0689
UAB

ASGER JORN

Pour la Forme

EDITIONS ALLIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
Biblioteca
1400440267

CONTRIBUTIONS A L'HISTOIRE

DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

ET SON TEMPS

VOL. I : LA TRIBU, JEAN-MICHEL MENSION
VOL. II : LE CONSUL, RALPH RUMNEY
VOL. III : FIN DE COPENHAGUE, ASGER JORN
VOL. IV : POUR LA FORME, ASGER JORN

M0044026 7

ASGER JORN

Pour la forme

ÉBAUCHE D'UNE MÉTHODOLOGIE DES ARTS

PRÉCÉDÉ DE

Dix années d'art expérimental :
Jorn et son rôle dans l'invention théorique

PAR

G.-E. DEBORD

IDEM • VELLE

AC • IDEM • NOLLE

BIBLIOTECA

EDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE, PARIS IVe
2001

7.01 JOR

La première édition de *Pour la forme* a été publiée à Paris, par l'Internationale situationniste, en 1957.
Le texte de Guy Debord, *Dix années d'art expérimental, Jorn et son rôle dans l'invention théorique* est publié avec l'aimable autorisation d'Alice Debord.
© Ayants droit d'Asger Jorn.
© Editions Allia, Paris, 2001.

DIX ANNÉES D'ART EXPÉRIMENTAL
JORN ET SON RÔLE DANS L'INVENTION THÉORIQUE *

L'AVERTISSEMENT qu'Asger Jorn a placé en tête de son récent livre *Pour la forme* indique que les textes recueillis sous ce titre ont été écrits et publiés isolément en diverses langues, entre 1954 et 1957. Ils constituent donc le carnet de notes d'une démarche expérimentale dont le développement correspond à la transition historique entre l'activité organisée autour de la revue *Cobra* (1948-1951) qui s'était justement donné pour tâche de préparer un rassemblement plus avancé.

La part la plus intéressante de l'activité de Jorn depuis dix ans a consisté en effet à chercher les conditions d'un certain dépassement de l'art aujourd'hui. Il eut ainsi un rôle dirigeant dans des mouvements où divers artistes modernes, placés par les nécessités de leur travail devant des perspectives du même ordre, s'étaient pour un temps assemblés. Le mérite de Jorn, alors que beaucoup d'autres se satisfaisaient promptement du demi-résultat de programmes assez pauvres, fut de poursuivre une critique toujours plus radicale. Il parvint ainsi à formuler, en même temps que la revendication d'une action expérimentale totale, la question fondamentale d'une nouvelle avant-garde : "Où et comment trouver une place pour l'artiste à ce stade de développement du monde ?" (Programme du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste au Congrès d'Alba, 1956.)

Jorn fut dans cette période de la culture un agitateur qui s'est mêlé à toutes les tendances, espérant le plus souvent qu'il serait possible de collaborer avec les meilleurs et les pires dans une large union d'artistes expérimentaux. Cependant la plupart des artistes d'aujourd'hui ne peuvent naturellement pas surmonter la contradiction qui existe entre leur place effective dans la production, la place qui leur est reconnue, et la recherche concrète d'une place entièrement nouvelle, d'un nouveau métier mettant en pratique l'idée d'une expérimentation totale. Ces artistes sont donc conduits à masquer cette contradiction par l'adoption superficielle des formules de l'"Art Expérimental", assortie de la poursuite de leur travail dans le niveau qu'ils sont incapables de quitter. Ceci s'est vérifié pour chaque tentative d'organisation.

Sans vouloir préjuger de l'orientation ultérieure de Jorn, on peut dire que la logique de son action l'a mené toujours vers la tendance extrême jusqu'à la formation de l'Internationale situationniste, dont il fut un des promoteurs. "L'opposition conséquente dont nous avions dû reconnaître la nécessité à propos du néo-Bauhaus d'Ulm, précise l'avertissement de *Pour la forme*, s'est étendue durant ces années à l'ensemble du front culturel." Nous n'avons pas envisagé ici ces nouvelles conditions.

Les extraits suivants de *Pour la forme*, brefs et choisis dans un assez gros livre, sont forcément désordonnés. Mais il se rapportent à la période culturelle la plus confuse qui fut jamais, et l'effort de changement dans cette période n'allait pas sans confusion.

G.-E. DEBORD

* Paru en néerlandais dans *Museum-Journal*, vol. 4, n°4, octobre 1958 en présentation d'extraits de *Pour la forme*.

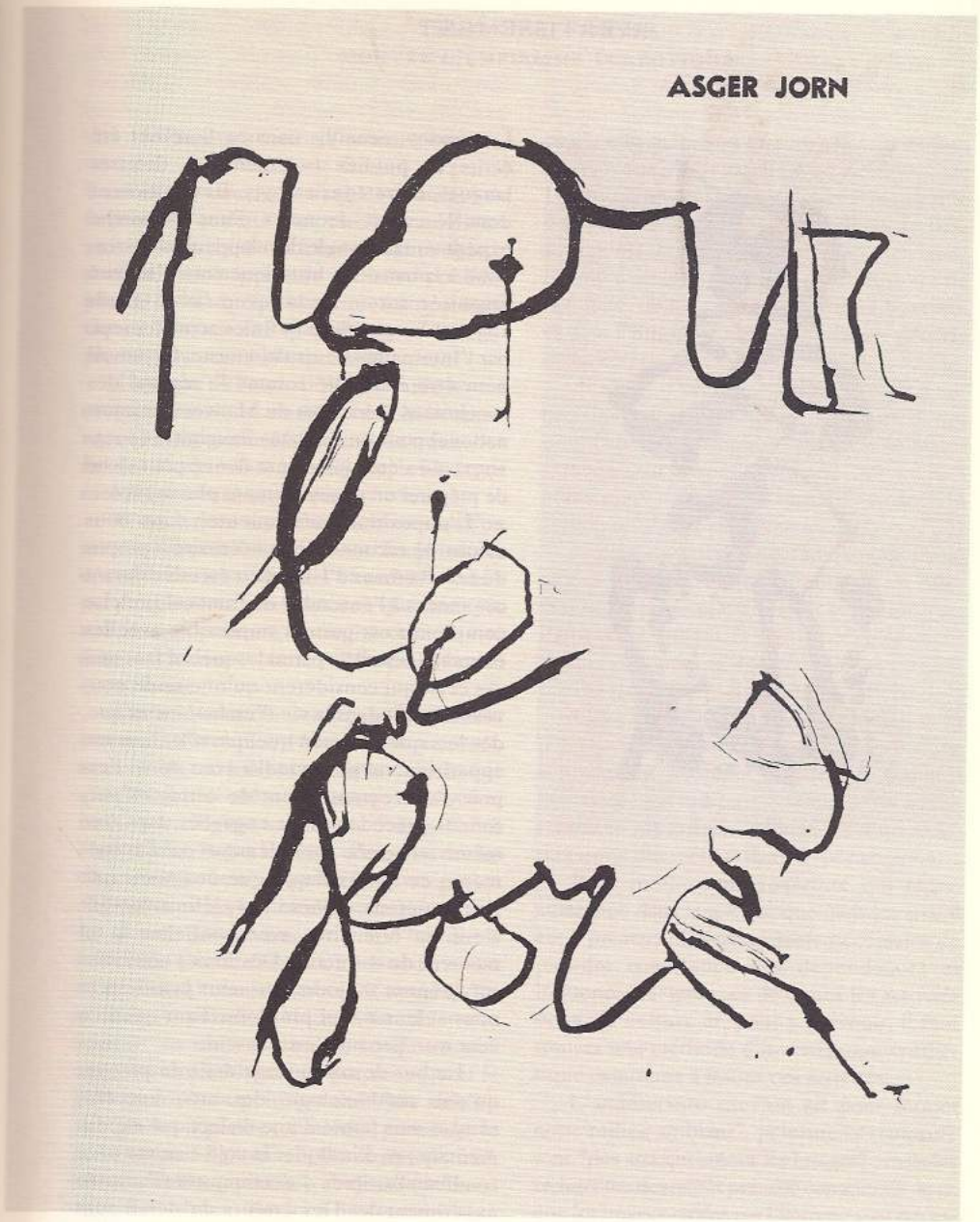
ASGER JORN

POUR LA FORME

ÉBAUCHE D'UNE
MÉTHODOLOGIE
DES ARTS

EDITE PAR L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE
32, Rue de la Montagne-Geneviève, 32 — PARIS (5e)

PAGE DE TITRE DE L'ÉDITION ORIGINALE



COUVERTURE DE L'ÉDITION ORIGINALE

AVERTISSEMENT

POLLOCK

Les textes recueillis dans ce livre ont été écrits et publiés isolément en diverses langues, entre 1954 et 1957. Ils constituent donc le carnet de notes d'une démarche expérimentale dont le développement correspond à la transition historique entre l'activité organisée autour de la revue *Cobra* (1948-1951) et les positions définies actuellement, par l'Internationale situationniste. Ce travail peut être considéré comme le résumé des conclusions théoriques du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste (1953-1957) qui s'était justement donné pour tâche de préparer un rassemblement plus avancé.

L'opposition conséquente, dont nous avions dû reconnaître la nécessité à propos du néo-Bauhaus d'Ulm, s'est étendue durant ces années à l'ensemble du front culturel. Le compromis est partout impossible avec les éléments installés, parmi lesquels il faut ranger ceux qui considèrent qu'une seule nouveauté suffit dans la vie d'un homme et que, dès lors que l'on a eu quelque rôle dans son apparition, on peut vieillir avec. Ainsi l'espoir d'un regroupement de certaines personnes précédemment engagées dans une même recherche a été démenti par l'événement ; ce qui explique que des noms que nous rejetons aujourd'hui définitivement aient pu être cités avec confiance à tel moment de ces écrits. Des forces nouvelles surviennent toujours, qui nous justifient et nous aident à aller plus loin. Tant que l'on veut marcher, on n'est pas seul.

Le but de cet ouvrage était de prouver qu'une méthodologie des arts doit être conçue sous forme d'une dialectique expérimentale ; et d'indiquer la voie à suivre pour combiner l'attitude dialectique avec l'attitude expérimentale. Des erreurs de détail sont inévitables dans une démarche si étendue, surtout si l'on tient compte de la naissance de nouvelles spécialisations, et de la liaison encore forcément insuffisante entre celles-ci.

IMAGE ET FORME
CONTRE L'EMPIRISME ÉCLECTIQUE

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE

La révolution moderne dans les domaines de la peinture et de la sculpture a mené divers artistes et architectes à la conviction que la sculpture et la peinture ne correspondent plus à notre époque comme formes artistiques. C'est-à-dire que ces arts n'existent plus comme forme d'expression.

La chute de l'esthétique classique nous a projetés dans une situation de chaos apparent qui impose la découverte de nouvelles formes d'expression artistique aptes à exprimer précisément cette époque.

C'est surtout dans l'architecture que l'on ressent l'impossibilité de placer les peintures encadrées et les sculptures en niche, et ceci a porté certaines personnes à penser que sculpture et peinture n'ont plus droit de cité dans les maisons construites pour la vie quotidienne.

Cette idée est soutenue par l'architecte américain Frank Loyd Wright, entre autres, et il y a un indéniable symbole dans le fait que Wright lui-même se trouve construire, dans sa vieillesse, un musée "coquille" à New York, où les œuvres d'art trouveront directement leur sépulture, sans passer d'abord dans la vie quotidienne.

C'est la même conception qui fait dire à l'écrivain Dieter Oestreich, dans la revue suisse d'architecture *Werk* (n° 6, 1953) qu'"il semble impossible à l'homme de notre époque de trouver dans la sculpture une expression valable et que par suite, pour la même raison, la peinture doit être réduite aux seules lignes et couleurs pures de la peinture non-figurative". On se trompe facilement en imaginant que l'expression "non-figuratif" s'identifie ici à la rupture avec l'imitation de la nature. Il s'agit, au contraire, de tout autre chose.

C'est un refus de l'existence, de la juste valeur et de l'autonomie de la figuration picturale elle-même en tant qu'effet de surface pure. Nous avons assisté à un nettoyage de l'architecture entre les deux guerres sous le nom de purisme, et cette espèce de nettoyage est un phénomène historique ; on le retrouve en effet en parcourant l'histoire de la Chine, de l'Egypte, de l'empire byzantin et dans l'Europe du Nord pendant la période de la Réforme.

Il s'agit d'un esprit calviniste qui a sur certains points quelque valeur, mais qui prend sur d'autres points de la tâche historique. Partir actuellement de ces mêmes idées nous donne, au contraire, le second aspect, un aspect réactionnaire.

C'est ce second aspect qui se manifeste aujourd'hui. Le premier Bauhaus, en Allemagne, s'acquittait de la tâche historique. Partir actuellement de ces mêmes idées nous donne, au contraire, le second aspect du phénomène. (Nouveau Bauhaus de Max Bill).

Ces efforts analytiques de distinction et d'indépendance qui ont précédé notre époque actuelle ont libéré et purifié des activités humaines variées à travers lesquelles la même tendance est arrivée aujourd'hui à un isolationnisme des métiers dans la spécialisation.

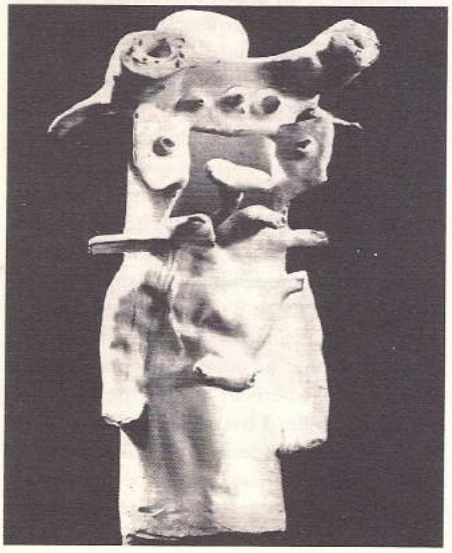
Pour rompre cette stérilité qui règne aussi bien dans la science que dans les arts, il est à présent plus que jamais nécessaire de prendre conscience des dépendances et influences réciproques de toutes les activités de notre culture et, pour y parvenir, il faut trouver une méthode d'investigation synthétique commune à toutes ces activités.

L'architecture est "un art pour former notre milieu ambiant", peinture et sculpture sont "des arts qui créent les images" ; mais les architectes devraient prendre conscience de ce que les images créées par l'homme sont nécessairement et avant tout imaginées. Pour cela la peinture précède toujours l'architecture.

De la même manière les images sont créées par les idées, qui immédiatement se

traduisent en paroles ; les écrivains sont "des artistes de la parole et de l'idée". Le peintre se trouve pris dans cette alternative hostile-complice : hostile parce que le péril se trouve dans la possibilité de devenir littéraire ou architectural, complice parce que la peinture n'existe pas sans l'inspiration de la littérature et se trouve déracinée si elle n'obéit pas aux lois "intrinsèques" (architectoniques) de la peinture elle-même.

PREMIÈRE EXPÉRIENCE
DU BAUHAUS IMAGINISTE



CÉRAMIQUE DE MATTA

Le poète essaie de diriger la peinture pour pouvoir s'établir dans l'univers des sigles et des symboles. L'architecte, de son côté, essaie de dominer la peinture parce que celle-ci soutient son langage formel ; donc le peintre cherche à dominer littérature et architecture pour des raisons purement picturales.

C'est en conservant l'autonomie des trois arts que l'on trouve, dans les rivalités réciproques, l'esprit créateur. Le fait qu'il existe des tendances à l'isolement parmi les peintres, comme parmi les écrivains ou les architectes ne revêt aucune importance ; mais si cette rupture devient un fait d'importance générale, elle peut tarir le libre courant de la création. Aujourd'hui plus que jamais cette menace existe. Il est évidemment possible aux architectes de retrouver en cachette une valeur pratique dans Arp ou Miró (par exemple), en refusant toutefois leur dadaïsme et surréalisme dans les limites de la discussion artistique. Ce double jeu des architectes empêche une analyse rationnelle des nouveaux problèmes de forme, parce que les stades de l'évolution formelle sont simplement inconcevables si l'imagination n'obtient pas une place autonome dans la recherche formelle.

Ceci est démontré par l'expérience car, à part quelques tentatives italiennes, américaines et scandinaves, l'architecture est restée fixée sur les mêmes problèmes et principes vieux d'au moins trente ans.

La misère de la peinture et de la sculpture causée par cette ignorance se révèle dans un sens bien différent, puisqu'il est évident que les architectes eux-mêmes ne réussissent pas à éviter l'emploi des "images", dans la vie sociale, pratiqué depuis l'âge des cavernes.

Les effets picturaux sont inévitables dans les ambiances humaines. Quand les architectes évitent ces effets ils ne font rien d'autre que proposer à de tierces personnes la solution du problème, en donnant le droit de créer une pseudo-synthèse, avec les résultats désastreux qu'un tel procédé comporte, aux propriétaires de la maison : trahissant de cette façon la dignité professionnelle de l'artiste.

Dans notre société individualiste tout homme qui possède une maison a le droit d'en utiliser la façade, pour en produire un effet pictural qui a pour but d'attirer l'attention du voisin. Cette violation de la tranquillité individuelle, qui se nomme communément publicité, se sert des moyens picturaux les plus primitifs, les plus anarchiques, brutaux et vulgaires qu'il est possible.

On parvient ainsi à la création d'un

mélange de sons, lumières, couleurs, images et slogans, à travers l'offre des prix les plus élevés aux artistes, pour étouffer la concurrence et hurler plus fort. Les architectes peuvent parler d'urbanisme, mais on voit que dans la réalité leur conception est un jeu, puisque tout cela n'est évidemment pas fait pour la joie et l'éducation de la foule.

Le Corbusier dit qu'aujourd'hui l'on construit pour le profit et non pour l'homme ; il est certainement un des rares architectes de notre époque qui aient compris que tous les arts et tous les moyens artistiques doivent être réunis pour parvenir à une véritable ambiance, créée à la mesure de l'homme.

À PROPOS DE LA VALEUR ACTUELLE DE LA CONCEPTION FONCTIONNALISTE

Les dernières années ont mené à un mécontentement toujours plus grand contre les conceptions rationalistes du fonctionnalisme. On parle toujours davantage d'une révolution contre ses insupportables contraintes et cette révolution apparaît inévitable et claire. Mais avant de jeter le tout comme matière de rebut, on doit bien réfléchir au caractère d'une véritable révolution, parce que celle-ci ne peut avoir lieu par la destruction de n'importe quoi.

Nous devons conserver ce qui nous paraît matière active dans l'héritage du fonctionnalisme. Au moment où celui-ci se dressa contre le vieux classicisme, il proclama que "la maison est une machine à habiter", "la cuisine est une machine à nourrir", etc. Ces arguments triomphèrent en raison de leur indubitable vérité.

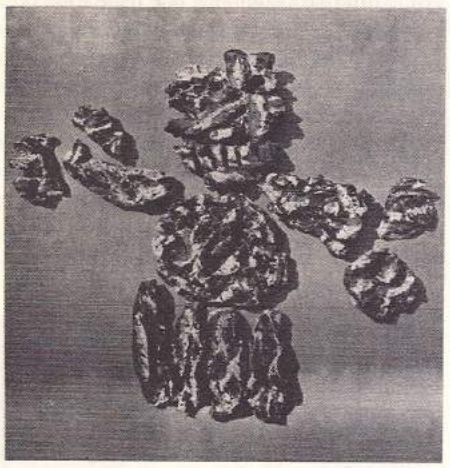
Les fonctionnalistes ont créé une analyse rationnelle de la structure et des fonctions, ils ont réduit la forme à l'aspect le plus économique pour la satisfaction de nos besoins, ils ont pour cette raison créé une compréhension de l'objet et de l'instrument inconnue jusqu'alors. Au-delà de ce fonctionnalisme objectif, ils ont prétendu à une analyse humaniste des fonctions sociales et éthiques de notre milieu ambiant, avec un aboutissement sur une base démocratique, appuyée par un "concept d'urbanisme", qui prescrivait le droit de l'homme à une habitation qui lui assurât une existence salubre et calme.

En se préparant à une architecture irrationnelle, il serait inconcevable, d'omettre ces faits d'une grande importance. Il est facile et sans doute divertissant de créer de nouvelles conceptions opposées aux précédentes, mais la culture en est le contraire : elle est l'élaboration et la transformation continue des phénomènes déjà existants. Le slogan fonctionnaliste peut toujours nous servir. Utilité et fonction restent toujours le point de départ de toute critique formelle ; il s'agit simplement de transformer le programme fonctionnel. Il est toujours valable de chercher à parvenir au plus grand résultat effectif par les moyens les plus économiques. Mais si nous sommes d'accord sur ce point, pourquoi nous disons-nous mécontents du fonctionnalisme ? C'est en raison de son esthétique, qui n'a jamais cherché à voir le côté esthétique en tant que fonction autonome de l'activité humaine. L'esthétique est "science du beau et du laid". Sur une base platonicienne les fonctionnalistes sont arrivés à nier l'existence autonome de la beauté en disant que "ce qui est vrai et bien est toujours beau" : c'est-à-dire que la logique et l'éthique contiennent en elles la beauté.

En raison de cette fausse conception, ils ont construit une idée esthétique qui consiste à donner à l'extérieur de l'objet un reflet des fonctions pratiques de l'intérieur et de l'idée constructive. Pourtant, ces analyses de l'utilité et de la nécessité qui, selon leurs conceptions, devraient être la base de la construction de tout objet créé par l'homme, deviennent immédiatement ridicules si on analyse profondément tous les objets actuellement fabriqués. Une fourchette ou un lit ne peuvent en venir à être considérés comme nécessaires pour la vie et la santé de l'homme, et conservent pourtant une valeur relative.

Il s'agit ici de "nécessités acquises". L'homme moderne étouffe dans ces nécessités du type télévision, frigidaire, etc. En se

PREMIÈRE EXPÉRIENCE
DU BAUHAUS IMAGINISTE



CÉRAMIQUE DE KAREL APPEL

rendant incapable de vivre sa vraie vie. Nous ne sommes évidemment pas opposés à la technique moderne, mais nous sommes contre toute idée de nécessité absolue des objets, en allant jusqu'à douter aussi de leur utilité effective.

Les fonctionnalistes, en outre, ignorent la fonction psychologique de l'ambiance. De même que le café n'a aucune valeur pour la santé de l'homme, mais seulement une importance psychologique et sensorielle, de même la vue de l'extérieur des constructions et des objets qui nous entourent et que nous utilisons, a une fonction indépendante de son utilité pratique. L'extérieur d'une maison ne doit pas refléter l'intérieur, mais doit constituer une source de sensation poétique pour l'observateur.

CRITIQUE DE LA DOCTRINE
"ORGANIQUE" DANS L'ARCHITECTURE

Au lieu de se fier à une imagination libre pour rénover l'architecture d'aujourd'hui, on s'est lancé avec enthousiasme dans le sens contraire. On essaie, à travers l'analyse scientifique de la vie biologique, de découvrir des constructions végétales et animales qui puissent servir de base à des constructions architecturales. Mais il y a plus de raisons pour que ces tentatives de faire de l'architecture une pseudo-science restent d'importance secondaire.

Avant tout l'architecture est une technique humaine et, en réalité, on peut considérer toute technique humaine comme une architecture ; on doit se rendre compte que cette technique est nettement anti-scientifique dans son inspiration, dans ses moyens, dans sa fin.

Toute technique humaine est inspirée par le besoin et par le désir de l'homme, elle est l'expression immédiate de l'intérêt humain. Donc la méthode objective et désintéressée de la science ne peut créer aucune technique architecturale.

On doit comprendre que les techniques humaines sont purement subjectives. Objectivement une maison n'est qu'un amas de briques ; et une machine un assemblage de ferraille.

C'est l'homme, seul, qui peut les rendre vivantes ; aucune machine ne se meut sans l'intervention de l'homme et, pour la même raison, elle cesse d'exister si l'homme ne s'en occupe plus.

