

# L'ESTHÉTIQUE ET L'ARTISTE CONTEMPORAIN

Etienne Souriau\*

**Résumé**—Les grandes théories esthétiques, à toute époque, sont constamment dominées par l'idée qu'on s'y fait du personnage de l'artiste, idée qui parfois coïncide avec une donnée sociale réelle, mais qui souvent aussi est une sorte de mythe. Tels sont: dans l'Antiquité, le poète selon Platon, ignorant inspiré, qui ne sait ce qu'il dit mais par la bouche duquel parle un dieu; à la Renaissance, l'artiste sans cesse agité de fureurs héroïques; dans le Romantisme, l'artiste révolté social, voué par la force intérieure du génie à de grandes aventures vitales, dont son art n'est qu'une partie. Plus récemment, on a souvent considéré l'artiste comme un grand émotif, dont l'activité consiste, sous le choc d'une circonstance externe, à projeter sa vie intérieure, et particulièrement son inconscient, dans une forme spécifique déterminée par une vocation.

Mais l'époque contemporaine montre à l'observateur une foule d'artistes extrêmement différents de ces personnages mythiques. Et ce type nouveau d'artiste doit obliger l'esthétique à reconsidérer la plupart de ses théories traditionnelles.

L'artiste d'aujourd'hui est très souvent polyvalent (à la fois poète et peintre, ou peintre et musicien, etc.). Même il tente des œuvres échappant à toutes les classifications anciennes. Il est avant tout un chercheur. Il ne compte pas sur l'inspiration ou l'enthousiasme mais sur un travail constructif plus analogue à celui de l'ingénieur qu'à celui de l'artiste des mythes traditionnels. Il travaille méthodiquement et aime à réfléchir sur son art et sur ses voies et moyens. Bref, sa mentalité est souvent assez proche de celle de l'homme de science.

D'où la nécessité d'une nouvelle définition de l'art, répondant au personnage moderne de l'artiste.

---

Il y a 70 ans, dans les rues de Paris, on reconnaissait aisément un artiste à sa tenue: chapeau de feutre à grands bords, pélerine, cravate dite Lavallière . . . cela suffisait à camper le personnage. Nous avons, à cette époque, connu un musicien parisien d'origine étrangère et d'une réelle notoriété, surtout comme chef d'orchestre. Il était toujours coiffé d'une sorte de chapeau pointu, comme en portent les brigands d'opéra-comique. Il affirmait que ce couvre-chef lui donnait des facilités économiques. Les marchandes des quatre saisons, assurait-il, lui consentaient toujours d'importants rabais à la seule vue de ce chapeau qui le consacrait artiste.

La situation a bien changé. A l'heure actuelle, dans tout Paris, je ne sais qu'un seul peintre connu qui porte des couvre-chefs singuliers. Et comme il est le fils d'un peintre illustre du XIX<sup>ème</sup> siècle, que d'ailleurs le style de sa peinture se rapporte plus à ce siècle qu'au nôtre, on peut penser que c'est là un fait isolé de prolongement exceptionnel d'une tradition.

D'ailleurs je ne sache pas que ses coiffures anormales lui procurent des privilèges auprès des commerçants de son quartier. Le temps est passé où le personnage de l'artiste était choyé du petit peuple de Paris.

De tels faits ont assurément une portée et une signification sociale, positives et pratiques. Mais ils ne sont pas non plus sans portée et sans signification théoriques. Là où il existe, par une sorte de consentement universel, un personnage-type représentant ce qu'est l'artiste aux yeux du grand public, le théoricien de l'art est obligé d'en tenir compte, si philosophe soit-il. L'esthéticien du 1900 pouvait difficilement prêter à ce personnage en pélerine et grande cravate bouffante des démarches de pensée et des attitudes vitales en trop évident contraste avec cette tenue, qui semblait impliquer dans la vie quotidienne des comportements passionnels et enthousiastes, presque un peu fous, avec un superbe dédain de tout point de vue utilitaire ou rationnel.

