, le cinéma a changé la forme du dialogue ; les gens sont accoutumés, à la télévision, au cinéma, à entendre dialoguer. L'écrivain est p.299 bien obligé ou bien de faire des dialogues comme son lecteur est accoutumé à en entendre, ou bien de renoncer au dialogue parce qu'il se rend compte qu'il ne peut pas entrer en compétition avec un dialogue aussi vivant que celui reproduit par les nouveaux moyens d'expression.

Si l'on considère la construction, le changement est plus important encore et pas seulement pour le roman. On n'ose plus écrire selon les règles de la dramaturgie qui étaient encore classiques il y a vingt ans, parce que le public trouve cela ennuyeux, et les directeurs de théâtre encore plus.

Il n'y a plus aujourd'hui un romancier qui se respecte, qui ne change pas la chronologie sous l'influence du « flash back ». On ne commence jamais un roman par le début. Il faut toujours commencer par le milieu. Les romanciers se servent tellement du « flash back » que c'est devenu une mode.

Dans les pièces de théâtre, sous l'influence du cinéma — bien que cela ait ses racines dans les tragédies grecques — on a introduit le narrateur, ce qui eût été impensable il y a encore cinquante ans.

J'ai déjà fait allusion au fait qu'un romancier, un dramaturge peut très difficilement entrer en compétition avec l'action du film de cinéma ou de télévision. Il en vient donc à se méfier de l'action.

Je dois d'ailleurs ajouter que tous ces changements ne sont pas dus uniquement à l'influence des *mass media*, mais aussi d'autres facteurs.

Si l'on accepte cette idée, on peut dire que la philosophie de la littérature est

L'art dans la société d'aujourd'hui

en train de changer parce que la structure des œuvres est changée partiellement — et pour une très large part sous l'influence des moyens d'expression nouveaux, quelquefois anti-traditionnels.

Mais je crois que le changement le plus significatif se manifeste au niveau des sources mêmes de toutes les littératures : la réalité et le rêve. On peut dire que le fondement de toute œuvre littéraire a changé. La réalité est changée parce que, par la télévision, une partie de notre vie a changé. Pour nos pères, nos grands-pères, la réalité c'était les choses vues, les choses vécues. Par l'apparition de la télévision, nous sommes devenus des témoins de toute réalité. On a le monde entier dans sa chambre à coucher ; on peut voir comment Ruby assassine Oswald ; on participe à une conférence de presse du général de Gaulle, de Kossyguine ou de Johnson. Le simple spectateur, notre lecteur ou notre collègue dans la lecture, est devenu pour la première fois dans l'histoire de l'humanité une partie de la réalité. Il est dedans ; comme disent les Anglais, *he is in*. Etre « in », c'est déjà une connivence, une complicité ; le simple lecteur — et je suis d'accord avec M. Goléa pour dire que le lecteur est beaucoup moins simple que nos écrivains, rédacteurs, directeurs veulent bien le penser — a été promu dans sa relation à la réalité. C'est-à-dire qu'une nouvelle réalité est en train de se former ; peut-être aussi une nouvelle objectivité où les choses et les événements prennent une relation également nouvelle dans la conscience de l'homme.

La vision, qui est la source la plus importante de la réalité, est entrée dans notre conscience, et de ce fait la conscience de tous a changé. La réalité d'aujourd'hui n'est pas égale à la réalité d'hier. Et ceci est dû, p.300 pour 90 ou 100 pour cent, à l'influence des *mass media* : la télévision, le cinéma et aussi la radio, qu'on oublie un peu, et dont l'influence n'a pas disparu avec l'avènement de la télévision.

Je ne voudrais pas abuser de votre patience ; aussi ne dirai-je pas comment les rêves ont été changés par le cinéma. Je ferai simplement allusion à un livre bien connu d'Ehrenbourg sur le cinéma : *L'usine des rêves...* Sous l'influence du cinéma, de la télévision, les rêves nocturnes et les illusions, les aspirations, les désirs de l'homme ont changé, et cela s'est reflété dans la littérature. Parce que l'écrivain, qui est lui-même objet de cette transformation, qui l'absorbe, la digère et la restitue dans le processus toujours un peu mystérieux de la création.

L'art dans la société d'aujourd'hui

La réalité rendue par la littérature moderne est une réalité nouvelle ; donc la littérature est différente. Dans quelle mesure ? Nous ne le savons pas encore, parce que nous sommes dans l'enfance de cette nouvelle vague de la création. Mais le plus important est de se rendre compte que nous sommes face à une autre réalité.

Je crois que l'influence des *mass media* sur l'écrivain n'est pas aussi négative que la majorité des écrivains le pensent parfois. Il faut un nouveau type de créateur parce que les *mass media* apportent une re-naissance au patrimoine culturel. Pour maîtriser les possibilités nouvelles, il faut que naisse un nouveau type de créateur, un nouvel homme de la Renaissance. J'espère que d'ici vingt ans nous pourrons le saluer.