Les recherches naturalistes dans l'architecture se fondent sur l'idée d'un style organique sur le modèle de l'arbre qui naît et se développe, par exemple. Ceci est un concept qui peut servir si l'on se rend compte du fait que l'homme ne saura jamais faire germer des pneus sur ses automobiles au rythme de leur usure et consommation. Le travail interne de la nature n'est pas seulement différent de la technique humaine : c'est un travail qui se déroule selon des lois absolument opposées en raison d'une loi fondamentale différente. La nature se crée de l'intérieur en évoluant d'un germe microscopique à un grand organisme ; elle pousse, comme on dit, en opposition contre des forces extérieures,

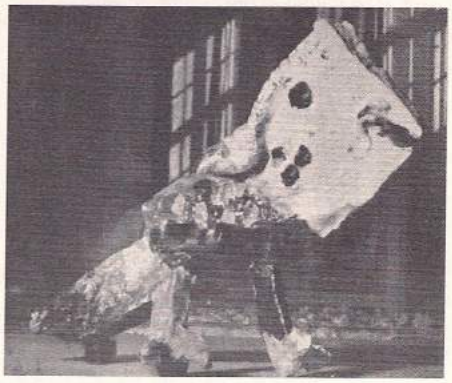
ce qui produit l'impossibilité d'exister pour des formes séparées de la nature. L'homme peut créer une sphère absolument parfaite, une ligne droite, la nature ne le peut pas. Cette capacité de créer des objets indépendants est considérée, par des architectes comme Le Corbusier, comme un signe de la supériorité de l'homme sur la nature. Mais il n'y a pas de supériorité. Il n'y a que contrariété. Ce qui rend la sphère d'une orange imparfaite c'est la tige qui donne au fruit la possibilité de se développer et les graines qui la lient au futur. L'homme est capable du contraire, il peut lier et unir entre eux deux objets indépendants : une pierre trouée et un bâton de bois lui permirent de construire le premier marteau. L'homme peut en outre défaire de nouveau et à chaque instant cette construction. Il peut unir une roue à un essieu. Voilà le secret de la technique humaine : réussir à unir entre eux deux objets apparemment indépendants. Pour ceux qui comprennent la contradiction des conceptions entre les deux formes de construction (homme-nature), la nature est un vaste champ d'apprentissage. Il ne faut pas oublier que l'homme lui-même appartient à la vie biologique et par conséquent il a plus de liens communs avec les plantes ou les animaux qu'il n'en a avec les cristaux, source d'inspiration pour certains architectes soi-disant objectifs. L'homme est une des espèces de la nature organique mais on ne doit pas oublier que toute sa technique et son art représentent un effet contre-biologique formé par son imagination, son intelligence et sa puissance de création dans le courant de la nature. Exactement, tout ce qui est contre-nature est destiné à être détruit ; cela veut dire que l'homme ne peut conserver ses créations que si elles s'adaptent à la nature. Mais il n'a pas pour cela le droit d'imaginer que l'évolution technique peut se faire sur une base empirique. La nouvelle technique ne s'apprend nulle part parce qu'elle est une rupture avec tout ce qui existe. Ici, nous notons les lois de la nature elle-même. Chaque évolution se fait à travers une rupture en trois stades : expérience – choix – adaptation. L'étude de la nature ne peut servir qu'à faire développer le troisième stade d'adaptation de la technique.

QUELQUES LOIS ÉLÉMENTAIRES DANS L'ÉVOLUTION DE LA TECHNIQUE HUMAINE

Les rationalistes fonctionnalistes, en raison de leurs idées de standardisation, se sont imaginé que l'on pouvait arriver aux formes définitives, idéales, des différents objets intéressant l'homme.

L'évolution d'aujourd'hui montre que cette conception statique est erronée. On doit arriver à une conception dynamique de la forme, on doit regarder en face cette vérité que toute forme humaine se trouve en état de transformation continuelle. On ne doit pas, comme les rationalistes, éviter cette transformation ; la faillite des rationalistes c'est de n'avoir pas compris que la seule façon d'éviter l'anarchie du changement consiste à prendre conscience des lois suivant lesquelles la transformation s'opère, et à s'en servir. C'est cette transformation que l'on appelle style. Puisque les rationalistes ont par

PREMIÈRE EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE



CÉRAMIQUE DE JORN

conséquent nié sa raison d'être au style, nous sommes obligés de revenir sur les vieilles conceptions classiques de l'évolution du style. Cette conception de décadence stylistique, un peu simpliste, a pris pour modèle l'antique évolution hellénique et distingue quatre époques dans la cadence du style. Elle commence par un style expérimental, incertain et primitif ; suit le grand style noble caractérisé par un raffinement complet ; ce dernier décline en un style (décadent) caractérisé par des excès et des déséquilibres formels. Ceci est une position qui ne soutient pas la confrontation avec la réalité et l'on doit violenter les faits historiques pour les adapter à ce système. L'évolution formelle est beaucoup plus complexe que tout cela et constitue un problème qui doit être étudié avec beaucoup d'attention. En archéologie, on a été contraint d'approfondir l'étude du style puisque aucune idée ne nous a été transmise d'une époque préhistorique et qu'il n'y a que les objets eux-mêmes qui parlent ; cette étude a pu se former librement puisque aucun intérêt actuel ne s'applique à l'archéologie. Nous pouvons recueillir quelques lois de cette étude, lois qui s'appliquent aux formations humaines, non seulement dans l'évolution du style architectural mais encore dans l'évolution spirituelle, sociale, politique, etc., puisqu'elles s'appliquent partout où le style entre en jeu.

1° *L'évolution formelle procède par brusques ruptures.*

Pour qu'une forme puisse avoir une importance collective, elle doit se transformer de phénomène unique en phénomène typique. La formation d'un "type" se fait par bond. Il existe pour chaque "type" fonctionnel un point limite, où le "type" est parvenu à sa plus grande possibilité active, où toutes ses possibilités sont épuisées. Ceci représente sa forme idéale qui ne peut être améliorée. En outre, une telle forme ne peut pas être surpassée sans que la valeur fonctionnelle ne diminue jusqu'au moment où l'on passe à une autre matière, à un autre "type" pour la même fonction.

2° *L'usage crée la forme idéale.*

Toute création humaine est imaginée. On peut rêver à propos des nouveaux types de fonction, et puis les réaliser au moyen des expériences. Mais on ne peut jamais imaginer la forme idéale et définitive des nouveaux types, ni arriver à ce résultat par des expériences de laboratoire. A travers l'adaptation, et l'analyse attentive de cet "usage", on trouve la forme définitive.

3° *Conservatisme des formes.*

Quand on invente un nouveau "type" pour satisfaire une fonction, celui-ci est influencé dans sa forme par le "type" auquel il se substitue ou par la forme des types connus et familiers. On donne toujours les formes connues aux objets inconnus : par exemple les premiers vases d'argile furent exécutés sur le modèle des corbeilles tressées ou sur le modèle des gourdes ou des sacs de cuir qui avaient jusqu'alors les formes convenables pour subvenir à ces fonctions. Ainsi les premières bicyclettes étaient munies d'une tête de cheval, résidu de la forme précédente. Il est important de comprendre qu'un tel conservatisme des formes est purement illogique parce qu'il n'est pas causé par le fait que l'on ne connaît pas la forme définitive et idéale de l'objet, mais bien par le fait que l'homme s'inquiète s'il ne trouve pas une part de "déjà vu" dans le phénomène inconnu : par exemple les premiers bateaux à moteur diesel étaient faits sans cheminée, mais aucun passager ne voulait y monter, jusqu'à ce que l'on ait placé de fausses cheminées, pour les faire ressembler à des bateaux à vapeur.

4° *Radicalisme des formes.*

Si un nouveau modèle créé obtient beaucoup de succès en raison de son efficacité plus grande que celle obtenue précédemment, il se crée dans certaines formes voisines un radicalisme formel qui essaie de prendre l'allure de la nouvelle forme : par exemple les instruments en bronze parvenus à l'extrême de leur utilité ont eu une désastreuse influence sur les instruments en pierre en les déformant vers une élégance qui peut

être obtenue seulement par le bronze. Aujourd'hui, l'aviation a imposé une forme aérodynamique jusqu'aux voitures d'enfants et aux fers à repasser. Ce radicalisme des formes est causé par le fait que les gens s'ennuient s'ils ne trouvent pas dans le connu quelque chose d'inusité. On peut trouver ce radicalisme illogique, comme font les tenants de la standardisation, mais on ne doit pas oublier que la seule voie vers la découverte est donnée par ce besoin de l'homme.

ANALYSE ET SYNTHÈSE DANS LE PROCESSUS DE FORMATION

La technique humaine se crée par un processus contraire de celui qui produit l'évolution du monde biologique. L'étude du monde biologique a mené à une libération importante dans notre concept de construction. Les premiers fonctionnalistes ont adopté les concepts classiques de Perret (par exemple) avec la distinction logique entre les éléments portants, de couverture, d'isolement, etc. Les recherches naturalistes ont démontré que les fonctions et les éléments de construction ne sont pas identiques et que les différentes fonctions peuvent être satisfaites par un jeu entre plusieurs éléments de construction. Qui peut dire si ce sont les fibres ou le suc qui permettent la vitalité et la verticalité d'une plante (ou bien si ce sont le squelette, les muscles ou le sang qui agissent dans le même sens pour l'homme), puisque chacun de ces éléments collabore à un résultat global, ici la verticalité ?

Nous nous trouvons ici au problème de base de la nouvelle architecture. Tous les architectes modernes reconnaissent que nous assistons actuellement à "un bouleversement complet des conceptions classiques relatives au support et au poids". Ce bouleversement fait penser à certains architectes qu'il s'agit d'une dématérialisation de l'architecture, pourtant c'est le contraire qui s'impose.

Nous assistons aux conséquences d'une nouvelle et plus profonde compréhension du vrai caractère de la matière, obtenue par les

PREMIÈRE EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE
EXPOSITION DE CÉRAMIQUE À ALBISSOLA (1955)

recherches scientifiques et philosophiques, nucléaires et universelles. Notre conception du monde est passée par un aspect à quatre dimensions et les conséquences commencent à en apparaître dans le futur ; dans l'avenir de l'art et de la technique, qui représentent, comme nous l'avons déjà dit, le côté subjectif et intéressé de l'activité humaine. Toute technique humaine se crée en tant qu'élément de la "fonction" humaine. C'est pour cette raison que la philosophie humaniste contient aujourd'hui la clé de la construction future. Il n'est plus possible d'ignorer cette confrontation nécessaire entre technique et philosophie. Les architectes tentent d'éviter cette confrontation en parlant de "trois différentes sensations d'un corps : la sensation constructive et anguleuse, la sensation de la rotondité plastique, et celle de la tension musculaire". On reconnaît que ces trois diverses sensations correspondent à trois différentes formes de construction dans l'architecture, jusqu'à présent insolubles dans leur antithèse. Ils conviennent pourtant qu'aujourd'hui une synthèse apparaît possible, mais pourquoi ne pas admettre tout de suite que les trois sensations nommées correspondent exactement aux sensations logiques, éthiques et esthétiques, concepts de base de la philosophie classique, c'est-à-dire que dans les techniques humaines elles correspondent aux trois fonctions de base de : STRUCTURE-FORME-SURFACE. Nous nous approchons d'une synthèse de ces trois éléments fonctionnels, mais on se trompe gravement si l'on pense que cette synthèse sera obtenue en confondant les trois éléments eux-mêmes. On crée au contraire la synthèse en opposant les uns aux autres les trois éléments fonctionnels en un système de contradiction complémentaire. La connaissance de la valeur complémentaire inférieure de tout phénomène existant est un fait nouveau, même s'il s'applique à la vieille tradition dialectique, et nous exposons maintenant quelques possibilités qu'offre une systématisation de la philosophie architecturale sur la base de cette idée de la liaison des contraires (opposés-complémentaires). Que l'on n'oublie pas que notre conception de la vie, ou bien notre philosophie humaine, est loin de la science classique ; dans cette conception on trouve en effet une seule dimension de jugement : haut et bas (ciel, enfer ; bien, mal). La rupture de cette philosophie de conception unilatérale du Moyen Age est pour cette raison beaucoup plus difficile que les transformations de la philosophie scientifique actuelle où l'on doit passer de trois à quatre dimensions fondées sur la relativité entre différents centres. Ici est une objection violente et traditionnelle alors que s'impose une nouvelle morale relative aux centres d'intérêt. Il est donc nécessaire de rompre avec l'ancienne conception d'une différence entre ce qu'on appelle les intérêts supérieurs et inférieurs. Ceci correspond à une transformation de l'idée d'une supériorité et d'une infériorité des différents métiers et activités sociales de l'homme. Si nous établissons le point de départ de notre philosophie dans le noyau de chaque activité nous pouvons distinguer trois différents aspects. Avant tout l'aspect passif et statique (aspects logiques) et neutre, de là l'aspect centralisé des activités circulantes (aspect éthique du mouvement équilibré), enfin, l'aspect périphérique, non-centralisé et rayonnant (ou bien aspect esthétique). Cette nouvelle conception donne aux anciennes idées de surface, forme et structure, une variante neuve puisque n'importe quel donné peut être considéré comme surface de même que comme structure ou forme. Il s'agit seulement d'arriver à préciser le caractère de ces trois aspects.

LES TROIS DÉFINITIONS DE L'ART

Les sciences naturelles, depuis la Renaissance, se sont développées avec la vitesse de la foudre. Les sciences humaines sont donc restées encore fixées à des concepts médiévaux. Il n'y a pas une vraie science humaine moderne ; elle n'existe pas. C'est seulement

avec la dernière image du monde que la science humaine trouve sa véritable base. La mise à jour des sciences humaines est devenue désormais nécessaire pour l'évolution future des sciences naturelles. L'importance de cette évolution, pour l'art, est considérable puisque les sciences humaines sont les sciences des arts. "L'homme est son art." La reconnaissance du lien complémentaire des phénomènes dévoile aussi la contradiction nécessaire pour comprendre l'activité artistique. C'est seulement par un mouvement "en spirale" d'un point de vue de l'observation à un autre que l'on parvient à la vérité, qui est la synthèse de plusieurs vérités irréductibles. Comme nous l'avons déjà montré, nous regrouperons nos observations en un système en trois stades.

ORIGINALITÉ	SUBJECTIVITÉ	ORDRE
EXPÉRIENCE	EXPRESSION	FORME
ESTHÉTIQUE	ÉTHIQUE	LOGIQUE
IDÉE	ART	SCIENCE

On ne traite pas ici de stades d'évolution vers un plus haut sommet, mais de stades d'un "mouvement perpétuel" de l'évolution formelle. En partant de ces trois points d'observation, l'art et l'activité humaine acquièrent une caractéristique et une valeur différentes que donnent en leur temps les trois définitions de base de l'art, en lutte et contradiction continuelles. Chacun de ces points est aussi vrai que l'autre, mais il n'y en a pas un seul qui puisse servir comme "unique" définition valable de l'art. Cette définition complète s'opère grâce à la synthèse dialectique entre les trois définitions.

1. *Définition esthétique de l'art* :

l'art est la réalisation de l'inconnu ;

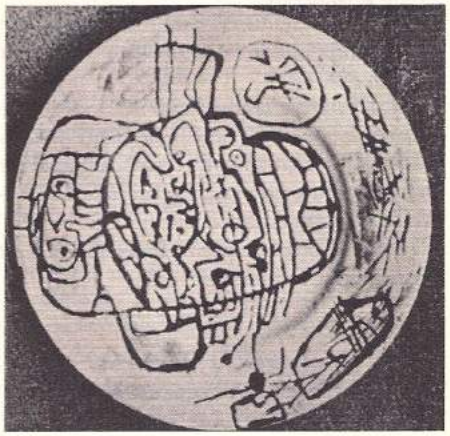
l'art, c'est réaliser l'irréalisable ;

l'art est le point idéal de l'homme et sa virtualité complète ;

ou bien

l'art, c'est ce qu'on ne peut pas, parce que comme le dit l'humoriste Storm P. : "si on le pouvait ce ne serait pas un art".

PREMIÈRE EXPÉRIENCE
DU BAUHAUS IMAGINISTE



CÉRAMIQUE DE CORNEILLE

2. *Définition éthique de l'art* :

l'art est la réalité subjective ;

l'art est la capacité d'un être ou d'une communauté ;

l'art est l'expression d'une manifestation vitale

ou comme le dit Ruskin : "l'art est l'expression du plaisir que l'homme a éprouvé dans l'accomplissement de son travail".

3. *Définition logique ou scientifique de l'art* :

l'art est la fidèle image de l'objet ;

l'art est l'observation désintéressée ;

"l'art est la nature vue à travers un tempérament" comme dit la fameuse définition de Zola.

Voici les trois conceptions de l'art, Idéaliste, Réaliste et Naturaliste, et toutes trois fausses mais dans l'ensemble indispensables pour trouver la vérité artistique, même quand cet art se manifeste en tant qu'architecture, technique, art appliqué.

Toutes les œuvres de l'homme doivent passer à travers ces trois analyses :

1. L'analyse esthétique de l'effet sensoriel immédiat et spontané de l'objet, de sa valeur de choc, de drame et de surprise ; de

sa valeur de nouveauté. C'est la valeur inutile, dépourvue de sens et superflue, (ou valeur imaginée).

2. L'analyse éthique de l'utilité relative aux intérêts humains, sa fonction sociale et personnelle.

3. L'analyse scientifique de la structure innée et objective indépendamment de tous les intérêts humains, c'est-à-dire l'analyse des possibilités de sa construction, comparées à ses destinations.

Voici le point de départ idéologique pour la création d'un monde à venir.

ARGUMENTS À PROPOS DU MOUVEMENT INTERNATIONAL POUR UN BAUHAUS IMAGINISTE CONTRE UN BAUHAUS IMAGINAIRE, ET SA RAISON ACTUELLE

"Le Bauhaus est devenu une conception fixe pour tous ceux qui prennent part à la création des formes architecturales, des arts appliqués, et des formes utiles. Son rayon de force va à travers pays et continents. Son atmosphère spirituelle, riche de tension et d'élan, continue d'agir. Jamais son rayonnement ne sera éteint et la garantie de cette permanence, c'est la spiritualité et l'enthousiasme, la magie et le sérieux innés de ses créateurs. Il y aura toujours une jeunesse qui suivra d'une manière nouvelle le chemin indiqué par le Bauhaus."

Peter Rohl,
Baukunst und Werkform
(Supplément à la revue
Frankfurter Hefte, 1-2, 1954).

"Me voici devant mes vingt-quatre étudiants. L'un d'eux, qui vient d'une école supérieure de l'Allemagne du Sud, me dit : 'Ce débat à propos du passé, du Bauhaus, et toutes ces explications sont assez intéressants, mais nous, les jeunes, nous ne pouvons que regarder comme des spectateurs désintéressés et sans prendre parti. Au fond, tout cela ne nous regarde pas du tout. Quel intérêt peuvent avoir pour nous des théories sur l'architecture sclérosées en 1930 ?' J'avoue que cette façon de parler m'a causé la plus forte préoccupation."

Peter Gundwin,
Baukunst und Werkform, 1-2, 1954.

"Bauhaus est le nom d'une inspiration artistique."

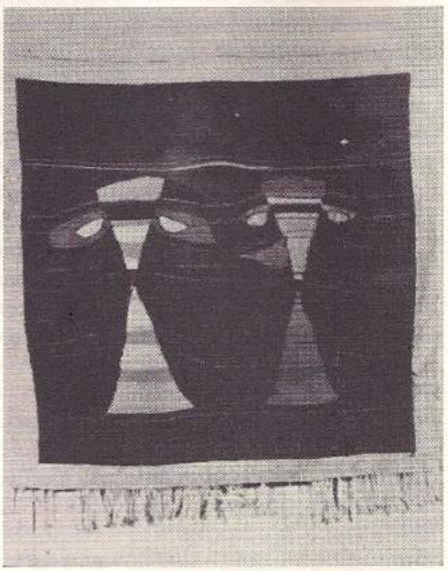
Asger Jorn, dans une lettre au Directeur du Nouveau Bauhaus à Ulm, l'architecte Max Bill, le 16 janvier 1954.

"Bauhaus n'est pas le nom d'une inspiration artistique mais la signification d'un mouvement qui représente une doctrine bien définie."

Max Bill, dans une lettre
à Asger Jorn, le 23 janvier 1954.

"Si Bauhaus n'est pas le nom d'une ins-

TROISIÈME EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE



TAPISSERIE DE JORN ET WEMAËRE

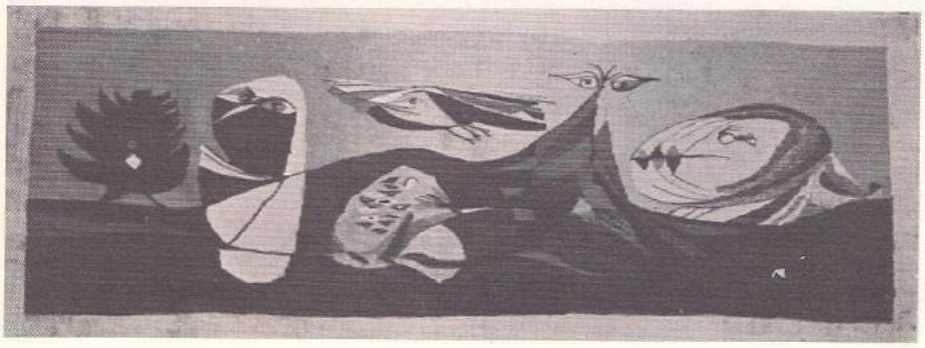
piration artistique, c'est le nom d'une doctrine sans inspiration, c'est-à-dire morte."

Asger Jorn, dans une lettre
à Max Bill, le 12 février 1954.

Toutes les évolutions culturelles nouvelles, même les plus pratiques et utilitaires, doivent commencer par des vues de l'esprit et des inspirations artistiques. C'est une donnée historique que le langage formel fonctionnaliste trouve son origine dans la peinture cubiste. Ce cheminement est naturel. Il est évidemment plus facile de dessiner que de construire, on doit imaginer avant de pouvoir créer. L'architecture est toujours l'ultime réalisation d'une évolution mentale et artistique ; elle est la matérialisation d'une étape économique. L'architecture est le dernier point de réalisation de toute tentative artistique parce que créer une architecture signifie construire une ambiance et fixer un mode de vie. Les conditions de vie sont profondément changées depuis la dernière guerre. Ceci se manifeste surtout dans les arts libres. Nous passons aujourd'hui à une révolution mentale et artistique qui se dresse violemment contre le langage mort du cubisme et du constructivisme. Certains architectes se trouvent donc obligés de défendre une position déjà anémiée, et qui se rapproche de plus en plus de l'anémie totale. Max Bill écrit, dans une lettre à Asger Jorn (14 janvier 1954) : "Nous n'entendons pas par art une quelconque "self-expression", mais un art véritable. Nous ne sommes pas d'accord avec le travail du groupe Cobra, ni avec celui des groupes semblables." Ce point de vue correspond logiquement à celui que Bill manifestait dans un écrit antérieur (1er décembre 1953) en disant : "Pour nous, à Ulm, l'art en question est considéré d'une manière différente qu'il ne l'était dans le vieux Bauhaus, où la self-expression passait pour une partie intégrante de la forme."

Gropius écrit au contraire : "L'artiste créateur choisit suivant ses propres sentiments entre une pluralité de solutions possibles sur le même plan économique. Pour cette raison l'art porte le cachet de son créateur." Ce point de vue explique l'intérêt et la sympathie dans les rapports entre le vieux Bauhaus et des artistes expressionnistes comme Kokoschka et Marc Chagall. Aujourd'hui la situation est entièrement changée. Le nouveau Bauhaus tombé dans un formalisme doctrinaire et conservateur se montre hostile à toute tentative de self-expression et son but est seulement de mettre de l'ordre dans les éléments déjà existants. Ceci est une vraie faute parce qu'aujourd'hui précisément nous avons besoin d'un nouveau Bauhaus vivant, riche de tension et d'élan, qui

TROISIÈME EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE
TAPISSERIE DE JORN ET WEMAËRE

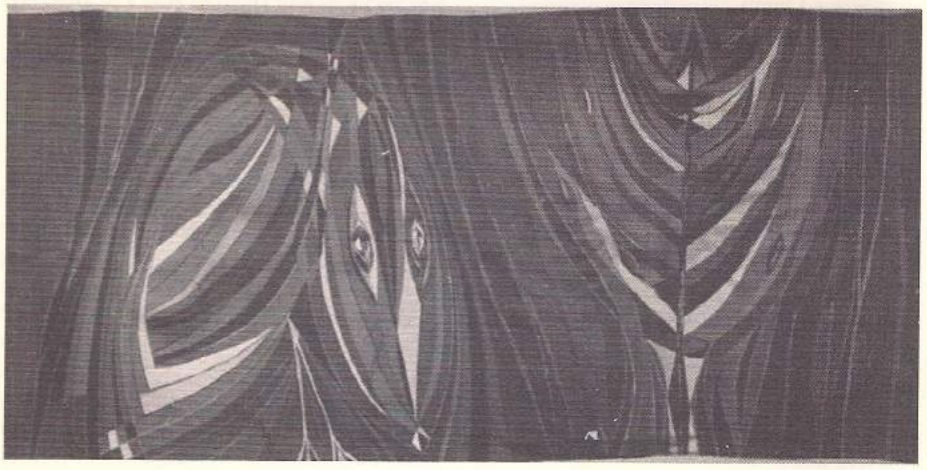


puisse fertiliser et fortifier les expériences de tous les arts libres. C'est une faute surtout parce que justement dans les questions concernant l'expression personnelle, de nouvelles et importantes conceptions apparaissent en ce moment et révèlent des possibilités créatrices infinies.