Or c'est là un phénomène perpétuel dans l'histoire de l'esthétique (c'est-à-dire de la théorie générale, scientifique et philosophique, de l'art). Celle-ci à toute époque a toujours été influencée et pour ainsi

---

\* Président de la Société française d'esthétique, Paris, France. (Reçu le 4 août 1967).

dire commandée par le personnage-type de l'artiste auquel elle se référerait; personnage-type toujours plus ou moins conventionnel d'ailleurs, parfois répondant à une donnée sociale positive, plus souvent véritable mythe. Rappelons quelques étapes importantes de cette histoire.

On sait que le véritable fondateur de l'esthétique est Platon. Mais on sait aussi (si le lecteur veut bien permettre ici un peu de philosophie technique) que Platon est le premier à avoir cherché pour la philosophie et pour les sciences humaines une véritable méthode, et qu'il a échoué dans cette tâche. Après lui Aristote a donné pour longtemps à la pensée humaine une méthode, qui était purement explicative et démonstrative. Mais Platon cherchait quelque chose de bien différent et de bien plus utile et fécond, s'il l'avait trouvé: il cherchait une dialectique de la pensée créatrice et instaurative, telle qu'eût dû être sa 'dialectique descendante'. Mais, (comme Aristote le lui a reproché avec raison) il n'a jamais pu trouver le 'nerf' de cette dialectique. Et sans doute il eût pu le trouver, s'il s'était avisé que dans l'art seul on pouvait trouver ce nerf de la pensée créatrice. Et qu'est-ce qui a empêché Platon de discerner dans l'art un acte créateur (de sorte qu'il a placé toute l'esthétique du côté non de la création mais de la contemplation)? C'est l'idée qu'il se faisait de l'artiste.

L'artiste selon Platon! On ne peut éviter d'en dire quelques mots ici tant cette conception a eu d'influence sur toute l'histoire de l'esthétique. Il en a dit l'essentiel à propos du poète, mais ce qu'il en dit est valable pour tous les arts.

Pour Platon, l'artiste est essentiellement un être léger, sans consistance, sans sagesse et sans autorité.

Il y a, remarque Platon, deux sortes d'artistes. Les uns sont des créateurs. Mais d'autres sont de simples exécutants (tel l'aède, qui lui sert d'exemple, mais aussi l'acteur ou le musicien exécutant). Ceux-là sont parés d'un vain prestige. On est dupe d'une illusion quand on leur fait mérite de la valeur de l'oeuvre qu'ils interprètent. Car tout leur mérite est de se bien laisser entraîner, comme la plume au vent, par l'oeuvre.

Quant aux créateurs, ils ne sont pas moins parés d'un tel prestige. Ils ne sont pas les véritables auteurs de leurs oeuvres. Ils ne peuvent créer que dans l'enthousiasme, c'est à dire exactement lorsqu'un dieu s'empare d'eux, entre en eux et parle par leur bouche. Ces possédés n'ont droit à aucune autorité. Lorsque le dieu n'est pas en eux, ce sont de pauvres marionnettes dont nul ne tient plus les fils. Cette légèreté qui les fait disponibles au vent de l'enthousiasme et de l'inspiration les dévalue entièrement hors de ces moments sublimes. Seuls les philosophes, ou bien ces géomètres qui les précèdent et les préparent, ont l'autorité véritable, avec ce poids et cette sagesse que leur donne le pouvoir et l'habitude de considérer en eux-mêmes les grandes réalités spirituelles transcendantes.

Remarquons que ces idées de Platon, bien souvent reprises par la suite, pourraient ne pas engendrer cette défaveur envers l'artiste que veut promouvoir

Platon. Car après tout, si l'artiste, selon ces idées, ne sait ce qu'il fait, du moins ce qu'il dit quand il est dans l'enthousiasme vient d'un dieu. *Vates, sacer interprete deorum*; jusqu'au romantisme souvent cette prétention a été revendiquée avec fierté par les poètes. Contrairement au but social et pédagogique de Platon, car ce but était de réagir contre un peuple et une culture qui avaient pour autorité suprême et vraiment pour Bible Homère. Mais ce que la postérité en a retenu c'est surtout la théorie de l'enthousiasme comme état d'âme constitutionnel de l'artiste. Théorie encore assez vivace, vingt trois siècles après, pour que quelques poètes du XIXème siècle aient pris la peine d'en prendre expressément le contrepied, et d'assumer la pose *inverse*, comme l'ont fait E. A. Poë, Baudelaire et Paul Valéry.