M. FRANÇOIS-RÉGIS BASTIDE : Je suis en accord avec M. Boldiszar ; j'ai été très touché par sa façon d'évoquer cette partie de notre vie qui en effet a changé de réalité, et par son appel à un nouveau type de créateur.

Néanmoins, en tant que romancier, je ne peux pas laisser passer certaines affirmations qu'il a proférées et qui sont des menaces que j'ai moi-même senties, que nous sentons tous, mais que nous devons éloigner, sinon c'est la mort du roman.

Alors que vous dites que le film a tué la description, on voit que le nouveau roman ne fait que de la description. Je vais plus loin. Vous avez dit que le dialogue traditionnel dans le roman était menacé par le cinéma, par la télévision. C'est vrai d'une certaine façon ; mais, en même temps, comment ne pas voir que le dialogue de roman traditionnel, du type *Le Rouge et le Noir*, avait basculé depuis bien longtemps, chez Joyce et chez William Faulkner. Je dirai plutôt que le vrai dialogue, le dialogue intérieur inventé par Faulkner, ou le monologue intérieur inventé par Joyce, est le style qui a fait, en grande partie, les cinéastes modernes.

Quant au « flash back », je veux bien. Mais *la Recherche du temps Perdu*, c'est le plus grand, le plus gigantesque, le plus fantastique « flash back » qu'on ait fait et qu'on fera jamais. Et c'est Proust qui l'a inventé, qui ne connaissait pas le cinéma — il connaissait les derniers quatuors de Beethoven.

En fait, je crois que le cinéma joue sur nous comme un excitant ; j'entends sur nous, romanciers, et nous sommes encore quelques milliers dans le monde.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Et je suis heureux de voir avec quelle force et quel génie ^{p.301} Louis Aragon, publiant un roman nouveau, proclame la grandeur et la nécessité du roman. Nous sommes nombreux à croire au roman ; nous sommes nombreux à croire que c'est une forme qui ne peut pas mourir et qui ne peut être remplacée par rien !

Je me souviens d'avoir dit à un de mes amis que j'écrivais un roman qui se passait au Maroc.

— Marrakech, cet endroit usé par toutes les caméras du monde ?... Et c'est vrai. Mais cela m'a stimulé.

Il faut que continue le miracle du langage — pas le mien, bien sûr, mais le miracle du langage des romanciers à venir —, car il n'y aura pas d'autre façon de faire sentir, par la pulsation du verbe, des choses qu'aucun moyen mécanique ne nous ôtera. Avant nous, bien sûr, il y a les poètes ; et Jean Lescuré a été trop modeste parce qu'il n'a pas prononcé le mot « poésie ».

François Mauriac a dit souvent qu'il avait été influencé dans ses romans par tel travelling ou par tel panoramique. Mais je crois que les romans de Mauriac seraient à peu de chose près ce qu'ils sont sans le cinéma. Je ne crois pas que le roman ait été changé par le cinéma. Je vois au contraire que presque toujours le cinéma a été modifié par le roman. Mais on pourrait écrire tout un livre là-dessus.

Ce qui est vrai, et ce que vous avez eu raison de dire, c'est que nous sommes changés en tant qu'hommes, donc en tant que romanciers ; et que, par conséquent, le cinéma joue pour nous un rôle d'excitant. Mais je crois qu'à moins de nous condamner nous-mêmes à mort, il faut que nous résistions à cette fascination.

M. IVAN BOLDISZAR : Je voudrais ajouter que depuis Proust et Joyce, on ne peut pas écrire comme on écrivait avant ; mais mon sujet était de parler des nouveaux moyens d'expression et non des anciens.

D'ailleurs, ce n'est pas une condamnation du roman que j'ai portée. Au contraire, je crois qu'il y a devant le roman des possibilités qui n'ont jamais existé, parce qu'un public qui n'a pas lu, ou qui n'a lu que des romans policiers, va commencer, sous l'influence de la télévision, à lire même de la poésie.

L'art dans la société d'aujourd'hui

Il y a un peu plus d'un an, pour le premier anniversaire de la mort de Jean Cocteau, j'ai proposé à la télévision de Budapest de faire quelque chose sur Cocteau. On m'a donné une heure. J'ai donc revu tous les films de et sur Cocteau ainsi que les actualités sur ses obsèques. J'ai pensé aussi à faire avaler ses poèmes au spectateur, et j'ai parsemé les films de poèmes qui prirent au total 27 minutes d'émission. J'ai eu bien peur de recevoir de multiples lettres de protestation.

Or, le lendemain de l'émission, le facteur a demandé à me parler et il m'a dit : « J'ai regardé hier la télévision. Est-ce que vous voulez entendre la voix du peuple ? »

(C'est bien le rêve de tous ceux qui écrivent que d'entendre la voix du peuple.) Il m'a dit : « Ne parlez jamais de politique à la télévision. » Et il a ajouté : « Ma femme et moi ne savions pas que la poésie est une chose ^{p.302} aussi intéressante. Il y a des choses que nous avons toujours pensées, mais que nous ne savions pas exprimer. Mais vous, vous les avez exprimées admirablement » (parce qu'il était persuadé que les poésies étaient de moi, ce qui était un très grand honneur).