Quelle est l'importance de l'expression personnelle dans la forme ? Gropius fait comprendre cette importance, mais ne la définit pas. Accepte-t-il donc seulement par convention une telle importance ? L'expression personnelle n'est-elle pas absolument inutile dans la forme ? Il écrit : "Il est erroné de considérer comme nécessaire de souligner à tout prix l'individualisme", et en outre "dans l'art de la construction moderne on reconnaît nettement une tendance d'objectivation des intérêts personnels et nationaux. L'architecture est toujours nationale, et toujours individuelle aussi. Mais de ces trois cercles concentriques, individu – peuple – humanité, c'est le dernier, le plus grand, qui englobe les deux autres."

"Gropius ne savait pas ce que c'est que penser", observe l'architecte Rudolf Schwarz dans une perfide critique du vieux Bauhaus, et effectivement la citation précédente semble lui donner raison ; le fait le plus dangereux de tout ceci, c'est que la confusion de Gropius est commune à tous les architectes modernes. Les trois cercles concentriques nommés n'ont rien à voir avec une objectivation, au contraire objectivation signifie exclusion, isolement, abstraction, c'est-à-dire le contraire de l'englobement. En outre, les trois cercles ne représentent pas des cercles d'objectivité, mais des cercles d'intérêt, de subjectivité qui réciproquement sont inséparables. L'humanité existe grâce aux individus et l'intérêt de l'individu dépasse son existence propre. Les intérêts communs à l'humanité représentent une subjectivité collective. Nous voilà à la nouvelle conception de la subjectivité d'aujourd'hui. Elle révolutionne toute la base théorique et idéologique de l'art et de la technique futurs. Nous avons lié les phénomènes et ils sont entrés dans une synthèse vivante, nous avons créé une conception dynamique de l'art et de la technique, et la fin dernière de tous les arts et de toutes les techniques est de créer des valeurs communes, de servir des intérêts humains. Mais aucun art ni aucune technique n'a jamais jus-

TROISIÈME EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE
TAPISSERIE DE JORN ET WEMAËRE



qu'à présent commencé de cette manière parce que c'est impossible : toute entreprise commence en tant que jeu inutile dans un cercle fermé d'intérêts, voire même comme satisfaction personnelle. Mais la satisfaction individuelle et son expression personnelle ne sont pas sans intérêt pour d'autres individus, en tant que nouvelle possibilité ou en tant qu'expérience. C'est le cas même lorsque l'intérêt ne se manifeste que sous forme d'admiration passive. Il y a dans l'expression personnelle la synthèse de deux phénomènes : un intérêt humain et une solution originale ou nouvelle, c'est-à-dire que la subjectivité et l'individualisme sont deux éléments indépendants et distincts. Une "self expression" peut être absolument conventionnelle et insignifiante si elle exprime un être limité ; d'autre part une chose neuve et originale peut n'être d'aucun intérêt si elle ne satisfait aucun désir humain. Voilà pourquoi la conception de l'art courante entre les théoriciens de l'art moderne comme Herbert Read est fausse et réactionnaire. Pour eux l'art est composé de deux éléments : l'auto-expression et l'ordre. Les constructivistes, avec l'abolition de la personnalité, réduisent l'art à une pure question d'ordre. Nous, au contraire, nous ajoutons aux deux éléments précédents un "troisième autonome" qui est celui de l'expérimentation, c'est-à-dire du renouvellement. Quelle est l'importance de l'expérience dans l'art ? Elle est en même temps essentielle et insaisissable ; l'expérience dans l'art et dans la technique est comme le levain pour le pain ; loin d'ajouter quelque chose à l'œuvre elle-même, elle l'inspire et l'agrandit à une échelle dramatique. Nous avons découvert avec la science moderne que l'évolution ne se fait pas sur la base d'une doctrine mais sur la base de plusieurs doctrines en contradiction, avec une action complémentaire. L'activité du fonctionnalisme entre les deux guerres est étroitement liée aux tendances artistiques complémentaires de son époque (dada, expressionnisme) ; nous ne sommes ni dadaïstes ni expressionnistes. Le surréalisme s'est imposé entre-temps et il serait stupide de l'ignorer.

TROISIÈME EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE
TAPISSERIE DE JORN ET WEMAËRE

TROISIÈME EXPÉRIENCE DU BAUHAUS IMAGINISTE

PEINTURE 1939, WEMAËRE

CONTRE LE FONCTIONNALISME

I. INTERPELLATION AU CONGRÈS INTERNATIONAL DE "L'INDUSTRIAL DESIGN" (Xe Triennale d'Art Industriel, Milan, 1954)

Je m'excuse d'abord d'être obligé d'employer une langue dont je n'ai pas la maîtrise.

Quelqu'un s'étonnera peut-être de ce fait qu'un artiste libre – un faux artiste, d'après Max Bill – prenne la parole dans une discussion sur le dessin industriel et la société, surtout en ne faisant au fond rien d'autre que répéter d'une autre façon les points de vue du Docteur Paci. En tant qu'artiste, je me permets pourtant de mettre en lumière quelques éléments de base du problème : la justification de l'évolution actuelle de l'art et de la technique. Je voudrais essayer de préciser que ce problème doit être observé d'un point de vue négligé jusqu'à présent : le point de vue de l'artiste libre.

Ce point de vue, je l'avoue, diffère nettement de celui des techniciens et des sociologues ; et je suis loin de dire que c'est l'unique point de vue acceptable. Je ne vais même pas assez loin pour me permettre de croire à la possibilité d'établir une harmonie entre ces points de vue. Je prétends seulement que la vérité, ici comme ailleurs, n'est pas unique ; qu'elle est composée de plusieurs vérités réciproquement insolubles ; liées dans une sorte de complexité paradoxale ; que la vérité est un système complémentaire de vérités réciproquement contradictoires. Ceci est la nouvelle conception de la réalité ; conforme aux dernières évolutions de la science et de la philosophie.

Cette conception vient de bouleverser toute la géométrie, la logique et la philosophie classiques ; elle crée une nouvelle situation qui transforme radicalement notre vue du monde et de la vie humaine. Nous sommes par ce fait, aujourd'hui, obligés de mettre en doute tout ce que nous savons, et tout ce que nous avons fait jusqu'à présent.

La tâche de la science nouvelle est de mettre en doute ce que nous savons ; cependant la tâche de l'art et de la théorie des techniques modernes est de mettre en doute tout ce que nous faisons. Le doute scientifique s'exprime par l'analyse, mais le doute artistique s'exprime par l'action. C'est à nous de faire tout ce qu'on ne peut pas faire ; de ne pas faire tout ce que, par tradition et dogmatisme, on est obligé de faire ; de démasquer les fausses inquiétudes et les fausses assurances, le faux luxe et la fausse utilité ; et d'ordonner dans ce but les résultats de nos expériences. L'homme et la société se créent sans arrêt de nouvelles obligations et de nouveaux tabous ; et la technique moderne est actuellement la plus grande source de cette évolution.

Les doctrines du Corbusier et de l'ancien Bauhaus en Allemagne étaient à leur époque révolutionnaires, et sont une des bases de la révolution qui commence actuellement. Mais leurs doctrines sont toutes bâties sur la philosophie et la logique classiques. Nous avons aujourd'hui besoin d'une nouvelle base idéologique. Nous avons besoin de nouvelles doctrines. Mais qu'est-ce que les théoriciens de la technique et de l'architecture ont fait pendant et depuis la guerre ? Rien, ou à peu près rien de nouveau. Mon impression est qu'ils ont été aveuglés par cette vulgarisation écrasante de l'art abstrait dans les milieux académiques de notre époque. Aujourd'hui ce cauchemar touche à sa fin, et on voit plus clairement pourquoi on n'a pas avancé. On n'a pas fait l'effort nécessaire pour renouveler la base philosophique. Dans la pratique aussi bien que dans la théorie, on a évité de s'adapter à ce système dialectique qui, avec des avantages immenses, pourrait être extrait des systèmes de complémenta-

rité avancés, entre autres, par le savant atomiste danois Niels Bohr.

Je ne veux pas vous donner l'illusion que je suis au fait des détails internes de la physique nucléaire, et que j'ai compris tout le système philosophique de Niels Bohr. Loin de là. Je ne peux ni me prétendre d'accord avec lui, ni le critiquer. Je peux seulement, comme artiste, tracer un programme simple, qui n'est qu'une perspective vers des recherches nouvelles, et non une doctrine ou une recette "comment faire des images".

La Triennale d'art décoratif et industriel, aussi bien que d'architecture moderne, est le lieu de rencontre le plus large et le plus important qui existe dans ce domaine. Elle peut fournir des indications très justes et très riches des tendances de l'évolution actuelle de la forme.

Technique, fonction et esthétique : les trois aspects du caractère d'un objet sont identiques avec la structure, la forme et la présentation ; et c'est justement notre intention de montrer que ces trois aspects sont réciproquement contradictoires, même en représentant une trinité essentielle de toutes les créations du monde.

Ici l'on voit tout de suite un fait bizarre : c'est le troisième point de vue, l'esthétique, qui doit être considéré comme le premier si on veut arriver à une conception dynamique de la forme. C'est un bouleversement assez difficile à admettre que le caractère esthétique d'une chose, sa présentation, soit un commencement, et non un dernier embellissement.

Ceci mettra les soi-disant "Beaux-Arts" dans une nouvelle lumière, et transforme totalement la conception des beaux-arts établie par les académies pendant l'empire classiciste.

Mais qu'est-ce alors que le caractère de présentation – ou esthétique – d'un objet ? Est-ce l'harmonie formelle de l'ensemble et des détails ? Non.

La grande découverte des fonctionnalistes, c'est d'avoir démontré qu'un objet qui est l'expression même de sa structure et de sa forme utilitaire possède toujours, grâce à cette unité de technique et de fonction, une harmonie d'ensemble parfaite même si cette harmonie n'est pas voulue. Les machines et les moteurs en sont des exemples. C'est justement à cause de cette découverte que certains imbéciles s'imaginent aujourd'hui que le côté esthétique doit être exclu de l'objet industriel. L'avion est seulement beau parce qu'il est nouveau. C'est tout.

L'aspect esthétique d'une chose, c'est son extérieur, sa communication directe ou son effet immédiat sur nos sens, sans compter avec son utilité ou sa valeur structurelle. C'est son don d'attirer notre attention, d'éveiller notre curiosité et notre intelligence, de nous choquer et de nous surprendre, de créer un intérêt immédiat.

Qu'est-ce qui donne à certains objets la faculté d'agir très fortement sur nos sens ? C'est uniquement qu'ils représentent quelque chose de nouveau et de particulier pour nous. L'aspect esthétique et particulier est ainsi forcément le même. L'activité fonctionnaliste entre les deux guerres était un phénomène nouveau et, pour cette raison, esthétique et surprenant. Mais son programme de standardisation était nettement anti-esthétique, et les fonctionnalistes en sont arrivés à créer un monde de plus en plus réglé, ordonné, rationalisé et stabilisé. Plus le fonctionnalisme a perdu son faux caractère esthétique, plus il est devenu ennuyeux.

Le nouveau est identique à l'inconnu, et l'inconnu est forcément inutile. Il faut connaître pour pouvoir utiliser. Dans l'art et la technique on connaît et on reconnaît seulement ce qu'on peut utiliser. Voilà pourquoi l'esthétique fait l'objet étrange et chaotique, et se trouve être le point faible de tout objet rationnel. Mais les objets étranges du début du fonctionnalisme n'étaient pas créés par les fonctionnalistes mêmes. Leur apparition n'était pas comprise dans le programme. Le chaos était déjà là, créé par la nouvelle technique machiniste. Les doctrines fonctionnalistes supposent l'existence d'une production chaotique qui n'existe pas à l'infini, voilà leur

plus grande faiblesse. Cette production doit être entretenue artificiellement dans l'avenir par des expériences esthétiques.

Il est ici important de voir que n'importe quel phénomène étrange ne peut être considéré comme l'expression d'une tentative artistique. Il faut que le phénomène soit l'expression d'un désir humain. Il faut que l'homme forme et impose le phénomène. L'expression esthétique devient par ce fait, immédiatement et évidemment, l'expression la plus humaine qui existe. Si une expression n'est pas humaine, elle est sans valeur esthétique. C'est cette valeur immédiatement ou superficiellement humaine qui impose aux apparitions esthétiques leurs valeurs décoratives, et c'est pour cela que la machine est nettement incapable de créer des valeurs purement décoratives. L'ornement est tué par la machine. Cette vérité découverte par les fonctionnalistes est définitive. Ces répétitions stéréotypées sont insupportables pour l'homme, même si elles sont faites en plastique et honorées du compas d'or.

L'idée classique de l'envie chez l'homme de décorer les choses est une théorie de "l'horreur du vide". L'idée contraire, c'est-à-dire que la décoration est causée par une envie d'adapter le vide, de le conquérir, de le marquer par sa présence, est bien plus juste. Cette conquête est le caractère essentiel de l'activité esthétique (cf. la science-fiction).

Suivant son utilisation la plus authentique, le mot *art* (*Kunst*) signifie ce que nous pouvons faire, notre capacité (*können*) dans n'importe quel domaine. Ainsi nous sommes tous des artistes, et toutes les techniques sont des arts. Mais avec les beaux-arts, c'est autre chose. Etre un artiste d'un caractère esthétique, un faux artiste, un trompeur, un imaginiste, veut dire qu'on est capable de faire ce que l'on ne peut pas faire, que l'on peut faire l'impossible. En esthétique l'impossible n'existe pas. Le nouveau est toujours impossible, une tromperie, parce que le possible, c'est le connu.

La contradiction complémentaire du dadaïsme et du constructivisme, entre les deux guerres, est aujourd'hui évidente. Nous y voyons deux côtés d'une seule chose. La raison pour laquelle le constructivisme, depuis la guerre, est devenu fade et sans force est la rupture des contradictions. Le dadaïsme s'est transformé en un système actif grâce au surréalisme, cependant que l'ancien constructivisme est resté sur sa position.

La question de base posée par l'artiste à tous les hommes d'aujourd'hui est celle-ci : comment éviter un automatisme complet, une transformation de notre intelligence en un réflexe instinctif et standardisé ? Ce n'est pas en parlant de la défense d'un libéralisme, d'un individualisme mourant ; ce n'est pas en s'opposant à la socialisation que l'on arrive à une solution.

Seul entre tous les êtres vivants, l'homme est arrivé à transformer sa vie, d'une base donnée par la richesse ou la pauvreté de la nature même, en une vie de cultivateur et de constructeur, transformant la nature d'après ses désirs. La deuxième crise s'impose maintenant. Est-ce que nous pouvons garder artificiellement – ou d'une façon artistique – notre jeunesse, notre intelligence et notre envie tournée vers l'inconnu ? Est-ce que nous pouvons garder la liberté et le désir expérimental dans les nouvelles conditions historiques ?

Créer la base d'une élaboration systématique de cette possibilité, trouver sa méthode, voilà la tâche la plus importante qui s'impose aux artistes et aux techniciens d'aujourd'hui.

Les gens qui s'occupent spécialement de la transformation sociale me diront peut-être qu'il faut attendre, qu'il faut d'abord s'occuper de la question politique et du développement technique. Mais il ne faut pas oublier que la même nécessité historique indivisible impose déjà depuis cent ans ce problème, comme en témoigne toute l'histoire de la culture moderne.

Max Bill nous propose quatre "nécessités" pour l'évolution de notre problème. Il dit que la fonction de l'artiste n'est pas de s'exprimer soi-même, mais de créer des objets harmonieux au service de l'homme. D'accord.

Mais au nom des faux artistes, je vous dis que vous vous trompez quand vous parlez en même temps d'une éducation qui doit être la libération de la personnalité, parce que la personnalité est justement l'aspect individualiste d'un homme.

Deuxième point. Le vrai artiste doit, d'après vous, s'occuper des problèmes de la production en série. Très bien.

Mais les faux artistes ne doivent s'intéresser qu'à ce qui les intéresse personnellement, c'est-à-dire à extérioriser leurs propres désirs et besoins. Les désirs purement individuels n'existent pas, et le commencement de toute nouvelle réalisation se présente comme un cas particulier. La Triennale de Milan est une chose très importante en tant que champ d'expérience. Max Bill semble trouver dans cette manifestation une grande inutilité. Mais il faut se méfier. Il y a des luxes utiles aussi bien que des luxes inutiles. La Triennale est inutile pour les gens sans imagination. Mais certains comprennent que les objets futurs ne sont pas préfabriqués, mais se composent d'un tas de détails sortis de nombreux objets ratés dans leur ensemble ; pour ceux-là la Triennale est extrêmement utile.

Il est important de comprendre cette loi inévitable que c'est la quantité qui crée la base de la naissance des nouvelles qualités. Voilà pourquoi il faut garder aux grandes expositions le caractère de champs d'expérience, et éviter qu'elles se transforment en des écoles éducatives. Les plus grandes expériences ici sont les confrontations entre les différents stades de perfection et la confron- tation directe entre l'objet et le public.

Troisième point. Ma réponse au sujet de l'unité des fonctions est déjà donnée et je répète que cette unité ne peut être obtenue que sur la base d'une contradiction intérieure.

Quatrième point. La réponse à cette question est déjà donnée. Le but de toute production doit être de satisfaire les besoins et les aspirations de l'homme. D'accord. Mais comment ?

Je me permets de finir cette explication par une question directe à Max Bill :

S'il était possible, sur la base des doctrines de l'ancien Bauhaus, d'établir une nouvelle doctrine en contradiction complète avec la première, est-ce que vous voudriez combattre cette nouvelle doctrine dans le nouveau Bauhaus parce qu'elle est en contradiction avec la doctrine de l'ancien Bauhaus ? Ou bien est-ce que vous voulez publier et développer ces nouvelles doctrines à l'aide des anciennes ?

Ou bien préférez-vous rester neutre, et ignorer toutes les doctrines qui ne correspondent pas logiquement à celles de l'ancien Bauhaus ? La réponse à ceci est d'une importance capitale pour l'avenir des problèmes qui nous occupent.

2. NOTES SUR LA FORMATION D'UN BAUHAUS IMAGINISTE.

Qu'est-ce que le Bauhaus ?

Le Bauhaus est une réponse à la question : quelle "éducation" faut-il à l'artiste pour qu'il puisse occuper sa place dans l'âge machiniste ?

Comment s'est réalisée l'idée du Bauhaus ?

Elle s'est réalisée avec une "école" en Allemagne ; d'abord à Weimar, ensuite à Dessau ; fondée par l'architecte Walter Gropius en 1919 – détruite par les nazis en 1933.

Qu'est-ce que le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ?

C'est la réponse à la question OÙ ET COMMENT trouver une place justifiée pour l'artiste dans l'âge machiniste. Cette réponse démontre que l'enseignement assuré par l'ancien Bauhaus est faux.

Comment s'est réalisée l'idée d'un Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste ?

Le Mouvement a été fondé en Suisse en 1933, comme une tendance pour la constitution d'une organisation unie apte à promouvoir une attitude culturelle révolutionnaire intégrale. En 1954, l'expérience de la rencontre d'Albissola a démontré que l'artiste expéri-

mental doit s'emparer de l'industrie, et la soumettre à ses fins non-utilitaires. En 1955, fondation d'un laboratoire imaginiste à Alba. Fin de l'expérience d'Albissola : inflation complète portée dans les valeurs modernes de la décoration (cf. céramiques exécutées par des enfants). En 1956, le Congrès d'Alba définit dialectiquement l'urbanisme unitaire. En 1957, le Mouvement proclame le mot d'ordre de l'action psycho-géographique.

Ce que nous voulons.

Nous demandons les mêmes moyens et possibilités économiques et pratiques qui sont déjà au service des recherches scientifiques, avec les grands résultats que l'on sait.

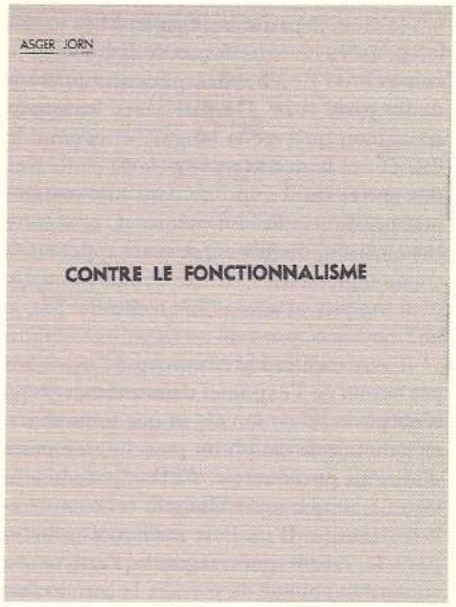
La recherche artistique est identique à la "science humaine", qui pour nous est la science "intéressée", non la science purement historique. Cette recherche doit être conduite par les artistes, avec l'aide des scientifiques.

Le premier Institut constitué à cette fin dans le monde est le laboratoire expérimental pour les recherches artistiques libres, fondé à Alba le 29 septembre 1955. Un tel laboratoire n'est pas un Institut d'enseignement ; il sert seulement à offrir de nouvelles possibilités à l'artiste dans son champ d'expérience.

Les dirigeants de l'ancien Bauhaus étaient de grands maîtres, avec d'exceptionnels talents, mais de mauvais pédagogues. Les œuvres des élèves étaient des singeries pieuses sur les modèles de leurs maîtres. La véritable influence de ceux-ci fut indirecte, occasionnée par la force de l'exemple : Ruskin pour Van de Velde, Van de Velde pour Gropius.

Ce que nous disons n'est en rien une critique, simplement une constatation dont on peut tirer les conclusions suivantes : le transfert direct de dons artistiques est impossible ; l'adaptation artistique s'opère à travers une série de phases contradictoires : Stupéfaction – Emerveillement – Imitation – Refus – Expérience – Possession.

Aucune de ces phases ne peut être évitée, bien qu'il ne soit pas nécessaire qu'elles soient toutes traversées par un seul individu.



PAGE DE TITRE

Notre conclusion pratique est la suivante : nous abandonnons toute tentative d'action pédagogique pour nous orienter vers l'activité expérimentale.

3. DISCOURS DU PREMIER CONGRÈS MONDIAL DES ARTISTES LIBRES

Nous avons organisé ici un Congrès. Pourquoi ? Quelle raison y a-t-il pour des artistes, les hommes les plus libres et les plus indépendants de la société – des gens qui vivent "comme le lys des champs" – de se réunir, de s'organiser, et d'entreprendre des discussions théoriques ?

"Crée, artiste, ne parle pas." Ce discours nous a été tenu trop souvent par des gens qui se disaient capables de parler pour nous, de penser pour nous et d'agir pour nous ; des politiciens, des intellectuels, des industriels, professeurs, critiques d'art, et d'autres. Et nous avons toujours été trahis.

Je crée, je pense et je parle. Mais toutes les pensées ne sortent pas de la bouche, le corps entier de l'homme pense, et le corps entier parle aussi. On parle avec les gestes aussi bien qu'avec la langue, et comme le danseur et le musicien, le peintre parle avec des gestes qu'il imprime dans une matière indépendante de lui-même. C'est cette transmission du geste que nous appelons la création picturale. L'artiste de notre langage peut s'exprimer ainsi : "Je ne cherche pas, je ne trouve pas, je crée."

Cette explication montre que l'artiste n'a pas besoin de s'exprimer dans un langage qui n'est pas celui de son art, et que toute tentative théorique est plutôt pour lui une perte de temps et d'énergie. Cela apparemment signifierait que notre Congrès est complètement inutile. Il ne l'est malheureusement pas : la raison pour laquelle l'artiste est aujourd'hui obligé de prendre la parole n'est pas que le public demande une explication littéraire de n'importe quelle création artistique, c'est qu'il en reçoit toujours de fausses.