Mais quel chemin parcouru avant d'en venir là! Le Renaissance a campé un type d'artiste qui, à dire vrai, doit beaucoup à Platon, mais plus encore au néo-platonisme alexandrin, et aussi, il faut bien le dire, aux moeurs réelles des petites villes du XVème et du XVIème siècles en Italie où cette conception du personnage s'est développée. L'artiste, selon ce modèle, est l'homme des 'fureurs héroïques'. Cette légèreté qui le rendait apte à l'enthousiasme se mue selon ce type en une sorte de frénésie dont le rôle est joué à merveille par Benvenuto Cellini, et auquel le romantisme n'aura que quelques touches à ajouter, comme on le verra dans un instant. Ce type de l'artiste frénétique implique encore cette idée de conflit perpétuel avec la morale courante, qu'un pape alla même jusqu'à reconnaître comme une situation nécessaire du génie, en octroyant sa grâce à Filippo Lippi qui avait enlevé une religieuse. L'artiste homme libre, libéré par tempérament aussi bien que par nécessité professionnelle des contraintes et des observances de la vie bourgeoise, voire de ses honnêtetés, c'est là une idée qui date véritablement de la Renaissance. Là encore, le Romantisme n'aura qu'à développer le thème déjà posé. De la Renaissance encore date l'idée de l'artiste considéré comme une sorte d'aristocrate en son genre. Non seulement il est libéré des contraintes qui ne valent que pour les petites gens, et indépendant comme un prince, mais il a du prince aussi l'élégance, et si possible le luxe, et les supériorités, et même aussi l'entourage. Du fait de ses élèves, il a une cour. Son atelier est une sorte de principauté. 'Tu vas, disait amèrement Michel-Ange à Raphaël suivi de ses disciples, entouré de ta cour, comme un prince—Et toi, lui rétorque Raphaël, tu marches seul, comme le bourreau'. D'ailleurs Albrecht Dürer n'écrivait-il pas, pendant son voyage en Italie: 'Dans mon pays j'étais un artisan, ici je suis un seigneur!' Ce n'est pas pour rien que Léonard de Vinci disait: 'la pittura e cosa mentale', la peinture est oeuvre de l'esprit. Il libérait ainsi l'artiste peintre de cette condition illibérale de travailleur manuel, qu'il avait au Moyen Age. Enfin, pour ne rien laisser échapper d'important, notons ce trait entrevu tout à l'heure: l'artiste lié à l'atelier. Il a des élèves, il a été lui-même l'élève d'un maître. L'art s'apprend. Et jusqu'à la fin du XIXème siècle, la mention obliga-

toire sur les catalogues: 'Un Tel, élève d'un Tel' marquera de longues généalogues spirituelles, témoignant de cette passation régulière du flambeau de main en main. L'idée de la vocation de l'artiste (idée empruntée à la théologie) se présente souvent alors comme constituée par l'appel d'un maître, et cette passation du flambeau est un peu comme la généalogie spirituelle d'une série d'ordinations par imposition des mains. Car une conception tant soit peu mystique de la condition de l'artiste, fondée sur des analogues théologiques, se forme alors.

Quelles retouches le romantisme apportera-t-il à cette description du personnage de l'artiste? Une seule, mais essentielle: l'artiste digne de ce nom doit avoir du génie. Et la théorie romantique de l'homme de génie conditionne toutes les modifications que va subir l'idée de l'artiste selon la Renaissance.

Observons que le génie selon le romantisme n'est pas le fait exclusif de l'artiste: un homme d'état, un militaire, un aventurier peuvent aussi avoir du génie. Mais toutes les formes du génie, selon ce thème, sont interchangeable. Et l'homme de génie est propre à tout. Le poète est digne d'être ministre, le peintre ambassadeur, le musicien chef d'état.