A la suite de cette émission, une édition de Cocteau, tirée à quatre mille exemplaires, a été vendue dans la semaine.

Que ce soit pour la poésie, pour le roman, pour tout art d'expression traditionnelle, la télévision n'est pas une ennemie, pas une concurrente, c'est une camarade, une alliée. C'est à nous à savoir comment nous allons nous servir de cette alliée.

@

INDEX

Participants aux conférences et entretiens

@

- ABRAHAM, Pierre : 224, 227, 273.
ADORNO, Theodor W. : **39**, 161, 163, 169, 172.
BABEL, Antony : 217.
BASTIDE, François-Régis : 291, 300.
BOLDISZAR, Ivan : 235, 261, 265, 291, 294, 298.
BONNEFOY, Yves : **75**, 192, 194-196, 198, 199, 201, 203-206, 207-211, 214, 245, 249, 253.
BOREL, Jacques : 217, 229, 235.
BÖSCHENSTEIN, Bernard : 195.
BRAAT, Leendert P. J. : 249.
BROCHER, Jean : 184.
BUACHE, Fredy : 175, 179, 181, 182, 183, 185, 186.
BUCHANAN, George : 140.
BUENZOD, Janine : 226.
BUTOR, Michel : 155, 163, 212.
CARPENTIER, Alejo : **95**, 218, 220, 221, 223-225, 227, 229, 232, 235, 236.
CATTALUI, Georges : 195.
CHENEVIÈRE, Guillaume : 274.
CHRISTOFF, Daniel : 220, 221.
CLAIR, René : **59**, 177-179, 182-184, 186-189, 213.
COURTHION, Pierre : 145.
DE MAN : 208, 209.
DIONISIO, Mario : 219, 259.
DUVIGNAUD, Jean : 254, 260-262, 264, 266, 267-269, 271-273, 276, 277, 280, 282.
ECO, Umberto : 155, 161, 164, 166, 171-173.
EMDE BOAS, Magdalena VAN : 144, 236, 269.
FRANÇA, José Augusto : 146.
FREITAS, Regerio DE : 233.
FULCHIGNONI, Enrico : 283, 289, 298.

L'art dans la société d'aujourd'hui

- GENILLARD, Bob : 188.
- GOLAY, Mme : 187, 189, 261, 267.
- GOLÉA, Antoine : 167, 169, 286, 290, 297.
- GRET, Emile : 181.
- HAINARD, Robert : 250, 276.
- IVASCO, Georges : 222.
- IWASKIEWICZ, Jaroslav : 170, 182, 189.
- JUHNKE, Ellen : 270.
- KOHLER, André : 271, 273, 288.
- KRUGIER, Jan : 242.
- LA ROCHEFOUCAULT, Edmée DE : 289.
- LESCURE, Jean : 135, 138, 139, 143, 149, 151, 153, 179, 181, 185, 187, 230, 247, 260, 268, 269, 272, 273, 282, 295, 297, 298.
- LEYMARIE, Jean : **11**, 137, 140, 143, 153.
- LIPATTI, Valentin : 175, 239, 253.
- LOVINESCU, Horia : 262.
- LUNEL, Armand : 228.
- MICHA, René : 186, 197, 229.
- MICKO, Miroslav : 234.
- NANTET, Jacques : 231, 234.
- PATOCCHI, Aldo : 171, 206, 208, 279.
- PICON, Gaëtan : **113**, 193, 238-245, 247-250, 252-254, 256.
- POPOV, Ivan : 277.
- ROUSSET, Jean : 191, 198, 201, 206, 209-213, 215, 237, 249.
- RUDHARDT, Jean : 204, 205, 250, 252-254, 256.
- SAFRAN, Alexandre : 204.
- SCHAERER, René : 137, 151, 202.
- SECRÉTAN, Philibert : 254.
- SOLAS-GARCIA, José : 224.
- STAROBINSKI, Jean : 135, 138, 139, 146, 153, 155, 164, 178, 183, 199, 201, 209-211, 221, 230, 233, 237, 240-246, 249-251, 255, 257, 259, 261, 266, 267, 272, 281, 282, 286, 290, 294, 296.
- STARZYNSKI, Julius : 240, 243, 255.
- SWEENEY, James J. : **23**, 138, 139, 145, 152.
- VOLEK, Jaroslav : 165.
- VOUGA, Jean-Pierre : 185.

L'art dans la société d'aujourd'hui

WAHL, Jean : 191.

WALL, Bernard : 135, 211, 212.

WIDMER, Gabriel : 136, 251, 253.

*

Conférences : [Leymarie](#) — [Sweeney](#) — [Adomo](#) — [Clair](#) — [Bonney](#) — [Carpentier](#) — [Picon](#).

Entretiens : [Premier](#) - [Deuxième](#) - [Troisième](#) - [Quatrième](#) - [Cinquième](#) - [Sixième](#) - [Table ronde](#) - [Entret. spécial](#).

@