Les critiques d'art qui prétendent que la peinture ne peut pas s'expliquer en termes musicaux ne se gênent pas pour expliquer la musique comme la peinture en termes littéraires. L'existence même d'une critique semble avoir établi ses raisons d'être ; et si nous dénonçons ce manque de logique ce n'est pas pour en finir avec ni pour prendre sa place, c'est pour mettre en garde contre des pratiques confusionnistes, et indiquer notre voie vers une base plus exacte et plus utile.

L'erreur de l'ancien Bauhaus était inclue dans son mot d'ordre du premier manifeste du *Staatlichen Bauhauses Weimar* : ARCHITECTES, SCULPTEURS, PEINTRES, NOUS DEVRONS TOUS RETOURNER À L'ARTISANAT.

Ce mot d'ordre avait peut-être à l'époque une certaine actualité, mais aujourd'hui au contraire, l'artisanat est devenu un petit domaine insignifiant en comparaison de celui de l'industrie et de celui de l'art libre. L'ancien Bauhaus était la transformation logique *des écoles d'artisanat* qui avaient découlé des *académies*. Son véritable devoir n'était pas seulement de remplacer les écoles artisanales mais aussi celles des beaux-arts. L'erreur, qui en amena l'échec, fut qu'il recula devant la lutte contre l'organisation des académies qui, contrairement aux facultés scientifiques des Universités, sont restées des entreprises purement spéculatives et formalistes.

Cette faillite se manifesta de la façon la plus éclatante dans l'attitude hostile de l'ancien Bauhaus envers les tentatives du peintre van Doesbourg et du groupe hollandais "de Stijl", erreur encore aggravée par la direction du nouveau Bauhaus à Ulm lorsqu'en réponse à nos essais de rapprochement il nous proposa une collaboration avec les académies des beaux-arts, celles-ci étant, à leur avis, à la hauteur des problèmes qui s'imposent à l'art d'aujourd'hui – conception évidemment aussi aberrante qu'il est possible.

Au contraire, nous restons, nous, fidèles aux conceptions de Gropius et du Corbusier, à savoir que l'académisme actuellement est pire que tout dans ce domaine. Dans la revue *Eristica*, nous exposons clairement les raisons de leur échec inévitable, et nous insistons sur le fait que la résolution des problèmes de base de l'ancien Bauhaus est conditionnée par un dépassement de l'académisme dans le domaine des beaux-arts, confronté avec le dépassement de l'artisanat par le monde industriel.

Ce serait une grande erreur de nous classer parmi les autodidactes anti-académiques. Nous ne sommes ni contre les écoles artisanales, ni contre les académies des beaux-arts, en tant qu'écoles primaires et même secondaires. Cela ne nous regarde pas. Nous voulons seulement préciser que l'évolution mondiale dans le domaine de l'art et de la technique est arrivée à une telle confusion formelle que l'établissement d'un INSTITUT D'EXPÉRIENCES ET THÉORISATIONS ARTISTIQUES, au niveau des Instituts scientifiques, au-dessus des problèmes scolaires professionnels artistiques ou industriels,

s'impose avec une force éclatante. L'établissement de cet Institut est notre but précis et direct.

Le drapeau de l'Avant-Garde artistique m'a toujours semblé suspect. L'extrémisme est ordinairement une attitude vide. Je me suis toujours éloigné en vitesse de ceux qui se promènent avec la médaille de l'avant-garde sur la poitrine, et pourtant, cela ne m'a jamais intéressé d'aller, sans pouvoir aller à l'extrême. Je me suis toujours efforcé d'établir le contact le plus étroit avec le peuple et le milieu intellectuel en général. Ce m'est pour cette raison une grande déception d'être obligé de reconnaître que notre mouvement est arrivé à un stade où seul le nom de mouvement d'avant-garde peut lui être appliqué.

Il y a deux conditions pour qu'un mouvement soit appelé mouvement d'avant-garde. D'abord il faut qu'il se trouve isolé et sans appui direct des forces établies, abandonné à une lutte apparemment impossible et inutile. Je crois que tout le monde reconnaîtra que notre mouvement répond pleinement à cette condition.

Il faut ensuite que la lutte de ce groupe soit d'une importance essentielle pour les forces au nom desquelles il lutte (dans notre cas, la société humaine et l'évolution artistique) et que la position gagnée par cette avant-garde soit plus tard confirmée par une évolution générale.

C'est seulement dans le futur que nous pourrons trouver une justification précise de cette dernière condition. Cela reste encore dans le domaine de l'espoir et de la croyance, même si de nombreuses expressions de sympathie, ainsi que notre propre certitude du bien-fondé de notre entreprise nous donnent l'assurance de sa réussite.

4. L'UNIVERSITÉ POPULAIRE ET L'ART

In the history of education, the most striking phenomenon is that schools of learning, which at one epoch are alive with a ferment of genius, in a succeeding generation exhibit merely pedantry and routine. The reason is, that they are overladen with inert ideas. Education with inert ideas is not only useless : it is, above all things harmful – That is the reason why uneducated clever women, who have seen much of the world, are in middle life so much the most cultured part of the community.

The understanding which we want is an understanding of an insistent present. The only use of a knowledge of the past is to equip the present.

Passing now to the scientific and logical side of education, we remember that here also ideas which are not UTILISED are positively harmful. By utilising an idea, I mean relating it to that stream, compounded of sense perceptions, feelings, hopes, desires and of mental activities adjusting thought to thought, which FORMS OUR LIFE.

A. N. Whitehead

Scientific discovery is often carelessly looked upon as the creation of some new knowledge which can be added to the great body of old knowledge. This is true of the strictly trivial discoveries. It is not true of the fundamental discoveries, such as those of the laws of mechanics, of chemical combinations, of evolution, on which scientific advance ultimately depends. THESE ALWAYS ENTAIL THE DESTRUCTION OF OUR DISINTEGRATION OF OLD KNOWLEDGE BEFORE THE NEW CAN BE CREATED.

We need a Ministry of Disturbance, a regulated source of annoyance, a destroyer of routine, an underminer of complacency.

C. D. Carlington
(John Dewey,
Reconstruction in Philosophy, p. 14.)

"Comprendre le présent", c'est, comme il est bien expliqué par les existentialistes, saisir l'incohérence des choses, c'est adapter l'optique artistique de l'existence. L'unique inertie qui existe pour l'homme, c'est la

vérité, et la vérité c'est la répétition identique. L'inertie même est ainsi la base fondamentale de l'éducation scientifique et de l'apprentissage professionnel. Il n'y a pas à en discuter.

L'oppression contre l'acte occasionnel et la pensée incohérente, imposée comme vertu par l'industrie aussi bien que par la science, est ainsi la cause même de l'inertie qui englobe de plus en plus la culture. Une femme sans profession, et qui a beaucoup vécu, paraît dans la société plus cultivée que d'autres, justement parce que la plupart de ses idées sont incohérentes et sans utilité. Passons aux idées liées à des intérêts concrets, et l'on verra qu'elles sont extrêmement bornées.

La question ne se règle pas par une rationalisation de l'éducation, ni par l'introduction d'un ministère de destruction, si cette institution n'est pas portée par une volonté puissante dans le peuple même, une volonté artistique, une volonté créative. Mais comment le faire naître ?

Il s'agit d'une activité mentale non seulement indépendante, mais encore en contradiction avec les activités professionnelles, aussi bien que scientifiques. Son importance est égale.

L'activité des beaux-arts est anti-professionnelle et anti-intellectuelle mais doit, sur une base autonome, avoir la possibilité d'une collaboration perpétuelle avec ces deux tendances qui possèdent des appuis expérimentaux et éducatifs d'un côté dans l'industrie et les écoles professionnelles, et de l'autre côté dans les écoles élémentaires ou supérieures, les universités, les instituts de recherche, des organisations propres dans le monde entier. Toutes ces organisations doivent être changées, comme la conception même des beaux-arts.

"L'Université de la Forme", le nouveau Bauhaus inauguré à Ulm en 1955, semblait tout à fait indiqué pour être le centre évident de l'établissement d'une telle autonomie de l'activité constructive, passant de l'informe à la forme, et de la forme à la vie pratique. Directement combiné, comme il est, avec la

ASGER JORN

CONTRE LE FONCTIONNALISME

I. INTERPELLATION AU CONGRES INTERNATIONAL DE «L'INDUSTRIAL DESIGN»

(IX Triennale d'Art Industriel, Milan 1954)

PREMIÈRE PAGE

nouvelle université populaire d'Ulm, il semblait réunir toutes les données élémentaires d'un dépassement de l'ancien isolement anti-populaire.

Pour bien comprendre cette situation il faut d'abord se rendre compte de l'attitude esthétique, ou expérimentale, qui est et ne peut être que l'attitude de l'amateur. L'ARTISTE LIBRE EST UN AMATEUR PROFESSIONNEL. L'esprit d'amateurisme est à l'origine de tout progrès. L'esprit d'amateurisme ne demande pas un autodidactisme complet, mais est la capacité de pouvoir surmonter ses connaissances, et d'arriver à une nouvelle innocence, un nouveau point zéro ou un sentiment de ne rien savoir. L'université populaire fut créée uniquement pour ce but anti-didactique et anti-professionnel, et par conséquent anti-confessionnel dans tous les domaines. Anti-doctrinaire. Ceci dit, il est évident que l'université populaire devrait être le lieu où chaque artiste libre, traitant n'importe quelle matière, devrait avoir son autonomie. Jusqu'à ce que les universités

populaires soient formées sur cette base, elles ne seront que de vagues reflets du passé ou des lieux d'ennuis pour de pauvres fils à papas ; et avant que l'Université de la Forme ne retrouve, à travers les universités populaires, des racines dans le peuple, directement indépendantes des écoles professionnelles et des académies intellectuelles, l'école d'Ulm ne peut qu'aggraver les erreurs commises par Gropius. Et se réduire à une institution sans raison d'être.

Ce triste chemin était déjà tracé pour l'école d'Ulm avant son ouverture, par l'exclusion des arts libres qui grâce à Kandinsky, Feininger, Schlemmer, Klee, et à d'autres constituaient l'une des grandes forces de l'ancien Bauhaus. En demandant son brevet d'application artisanal ou industriel pour l'accès à l'école, d'avance on transformait celle-ci en simple école professionnelle. Notre critique à ce sujet fut sans résultat positif direct, ce qui nous força à constituer le "Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste" qui continuera son activité jusqu'à l'établissement d'une nouvelle plate-forme efficace.

FORME ET STRUCTURE
SUR LE CULTE DU "NOUVEAU" DANS NOTRE SIÈCLE

FUTURISME ET SURRÉALISME

La recherche du nouveau en tant que programme artistique apparaît consciemment pour la première fois dans l'art autour de 1894, avec les architectes et les artistes du mouvement "modern' style".

Ce mouvement qui eut principalement son origine en Angleterre combattait l'alignement sur les vieilles formules et la révélation des vieux styles. Pour la première fois, on reconnaissait que chaque époque avait son propre style ; qu'il fallait le chercher, le trouver et l'exprimer.

La base de ce nouveau style avait déjà été élaborée par des sculpteurs et des peintres comme Rodin, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec. Leur œuvre se présentait, organiquement, comme influencée par l'ORIENT. Ce programme du modern' style provoqua une lutte enthousiaste à travers toute l'Europe, conquérant rapidement un grand succès populaire et créant les nouveautés les plus étonnantes. Les créateurs de ce mouvement (entre autres Van de Velde) furent eux-mêmes submergés par cette pluie de nouveautés sensationnelles, provoquées par l'industrialisation et favorisées par la curiosité populaire. Ils trouvèrent un refuge dans le fonctionnalisme.

En peu de temps le fonctionnalisme rationaliste chassa toutes les tendances du modern' style en France, en Allemagne et dans les pays du Nord, liés à l'évolution du style cubiste et abstrait. Les éléments les plus vivaces du "modern' style" reparaissent en Italie et en Russie sous le nom de futurisme, mouvement artistique organique à caractère universaliste.

Ce qui caractérise ce mouvement, c'est sa vitalité et sa valeur sur tous les plans : peinture, sculpture, littérature, architecture, musique, etc. La recherche du nouveau faisait partie de son programme dynamique et enthousiaste.

Le défaut de conscience sociale et la dureté des contrastes dialectiques en Russie et en Italie provoquèrent l'affaiblissement progressif et la disparition de l'impulsion novatrice du futurisme qui s'épuisait en un conformisme aliéné. Ce tronc, cependant, avait fructifié, avant son épuisement, transplanté par l'italo-polonais Apollinaire et par le russe Kandinsky, qui fut nommé professeur au Bauhaus : il écrivait qu'"un objet que nous ne connaissons pas, vu pour la première fois, provoque en nous un effet particulier" ; et Apollinaire déclarait : "ce qui distingue l'art du XXe siècle de toute autre époque, c'est l'importance de l'élément de surprise" – de l'élément futuriste. Et ceci est, en un certain sens, le legs d'Apollinaire au surréalisme, dont il créa la base : la théorie du choc.

Le surréalisme et son frère – presque jumeau – le dadaïsme étaient en retrait si on les compare aux conceptions futuristes d'Apollinaire. Ils manquèrent d'élan créateur. Le choc dadaïste et surréaliste n'est pas créé par des inventions humaines, mais provoqué seulement par le rapprochement inattendu dans lequel sont présentés des éléments déjà connus, chose par ailleurs extrêmement valable.

Cependant l'histoire préparait des surprises d'une telle gravité qu'en comparaison le choc surréaliste apparaît comme un jeu d'enfants. La guerre, encore une fois, les camps de concentration, la bombe atomique [1].

1. Un jeune surréaliste, Christian Dotremont, qui avait passé d'étranges journées dans les faubourgs de Dunkerque, dans une taverne vide où il jouait au billard avec lui-même, seul sous le bombardement de l'armée anglaise, entrant quelques années plus tard dans la salle de l'exposition surréaliste à Paris, pouvait voir André Breton qui cherchait à stupéfier les visiteurs de l'exposition en jouant *seul* à une table de billard. C'était la fin du surréalisme.

Aujourd'hui le désir du nouveau dans l'art est accéléré et procède à un rythme d'une rapidité inconcevable.

Aujourd'hui nous sommes arrivés à reconnaître l'importance de la nécessité du nouveau dans l'art, et en même temps de sa non-nécessité.

Cette recherche consciente du nouveau est ce qu'on appelle *expérience ;* il s'agit de localiser le point expérimental. A cette fin s'est formée en 1948 *l'Internationale des artistes expérimentaux (Cobra).*

LES NOUVELLES ÉPOQUES

Le Corbusier, déjà, avait pris conscience de ce que le début de notre siècle était l'aube d'une ère nouvelle, et il sentait la nécessité d'établir, avec ses confrères architectes, les doctrines de cette nouvelle vie. Nous sommes arrivés maintenant à un moment où les doctrines des générations de l'entre deux-guerres ont perdu leur actualité et doivent être soumises à une révision.

Peu avant sa mort, Einstein, représentant le plus typique de l'esprit intellectuel de son temps, avoua que s'il avait pu recommencer sa vie, il eût préféré le métier de ferblantier à celui de savant.

Ses théories d'une *relativité absolue* dans un monde conçu comme une entité strictement *déterminée et limitée* avaient permis à l'homme de pénétrer les secrets microcosmiques de l'atome ; tout allait à merveille tant qu'il restait sur le plan analytique. Le désastre se produisit lorsque l'homme commença à utiliser ces nouvelles connaissances à des fins intéressées ou – suivant notre définition – artistiques. Le jour où, avec le consentement du *pacifiste* Einstein, éclata sur Hiroshima la première bombe atomique, l'illusion du déterminisme mécanique n'était plus possible même pour les aveugles. L'homme est libre de choisir son chemin vers la vie ou vers la mort. Les jeunes savants nucléaires introduisent le *hasard* dans leurs observations. Là on constate l'aboutissement apparent d'Einstein à un échec moral par un faux calcul dans ses théories scientifiques. A la même époque, un déterminisme identique régnait dans le domaine de l'architecture sous le nom de *fonctionnalisme,* théorie spécialement élaborée par les amis et protecteurs de l'ancien Bauhaus. Parmi eux se trouvait aussi Einstein, et leur échec fut commun.

"UNE ÈRE NOUVELLE EST COMMENCÉE, UNE ÈRE DE SOLIDARITÉ" disait Le Corbusier au moment où déjà, le nazisme allemand préparait la Deuxième Guerre mondiale avec ses camps de concentration et ses chambres à gaz. Quelques années auparavant, l'architecte Henry Van de Velde, créateur du Nouveau Style déclarait : "Nous avions reconnu cette vérité : les générations actuelles sont plus disposées à se laisser convaincre par la raison et les bonnes raisons, qu'à se laisser émouvoir et conduire par le cœur." La réalité historique de cette époque est trop flagrante pour provoquer le moindre sourire au sujet de ces déclarations légères. Nous devons cependant les prendre au sérieux si nous ne voulons pas tout perdre et finir dans le désespoir ; rechercher en quoi leurs auteurs ont eu raison et en quoi ils se sont si profondément trompés. Leur erreur réside précisément dans ces idées déterministes, si caractéristiques de leur époque, et concrétisées le plus brillamment par les théories d'Einstein.

Nous sommes toujours au commencement d'une ère nouvelle, l'ère de l'industrie, de la machine, mais il faut reconnaître que les structures essentielles de cette époque n'ont pas encore été précisées. Aussi toutes les théories qui nous imposent des doctrines déterminées ayant trait aux structures mêmes de notre époque doivent être soumises à une critique perpétuelle. Le sujet que nous avons choisi est celui des arts utiles et inutiles.

ORIGINE UTOPIQUE DE NOS IDÉES SUR L'ARCHITECTURE

Pour moi, les pierres ont toujours été pain.
Ruskin

Pourquoi nous, artistes libres, nous intéressons-nous tant aux doctrines de l'architecture moderne ? Parce que nous en sommes exclus et que, dans la société actuelle, elles nous enlèvent notre raison d'être.

Un vieux métier périmé et dépassé par d'autres doit évidemment être rayé de l'activité humaine, mais nous voulons précisément montrer le danger, pour l'évolution culturelle, de répandre des doctrines qui ne font que répéter les points de vue antipoétiques de l'ancien platonisme.

Les doctrines de l'architecture moderne ne sont pas encore arrivées à dépasser l'utopie de leur origine pour aboutir à un plan scientifiquement acceptable et contrôlable. Là réside leur lien avec le platonisme en particulier, et d'une façon générale avec tout l'idéalisme hellénique.

Nous trouvons l'origine des idées modernes sur l'architecture et les formes industrielles dans les rêves et expériences utopiques des deux anglais Ruskin et Morris dans la deuxième moitié du XIXe siècle.

Vers 1894, les paroles de Ruskin trouvèrent leur écho parmi les jeunes architectes et artistes. "Un sentiment de révolte nous fut commun", dit Henry Van de Velde, un des pionniers du Nouveau Style. Leur enthousiasme n'était pas sans critique : "La tradition est stérile dès qu'elle n'est pas alimentée par de nouveaux éléments et le froid que dégagent tous les recommencements devrait nous prévenir de l'approche fatale de la mort. Tout ce qui fut conçu par Morris, tout ce qui sortit de ses mains fut parfait. Et pourtant, ces créations nous laissent parfaitement froids. Nous eussions été mieux servis et mieux guidés par une seule œuvre exécutée avec moins de perfection mais animée de cette étincelle qui jaillit subitement dès que notre sensibilité ressent le contact de la vie : la vie du moment – ce moment présent – ce moment se distinguant de tous ceux qui le suivront" (1917).

TOUTE ÉVOLUTION EST UNE OFFENSE

Henry Van de Velde résume clairement l'activité de Ruskin et Morris, en disant qu'ils protestaient violemment contre l'offense faite *à la nature* et *à la dignité humaine* de l'ouvrier et de l'artisan, cette offense étant constituée par l'invasion colossale et grotesque de l'industrie nouvelle et expérimentale. Ils se rangeaient du côté de ceux qui voulaient détruire les machines, capables de tout copier mais au détriment des qualités réelles. Ce furent les fabriques qui finalement gagnèrent la lutte, et les efforts de Ruskin se noyaient dans le fleuve immense et grandissant des produits créés par les machines.

Le premier fondateur de l'ancien Bauhaus en Allemagne fut Henry Van de Velde. Avant d'entamer une discussion sur les doctrines "sclérosées" de l'architecte Gropius, choisi par Henry Van de Velde comme successeur à la direction du Bauhaus, il nous a semblé utile de résumer les idées les plus marquantes de Henry Van de Velde d'après son livre *Pages de doctrine* (éd. 1942). Ces pages renferment, à l'exception de quelques conclusions fausses, une série d'observations extrêmement intelligentes. Nous pouvons aujourd'hui utiliser envers lui sa propre phrase au sujet de Ruskin et de Morris : "Un sentiment de révolte nous fut commun."

Ignorant que *le culte du nouveau est toujours une offense à la nature et à la dignité humaine,* Van de Velde se réfugia dans le rationalisme sous le drapeau hygiénique du "fonctionnalisme" au moment où il apercevait les conséquences incontrôlables des forces libérées par le mouvement du Nouveau Style.

POURQUOI TOUJOURS DU NOUVEAU

(Henry Van de Velde, *Pages de Doctrines*, 1929.)

CONTRE LA LAIDEUR

Jamais, à aucune époque, sous le régime d'aucun style, le goût du public ne fut avili au point qu'il le fut dans la seconde moitié du XIXe siècle. Cette laideur était le résultat de la répétition constante, de moins en moins parfaite de modèles de styles anciens et du manque absolu de contrôle tant au point de vue des rapports de la forme de ces modèles avec le but pratique auquel ils étaient destinés que du sens des ornements dont ils étaient surchargés.

L'action entreprise au-delà du détroit par les grands apôtres : Ruskin et W. Morris avait fait faillite ou plus exactement long feu. Leurs efforts restèrent sans autres résultats que l'écho de paroles enflammées du premier et le respect que commandait à tous – et que nous partageons encore aujourd'hui – l'exceptionnelle perfection des œuvres du second.

Il ne pouvait en être autrement. Les fulgurantes diatribes de Ruskin contre l'envahissement de la laideur autant que les créations admirables de W. Morris dans toutes les branches des métiers d'art étaient anachroniques.

PAR LE RETOUR AU GOTHIQUE

Songer à ressusciter le style gothique, au seuil du XXe siècle. Aujourd'hui, nous nous demandons comment deux hommes d'une intelligence si exceptionnelle ont pu s'abandonner à une telle illusion et la faire partager à tant de disciples ?

Mais cette illusion s'explique. La révélation de ce qu'est en réalité le style gothique, c'est-à-dire une des apogées les plus sublimes, et la cathédrale, l'une des conceptions les plus radicales et les plus hardies de l'architecture, était de fraîche date quand Ruskin publia dans ses Pierres de Venise, *ce fameux chapitre sur le style gothique dont Morris disait que "c'est du jour où lui et ses amis l'avaient lu que datait pour eux une nouvelle orientation du monde". Pour admettre qu'une orientation "nouvelle" de la pensée, au seuil du XXe siècle, pût être dirigée vers le passé, il faut n'avoir rien senti de la surtension des forces en action qui allaient provoquer un bouleversement tel, dans tous les domaines de l'activité humaine, qu'aucun autre siècle n'en avait connu de pareil.*

L'attitude de Ruskin et de Morris serait par la suite incompréhensible si nous perdions de vue ce que je viens de dire au sujet de la révélation du gothique, et ce qu'une telle révélation apportait d'appui moral au "conservatisme" de Ruskin et, tout à la fois, au socialisme de W. Morris.

LA NOUVELLE ORIENTATION VERS UN STYLE NOUVEAU

Ce fut sur le continent – en Belgique – que le mouvement, parti d'Angleterre fut orienté vers l'avenir et vers un but plus hardi et plus aventureux : un style nouveau. Cela ne s'accomplit pas sans quelque intervention décisive.

Un groupe de novateurs anglais, dont aucun n'avait en somme de génie, avait accompli un miracle.

Il semble qu'aucun des artistes ou artisans de ce groupement nouveau, "Arts and Crafts", n'ait partagé l'illusion de Ruskin et de Morris d'un retour au style gothique. Ils s'étaient entendus sur un programme plus modeste : celui de la création d'une architecture, d'un mobilier et d'objets fort simples, sainement conçus en dehors de toute imitation des styles. La répercussion des efforts de ce petit groupe fut considérable.