Qu'est-ce donc que le génie, cette aptitude universelle? C'est une force de la nature—une force qui va. Sa possession est un don terrible, qui arrache l'homme à la condition humaine, le condamne à rester désespérément solitaire, et le consacre par les aventures les plus tragiques comme les plus sublimes. Il vit sur les sommets, parmi les tempêtes, comme en témoigne sa chevelure agitée. L'artiste est désormais un échevelé. S'il participe encore de l'immoralisme de la Renaissance, c'est plutôt par le remords de crimes mystérieux et par des passions coupables mais impuissantes que par des fautes clairement déclarées. De toute manière, il faut qu'il soit rendu grand par une grande douleur. Mais il est inutile de poursuivre la description bien connue du héros romantique: ce qui est essentiel ici, c'est l'assimilation de l'artiste à son héros. Fait entièrement nouveau, car pour la première fois alors il est clairement posé en principe que le poète ne chante pas la colère d'Achille, mais sa propre colère, ou la passion d'*Orlando innamorato* mais sa propre passion; que le peintre n'exprime pas les croyances pieuses de la corporation qui commande le tableau ou le vitrail, mais ses propres sentiments religieux. Clivage entre le passé et le présent romantique qui, pour la musique, se fait exactement entre Mozart et Beethoven. Beethoven, le premier musicien qui ait parlé de lui-même et pour lui-même. Confusion qui même paraît ne pas respecter la distinction platonicienne du créateur et de l'exécutant. Acteur ou pianiste, l'artiste exécutant, au temps de Kean ou de Thalberg, semble bien recevoir du public la même consécration passionnelle que le créateur. Le public, féminin surtout, admet que cet artiste est aussi capable de souffrance ou d'amour qu'est douloureuse ou tendre la phrase qu'il profère, et qu'il n'a pas inventée.

Il est plus difficile et délicat de tirer au clair la

conception de l'artiste qui a influencé l'esthétique à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle et au début du XX<sup>ème</sup>. Essayons-le pourtant.

Sur ce point comme sur tant d'autres, la fin du XIX<sup>ème</sup> reste solidaire de son début, mais les idées dominantes de ce début ont été filtrées et amenuisées par une sorte de rationalisme positiviste. D'où, dans le sujet qui nous occupe, le règne d'une sorte de résidu d'un romantisme filtré, assagi et en quelque sorte laïcisé (dépouillé des plus évidents de ses éléments mystiques).

Le thème central reste toujours l'idée d'expression. On admet que l'acte essentiel de l'artiste est une efférence: il extériorise sa vie intérieure. Dans quelles conditions? On croit communément que c'est sous l'influence d'une émotion, d'un choc affectif; car le plus souvent on suppose que l'artiste est un homme particulièrement émotif, et mû par ses sentiments.

Et qu'est-ce donc qu'il extériorise? Bien entendu, d'abord ses sentiments, ses passions. Mais l'importance acquise vers la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle par l'idée (souvent bien peu rationnellement élaborée) d'inconscient, a exercé une influence énorme sur l'idée qu'on se fait alors de l'artiste. On fait de lui une sorte de héros de l'inconscient. Son travail d'abord est considéré comme se faisant inconsciemment, comme s'élaborant dans l'inconscient; et cela, malgré l'important témoignage de ceux qu'on citait tout à l'heure, E. A. Poë, Baudelaire, Valéry. Et puis et surtout, c'est ce tréfonds ténébreux de l'âme humaine qu'on désigne confusément sous le nom d'inconscient, qui ferait le contenu essentiel de l'oeuvre d'art. D'où ce curieux mythe: l'artiste considéré comme l'homme qui, par un don inexplicable et inexplicable, arrive à proférer ce qui chez les autres hommes reste muet, secret, inatteignable et inexprimable. Et comme ceci est regardé comme se faisant d'une manière tout à fait spontanée, il en résulte que l'artiste n'est pas l'homme qui fait l'oeuvre, mais l'homme en qui l'oeuvre se fait. Elle éclôt d'elle-même, et il n'a qu'à la recueillir à sa maturité, et pour ainsi dire à se la laisser tomber dans la main comme un fruit mûr, sans avoir besoin pour cela ni d'énergie ni de calcul. Une sorte de laisser-faire vis-à-vis de sa vie intérieure, telle serait son attitude foncière.

Et c'est aussi par une sorte de laisser-faire que l'homme serait poète, ou peintre, ou musicien. On naît tel. Il s'agirait d'une aptitude innée, que tout au plus révélerait (sous l'influence, naturellement, d'un choc émotif) un événement de jeunesse, une rencontre avec un homme ou une oeuvre. Car l'artiste, poète-né, ou peintre-né, ou sculpteur-né, serait strictement renfermé dans les perspectives de sa vocation, et trouverait difficilement le droit de se faire entendre, en d'autres cadres artistiques.