Sans grands gestes, sans grandes exclamations, ce groupe des "Arts and Craft" enfonça, vers 1894, les portes par où allait s'évader – dès que les créations de ce groupe anglais furent connues sur le continent – une ruée d'individualistes qui, entraînés par la frénésie de la liberté reconquise, par la joie d'avoir secoué le cauchemar de l'imitation des styles, allaient pendant un certain temps ne plus tenir compte de rien qui ressemblât à quelque discipline, à quelque mesure, à quoi que ce soit qui pût faire mine d'entraver cette liberté.

Ce que nous éprouvâmes vers 1890 ne peut être comparé qu'à la délivrance que nous ressentons aux premiers indices du printemps. Le printemps surprend toujours. Nous éprouvons, chaque fois qu'il ressuscite, le soulagement d'avoir vaincu une morne apathie, de nous être délivrés du fardeau que chaque hiver nous impose.

Nous eussions pu nous en tenir, après tout, à ces choses simples, sainement conçues, charmantes ; mais cela eût été une contrainte. Trop de forces de création latente ne demandaient qu'à se manifester. Et dans la plupart des pays se levèrent des artistes pour revendiquer le droit de créer du nouveau, c'est-à-dire des formes et des ornements émancipés de toute imitation de n'importe quel style. Il y eut, à la fin du siècle dernier, une légion de pionniers de la libre recherche d'un style nouveau et chacun d'eux fut honni et combattu dans sa patrie respective. Peu furent poussés par les circonstances comme moi et contraints par le destin de quitter leur pays pour se faire les apôtres d'une idée.

Je suis reconnaissant d'avoir si étroitement associé ma vie à ce redressement moral et esthétique qui depuis 1894 s'appuya sur le "nouveau". Né de la conviction d'une fin en soi, ce nouveau fut prétentieux d'abord, féru de lui-même. Cela devait conduire à des surenchères qui aujourd'hui, à une distance de plus de trente ans, font songer à un carnaval, à une orgie d'individualisme ?

Mais en de pareilles occasions, certains individus se dégrisent plus vite que d'autres. Il nous apparut à temps que le mouvement pour un style nouveau disposait d'un drapeau, mais n'avait pas de programme précis. Nous déployions bravement le drapeau. Les fabricants et les marchands fournissaient la musique au cortège.

NOUVEAUTÉ ET NOUVEAU

Il y avait, dans ce pernicieux enthousiasme, de quoi nous faire perdre la tête à tous, de quoi anéantir le tenace effort de quelques-uns, parmi ceux qui poursuivaient sans relâche la découverte de la formule qui donnerait à notre mouvement son sens véritable et son programme. Tant que nous ne parvînmes pas à dissiper le malentendu qui existait entre nous et ces fabricants, les marchands et le public, nous nous sentîmes menacés. Nous prévoyions le risque de voir aboutir nos efforts dans un sens contraire à celui que nous souhaitions.

Il fallait s'expliquer au plus vite. Enlever à tous ceux qui ne voyaient en nous que des "apporteurs de nouveau", l'illusion qu'après ce nouveau, nous allions leur en apporter un autre.

Il nous semble aujourd'hui que de trop grandes valeurs furent abandonnées sur le champ de bataille, au moment où l'on tourna le dos au Nouveau Style, en créant des doctrines statiques pour lesquelles il ne reste qu'une chance illusoire de renouvellement. Nous proposons aujourd'hui cette critique par la création du "Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste". Dans "Image et Forme", nous citons une lettre de Max Bill dans laquelle il écrit : "Bauhaus n'est pas le nom d'une inspiration artistique, mais signifie un mouvement représentant une doctrine bien définie."

Il y a déjà un siècle que ce nouveau développement a commencé, si nous ignorons le classicisme de l'Empire relevé par la grande révolution française, phénomène déterminant le gothicisme de Ruskin. Dans une longue perspective de cette sorte les doctrines perdent leur valeur propre. La science moderne est arrivée à reconnaître que des phénomènes composés d'un assez grand nombre de phénomènes uniques agissant sans causalité obéissent dans leur ensemble strictement à la loi de la causalité. Nous sommes grâce à cette distance capables de voir tout ce développement apparemment incohérent et contradictoire dans ses détails, du point de vue de la nécessité. Nous sommes capables d'appliquer à ce développement nos lois sur les conservatisme et radicalisme formels : la nécessité et en même temps l'insuffisance du *naturalisme* de Ruskin, de *l'idéation inventive* de Van de Velde et du *rationalisme* de Gropius s'inscrivent dans une inévitable dialectique du mouvement. Cette nouvelle optique d'ensemble nous

conduit à la prise de conscience d'une nouvelle méthode dynamique dans la création formelle et artistique. Mais cela nous fait aussi apprendre qu'il faut se jeter dans la confusion et agir directement sur les contradictions en en créant d'autres, si on veut fertiliser le développement.

CONTRE L'IMAGINATION POUR L'ASPECT NEUTRE

La valeur morale de formes conçues selon leur stricte raison d'être n'a plus préoccupé personne. Ce que Ruskin et Morris avaient condamné au nom de la Beauté, je ne cessai de le dénoncer au nom de la moralité. (p. 88)

Il ne devrait y avoir aucun inconvénient ni aucun péril à dénoncer la laideur, ou à en rechercher les causes puisque la laideur est un mal et un péché. Ne nous y trompons pas, en dernière conséquence, le recours à la fantaisie dénote une indigence de la faculté créatrice et une lâcheté. C'est quand on ne trouve rien qui satisfasse le sentiment esthétique par la voie de la conception normale et rationnelle qu'on a recours à la fantaisie. Celle-ci est la fille de joie qui passe sa main sur le front de l'artiste en peine et qui lui fait croire qu'il est créateur parce qu'il se sent inspiré ! (p. 34)

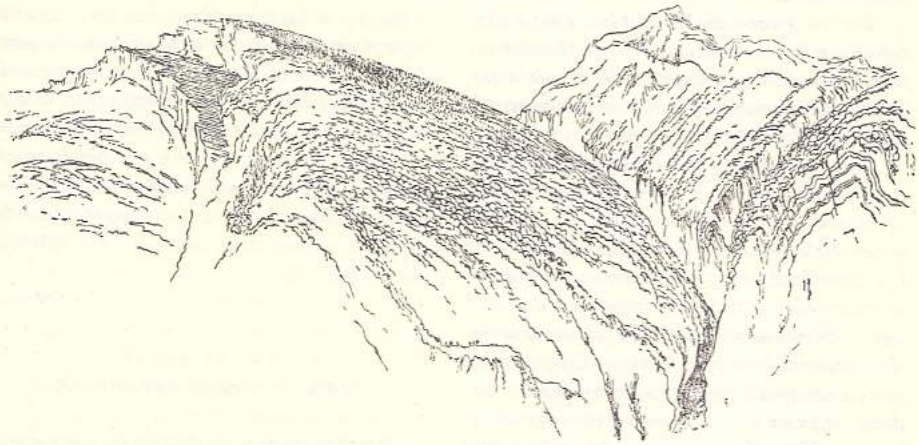
La sottise de certaines formes résultant de la fantaisie ne connaît pas de bornes, et il serait aussi divertissant qu'utile de les réunir et de les faire défiler devant ceux qu'on chercherait à édifier sur les désastreuses conséquences d'une conception déréglée.

C'est dans les objets systématiquement dépouillés de ces particularités qu'on trouvera l'idéal de ce que nous pouvons atteindre dès aujourd'hui. Car nous évoluons dans un sens favorable : nous nous renseignons moins de la Beauté d'un objet que de ses qualités pratiques. Cette priorité du pratique sur la Beauté nous a valu les nombreuses choses d'un aspect parfaitement neutre. (p. 90)

Une discipline nouvelle appliquée comme une loi de l'hygiène, voilà le programme qui, à mon sens, devait avoir raison de la laideur, enrayer le mal, tout le mal provoqué par l'intervention de la fantaisie. (p. 32)

Elles réalisent, par conséquent, cet état neutre auquel nous en appelions pour la lutte contre l'envahissement de la laideur et de la dépravation du goût. (p. 39)

Fanatique du principe de la conception rationnelle et mûs par l'idée de la nécessité de l'aspect véridique et moral de toutes choses, nous revisâmes –



DESSIN DE JOHN RUSKIN

sans faiblesse – toutes nos opinions sur les styles, sur les formes et les ornements. (p. 54)

Selon le choix que nous ferons du cadre de notre existence, nous créerons un foyer propice ou pernicieux à nos pensées et à nos actions.

Vivre en société avec des objets menteurs n'est pas moins dangereux que vivre dans la société de personnages tarés, et l'indigence n'est plus excusable quand le mensonge est nettement établi. Nous avons cherché, par tous les moyens, à réfuter la notion de "l'innocent mensonge". (p. 88)

La laideur ne se manifeste, elle et ses plus funestes conséquences, que dès que les choses se présentent à nos yeux autrement qu'elles ne le doivent pour répondre strictement à leur sens et à leur destination les plus intimes. (p. 106)

CONTRE LA BEAUTÉ
CONTRE L'AUTONOMIE
DE L'ESTHÉTIQUE

La beauté a pu prendre le pas dans l'imagination des hommes sur l'intelligence, alors qu'elle empruntait à celle-ci son existence. Ce grand malentendu a marqué la destinée de la beauté. Elle a cru pouvoir prétendre à une existence propre, indépendante. Or c'est par suite de cette erreur que sur le plan de l'architecture se sont accomplis ses plus grands malheurs. (p. 122)

Durant quatre siècles et plus, c'est-à-dire depuis que le style gothique a irrémédiablement préparé son déclin et précipité sa fin en cédant aux avances des pires suggestions de la Fantaisie, elle a triomphé de la Raison. (p. 105)

Devrons-nous un jour abjurer le culte de la Beauté et accepter une foi nouvelle ? La faillite de la Beauté paraît imminente, mais elle n'est pas encore declarée. Il est encore temps, peut-être, de Lui éviter le désastre. Qu'Elle renie ses errements et répudie tous ces styles avec lesquelles Elle a vecu une vie de mensonge et de légèreté, depuis la splendide explosion hystérique du Moyen Age jusqu'aux styles à perruques frisées et à cérémonieuses courbettes, et jusqu'à celui dans lequel nous avons manqué d'étouffer sous un amas d'insanités séniles et de prétentieuses vanités.

Tant que nous n'aurons pas obtenu cette renonciation, et tant que nous n'aurons pas réussi à refaire à la beauté une virginité, nous ferons bien de l'ignorer. *Une ère nouvelle serait en même temps,* une ère sans laideur. *La pratique exclusive de la conception rationnelle nous vaudra cette compensation, la laideur ne pouvant résister à l'application de la rigoureuse hygiène. Il faut que nous cherchions à remplacer au plus tôt ce qu'une cruelle analyse nous a fait perdre et la place qu'elle avait occupée dans nos cœurs, nous devons la préparer pour une déesse nouvelle née dans le pays de la saine raison, loin du miracle, loin du mystère, et loin, surtout, des formules que les philosophes et les esthéticiens accumulent avec ardeur depuis l'Antiquité.* (p. 103)

CONTRE TALENT ET GÉNIE
POUR L'ORDRE ET LA DISCIPLINE

Vers la fin du siècle dernier, la dégradation et la déchéance du goût atteignirent un degré et une ampleur dont l'histoire ne connaît pas d'exemple. Jusque-là, grâce au génie et au talent des artistes, on peut dire que la corruption avait eu de "grandes époques", et la laideur, qui ne pouvait manquer de suivre cette corruption, de "beaux moments". Il ne faut pas s'étonner du rapprochement du génie, du talent et de la laideur. Car le génie et le talent ne répugnent pas instinctivement à la laideur. *Ils se sont, au contraire, fréquemment signalés par de très vilaines besognes dans le domaine de l'architecture et des arts industriels. Et cela n'a pas d'importance : la présence du génie semble excuser tout. Toute notre éducation, d'ailleurs, n'est-elle pas dirigée depuis des siècles dans un sens qui nous permet de reconnaître le génie et le talent et de l'apprécier tandis que nous sommes restés inaptes à reconnaître la laideur ?* (p. 79)

CONTRE LE NOUVEAU
POUR LA FORME ÉTERNELLE

Dédain ? incapacité de distinguer le génie et le talent ? Non. Avons-nous été incapables de les reconnaître quand nous constations que le génie et

le talent des artistes des siècles précédents (Van Gogh, Gauguin, A. J.) *nous avaient donné le change sur la laideur d'époques entières ? Le principe de la conception rationnelle de la Beauté, celui de la conception rationnelle des formes et de la construction sont vieux comme le monde. Ce n'était donc qu'une illusion, qu'une naïveté de croire que l'architecture moderne, celle qui allait volontairement accepter les rigoureuses règles propres à ces principes, allait apporter au monde quelque chose de nouveau.*

Le "Nouveau" que révèle au monde l'architecture de notre époque, elle l'a découvert sur le plan de l'éternité. (p. 114)

Un moyen vieux comme la Raison ne peut engendrer un style nouveau. Un style réellement "nouveau" ne pourrait être qu'une abomination, *une nouvelle victoire de la laideur, puisque forcément* toute nouveauté serait le résultat d'une conception anormale, opposée à celle de la conception rationnelle. (p. 84)

La menace de la nouveauté est restée constante. Tant qu'elle ne sera pas écartée, elle prolongera non seulement indéfiniment la décadence du goût, mais elle démoralisera tous ceux qui de près ou de loin ont à faire avec la création. (p. 65)

Ce qui attirait les fabricants, c'était la "nouveauté" des formes et des ornements, l'inédit *de nos inventions. Pas une création, se distinguant par sa nouveauté dans le domaine de l'architecture et dans celui des arts industriels, qui ne fût signalée, bruyamment discutée, louée hors de mesure.* (p. 51)

Ici nous touchons au problème de l'instinctive hantise et de la dépravation du goût par l'ornement.

L'attrait de la variation ne pouvait pas exercer aussi aisément qu'aujourd'hui ses ravages sur la forme.

Le besoin de variété *devait rechercher l'assistance de l'ornementation, plus aisément variable, plus susceptible de séduire par sa* nouveauté. (p. 63)

Au cours de toute l'histoire de l'Humanité, se vérifie cette constatation et la malédiction qui pèse aujourd'hui sur les fabricants est sensiblement la même que celle qui a amené les premiers commerçants fixés sur les côtes de la Méditerranée à exporter à l'etranger – à exiger "du nouveau", "toujours du nouveau", des artisans qui trafiquaient de leurs produits. Dans ce domaine, rien n'a changé et le Crétois de l'époque minoenne, les Phéniciens contemporains de la destruction de Troie ne sont pas bien différents des fabricants modernes qui sont condamnés à présenter tous les ans des modèles nouveaux à la Foire internationale. (Alors aussi le principe du nouveau est vieux comme le monde. A. J.)

Si affligeante que soit la perspective d'une démoralisation générale, elle seule sera capable de convertir le public, de l'amener à renoncer à la nouveauté, et en même temps à tous ces motifs d'ornementation qui lui ont procuré une satisfaction si irréfléchie pendant des siècles.

Que la toilette féminine se soit affranchie depuis quelques saisons (1929) des caprices de la Mode pour rechercher la ligne pure, ceci pourrait provoquer des transformations dont l'importance n'échappera à personne. Nous estimons que dorénavant l'abstention d'éléments décoratifs est aussi possible et probable dans la toilette féminine qu'en architecture. (p. 63)

Nous nous dressâmes brusquement contre la nouveauté et contre ceux qui, à tout prix, et quoi qu'il en coutât, exigeaient du nouveau. (p. 54)

Ce faisant nous écartions toutes les nouveautés récentes et anciennes, et nous renouions avec la tradition : la tradition primordiale de la conception, celle de la forme adéquate, pure et éternelle, *celle de la* détermination fatale *de la forme par sa fonction ! Nous étions-nous jamais interrogés sur ce qu'était le "nouveau", sur la loi qui le crée et le principe qui le justifie ?* (p. 55) – (Apparemment, non. A. J.).

CONTRE LE ROMANTISME, POUR UNE ARCHITECTURE CLASSIQUE

En architecture, depuis le "Cromlech", le "Dolmen" jusqu'au temple "dorique" qui nous apparaît comme l'aboutissement de l'architecture primitive, nous reconnaissons la perpétuité de la forme logique, de l'accord parfait entre la forme et sa destination. Depuis que la préhistoire avait inventé le mur, les toits, le pilier, l'architrave, l'en-

corbeillement et la voûte, on peut compter sur les doigts d'une main les manifestations de "nouveau" en architecture (p. 58). *Il n'y a pas de doute que, dès à présent, le désir se manifeste de ne nous entourer que de formes pures et d'objets dépourvus d'ornements. L'aspiration se généralise à ne vouloir vivre que dans un intérieur dont l'atmosphère est délivrée de toutes suggestions problématiques ou sentimentales.* (p. 115)

Incontestablement, aujourd'hui l'intelligence a triomphé sur le sentiment et ceux qui persistent à souhaiter la prédominance de celui-là au détriment de celle-là doivent en faire leur deuil.

Le sentiment s'est trouvé coincé, d'une part, entre la volonté de découverte qui ne se sent liée à aucune limite et, d'autre part, par la puissance du raisonnement qui pousse à la fatalité de déductions logiques relevant de l'éternité. Pris entre ces deux tenailles le sentiment et la sentimentalité seront étouffés. (p. 60).

Qui pourrait résister à l'émotion que j'ai éprouvée devant telle hache en granit poli qui se trouve au musée préhistorique de Copenhague, devant une longue lame de poignard, d'une forme impeccable, en onyx vert taillé, datant de la préhistoire égyptienne, qui est conservée dans une vitrine au musée de Berlin, etc. (p. 97)

Parmi tous les édifices qui existent au monde, le Parthénon est le plus puissant. Une émotion surhumaine fait se serrer les poings et trépigner comme si l'on se sentait en présence du Dieu même de la vie, *en présence de Dionysos, le dieu de la* Passion, *le dieu des* Extases *et des* Mystères. (p. 98)

Ce n'est pas la Beauté qui vient à notre rencontre sur l'Acropole, mais le rayonnement divin de l'Intelligence. (p. 99)

Dénudé de tout ce que l'imagination des Grecs du temps de Périclès avait imaginé pour l'embellir (sculpture et polychromie), il apparaît, comme le pont métallique, en état de grâce.

Ainsi il a fallu que le temple grec se dépouillât de tout ce que l'imagination avait trouvé pour l'embellir *pour qu'il fût ramené à l'état de grâce et pour que ressuscitât sa splendeur originelle.* (p. 100)

Ce rapprochement ne tendait qu'à reconnaître, en principe, l'ordre et la discipline que nous opposons au dérèglement qui, depuis le romantisme, a triomphé du Classicisme.

CRITIQUE DES DOCTRINES DE L'ARCHITECTE HENRY VAN DE VELDE

Les théories propagées par Van de Velde et ses collaborateurs eurent leur période de "puritanisme rigoureux". L'architecture est devenue strictement fonctionnelle, Van de Velde considérant que c'était là une cure nécessaire à sa santé. Voilà un point de vue qui engendre bien des partis pris devenus insupportables pour nous, aujourd'hui que nous commençons à sentir "les froids des régions désolées". Le rationalisme utilitaire ne peut plus se permettre de refuser la confrontation critique avec "les formules que les philosophes et esthéticiens ont accumulées depuis l'Antiquité".

L'architecture et la forme industrielle conditionnent le milieu et la vie de l'humanité. L'architecture est, dit-on, la mère des arts. Mais au moment où une mère commence à tuer systématiquement ses enfants, ce n'est plus une mère, c'est un monstre. *L'architecture d'aujourd'hui est un monstre.*

Nous sommes obligés de réviser les doctrines de l'architecture moderne pour en retenir ce qui s'adapte à l'art, à la pensée commune, à la philosophie moderne et à l'esprit scientifique. La plupart des observations de Van de Velde sont précieuses et valables, mais ses conclusions sont fausses, parce qu'elles ont été guidées par un esprit non objectif vers une position a priori d'*honnêteté*, de *moralité*, de *santé* et de *raison*. En prenant position uniquement pour tout ce qui est *bon* et *bien*, il a pris une attitude *injuste, idéaliste, irréelle.*

L'ÉVOLUTION EST UNE PROFANATION PERPÉTUELLE DE LA FORME ÉTERNELLE

Van de Velde déclare : *"Le temple grec avait magnifié les éléments, les organes qu'avait inventés ingénument l'homme dès la période de la préhistoire : le mur et le toit, le pilier et l'architrave. Le temple grec avait magnifié ces éléments dans la concordance la plus absolue de leur forme et de leur action.*

Quand naquit l'architecture romaine officielle, elle ravit au Temple dorique grec ses éléments pour les ranger parmi les ornements. "L'arc de triomphe" est l'exemple classique qui devait rebuter tous ceux qui ont reconnu en lui l'apothéose d'un amoncellement d'organes dont aucun n'a de fonction véritable, ni ne sert à quoi il devrait servir. La Renaissance, le Baroque, le Rococo contribuèrent largement à compléter la collection des ornementistes-décorateurs."

La profanation visait l'essence la plus secrète de la construction et celles des organes sans lesquels elle ne pourrait exister.

L'exemple des architectes de la Renaissance italienne *est à ce point de vue, frappant. N'ont-ils pas consacré la plus fondamentale* erreur : celle de l'inversion des éléments de fonction et des éléments de décoration ?

LES FORMES NOUVELLES PRÉCÈDENT LES RÉALISATIONS NOUVELLES

Nous tirerons à présent nos propres conclusions des observations de Van de Velde.

Les déclarations de Van de Velde sont bien typiques, et en même temps bizarres. Il faut bien admettre l'existence des fonctions structurelles aussi bien que des fonctions décoratives, sans quoi son explication d'inversion devient ridicule. C'est ce que nie précisément Van de Velde, parce qu'il ne montre pas *comment les éléments décoratifs deviennent éléments constructifs*, l'un des plus importants phénomènes du développement formel.

Nous constatons que Van de Velde, de même que tous les architectes modernes (excepté Erik Lundberg, cf. *La langue formelle de l'Architecture*) ne comprend absolument rien à la dialectique de l'évolution dans l'architecture *Italo-Romaine.*

Les rationalistes cherchent *une symétrie absolue entre forme, structure et fonction, alors que l'évolution se fait précisément par une dissymétrie grandissante entre ces trois éléments.* Ce mouvement à plusieurs sens provoque une transformation qualitative qui le dirige vers une nouvelle synthèse, vers une nouvelle symétrie. L'innocente évolution vierge n'existe pas. La naissance est le résultat d'une violence nécessaire. Les rationalistes pensent que ce sont les destinations qui engendrent les nouvelles formes. Ceci n'est vrai que dans des *cadres donnés.* Les nouvelles destinations qui révolutionnent notre vie sont imprévues et provoquées par l'introduction de formes inutiles ou d'une utilité imaginaire et décorative. *De longues périodes peuvent passer entre la création d'une nouvelle forme et son usage pratique.*

Des milliers d'années avant de l'utiliser pour la poterie, l'homme a utilisé l'argile pour la sculpture. Les métaux ont servi à la bijouterie longtemps avant de servir à la fabrication des outils. Au Mexique, ainsi que chez nous, l'utilisation originelle de la roue était justifiée uniquement pour des raisons magiques et sacrées – jamais pratiques. Les feux d'artifice étaient le seul usage de la poudre découvert par les Chinois. *On ne connaît jamais la destination définitive d'une nouvelle forme.*

L'ARCHITECTURE ITALIENNE ET LA LOI DU CONSERVATISME FORMEL

Il y a une distinction entre la fonction ou destination formelle, et la destination structurelle. Cette distinction apparaît clairement quand nous nous trouvons devant une nouvelle structure. Nous en avons déjà donné

cette définition : *Quand un nouveau type est inventé pour satisfaire une fonction, il sera influencé dans sa forme par le type qu'il remplace ou par des formes connues et familières. La forme connue crée le décor de l'objet inconnu. L'ancienne structure se réduit à un élément de façade.*

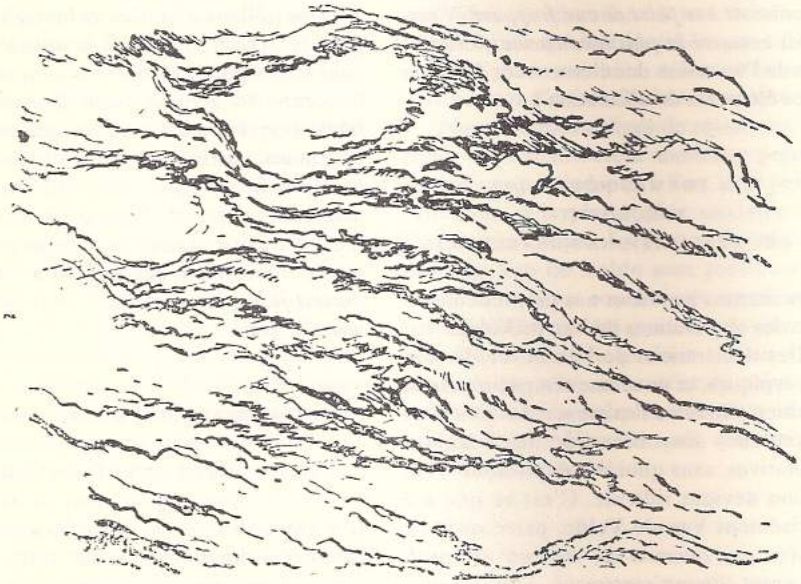
La voûte de l'Arc de Triomphe était le triomphe de l'architecture romaine sur l'architecture grecque. Ses possibilités ont été expérimentées à l'époque suivante et dépassées par la fin du gothique. La nécessité d'une nouvelle structure architecturale s'imposait aux architectes de la Renaissance. L'élaboration des structures modernes commençait. Une fois de plus les architectes italiens triomphèrent. Nous sommes aujourd'hui, grâce à leurs nouvelles expériences poursuivies à travers le Baroque, le Rococo, le Classicisme et le Nouveau Style, arrivés à une nouvelle structure architecturale, cachée derrière les coulisses grecques et gothiques.