Car en tout ceci s'exerce une véritable fatalité, par l'opération de laquelle s'accomplit la carrière de l'artiste; ou qui parfois non moins fatalement avorte en produisant cet autre genre, non moins typé, d'artiste d'alors: le raté.

Quant à l'artiste qui réussit, il a en commun avec

le raté bien des défauts et même des ridicules, parmi lequel en premier lieu, tout simplement, sa profession, qui fait de lui une inutilité sociale et l'oppose à l'homme sérieux. Défauts que rachète pourtant, même jusqu'à un certain point aux yeux des moralistes, ce trait fondamental de son caractère: l'amour du Beau.

Tel est, semble-t-il, l'ensemble d'idées qui aboutit à l'image de l'homme à la pélerine, à la cravate bouffante et au grand chapeau; étant bien entendu que cette tenue n'est pas de rigueur et que l'artiste peut affecter la tenue du parfait dandy, ou même la tenue sombre, banale et correcte du parfait notaire. Mais c'est alors un trait qui mérite d'être signalé dans sa biographie comme curieux et caractéristique, et même comme une sorte d'affectation!

Et qu'en est-il aujourd'hui, je dis en 1968?

Si on consulte les théoriciens, on trouvera que beaucoup d'entre eux admettent encore les traits principaux du portrait qu'on vient de relever.

Mais si on observe, autour de soi, les artistes (et ils sont aussi nombreux qu'ils l'aient jamais été), le contraste qu'ils font avec ce portrait saute aux yeux.

Essayons de les observer sur nature. Bien des traits, en eux, nous frapperont qui sont en évident contraste avec tout ce qui précède et en particulier avec la dernière tranche de cette histoire. Bien entendu ils ne portent plus la pélerine, ni la cravate bouffante. Pas de cravate du tout. S'ils sont jeunes leur tenue est à peu près celle des jeunes gens de leur âge, qui ont le plus de laisser-aller vestimentaire. S'ils ne sont plus jeunes, on peut-être remarquer chez eux une tendance à une tenue plus juvénile que celle de la moyenne de leurs contemporains, trait qui n'est pas absolument sans portée. Mais bien entendu ce sont des traits plus profonds et plus spirituels qu'il nous faut réunir.

Et d'abord, un grand nombre échappe à ces sortes de fatalités dont on parlait tout à l'heure, et en particulier, à la fatalité de la spécialisation, qui était censée faire de l'artiste, par nécessité, un peintre ou un sculpteur, un poète ou un musicien.

Bien sûr, les doubles aptitudes ont existé de tout temps; Michel-Ange ne fut pas seulement sculpteur et peintre mais aussi poète; et les poètes Goethe et Victor Hugo ont dessiné. Mais c'est peut-être un trait de notre temps d'insister sur ces faits, et d'aimer à exalter avant tout le poète en Michel-Ange ou le dessinateur en Victor Hugo. En tous cas, de nos jours, ces doubles vocations sont innombrables; et le cas de l'artiste qui (comme par exemple aujourd'hui en France Henri Michaux, et j'en pourrais citer aussi une vingtaine d'autres exemples), s'est fait également connaître comme peintre ou comme littérateur, et s'exprime presque indifféremment en ces deux langages artistiques, n'est nullement exceptionnel.

Il n'est pas impossible que ces situations soient bien facilitées aujourd'hui par l'état technique de tous les arts, qu'on peut pratiquer sans les longues études de jadis. Il fallait plusieurs années autrefois pour faire un peintre ou un musicien; et aujourd'hui

on peut s'improviser peintre ou compositeur. Ce n'est pas, assurément, la seule cause de ces doubles vocations; c'est du moins un état de choses qui les rend aisément possibles, dès que la tentation en prend, notamment dès qu'intervient le sentiment, parfois si fort chez l'artiste contemporain, de l'insuffisance des moyens que la tradition met à sa disposition.

C'est pourquoi tant d'artistes d'aujourd'hui—et c'est encore un des traits marquants du temps présent—ne sont ni peintres ni sculpteurs, ni musiciens ni poètes (ni deux à la fois) mais cherchent des moyens d'expression nouveaux, ne rentrant dans aucune des formes qu'a stéréotypées depuis longtemps l'activité artistique traditionnelle. Ils ne font pas des sculptures ni des sonates, mais des 'méta-robots sonores'; ils ne peignent pas des tableaux, mais composent des 'algorithmes colorés' ou des 'jeux de variations chromatiques'.

Et je viens d'employer un terme fautif, en disant qu'ils cherchent de nouveaux moyens de s'exprimer. Car s'exprimer n'est pas leur but. Le schéma banal, bien qu'assez récent, que je rappelais tout à l'heure, de l'artiste censé porter d'abord en lui-même le contenu profond de son oeuvre, puis l'infuser, extérieurement à lui-même, dans cette oeuvre, ce thème ne leur convient en rien. Ce qu'ils veulent, ce qu'ils poursuivent, est devant eux et non derrière. Cela n'existera qu'une fois l'oeuvre faite, et avec la participation du spectateur, cette participation qu'en tant de recherches nouvelles postule et exige l'artiste, comme cela est écrit blanc sur noir en maints manifestes récents. C'est pour l'oeuvre à faire, et non pour le contenu profond de leur âme, qu'ils cherchent de nouveaux modes d'existence.

Ils cherchent . . . ce mot s'impose. Ces artistes du temps présent sont avant tout des chercheurs. Quand ils parlent de leur art, oralement ou par écrit, il est bien rare que les mots d' 'étude' et de 'recherche' ne s'imposent pas à eux pour parler de leur activité ou de leurs oeuvres.

D'où un climat spirituel de leurs ateliers bien plus proche souvent du climat spirituel d'un laboratoire que de celui des ateliers d'artiste d'antan. Cet enthousiasme qui était censé libérer leur inconscient et proférer l'oeuvre en spontanéité, comme il leur est étranger! Certes ils se donnent à leur création aussi intensément, aussi passionnément qu'ont pu le faire les artistes d'autrefois. Mais leur passion de chercheur est comme celle du savant, toute animatrice. Elle incite à créer l'oeuvre, sans en faire le thème, la donnée ou le contenu. Et d'ailleurs elle n'empêche nullement les contrôles de l'intelligence, ni les clartés lucides de l'ingéniosité. Le mot d'ingéniosité est en effet celui qui vient le plus aisément à l'esprit devant les réussites les plus originales de ces combinaisons de formes, et ingénieux n'est pas loin d'ingénieur. Loin de concevoir leur action créatrice comme une sorte d'ébullition faisant déborder leur âme trop pleine, beaucoup plus souvent ils la considèrent froidement et un peu agressivement comme la 'fabrication d'un objet'. Objet sonore s'il s'agit de l'oeuvre du musicien, objet à percevoir dans les trois dimensions, s'il s'agit de l'oeuvre du

sculpteur (si tant est que ce mot de sculpteur soit encore valable), objet à suivre des yeux dans ses variations formelles et sensibles, s'il s'agit de ces montages lumino-cinétiques qui sont un des produits les plus nouveaux des recherches artistiques actuelles. Que si on demande enfin les buts de telles instaurations, les uns répondront qu'il s'agit d'établir 'de nouvelles situations visuelles' (Joël Stein), d'autres, de 'révéler des possibles encore inexplorés' (Schöffler); d'autres encore, 'de faire réagir les spectateurs à des propositions esthétiques' nouvelles (F. Morellet).<sup>\*</sup> Mais aucun assurément n'évoquera 'le Beau' comme la fin vers laquelle il tend.

Toutes ces démarches de pensée du nouvel artiste sont, on le voit, opposées profondément et presque terme à terme à celles qu'on croyait pouvoir noter jadis, et que nous avons passées plus haut en revue. Elles en viennent même à ressembler beaucoup à celles de l'homme de science. Entre le travail de l'ingénieur combinant, dessinant et faisant construire un nouveau type de gazomètre et le travail d'un Calder, d'un Vasarely ou d'un Nicolas Schöffler, ce dernier par exemple créant ce 'télélumino-scope avec circuit vidéo' qu'il exposait tout récemment, les analogies sont évidentes, comme sont évidentes aussi les ressemblances formelles qu'on peut observer, entre les produits exposés dans un musée d'art moderne et ceux qu'on peut voir dans une galerie des machines.