Le détachement absolu entre l'irréel et le réel – le décor théâtral, le décor pur – ainsi que les grandes structures abstraites, les structures pures et réalistes (le code romain, l'église catholique – le système bancaire) voilà la force des Italiens, leur apport essentiel à la culture européenne, leur secret et leur faiblesse.

CONCLUSIONS SENSATIONNELLES

UNE ÈRE SANS LAIDEUR SERAIT UNE ÈRE SANS PROGRÈS

Quelle est la position du "nouveau" dans l'art ? Son effet est bien connu par l'homme de notre époque, c'est un effet superficiel du modernisme. Il existe en effet dans la vie d'aujourd'hui un culte du sensationnel dans la presse, la littérature, le cinéma, la publicité, le sport, etc. Ces manifestations qui se présentent sous une forme chaotique et avec les images les plus vulgaires, les plus cruelles



DESSIN DE JOHN RUSKIN

et les plus anormales sont condamnées par la religion, par la morale et par la raison. Nous, au contraire, nous ne condamnons pas a priori, mais nous cherchons à comprendre par simple curiosité ; curiosité qui s'arrête parmi ceux qui aiment ces émotions. Ce désir de sensations est formulé ainsi en termes de connaissance pure, à l'exclusion de tout jugement moral.

L'effet sensationnel et imprévu de surprise, ce qu'on appelle le choc, peut être provoqué d'une manière extrêmement primitive avec un peu de violence et par des impressions inhabituelles de lumières, couleurs ou sons. Depuis longtemps on sait que de tels effets peuvent servir de traitement pour certains états psychiques. L'homme normal, lui aussi, a tout autant besoin de ces coups violents qui réveillent sa vitalité. L'importance de l'effet de choc dans les arts a déjà été mis en évidence par les surréalistes. Il s'agit ici d'états anormaux, de phénomènes plus complexes provoqués par des situations extraordinaires et agressives. Nous nous trouvons en présence d'un phénomène très important dans les arts, et que les études classiques ignorent. Ceci explique la popularité étendue de toutes les manifestations du genre fantastique dans l'art populaire moderne, mais surtout nous permet d'établir une nouvelle systématisation objective de l'esthétique, qui dépasse les recherches de l'harmonie et de la beauté classique. La conclusion de cet énoncé est que le laid (c'est-à-dire ce qui frappe) est à la base de notre esthétique véritable. Quand on dépasse l'état de l'inconscience et de l'ignorance absolue, on entre dans le champ de la connaissance partielle des choses : et c'est précisement le vaste champ de l'activité artistique.

Le sentiment de stupeur et de surprise devant la nouveauté se transforme en présence des choses dont la représentation est partiellement connue, en un sentiment superficiel d'admiration ou de dédain, de tragique ou de comique mais toujours distinct entre le spectateur et l'activité artistique créatrice ; cette distinction se réduit graduellement à mesure que l'art devient toujours plus évident. On arrive ainsi au sommet poétique, moment dans lequel l'œuvre d'art se confond avec le sentiment populaire, le drame de l'émotion se transforme ainsi en *poésie*.

Le sentiment ne peut se trouver coincé entre "la volonté de découverte qui ne se sent aucune limite et la puissance du raisonnement", parce que le *sentiment c'est la volonté de découvrir*. Les découvertes, les inventions ne doivent pas leur existence à un raisonnement logique, parce que l'unique base d'un raisonnement logique est la réalite existante. L'évolution s'appuie sur des désirs, des buts *imaginaires*, des rêves, des envies, de grandes émotions et sensations : "Du nouveau – toujours du nouveau", voilà la forme qui conduit l'évolution.

LA BEAUTÉ N'EXISTE QU'EN FONCTION DE LA LAIDEUR

Le véritable "nouveau" est abominable parce qu'il est anormal et irrationnel. La laideur n'est pas moins rare que la beauté. Le véritable "nouveau", c'est l'inconnu, l'inconnaissable, le chaos, la laideur. La laideur diminue ou se déplace à mesure que notre connaissance augmente ; il en est de même avec la beauté. Rien n'est parfait qu'à première vue. L'esthétique, c'est l'opposition laideur-beauté. Le contraire de l'esthétique, c'est l'ennuyeux. La tension attractive et positive implique une tension complémentaire repulsive et négative. Si l'on veut écarter la laideur, il faut aussi écarter la beauté ; il ne reste que l'état neutre, l'état ennuyeux ou non esthétique. Une esthétique autonome ne peut naître de l'étude de la seule beauté mais de l'opposition laideur-beauté. Les architectes veulent simplement éliminer le côté esthétique de notre problème, pour s'appuyer uniquement sur la morale, *mais la morale n'existe qu'en fonction de l'esthétique.*

Une éthique autonome ne peut naître uniquement de l'étude du bien. Elle doit

être fondée sur une étude de l'opposition mal-bien. La laideur est un mal mais la beauté souveraine aussi. Toute activité esthétique, c'est-à-dire toute tendance de renouvellement, est à considérer comme un péché perpétuel au point de vue moral. Si l'on n'accepte pas cette opposition intrinsèque de la morale, il n'y aura ni bien ni mal, mais seulement l'état neutre.

L'ESTHÉTIQUE PRÉCÈDE L'ÉTHIQUE

"Au commencement, il y avait l'acte", dit Goethe. Le mal, l'acte non-sensé, l'acte pur, est plus vieux que l'acte sensé et rationnel, le bien. Ainsi le mal précède le bien. Où commence la morale, commence aussi son opposée, l'esthétique.

Ainsi *l'évolution est une anomalie perpétuelle.* Ce qui existe déjà et continue à exister représente ce que l'homme appelle le *normal, le rationnel et le nécessaire.* Ce qui n'a jamais existé ne peut évidemment être considéré comme normal et nécessaire. *Tout renouvellement s'accomplit du particulier au commun.* Le "nouveau" est forcement une *rareté, une étrangeté, une anomalie, une particularité.*

Eviter l'anormal, détruire le particulier, c'est arrêter *l'évolution* ; cette rupture perpétuelle avec la morale. C'est la variété qui crée le thème. C'est l'exception qui fait la nouvelle règle.

Seuls les sentiments font penser. C'est par *l'animation, l'émotion, la passion et l'extase* que même Van de Velde exprime le premier jugement d'une valeur culturelle et artistique, *et non par neutralité.*

Vivre dans une société d'où seraient exclues les fantaisies dominant certaines de nos activités serait une vie sclérosée et mécanique. Ce sont nos désirs et nos fantaisies, nos rêves, qui nous font mentir. *Les mensonges sont les vérités sur les possibilités futures de l'humanité.*

Le mensonge est une expression en contradiction avec la réalité existante. Tout ce qu'il y a de nouveau est d'abord considéré comme un mensonge, une tromperie, et ne se distingue des autres tromperies que par le fait des expériences qui plus tard indiqueront sa *probabilité,* et le transformeront en vérite réelle. L'évolution est un drame, une lutte perpétuelle, et *les malheurs sont le prix du progrès.*

L'ÉVOLUTION EST SENSATIONNELLE ET NON RATIONNELLE

La force du sensationnel, c'est la force des fermentations, les forces apparemment imaginaires qui agissent comme la levure dans le pain en n'ajoutant rien, si ce n'est le superficiel, qui transforme la masse compacte en superficies innombrables : la force distinctive, rayonnante, de l'existence. La distraction créée par les tensions sensationnelles transforme la chose qui provoque nos sensations en un phénomène en même temps monstrueux et merveilleux, énorme et diffus, réel dans le sens le plus aigu de ce mot, et en même temps fantastique et irréel.

Le sensationnel ou le modernisme n'est pas un phénomène superficiel et insignifiant à côté de la véritable culture profonde. C'est le processus de la création culturelle même dont les résultats décantés nous appartiennent définitivement. Notre époque ne manque pas du sensationnel, mais on n'est plus capable d'employer le processus sensationnel comme une *méthode culturelle* : ou bien on s'y oppose au nom de l'objectivité ou bien on s'en sert pour tirer les avantages les plus immédiats de l'attention du public. La culture en général n'est plus un champ sensationnel. La culture n'est plus en situation, parce qu'on ne peut parler de situation que la où il y a de l'événement, et un acte ne devient événement qu'au moment où il est capable de déclencher la sensation.

Seul le fantastique peut animer les raisonne-

ments. Une vie complètement rationalisée et ordonnée endort l'intelligence, remplacée par des réflexes automatiques, routiniers et somnambules. L'intelligence et la pensée créatrice s'allument en rencontrant *l'inconnu, l'accident, le désordre, l'absurde et l'impossible. L'intelligence c'est de rendre possible l'impossible, de rendre connu l'inconnu.*

MISÈRE ET MERVEILLE

SUR LE RÔLE DE L'EXTRÉMISME DANS LE DÉVELOPPEMENT CULTUREL

Le véritable caractère des doctrines de Ruskin et de Van de Velde est actuellement très peu connu, et ces doctrines contiennent pourtant certaines idées de base de notre sujet. J'ai donc décidé de donner ici des citations assez complètes de leurs doctrines pour que l'on puisse juger de leur théorisation, mais un extrait précisément limité à la mise en valeur de leurs erreurs. Ceci n'est pas fait pour établir un préjugé injuste à leur propos mais au contraire pour préciser les réserves qui nous permettront d'accepter leurs doctrines comme des éléments fondamentaux d'une nouvelle optique artistique. Ce choix et cette critique sont ainsi le plus grand hommage que l'on peut offrir à deux théoriciens qui souhaitaient avant tout que leur pensée puisse garder sa puissance d'inspiration. C'est déja prouvé par le fait que l'on veuille employer son temps à la vérifier.

Doctrines de John Ruskin

Extrait de : *Les deux Voies, lectures sur l'Art et son application à l'Art Décoratif et à la Manufacture.*

CONTRE LA VIOLENCE, LA DÉMONSTRATION DE LA PUISSANCE CRÉATRICE

Nous sommes sur le point d'entrer dans une période de notre histoire mondiale dans laquelle la vie domestique aidée par les arts de la paix remplacera lentement, mais à la longue, sûrement, la vie publique et les arts de la guerre.

Nous ne voulons plus aujourd'hui de fêtes en l'honneur des dieux, ni de persécutions de Saints, nous n'avons plus besoin de sensualité et n'accordons plus de place à la superstition ni à l'insolence. La grande leçon que nous apporte l'histoire est que : jusqu'ici les beaux-arts avaient été soutenus par la puissante noblesse et n'avaient jamais pu étendre leur action aux loisirs et au délassement du Peuple.

Les arts, dis-je, ainsi perfectionnés et appliqués ont simplement accéléré la ruine des Etats qu'ils ont contribué à embellir.

En raison inverse de la noblesse de cette force on en fit une utilisation impure et vaine.

Et jusqu'ici, le plus grand art a été, et seulement, utilisé pour la décoration des fastes, peu importe qu'ils soient fastes religieux ou fastes profanes, ou la provocation à la sensualité.

Le Gothique n'est pas un art destiné aux Chevaliers et aux Nobles. C'est un art du peuple : ce n'est pas seulement un Art de forme ou de tradition, mais un art d'usage pratique et vital, et d'un perpétuel renouvellement. Il en découle que la première caractéristique de tout grand Art est AMOUR, *la seconde* VÉRITÉ.

Vous savez que parmi les Architectes et les Artistes, on trouve deux catégories : l'une soutenant que la nature doit toujours être modifiée et renouvelée et que l'artiste doit être plus grand que la nature. Ils ne soutiennent pas ceci vraiment textuellement mais plutôt en idée : que l'artiste est plus grand que le Divin Créateur de toutes choses et qu'il peut les perfectionner, tandis que l'autre catégorie soutient, au contraire, qu'il ne peut perfectionner la nature mais que c'est elle qui le perfectionnera.

Les Idéalistes ont toujours, plus ou moins, créé un art formel et les Réalistes se sont efforcés de réaliser, dans leur art, l'image de la nature ou sa reproduction parfaite.

Notez que ces deux manières sont deux choses tout à fait différentes, l'image étant une ressemblance, et la reproduction une simple information, qui n'est pas nécessairement une imitation de la nature.

Vous pouvez faire une distinction plus claire entre ces deux catégories d'artistes : d'abord, ceux qui cherchent, pour le seul plaisir de l'Art, les rapports des couleurs et des lignes sans essayer d'y insérer aucune vérité, puis ceux qui cherchent d'abord cette vérité, et de cette vérité, en arrivent à la jouissance de la couleur et de la ligne.

Notez, plaisir en premier et vérité ensuite ou pas du tout comme chez les Arabes et les Hindous, ou vérité d'abord et plaisir ensuite, comme chez Angelico et tous les autres grands peintres européens. Vous trouverez que l'art, dont la fin est un plaisir, est de préférence le don des nations cruelles et sauvages, cruelles dans leur caractère et sau-

vages dans leurs habitudes et conceptions. Mais, par contre, que l'art qui est spécialement dédié aux faits naturels indique un sentiment particulier de gentillesse et de tendresse.

CONTRE L'ART ORIENTAL

Voici déjà longtemps, j'ai qualifié, avec circonspection, de "détestable" la décoration de l'Alhambra, non pas uniquement à cause des ornements de basse valeur morale, mais surtout à cause du travail décoratif qui, dans l'ensemble, bien qu'attrayant en certains points, manque totalement des réelles, profondes et intenses qualités de l'art ornemental.

Le remplacement de l'observation de la vie réelle par le respect des lois de mathématique est la première caractéristique de l'échec dans le travail de tous les âges. Vous pourrez le trouver entièrement démontré dans l'exemple que je vais vous donner sur l'insuccès du barbarisme gothique.

Les principes aristotéliens du Beau sont, vous vous en souvenez, Ordre, Symétrie *et* Précision. *Là, vous avez ces trois éléments à la perfection utilisés dans l'ange idéal, dans un psautier du* VIII*e siècle à la Bibliothèque de St Johns College, Cambridge. Vous voyez, maintenant, que les caractéristiques de cette Ecole, entièrement éteinte, sont principalement son aveuglement devant les faits naturels.*

Vous avez ici le spécimen le plus pur des éléments d'idéalisme dans tous les âges. Toutes les fois que les peuples n'observent pas la nature, ils pensent toujours qu'ils peuvent la dépasser.

Vous admirerez aussi sans doute le merveilleux résultat de l'emploi de notre grand principe moderne d'architecture de Beauté, Symétrie *et le parfait équilibre en tout.*

Rien n'est possible pour l'homme qui fit l'ange symétrique ; le monde lui est fermé. Il s'est enfermé dans une cellule dans laquelle il restera emmuré pour toujours, il n'y a plus d'espoir pour lui.

NATURE SANS ART, ART SANS NATURE

Je passai, pour la première fois, l'été dernier par le nord de l'Ecosse, et il m'a semblé qu'il y avait une tristesse particulière dans ce pays, due au manque de la force de l'art humain.

Ces conditions de vie, en Ecosse, m'ont amené à considérer une ou deux questions difficiles au sujet de l'effet produit, par l'art, sur l'esprit de l'homme ; et ces questions m'incitèrent surtout à réfléchir depuis que j'errais tristement dans les Landes de Grampipans, où l'art était absent totalement et alors que des nouvelles très intéressantes arrivaient journellement d'autres pays, riches en art, en art délicat.

Parmi les spécimens montrés dans l'Institut de Kensington Museum (1858) et dans les autres instituts installés dans tout le Royaume pour l'enseignement du dessin, il n'y en a pas, je crois, de plus admirable que les travaux d'art décoratif des Indes. Ils sont vraiment dans toutes sortes de matériaux, tels que laine, marbre ou métal, presque inimitables par l'emploi délicat de couleurs dégradées et par l'arrangement merveilleux de lignes fantastiques. Cette force qui leur appartient en propre n'est jamais utilisée, par le peuple, sans lui apporter de la joie ; l'amour des dessins subtils semble s'étendre à la race tout entière, et il se manifeste, dans chaque objet qu'elle façonne et dans chaque bâtiment qu'elle construit, il se réalise, avec la même intensité, et avec le même succès dans la superstition, le plaisir, la cruauté, et il

enrichit, tout autant, avec une profusion d'enchantement, le dôme de la Pagode, la frange de la ceinture et la lame du sabre.

Ainsi vous avez dans ces deux grandes nations, les Hindous et les Ecossais, dans les peuples de la Jungle et ceux des Plaines – deux talents distinctement et diamétralement opposés.

D'un côté, vous avez un peuple heureux de son art et universellement doué, et de l'autre, vous avez un peuple sans art et apparemment incapable d'en faire, ses plus grandes tentatives, jusqu'ici, n'allant pas plus loin que différents arrangements de raies de couleur, en forme de carreaux. Et nous sommes naturellement poussés à nous demander quel est, dans chacune des deux nations, l'effet, sur leur moral, de cette grande différence dans leurs recherches et leurs moyens apparents ; et si les grossiers carreaux de tissu ou les exquis dessins fantaisistes du Cachemire touchent habituellement les plus nobles coeurs. En voici la réponse. Depuis que l'homme est entré, sur la terre, dans la voie du péché, rien n'a été commis de plus bestial, de plus dégradant que les actes commis par la race Hindoue dans les années qui viennent de s'écouler. Une cruauté aussi féroce, une bestialité aussi abominable ont pu être déjà pratiquées avant, mais jamais dans de pareilles circonstances. La cruauté exercée le plus férocement contre les Innocents et les Inoffensifs et la corruption pourrissant odieusement au milieu des témoignages d'une civilisation disciplinée, ceci ne nous paraissait pas à la portée du crime humain, mais comme un acte des mutinés de l'Inde. Et ainsi d'une part vous avez une bassesse extrême manifestée par ces amoureux de l'art et de l'autre, comme pour porter la question à sa plus étroite portée, vous avez une vertu énergique pratiquée par ces détracteurs de l'art. Parmi les soldats à qui vous devez les victoires de Crimée et vos revanches aux Indes, à qui devez-vous plus vive gratitude qu'aux hommes qui sont nés et ont grandi dans ces landes désolées d'Ecosse. Et ainsi, vous avez les différences en intelligence et circonstances entre les deux nations et les différences dans le résultat sur les dispositions morales de chacune de ces nations s'opposant le plus significativement.

De la chaumière viennent la Foi, le Courage, le Sacrifice de Soi, la Pureté et la Piété et tout autre fructueux travail du Ciel ; du Palace d'ivoire, viennent la Tricherie, la Cruauté, la Lâcheté, l'idolatrie, la Bestialité et tout ce qui émane du travail de l'Enfer.

CONTRE LA SUPERSTITION ET L'IMAGINATION

Nous trouvons encore un fait probant dans l'austère universalité, c'est-à-dire l'apparent rapport du grand succès dans l'art avec une dégradation nationale.

Même si aucune attaque venue d'une puissance extérieure n'a accéléré la catastrophe de l'Etat, la période à laquelle un certain peuple atteint son apogée, en art, est précisément celle qui marque le signe de sa ruine et du moment où une magnifique statue apparaît à Florence, une peinture splendide à Venise ou une fresque splendide à Rome, à partir de cette minute, toute probité, industrie et courage semblent s'éloigner de leurs murs et le peuple périt dans une sculpturale paralysie et est voué à la plus terrible corruption.

Si l'art apparaît ainsi dans sa forme délicate être un des plus grands provocateurs d'indolence et de sensualité, je n'ai pas besoin de vous rappeler que cela jusqu'ici n'était apparu manifestement que lorsqu'il s'agissait de superstition.

Il apparaît très difficile de prouver que l'art n'a encore jamais existé dans une Ecole particulièrement dynamique, à moins qu'il ne soit créé pour la prorogation de la fausseté ou de l'encouragement au vice.

Il est parfaitement réel que l'art Hindou est délicat et raffiné, mais il a la curieuse caractéristique, le différenciant de tous les autres arts d'égal mérite en dessin, qu'il ne représente jamais un événement naturel. Il tire ses compositions de détails sans signification, de couleurs et d'un débordement de lignes ; ou bien s'il représente certaine créature vivante, il représente cette créature sous une forme bizarre et monstrueuse. A tous faits ou formes naturels il s'oppose résolument et sauvagement, il ne représentera pas un homme, mais un monstre à huit bras, il ne dessinera pas une fleur mais seulement un zig-zag ou une spirale. Il

demeure indéfiniment environné uniquement par de tristes fantômes ou par des spectres mythiques.

Vous vous arretêrez donc à cette conclusion que l'art ainsi pratiqué et pour sa propre défense, ne respectant pas la nature est la destruction de tout ce qu'il y a de meilleur et de plus noble dans l'humanité.

Aucune grande école n'a jamais encore existé qui n'ait eu comme principal but la représentation de quelque événement naturel aussi sincère que possible.

Les Athéniens voulaient la ressemblance parfaite du corps humain.

Les Florentins, l'école florentine, voulaient la parfaite expression de l'émotion humaine, le reflet de la passion sur le visage et dans les gestes de l'homme.

L'Ecole vénitienne désirait la représentation de l'effet de la couleur et de l'ombre sur toutes choses.

Il n'y a qu'une seule vraie manière de faire une chose requise par un artiste. Il peut y avoir cent manières différentes d'interprétation, fausses, défectueuses ou maniérées, mais il n'en existe qu'une seule qui soit juste et vraie.

Si deux artistes s'essayant à réaliser la même chose avec les mêmes matériaux et, s'ils le font différemment, un des deux se sera trompé.

Ce serait injuste pour l'art anglais, si je n'exprimais pas ici mon regret que l'admiration pour Constable, déjà dangereuse en Angleterre, se soit étendue jusqu'à la France.

Il y avait peut-être en Constable la qualité d'un peintre de deuxième ou troisième ordre, si une discipline sévère avait développé en lui un instinct qui, en dépit de son étroitesse, avait quand même fait preuve de vérité.

CONTRE L'ESPRIT EXPÉRIMENTAL

Si par aveuglement et inconsciente avidité pour la richesse, vous suivez chaque éphémère caprice populaire de la mode ; si par rivalité avec des états voisins, ou avec d'autres producteurs, vous essayez d'attirer l'attention par des singularités, des innovations, ou des frivolités, pour faire de chacune de ces créations une publicité et copier chaque idée d'un voisin prospère, que vous pouvez insidieusement plagier ou surclasser, aucun résultat favorable ne sera possible pour vous, dans vos essais.

Chaque tentative de création originale que vous tenterez provoquera parmi la clientèle un sentiment de mécontentement et lorsque vous abandonnerez toute activité vous pourrez, comme sujet de consolation, réfléchir dans votre retraite, que précisement le résultat de vos actions passées est d'avoir réussi à retarder les arts, tarir les vertus et provoquer le désordre dans les habitudes de votre pays.