Ces analogies sont-elles totales? Il ne faudrait pas aller jusqu'à le croire. Et c'est heureux. Car s'il en était ainsi, si l'artiste d'aujourd'hui, totalement différent de celui d'hier, ne pensait que comme pense un chercheur scientifique, le critique philosophe chagrin serait peut-être fondé à dire: 'l'art est mort. Il n'y a plus d'artistes. A leur place, il y a simplement des ingénieurs fous, dont la folie consiste à construire des machines qui ne peuvent servir à rien; ce degré de folie faisant la seule différence entre le chercheur scientifique pratique et celui qui aujourd'hui prend le nom d'artiste'.

Il n'en est pas ainsi. Les oeuvres de nos nouveaux artistes ne sont pas impuissantes et privées de toute action possible comme des machines détraquées ou infonctionnelles. Elles agissent—et souvent avec puissance—sur les spectateurs ou sur les auditeurs. Mais (et c'est leur grande différence par rapport aux machines de l'ingénieur), elles agissent par leur seul aspect, par leur effet sur l'oeil qui regarde, sur l'oreille qui écoute, sur l'âme qui s'offre et se confronte, dans la pure perception.

Or l'art a-t-il jamais fait autre chose, même avec Phidias ou Michel-Ange, avec J. S. Bach ou Wagner?

Mais ici, nous atteignons la deuxième partie de cette étude, celle qui concerne l'impact de tous ces faits sur l'esthétique.

Le but de l'esthétique n'est pas d'établir un programme pour l'artiste. Et bien qu'on parle couram-

<sup>\*</sup> Ces citations, d'après le catalogue de la récente exposition 'Lumière et Mouvement' organisée au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, par les soins de la Conservation du Musée et de M. Frank Popper, mai-octobre 1967.

ment de 'l'esthétique' d'un peintre, ou d'un musicien, pour désigner les grandes caractéristiques de son art, et ce qui pourrait en constituer en quelque sorte le programme, c'est là un de ces abus de langage dont la critique d'art pullule. Il faut entendre par esthétique la réflexion philosophique et si possible scientifique sur l'art. Sans doute les esthéticiens de tout temps (depuis Platon, et sans excepter Platon) ont tenu à offrir une esthétique au goût du jour, et en rapport avec les tendances les plus nouvelles de l'art de leur temps. Il n'en est pas moins vrai qu'ils visent à dire sur l'art des choses universelles et valables pour l'art de tous les temps. Si ce que je dis sur l'art concerne Calder ou Schöffler, mais ne saurait s'appliquer à Phidias ou à Michel-Ange, je ne fais pas oeuvre de philosophe ou d'homme de science, et mon propos ressemble à celui du littérateur assumant la tâche d'écrire un papier pour l'exposition d'un peintre d'aujourd'hui.

Il n'en est pas moins vrai que par l'apparition du nouvel artiste, l'esthéticien se trouve mis en quelque sorte au pied du mur, et acculé à cette alternative, ou bien d'annoncer la mort de l'art au XX<sup>ème</sup> siècle, par la disparition de l'artiste authentique, ou bien de trouver une définition de l'art qui sans répudier le passé englobe aussi le présent. Et c'est ce qu'on ne peut faire qu'en insistant sur cette fonction de l'art d'être essentiellement créateur de choses. Il est la dialectique même de la création, la série d'opérations par lesquelles sort peu à peu du néant pour aller vers son existence plénière un être tel que le *Penseroso* ou la *Neuvième Symphonie*, aussi bien que la tour spatiodynamique cybernétisée de Liège par Schöffler, ou une *Composition en rouge, jaune, bleu* de Mondrian; mais non sans doute le *Quatuor Illiac*, composé par une machine électronique. Il y a art dès lors qu'en effet toutes les opérations en série par lesquelles se fait cette promotion d'existence sont ordonnées au fil de cet aller vers la présence terminale.

A ce compte, il y a peut-être art, même dans la nature si le fil de la vie instaurant un vivant nouveau, plante ou animal, et l'homme même, en son temps, est ordonné dialectiquement vers cette présence terminale.

Mais si on tient absolument à restreindre l'art à ses opérations humaines, telles que l'artiste les effectue dans l'ordre de ce qu'on appelait autrefois les beaux-arts, alors il faut préciser ce qu'est l'oeuvre d'art en ce sens; et nous avons vu tout à l'heure ce qui la distingue par exemple d'une machine, même si cela lui ressemble un peu, formellement. C'est qu'elle est destinée à agir, non matériellement par l'effet de quelque force physique, mais psychologiquement sur l'âme du spectateur, par quelque proposition faite à ses sens. Car c'est par ses aspects sensibles, c'est par ce qu'elle donne à percevoir que l'oeuvre d'art agit sur les hommes.

Qu'est-ce que l'art? C'est la dialectique de toute activité visant à instaurer des choses, propres à agir par leur seul aspect sensible. Réponse que Platon eut pu et dû faire en son temps aussi bien que dans le nôtre l'esthéticien moderne. Réponse dont

quiconque se donnera la peine d'y réfléchir assez, verra qu'elle a des conséquences métaphysiques aussi bien que psychologiques et pratiques.

Mais elle n'épuise pas tout ce qui ressort de l'étude que nous présentons ici. Certes, elle légitime l'artiste contemporain. Les êtres nouveaux qu'il ajoute au Plérôme de l'art lui méritent bien ce nom d'artiste qu'il ne revendique pas en vain. Mais l'esthétique moderne n'a pas seulement à s'intégrer ce type nouveau d'artiste. Elle a aussi à expliquer son apparition. Quelques mots y suffiront sans doute, pour finir.

Celui qui trace ces lignes a donné depuis longtemps la définition de l'art qu'on vient de lire, définition qui résume toute son esthétique. Mais à vrai dire, il ne peut oublier qu'il en a donné plus récemment une autre, bien différente. La voici: 'L'art, dans une société donnée, c'est l'ensemble des travaux qui visent à satisfaire les besoins esthétiques de cette société.'

Cette nouvelle définition a deux avantages:

d'abord elle marque le sérieux et l'utilité sociale de l'art (contrairement au préjugé absurde si répandu parmi les sociologues, qui y voit un simple divertissement); ensuite, elle rappelle à l'artiste lui-même qu'il a une vocation sociale, et son activité un but exigible.

Mais si on y réfléchit bien, on voit que les deux définitions, au fond, reviennent au même, exprimant deux aspects de l'art dont l'unité foncière est essentielle. L'un prend l'art dans son intériorité, l'autre le situe dans l'humanité.

L'art, de par sa nature même, a toujours eu quelque chose d'anticipatif et d'annonciateur. A qui sait l'interpréter, il prophétise des états futurs du monde de l'esprit, il dresse des maquettes d'un prochain avenir. Et ce besoin qu'a l'artiste d'aujourd'hui d'instaurer des choses d'un aspect encore inconnu, est en harmonie avec le pressentiment d'un univers nouveau, où tant de choses sont à construire, sans que les leçons du passé y suffisent (bien qu'il ne faille pas les oublier).

#### *Aesthetics and the Contemporary Artist*

**Abstract**—The major aesthetic theories which recur in all epochs in the history of art are dominated by the conception of the personality of the artist, a conception which at times may coincide with the social reality of the artist, but which is also often a kind of myth. Thus in Antiquity, one has the Poet according to Plato—an inspired ignoramus—mouthpiece of the gods—uttering words beyond his own comprehension; the Renaissance artist, restlessly driven by tumultuous heroic fervors; and in the Romantic Period, the artist in revolt against social conditions, swept by genius' inner stimulation into vital epic adventures where his art played but a small part. More recently, the artist has often been regarded as a supersensitive being, whose principal activity, under the impact of external circumstances, is to display his inner life, and, in particular, his subconscious, in a specific form determined by his vocation.

The contemporary epoch, however, has produced a whole crowd of artists extremely different from these mythical figures. And it is because of this new type of artist that aesthetics must reform most of its traditional theories.

The artist of today is very often polyvalent (both poet and painter, or painter and musician, etc.). He attempts to create works which elude all the established classifications. He is above all a *researcher*. He does not rely on inspiration or enthusiasm, but on constructive work more analogous to that of the engineer than to that of the artist of the traditional myths. He works methodically and likes to reason about his art, its ways and means. In short, his mentality is often similar to that of the man of science.

From this arises the need for a new definition of art, which will correspond to the modern conception of the artist.