ARTS ET CONQUÊTE

On m'a souvent demandé ce que je veux avec mes écrits, en ajoutant que mes intentions n'apparaissent pas très clairement. Mais je ne vois pas moi-même de buts précis dans cette affaire, et quand je les vois cela me rend triste. J'écris plutôt pour détruire des intentions trop précises envers l'art : des tentatives qui d'un côté veulent le soumettre à des justifications morales ou scientifiques, et d'un autre côté essaient de l'isoler dans une indépendance complète par rapport aux autres activités humaines.

Je vais souligner quatre observations précieuses de Ruskin sur l'effet social de l'art :

1. *Le succès dans la création artistique implique toujours une dégradation nationale et morale.*

2. *L'art développe toujours l'indolence, la sensualité, les mensonges, les superstitions et les perversions.*

3. *C'est la tendance anti-naturaliste ou fantaisiste qui est à l'origine des dégénérations.*

4. *L'art pour l'art sans but éducatif et informatif est un danger pour l'équilibre et l'harmonie sociale.*

Quelles doivent être nos réactions à la prise de conscience de ce fait que les arts impliquent une puissance socialement destructive ?

On peut avoir la réaction de Ruskin : essayer d'éviter les dégâts en mettant des

tabous sur certains côtés de l'art, étouffer son temoignage individuel et personnel, son auto-expression, l'expression directe des rêves et des désirs inconnus, la fantaisie. Ainsi l'art ne révèle rien de nouveau, et devient un simple moyen de reproduction, une technique comme la photographie.

Mais on pourrait aussi imaginer de s'employer, sans préjugés éthiques et sans buts précis à expérimenter une dévalorisation de la nation et des conventions morales, justement en vue d'un progrès dans le domaine moral et national.

Dewey, en mentionnant la demande, par le savant C. D. Darlington, d'un Ministère des Destructions Publiques, attire l'attention sur la difficulté, croissante dans la société moderne, d'arriver à désintégrer des formes acquises et admises. Mon opinion est que ceci va de pair avec l'oppression presque complète de la puissance spécifique de l'art. Un ministère des arts devrait être conduit comme un ministère de destructions et de constructions d'utilité publique, qui reprendrait avec une justification offensive les tâches accomplies jusqu'à maintenant par les ministères de la guerre sous leurs faux prétextes défensifs. L'expansion militaire devenue de plus en plus impossible ne peut être continuée que sur une base artistique. Ainsi s'explique le fait qu'une nation qui est arrivée à la limite de ses conquêtes militaires déplace toujours son surplus d'énergie dans un développement culturel ou artistique, ce qui attire ultérieurement les pauvres parasites qui essaient de piller les richesses accumulées. Ainsi s'explique la brutalité avec laquelle les Hindous se sont opposés aux Higlanders qui avaient, avec tant de courage, empli le musée de Kensington et les autres musées britanniques. La méthode employée pour se débarrasser définitivement de ces héros non-désirés était assez inquiétante pour les doctrines de Ruskin, et peut-être aussi pour le développement artistique dans les Indes, qui sait ?

Ruskin exige un art qui soit d'abord identique à la tendresse humaine, l'amour pour l'humanité, une éthique absolue, et ensuite identique à la vérité scientifique, à laquelle il accorde une valeur dominante dans ce domaine. Ce but peut seulement être obtenu en opprimant la vérité humaine de l'individu dans ses manifestations particulières, c'est-à-dire l'unique, artiste.

L'ART C'EST L'ANARCHIE

Cette conception anti-esthétique de l'art et de la beauté amène automatiquement à une critique de la société, en opposant à la réalité sociale une utopie désirée. Ruskin, avec son disciple Morris, représente une branche remarquable de l'utopisme social du siècle dernier, dont l'aboutissement fut la Première Internationale dans laquelle étaient en germe les trois nouvelles tendances de pensée qui devaient conditionner toujours davantage la vie moderne : anarchisme – syndicalisme – socialisme.

Ces trois branches de la pensée communiste se trouvent bientôt à la tension extrême de leurs contradictions. L'anarchisme (remplaçant dans un esprit moderne l'attitude de l'ancienne sorcière, ou du mage) aboutit à un esthétisme pur dans le culte de *l'unique* et de la *propagande par le fait*, la violence ou l'acte pur : "Qu'importent les victimes, si le geste est beau. Qu'importe la mort de vagues humanités, si, par elle, l'individualité s'affirme ?" Ces paroles de Tailhade se retrouveront plus tard chez le futuriste Marinetti, et, engraissées par l'hypocrisie, dans le journalisme moderne de la presse à sensation.

Comme l'écrit Henri Arvon, *c'est surtout entre le symbolisme et l'anarchisme que s'établit une sorte de symbiose.* Stuart Merril, poète symboliste d'origine américaine, estimant que la société moderne ressemble à un poème mal fait, s'assigne une double tâche : sauver la poésie par la doctrine symboliste, et la société par l'anarchie.

Dans les thèses évolutionnistes, l'anarchisme est considéré comme un épiphénomène du socialisme, absorbé par celui-ci.

Ceci est faux. Marx voyait plus juste en l'appelant une interprétation nouvelle du monde existant. L'anarchisme est nettement contre-révolutionnaire et réactionnaire comme puissance sociale, mais est surtout anti-social et anti-organisateur. L'organisation anarchiste est par ce fait même une absurdité impossible, en même temps que l'anarchisme comme attitude est le fondement même des arts. Les conséquences mêmes du programme anarchiste doivent ainsi se tourner contre toutes les organisations de violence, et par le culte de l'acte pour aboutir à la non-violence et au pacifisme.

La seule tendance anarchiste qui peut aujourd'hui se vanter d'un succès politique est ainsi celle de Léon Tolstoï, propagée par son disciple Gandhi avec le succès que l'on sait dans la libération des Indes. C'est ainsi que l'histoire nous a fait voir que les Hindous étaient capables de s'approprier la pensée fondamentale de Ruskin, contrairement à ses compatriotes Ecossais.

Le culte du travail impliqué dans les théories de Tolstoï le rapproche du syndicalisme plus que de l'anarchisme pur. Il en est de même pour les doctrines de Ruskin et celles du Corbusier ou de Nehru. Si nous n'approfondissons pas ici cette tendance professionnaliste, c'est d'abord parce que nous l'avons déjà traitée, ainsi que son rapport avec l'ancien système des castes et corporations artisanales, dans le livre *La Roue de la Fortune et les Cornes d'Or*, et ensuite parce que nous cherchons surtout dans ce travail à rendre justice à la pensée purement anarchique, en indiquant son juste terrain, et en précisant ses erreurs qui furent identiques à celles du symbolisme artistique.

L'ENNEMI DU PEUPLE

L'anarchisme présente nettement deux tendances opposées : l'anarchisme vitaliste et l'anarchisme mystique. L'anarchisme qui a comme but le changement, le nihilisme de l'instant, peut ressembler beaucoup à "l'existentialisme" de notre temps. Ainsi Netchaiev proclame : "LA PAROLE N'A PAS DE PRIX POUR LE RÉVOLUTIONNAIRE QUE SI LE FAIT LA SUIT DE PRÈS".

Cette volonté de donner une SIGNIFICATION immédiate et réelle à la parole est une suite directe de l'ancienne pensée magique : "Il nous faut faire irruption dans la vie du peuple par une série d'attentats désespérés, insensés, afin de lui donner foi en sa puissance, de l'éveiller, de l'unir et de le conduire au triomphe". Ce programme qui rappelle *La lettre du Voyant* de Rimbaud proclame l'acte antisocial de "l'ennemi du peuple" décrit par Ibsen. Les anarchistes ignoraient seulement qu'une opposition agressive, en provoquant à l'action, tourne automatiquement l'agression contre eux-mêmes. Le triomphe auquel l'anarchisme conduisait était celui de la répression de tous les actes anarchiques et la normalisation de la vie sociale. Arvon écrit : "Négligeant le côté constructif du système que représente la synthèse, il porte l'accent sur la NÉCESSITÉ D'UNE DESTRUCTION PERMANENTE TELLE QU'ELLE DÉCOULE DU CONFLIT INÉVITABLE DES CONTRAIRES".

Le socialisme, développé en opposition contre l'anarchisme, néglige pour sa part le côté destructif du système qui se traduira dans la synthèse, et tend à accepter la possibilité d'un développement constructif permanent sans action contraire.

"J'ai fondé ma cause sur Rien". Voilà la grande parole anarchique de Max Stirner. Fonder sa cause sur l'absurdité ou le hasard pur est un mot d'ordre d'une conséquence universelle dans le développement révolutionnaire de l'humanité. Malheureusement le mot d'ordre ne fut pas suivi par les anarchistes qui fondaient bientôt leur cause sur des dogmes aussi bien que sur des organisations.

Fonder sa cause sur rien veut dire établir une cause sans cause, c'est-à-dire bouleverser l'ancien ordre de cause à effet, et établir l'effet, ou l'acte pur, comme l'origine de toutes causes ou établissements de relations causales. Cette découverte d'une origine

dans l'acte ou l'effet amène de façon progressive à la conception expérimentale que nous allons développer ici, mais les anarchistes ne se contentaient pas de provoquer des changements, ils voulaient s'établir en mouvement pour rejeter l'Etat et reconstruire la Société sur la base de la volonté individuelle autonome. Le fédéralisme, modèle de la société anarchiste "ressemble aux cercles concentriques qui entourent le point de chute d'une pierre dans l'eau, et qui tous ont le même point central : même la fédération la plus vaste a son origine dans la volonté autonome de l'individu". Mais si on continue à jeter par hasard des pierres dans l'eau on n'arrive qu'à la troubler, et les vagues en cercles concentriques, qui se font autour de chaque point de chute ne font que se briser entre elles. Au contraire, si elles sont retenues par une résistance, elles seront rejetées et formeront ou bien une tension énergétique ou bien si il y a un moyen de s'échapper, un courant. Les changements se sont transformés en puissance commune ou courant d'ensemble. Les fédéralistes ne voient pas cette interférence qui est le caractère même des puissances sociales. Les fédérations n'ont ainsi pas de possibilités d'existence sauf en profitant des ensembles sociaux plus vastes. Les fédérations sont des ensembles sans aucune capacité progressive, sauf au prix d'un lien parasitaire avec des puissances sociales dynamiques.

Bakounine semble être le seul à avoir compris cela : "La réaction, élément positif, est nécessaire pour que les démocrates, qui constituent l'élément négatif, puissent grâce à cette antinomie qui les oblige à se 'dépasser' faire triompher la liberté". Si dans la société moderne plus ou moins socialisée on échange l'étiquette positif et négatif, on voit que l'anarchisme est la tentative de garder l'ancien esprit aristocratique, transféré à des individus sans privilèges et sans biens matériels à l'exception de leur propre personnalité. Il semble que le mot de Bakounine : "L'homme privilégié, soit politiquement, soit économiquement, est un homme dépravé d'esprit et de cœur", s'applique parfaitement à lui-même si l'on ajoute aussi privilégié de dons exceptionnels. On a dit à son sujet : "Au fond de la nature de cet homme se trouve le germe d'une activité colossale, pour laquelle il n'y eut pas d'emploi". Voilà le véritable problème de l'anarchisme : le manque d'emploi de l'exceptionnel dans la société moderne.

L'aventure et son risque de mort, qui depuis que l'homme s'est distingué de l'animal, et bien avant, ont été le compagnon excitant, exigeant de développer et de réaliser les meilleures et les pires qualités, cette puissance extérieure à l'homme et capable de libérer ses capacités extrêmes n'existe plus. Ainsi l'anarchisme n'est rien que la volonté de conserver le rapport naturel et individuel avec la réalité immédiate. Entre l'extrémisme rationaliste de William Godwin, l'extrémisme individualiste de Max Stirner, l'extrémisme moraliste de P.-J. Proudhon, l'extrémisme religieux de Léon Tolstoï, l'extrémisme collectiviste de Bakounine, l'extrémisme naturaliste de Kropotkine, l'extrémisme de violence de Ravachol et l'extrémisme nihiliste de Netchaiev il n'y a rien de commun que l'extrémisme. L'anarchisme qui a démontré l'impuissance de l'extrémisme est lui-même la manifestation de l'extrême impuissance de l'individu dans la société moderne.

QUE ÇA SAUTE

La misère n'existe qu'en contraste avec la merveille. Aucune condition humaine n'est misérable ni merveilleuse en elle-même. La philosophie de la merveille est en même temps la philosophie de la misère, contraire à la philosophie de la normalisation ou de la médiocrité. L'artiste crée la misère ensemble avec la merveille. Une merveille devient misérable à côté d'un miracle plus important.

Arvon écrit : "Menacé de stérilité tant qu'il veut intervenir dans la vie politique et sociale, l'anarchisme est un puissant excitant

de la vie de l'esprit. Il exalte l'originalité et séduit la sensibilité. Aussi le véritable disciple de Godwin, c'est le poète Shelley".

Stirner appelle sa morale "la jouissance personnelle". Or cette jouissance de soi que Stirner glorifie, en quoi se distingue-t-elle de la jouissance artistique ? Celle-ci par la conscience de l'originalité réussit à arracher des secrets ou virtualités du Moi, apportant ainsi des révélations qui dépassent à coup sûr la conception normative de l'être humain, mais qui, en soulignant l'unicité de l'artiste, renforce en chacun de nous le sentiment de notre dignité et de notre originalité inaliénable.

C'est le même sentiment qui anime Rousseau au début de ses *Confessions* : "Moi seul. Le sens de mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins JE SUIS AUTRE."

"Me développer moi-même tel que m'a fait la nature, proclame Goethe par l'intermédiaire de son héros Wilhelm Meister, fut obscurément, dès mes jeunes années, mon désir et mon dessein."

Etre artiste veut dire que l'on agit sur la distinction entre la misère et la merveille justement parce que l'on a reconnu avec horreur ce qui fait le bonheur des mystiques, à savoir que tout est un. Les mots de Goethe ne trouvent leur sens profond que liés à ces autres : "Et le monde n'est pourtant qu'une simple roue tout à fait pareille tout le long, mais qui nous semble si étrange parce que nous-mêmes tournons avec".

Cette union consciente, cette harmonie complète avec un absolu vivant "cette génération éternelle dans un maintenant éternel" des mystiques est en soi un extrémisme, l'extrémisme universel, l'absolu, l'être éternel, qui rend impossible n'importe quelle manifestation artistique. C'est la trouvaille de la forme absolue, universelle et définitive. L'extrémisme est la capacité dynamique d'achever une forme. Le mysticisme est la capacité de s'adapter définitivement à la forme établie. Il y a la possibilité d'un dynamisme dans le contraste entre Etat et société, mais la société sans Etat, c'est l'Etat absolu, l'immobilité absolue. Le formalisme de nombreuses utopies sociales indique le désir de l'établissement d'un tel Etat absolu, inspiré par le mysticisme. Les idées de Ruskin sont sur cette voie de garage.

L'ACTION NÉVROTIQUE

Le théoricien d'art anglais Herbert Read dans *The psychopathology of reaction in art* demande si on ne peut pas considérer L'ARTISTE COMME AGENT DE CHANGEMENT dans la société. L'artiste serait ainsi le moteur même du progrès humain. Mais ce progrès n'entre nullement dans les données de l'action artistique qui, située sur un autre plan, ne peut communiquer directement avec des entreprises progressistes. Je considère l'observation de Read comme extrêmement juste. La pierre jetée dans l'eau, la source des rayonnements, ne participe pas directement au courant créé par l'interférence entre son activité et celle des autres artistes.

Herbert Read, en ignorant ces courants, voit dans l'opposition qu'un artiste "raté" peut faire contre l'activité d'un artiste "génial" une réaction pathologique qui tue ses dons créatifs dans des haines et agressions destructives. La voie de l'art n'est pas, comme prétend Ruskin, une. Il n'y a pas de courant sans oppositions violentes et puissantes. Certains psychiatres prétendent que l'art doit être au service de la psychanalyse, comme une sorte de moyen thérapeutique. La vérité est tout le contraire. L'art est le moyen principal pour augmenter la nervosité publique, pour créer des tensions émotionnelles, et en même temps, pour libérer des énergies disponibles dans l'homme. La tolérance est l'unique chose intolérable dans le domaine artistique.

Les ethnologues ont pu constater que les magiciens chez les peuples sauvages sont des névrotiques, socialement et pratiquement ratés. Il en va de même avec les artistes.

Mais il existe des névrotiques qui ne sont pas des artistes, puisqu'ils ne sont pas capables de profiter de leurs superstitions et de leurs folies.

"All pioneers in human endeavour have been extremists, explorers working at the frontiers of experience, if they are artists, working at the frontiers of perceptual experience.

What has been worth while in human history – the great achievements of physics and astronomy, or geographical discovery and of human healing, of philosophy and of art, has been the work of those who have believed in the absurd, dared the impossible, and in the face of all reaction and denial, have cried EPPUR SI MUOVE."(Herbert Read)

STRUCTURE ET CHANGEMENT

SUR LE RÔLE DE L'INTELLIGENCE DANS LA CRÉATION ARTISTIQUE

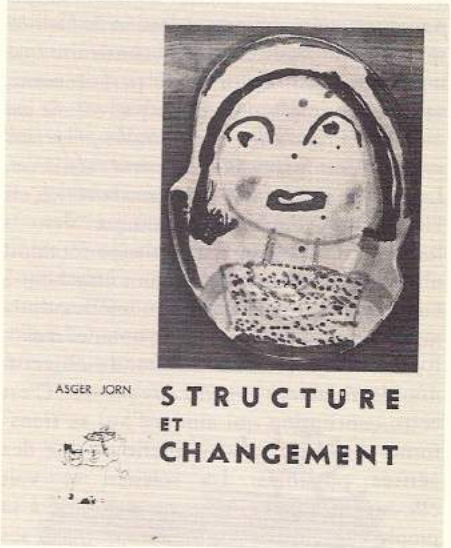
The word "intelligence" names something very different from what is regarded as the highest organ, or "faculty" for laying hold of ultimate truths. It is a shorthand designation for great and ever-growing methods of observation, experiment and reflective reasoning which have in a very short time revolutionized the physical and, to a considerable degree, the physiological conditions of life, but which have not as yet been worked out for application to what is itself distinctively and basically human.

John Dewey

Dans ma première étude, "Image et Forme", j'étais parvenu à la conclusion que l'expérimentation, dans la conception artistique moderne, représente une valeur autonome aussi importante que la formation et l'expression.

Dans l'étude "Forme et Structure" j'ai tiré les premières conséquences philosophiques de cette nouvelle attitude, en la distinguant de l'attitude rationaliste. Cependant, à cause de mon manque de pratique des discussions académiques, j'ai été obligé de laisser Piero Simondo rédiger les conclusions définitives de cette nouvelle conception structurale. Ceci a été publié sous le titre "L'uso metodologico del concetto di struttura", dans la revue *Eristica*, où a paru en même temps mon étude. Simondo rejette tout emploi du terme dans un sens de valorisation ou de prescription, en prenant son point de départ dans son emploi scientifique, descriptif et classificatif. A cet emploi, il ajoute un usage valable en tant qu'emploi *instrumental* et technique pour un contrôle constructif. Ce compte rendu d'une définition valable du terme "structure" me permet d'ajouter maintenant quelques réflexions concluantes à mon étude antérieure.

COUVERTURE DE
STRUCTURE ET CHANGEMENT



LA DOCTRINE STRUCTURALE EST LA DOCTRINE QUANTITATIVE

"Exact science deals wholly with structure" pretendent A. S. Eddington et J. W. Sullivan, qui dans leur livre *The limitations of science* acceptent cette définition de la science faisant ressortir que "the fact that science is confined to a knowledge of structure is obviously of great 'humanistic' importance". L'importance de ce fait peut être divisée en deux étapes : l'étape "sensationnelle" (c'est-à-dire de fermentation et de conquête) de la formation de la science caractérisée par l'idée que *la réalité est structure, et rien que ça :* et l'étape qui commence maintenant, de l'utilisation de l'instrument scientifique perfectionné, caractérisée par l'idée limitative que *la science est la vérité structurale, et rien que ça.*

La science est l'élaboration des doctrines structurales par le moyen de la mathématique. LA STRUCTURE EST L'ASPECT QUANTITATIF DE LA RÉALITÉ, ET LA MÉTHODE SCIENTIFIQUE EST LA MÉTHODE MATHÉMATIQUE.

La sensation moderne lancée par Kepler fut ce postulat que *la nature est mathématique par essence*, suivi par la constatation de Galilée que notre mentalité est ainsi construite que nous ne pouvons rien savoir parfaitement, sauf des connaissances quantitatives. *Ce qui amène à la conclusion que toutes les propriétés non mathématiques sont entièrement subjectives.* La science s'est ainsi fondée sur la vérité, en l'identifiant à l'objectivité, puisque "de tous les éléments de notre expérience totale, il n'y a que les éléments qui nous attachent à l'aspect quantitatif des phénomènes de la matière qui soient liés avec le monde 'réel'". Eux seuls se réfèrent au monde objectif. *Ainsi la réalité était identifiée à la quantité.* C'est cette conception qui aujourd'hui se transforme de vérité sensationnelle en une des vérités possibles. La science se voit elle-même obligée, pour ne pas nuire à sa propre capacité, de reconnaître et tracer ses limites précises. *L'évolution sensationnelle de la science touche à sa fin ; elle a été caractérisée par une réduction correspondante de l'activité des beaux-arts.* C'est un aveu important quand un homme de science fameux comme A.N. Whitehead confesse que "the evils of the early industrial systems are now a commonplace of knowledge. The point which I am insisting on is the stone-blind eye with which even the best men of that time regarded the importance of aesthetics in a nation's life". Si les systèmes de l'industrialisation récente ont progressé en valeur utilitaire, nous sommes pourtant obligés de reconnaître que la situation des beaux-arts ne fait que s'aggraver chaque jour ; que le moment se rapproche où la création (je ne parle pas de la reproduction) artistique ne sera plus considérée que comme un jeu pour les enfants ou un trouble de la puberté, un phénomène auquel les hommes adultes ne peuvent accorder d'intérêt, si ce n'est une certaine curiosité envers des monuments du type musée, qui représenteraient pour eux les étranges préoccupations métaphysiques et imaginistes, caractéristiques de l'enfance de l'humanité. Cette évolution automatique est inévitable si l'homme d'aujourd'hui n'arrive pas à justifier et à mener à bien une action organisée dans le sens contraire. Il semble que la limitation précise de la science moderne nous donne les moyens d'établir une telle autonomie de l'activité artistique.

CONNAISSANCE ET PUISSANCE

Knowledge as the method of active control of nature and of experience.

John Dewey

Ce qui manque aujourd'hui dans la théorisation artistique, c'est un langage utilisable. Pour arriver là il est nécessaire de réaliser un accord commun sur la signification des termes essentiels de cette théorisation. La discussion actuelle, surtout en Amérique, s'est centrée sur ce problème, auquel nous aussi proposons notre solution. Un problème essentiel, traité parti- culièrement par John Hospers dans son étude *Meaning and truth in the arts*, est celui-ci : l'art est-il un moyen de connaissance de la réalité ?

La réponse est évidemment non, si l'on identifie la connaissance avec l'empirisme scientifique. Sa grande faiblesse est de refu-

ser de compter avec la définition la plus évidente et la plus banale de la connaissance, qui est *la rencontre sensorielle entre objet et sujet*, la présence actuelle de l'objet, l'avoir vu et vécu, l'avoir touché. Le domaine de cet acte de connaissance, délimité par les expériences acquises, est relativement autonome. Dans *l'acte de connaître*, l'acte expérimental, ce n'est ni l'objet ni les expériences acquises qui comptent : c'est la sensation dans *la rencontre même* qui importe.

Mais cette objection n'est pas la seule. Hospers cite, d'après Lewis : "Celui qui désire connaître un objet le plus complètement possible, désire une explication de cet objet. Il ne désire pas l'objet même. Il ne peut être possible qu'il le désire, parce qu'il le possède déjà, parce que s'il n'était pas lié avec, comment pourrait-il demander une explication ?" Cette façon de voir dénonce bien comme l'homme de science est aveugle au domaine vaste et extrêmement différencié de la connaissance artistique. Si l'objet que je désire connaître complètement est une fille, cela veut dire exactement que je ne la possède pas. Mais ce peut être un désir causé par une connaissance parfaite de toutes les données objectives de sa personnalité, ou bien parce que je l'ai vue (je la connais de vue), et personne ne peut quand même soutenir que la possession d'une fille n'est pas une connaissance bien plus complète que l'étude de son passé. Nous avons constaté qu'*il y a trois différentes sortes de connaissance, qui sont toutes les trois indispensables pour se rapprocher de ce que l'homme appelle la réalité.*

Dans "Image et Forme", j'ai proposé un point de départ idéologique d'une nouvelle conception de l'art, dans la distinction entre trois perspectives contradictoires :

1. Aspect esthétique : perception de la surface, superficielle, informe et non-structurée.

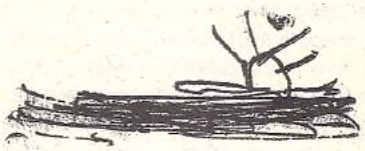
2. Aspect éthique : adaptation formelle, fonctionnelle et subjective.

3. Aspect logique, scientifique : objectivation ou structuration.

Trois sortes de connaissance irréversibles qui se remplacent l'une par l'autre et s'excluent successivement. Les trois aspect sont bien connus et reconnus dans la philosophie classique. La nouveauté consiste dans le dynamisme que l'on obtient dans ce système de succession, en commençant avec la connaissance esthétique, et en finissant avec la connaissance scientifique, qui est la connaissance désintéressée et sans intérêt en soi si elle ne peut pas être appliquée à une nouvelle esthétique.

Nous distinguons trois différents stades de connaissance :

1. La connexion sensorielle entre sujet et objet. *Emotion créée par un changement*, ou perception informe, inconsciente et sans signification. C'est ici que dans la peinture on arrive à connaître surtout la valeur propre de la couleur, et le timbre en musique.



2. *Sensation de la présence d'une force ou d'une forme extérieure*, ou distinction, connaissance d'une signification immédiate, c'est-à-dire d'une forme de l'objet, de sa valeur de présence. Perception demi-consciente. Causalité magique (signalétique).

C'est ici que les sensations instantanées de l'objet s'unissent dans une action sur le sujet, se présentent comme un pouvoir, et provoquent un état d'attention chez le spectateur qui distingue une forme. Un photographe m'expliquait que la tension visuelle nécessaire pour faire l'unité d'une image est un effort à capacité limitée. Si l'on veut faire des copies d'une photo, la deuxième épreuve est mieux réussie que la première, et la troisième encore mieux que la deuxième ; mais après il y a une chute, de sorte que la quatrième est pire que la première. Le peintre connaît ce phénomène

dans ses tableaux surtravaillés. Quand une image perd sa force significative, on arrive au troisième stade :

3. *Conscience d'une communication ou interpénétration sujet-objet.* C'est-à-dire son importance universelle et causale, rythmique et structurale. Réflexive, reproductive et *représentative.*

STRUCTURATION ET CONNAISSANCE

Sullivan dit : "Seen from the outside, as it were, a living brain is a collection of molecules in movement. Experienced from the inside it is a collection of mental states. The first view gives us knowledge of structure. The second view gives us knowledge of nature and substance". (On préfère actuellement remplacer le terme *substance* par le terme *comportement*).

C'est une évidence qu'il est aussi réel et juste de voir une chose de l'intérieur que de l'extérieur : et on trouve des universalisations de l'optique intérieure aussi valables que celle de Kepler et Galilée l'est pour l'extérieur. Nous citons Hugo Münsterbeg : *Connection in Science and Isolation in Art* d'après John Hospers : *Meaning an truth in the arts.* Sur ce que nous appelons la connaissance primaire : "The highest truth about the thing must be the knowledge of the thing itself, not of its causes and its effects ; the thing itself with all its richness and all its meanings to the human mind, and not the substitution with the scientist proposes for the explanation of future events... All that science can teach us about the object O is merely how it was caused by L and M and N and how it will bring about the effect P... But O itself remains always O : we cannot creep into it, we cannot get more of it than to know that it is O, and if we break it in pieces to show its parts, then it is a group of P's and R's but no longer the O. There is no escape : science does not care at all for O itself"... L'exactitude de cette réflexion s'exprime bien plus facilement en français, où la distinction entre *connaître* une chose et savoir quelque chose sur une chose n'est pas confondue comme dans la langue anglaise (knowledge).

Sullivan souligne que *la seule connaissance de notre monde qui puisse être donnée par la science est la connaissance dans son aspect mathématique.* Mais même en acceptant que le système mathématique soit formé à la base d'observations sur les propositions quantitatives dans la matière, on est obligé d'avouer que la mathématique, dans son intégrité, est devenue de "l'art pour l'art", une connaissance de la connaissance, une œuvre d'art anti-artistique qui peut être considérée comme une construction purement subjective, qui n'est constituée que d'énormes échafaudages logiques extraits de leurs propres conclusions, fondés sur des hypothèses improuvables, des expériences non-réalisables, des questions sans réponse. La mathématique n'est plus à considérer comme l'image de la réalité, mais doit être considéré comme un instrument qui peut nous aider à approfondir notre connaissance du monde. Bertrand Russell nous explique que l'on peut tricoter un filet mathématique autour de n'importe quelle combinaison d'objets, et souvent on a l'impression que c'est tricoté autour de rien.

Mais la véritable évolution scientifique a seulement commencé avec Newton, qui combinait le calcul mathématique avec des preuves empiriques, par des expérimentations concrètes, en trouvant l'accord précis entre des calculs quantitatifs et l'effet concret des qualités sensorielles. Donc, en combinant la méthode logique avec la méthode esthétique ou expérimentale.

PROGRÈS ET ÉVOLUTION

Experience is the liberating power. Experience means the new.
John Dewey

La philosophie moderne en Amérique est, même dans ses branches confessionnelles,

d'intention progressiste. C'est ce positivisme qui lui donne sa place centrale dans la philosophie de notre siècle, et qui fait en même temps sa faiblesse.

Le moment est arrivé où il semble indispensable de préciser que ce que l'on appelle progrès n'est rien d'autre qu'une façon de juger un phénomène, qui est *le changement des choses*. Le même changement peut, d'un autre point de vue, être jugé comme une régression, ou encore d'une autre façon, comme une pure agression. Il est même possible d'imaginer un point de vue d'où le changement ne peut pas être aperçu, d'où l'on ne voit que l'immobilité. Si l'on photographie une grande plaque blanche posée dans un paysage, contre le soleil, elle paraîtra noire ; mais si on la photographie de près, en étant à son ombre, elle paraîtra blanche par comparaison avec des personnages placés devant. Les querelles philosophiques semblent être la discussion insensée entre différentes perspectives d'un même objet.

De prime abord, l'homme moderne ne se sent pas dans un mouvement de progrès, mais dans un tourbillon où son optique est changée de jour en jour, d'heure en heure. Ce qui est un avantage. Qui peut aujourd'hui prendre au sérieux les positions de "droite" et de "gauche" ? Le conservatisme qui sacrifie n'importe quelle valeur à des actions insensées, et des révolutionnaires qui sont les premiers à tordre le cou de celui qui se permet un acte ou une pensée révolutionnaire ? Un progressisme qui, de toute sa force, pousse une sclérose complète, et une réaction burlesque qui n'est puissante que dans le sabotage ? Toute cette combinaison unilatérale paraît aujourd'hui vieux jeu, jeu inutilisable et périlleux.

Suzanne K. Langer explique dans *Feeling and Form* que la grandeur de l'interprétation de Newton était sa fécondité, son nouveau dynamisme. Notre conception d'une *éthique expérimentale* établit un dynamisme identique à celui que Newton a établi entre mathématique et expérience. Mais il s'agit cette fois des rapports entre art et intelligence.

L'erreur de Langer est son jugement superficiel de Curt Sach, quand elle dit qu'émotion et forme ne sont pas des compléments logiques. L'émotion n'est qu'une perspective du mouvement, sa perspective subjective, et il est faux de dire que forme et mouvement ne sont opposés que par négation réciproque. Il n'y a pas plus de forme sans mouvement qu'un mouvement sans forme.

CE SONT SEULEMENT LES INVENTIONS QUI PERMETTENT DE NOUVELLES DÉCOUVERTES

L'antériorité de l'art à la science est mise en évidence dans les rapports étroits qui existent entre *invention* et *découverte*. L'homme de science a jusqu'à maintenant refusé de préciser le rôle et le mécanisme de l'invention dans les découvertes scientifiques. La raison est simple. Les inventions donnent une justification à l'évolution scientifique, qui est difficile à expliquer au public dans ses véritables causalités, au moment où l'homme de science veut justifier les énormes dépenses nécessitées par ses expériences. On peut ici parler d'une tromperie heureuse puisque jusqu'à maintenant l'activité inventive a été largement soutenue par les capitaux privés grâce à sa capacité de créer des sources de profits. Il semble pourtant tout indiqué de clarifier cette question : l'imagination a été mise en accusation dans notre siècle.

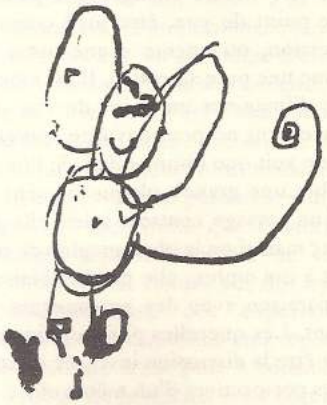
La culture est la violation organisée par l'homme contre la nature objective, pour l'incliner à servir ses besoins et ses envies, et ainsi transformer l'homme lui-même. Cette violation de la nature est aussi une violation perpétuelle de ce qui constitue notre critère de vérité. La culture et la technique ne sont pas découvertes par l'homme. Elles sont inventées, créées, imaginées. Le contraire de la verité, c'est l'invention, le mensonge. Ce qui conditionne l'évolution culturelle, c'est la capacité de l'homme de transformer une

invention en réalité, ou un mensonge en vérité. La capacité inventive de l'homme est due au fait qu'il est capable de nier une réalité qui lui déplait, et de la détruire au profit de la réalisation d'inventions dont il attend du plaisir. C'est sur cette double face négative-positive de l'invention que Gaston Bachelard écrit : "On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images, fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas changement d'image, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas *d'action imaginante*. Le vocable fondamental qui correspond a l'imagination, ce n'est pas image, c'est *imaginaire*. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture. L'EXPÉRIENCE MÊME DE LA NOUVEAUTÉ."

Donner à l'action imaginiste de l'homme son autonomie et sa puissance, c'est rendre à tous les arts les moyens de s'épanouir, c'est favoriser le développement d'arts nouveaux, et d'activités supérieures dans la domination de la nature.

FORME ET STRUCTURE

Michel Tapié récemment, à l'occasion d'une exposition dite "Structures en devenir", proclamait : "Contre toutes les actuelles impostures vis-à-vis de l'art, les attitudes de facilité ou de lâcheté qui refusent la peinture en tant que telle, mais qui veulent bien l'accepter au nom d'un "humanisme" ou d'une "poésie" qui sont des insultes à ce qu'est l'humanisme ou la poésie, c'est-à-dire des structures efficaces à leur puissance propre, nous proposons ici des communications structurelles sans équivoque, sans tricherie, sans tendresse, sans engagement, sans retour." Nous nous inscrivons volontiers dans le camp contraire en voyant dans le drame poétique de l'homme, entrepris par l'artiste, la somme de toutes ces valeurs que le pauvre Tapié prend pour des insultes, somme tournée contre cette masse inerte qu'est l'humanité structurée, enchaînée à une puissance finaliste. Une nouvelle structuration ne peut avoir d'intérêt pour l'artiste qu'en tant que nouveau sujet d'insulte et de violation.



Si l'on s'engage dans le sens contraire, en impliquant à la structuration une qualité, on tombe dans l'impasse trop connue de la magie des chiffres, soutenue par Le Corbusier dans ses systèmes de modules. L'approche de la réalité ? C'est essentiellement l'élargissement de la puissance humaine, une plus grande puissance sur le monde et sur soi-même. Aucun savant ne veut nier ce but anti-scientifique de la science. Personne ne peut nier que la science est un art, même si c'est un art purement analytique, *l'art analytique tout court*. Cependant personne jusqu'à maintenant n'a pu expliquer logiquement l'art comme une branche scientifique. L'attitude artistique est identique à l'attitude primaire, et l'attitude scientifique est secondaire. Elles sont irréversibles, c'est-à-dire qu'après la prise de conscience d'une position artistique, après la structuration d'une forme artistique, il est impossible de retourner à l'attitude artistique qui a été le sujet de la structuration. Cette ancienne position exacte est devenue inutilisable par le processus de la

structuration. Ainsi la *prise de conscience d'une position artistique conduit forcément à une nouvelle position artistique*, qui dépasse l'ancienne structuration en l'employant comme une sorte d'échafaudage. C'est ce déplacement perpétuel de l'activité artistique que l'on appelle son progrès mais cette progression n'implique aucune amélioration de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art. Elle la rend seulement plus difficile et complexe, plus artificielle, pour pouvoir surmonter la structuration de sa propre époque. Michel-Ange et Picasso ne représentent aucun progrès purement artistique par rapport à l'homme des cavernes. Ceci explique l'inutilité, et en même temps la nécessité, d'une confrontation perpétuelle entre la science et l'art.

L'exemple le plus éclatant de cette confrontation est à notre époque la littérature appelée de "science-fiction". L'univers entier appartient, aussi bien que les profondeurs des possibilités internes de l'homme, à cette réalité dont l'homme cherche à se rapprocher. Vue d'une façon scientifique, la science-fiction est une nouvelle perspective pour changer le monde, mais d'un point de vue artistique, c'est une nouvelle méthode pour changer l'homme.

L'importance de cette expansion fantastique est évidente. L'homme ne sait jamais rien que ce qu'il lui intéresse de savoir. Ce qu'il n'a pas envie de découvrir, il ne le découvrira pas. Seule l'imagination peut rendre un objet assez interessant pour qu'il devienne motif d'analyse, et l'analyse le vide de sa force imaginative. Mais la nouvelle combinaison entre l'objet et les résultats de l'analyse peut former la base d'une nouvelle imagination. C'est ce qui s'est produit avec l'impressionnisme par exemple, en rapport avec les analyses spectrales. Et c'est ce qui se fait sur une échelle plus large dans la science-fiction.

LES SAVANTS AUSSI RÉCLAMENT UNE ESTHÉTIQUE AUTONOME

Quand Sullivan doit répondre aux questions artistiques sur la valeur de la science, il explique d'abord que le critère de la vérité scientifique se mesure par son succès, qui est moins causé par les résultats scientifiques que par la valeur de l'attitude scientifique : que le seul fait que la science, dans une large mesure, satisfasse notre curiosité intellectuelle est une raison suffisante de son existence. Il dit que la science, pour le grand savant, est un art, et que lui-même est un artiste. Et sa création n'en est pas moins une œuvre d'art, même si ce n'est que la copie faible et imparfaite d'un autre – de la suprême œuvre d'art qu'est la nature même. Il exprime ici ce qui est l'élément de base de la science, la vérité et vérificabilité sans lesquelles la science est non-sens, n'est rien. Le moteur de l'évolution scientifique est la curiosité intellectuelle, la chasse aux vérités. Pour l'art tout court, le moteur est aussi tout simplement la curiosité en général et dans toutes les directions possibles, une curiosité implicite, physiologique aussi bien que psychologique, l'envie de rencontrer des phénomènes, l'envie du phénomenal, qui est la merveille.

A. N. Whitehead écrit dans *Science and the modern world* : "Professional training can only touch one side of education. Its center of gravity lies in the intellect, and its chief tool is the printed book. The center of gravity of the other side of training should lie in intuition without an analytical divorce from the total environment. Its object is immediate apprehension with the minimum of eviscerating analysis. *The type of generality, which above all is wanted, is the appreciation of variety of value. I mean an esthetic growth.* There is something between the gross specialised values of the mere practical man, and the thin specialised values of the mere scholar. Both types have missed something : and if you add together the two sets of values, you do not obtain

the missing element... *There is no substitute for the direct perception of the concrete achievement of a thing in its actuality. We want concrete fact with a high light thrown on what is relevant to its preciousness.* What I mean is art and aesthetic education. It is however, art in such a general sense of the term that I hardily like to call it by that name."

L'attitude esthétique devant un phénomène est le point de contact entre l'art et la science, mais nous précisons que nous considérons n'importe quelle activité pratique comme une activité artistique dans le sens le plus large de ce terme. Comment ce fait peut-il s'accorder avec le sentiment d'un manque commun à ces deux attitudes, relevé par Whitehead ? C'est parce que l'attitude esthétique est plus pure chez l'esthète artistique que chez l'esthète scientifique. Ceci s'explique quand nous définissons LA CURIOSITÉ COMME L'INTÉRÊT PUR : l'attention immédiate ou l'intérêt pur, non-conditionné, c'est-à-dire l'intérêt causé uniquement par lui-même, par la capacité d'être curieux. Voilà l'esthétique pure, l'inspiration, l'enthousiasme et l'extase pure, qui sont le *déchaînement d'une énergie disponible, par une impulsion quelconque.*

La mentalité scientifique réagit d'une façon bien plus réservée. Elle ne se laisse pas entraîner ainsi par le vécu. Elle ne s'identifie pas avec. Sa curiosité s'intellectualise immédiatement comme si elle était sans corps. Cette transposition mentale est un processus spirituel qui demande le plus haut entraînement académique, et très peu d'hommes de science sont capables de la faire en dehors d'un petit domaine professionnel. Cependant l'esthète complet n'est pris que par une curiosité complète et irrationnelle, LE SIMPLE GOÛT DU RISQUE.

La vérité et la vérificabilité sont la base même de la science. Sans elles la science n'est rien, n'est que non-sens. Le processus de la vérification scientifique est la répétition, la reproduction délibérée. Ce qui ne peut se reproduire ne peut être soumis à l'attitude scientifique. Cela ne veut pourtant pas dire que l'attitude vérificative est inapplicable au jugement éthique ou esthétique, que l'établissement d'une science, éthique et esthétique est impossible. Il s'agit seulement d'autres dimensions dans la structure vérificative. Si j'explique : "Cette fille est bien", cela n'est pas une constatation objective, mais une *valorisation* subjective. Bien veut dire *bien pour moi,* mais on peut toujours vérifier statistiquement si j'ai la connaissance nécessaire pour être capable de dire une vérité, si mon jugement a une base d'expérience.

Mais mon enthousiasme peut être de courte durée : je peux même mentir, ayant trouvé la fille affreuse. Mais le mensonge aussi est une vérité (négative). On peut constater si un mensonge est une véritable invention, ou simplement un mensonge apparent. Et ensuite le mensonge peut être l'expression sincère et significative d'un vrai désir, et ce peut être un hasard dépourvu de sens. Découvrir le dynamisme structural de ce mécanisme dans toutes ses possibilités et combinaisons, c'est la seule voie de pénétration scientifique dans le domaine de la théorie de l'art.

Si l'on admet que ce que l'on appelle vérité n'est que l'aspect scientifique, structural ou quantitatif, de la réalité, il faut reconnaître que *vérité est quantité,* une simple question de *multiplicité d'un phénomène.* Plus on se rapproche du phénomène unique, qui est caractéristique de l'œuvre d'art, plus on s'éloigne de la possibilité de vérification. On est dans un domaine où même les lois de la probabilité et du hasard ne suffisent pas, ou c'est la loi du mouvement qui domine, la loi d'action ou de qualité.

LA DOCTRINE ARTISTIQUE EST LA DOCTRINE QUALITATIVE

Nous pouvons bien commencer par accepter l'attitude scientifique pour laquelle la connaissance complète, ou déterminée, d'un objet ne peut être exprimée qu'en termes de quantité, dans une structuration désintéres-

sée qui est *l'objet : das Ding an sich*. Dans la négation de cette attitude scientifique, nous trouvons le point de départ d'une attitude artistique d'une pureté aussi parfaite. Que la *connaissance artistique d'un objet ne peut s'exprimer qu'en qualité*. Seule une connaissance purement subjective peut être acceptée comme un jugement artistique, forme dans une cohérence complète entre le moi et l'objet, l'appropriation complète du *sujet : das Ding für mich*. A la question que la science se pose aujourd'hui : "qu'est-ce que c'est, l'art ?", l'artiste se demande de son côté : "comment pouvons-nous employer la science ?". Ceci est le lieu et les conditions de cette rencontre entre art et science. La réponse aux deux questions est une : l'art est le contraire de la science, et emploie les résultats scientifiques dans le sens contraire à l'analyse, qui est la synthèse.

Cette rencontre, ce point commun, ne se trouve pas, comme bien des gens l'imaginent, dans le domaine de l'utilitarisme : bien au contraire, au point extrême de l'esthétique, dans la sensibilité, définie par A. Burloud comme "indivision du moi et du non-moi et réceptivité mentale", dans sa *Psychologie de la sensibilité*. Ce point où la subjectivité et l'objectivité se confondent, où *l'univers entier devient sujet*, peut aboutir à une conception de la réalité aussi vraie, universelle et sensationnelle que celle de la quantité introduite par Kepler, une universalité du moi : *das ich an sich*, le sujet universel.

VÉRITÉ CONTRE RÉALITÉ

Le contraire de la vérité, c'est la clarté.

Niels Bohr

La connaissance pure est la constatation d'un fait avec l'explication même de ce fait comme unique but. Toute *explication* est distinctive, est abstraction. La *compréhension* d'un fait est au contraire implicite, synthétique : non seulement une perception, mais l'adaptation du moi à une nouvelle situation. *Il faut comprendre avant de pouvoir expliquer.* Expliquer, c'est cracher le morceau : comprendre, c'est l'avaler. Il y a des morceaux que l'on crache avant de les avoir avalés, rien qu'en les goûtant, d'autres que l'on peut digérer, qui transforment l'être, et d'autres qui passent, et encore ceux qui tuent. Tout comprendre, c'est tout avaler. Pour pouvoir tout digérer il faut avoir de l'estomac. Un homme, comme une société, ne peut jamais rien pardonner que ce qu'il peut avaler, c'est-à-dire ce qu'il doit se pardonner à lui-même. Voilà pourquoi toute évolution est un crime. Comprendre est un acte de puissance. Expliquer est un acte de refus. Comprendre est ainsi une capacité, un art. *Comprendre veut dire contenir en soi, subjectiver*, puisque nous parlons aussi de la capacité de contenir dans l'esprit, le cerveau qui est le ventre de la pensée.

Ce qui montre que l'on comprend un fait, c'est que cela nous intéresse. La science est la méthode désintéressée, mais cette méthode ne peut jamais être appliquée qu'à des choses qui sont capables d'attirer notre intérêt. Intéresser quelqu'un veut dire le toucher avec force. Ainsi c'est le mouvement qui provoque l'intérêt, à un tel degré que l'on peut identifier mouvement et intérêt. *Changement, intérêt, qualité, voilà trois synonymes.* Un sujet n'est qu'un système de mouvements, une forme structurée, ou une quantité qualifiée ou capable – c'est-à-dire puissante. Pour qu'une quantité puisse être aperçue, c'est-à-dire considérée comme une réalité, elle doit être en action. *Le changement est ainsi la réalité d'une quantité*, et ainsi LA RÉALITÉ EST LE CONTRAIRE DE LA VÉRITÉ.

LE MÉRITE DE L'INATTENDU

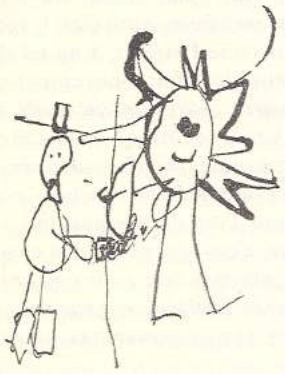
L'étonnement est une des grandes jouissances causées par l'art et la littérature. Le beau est toujours bizarre.

Baudelaire

Est-ce qu'il faut comprendre une œuvre d'art ? Quelques artistes prétendent qu'il ne

faut pas la comprendre dans le sens intellectuel, mais dans le sens spontanément digestif. Même cela n'est pas juste. Comprendre une chose, c'est s'adapter à elle. Mais un objet, une fois qu'il est adapté, n'appartient plus au domaine des beaux-arts. Ce qui fait qu'une œuvre d'art garde sa valeur esthétique réside justement dans le fait qu'il y a dedans quelque chose d'essentiel, de fondamental, qui échappe perpétuellement à toutes les tentatives de compréhension totale.

Baudelaire écrivait : "Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure ne sont, après tout, que les conséquences de la grande hérésie moderne, de la doctrine artificielle, substituée à la doctrine naturelle". La compréhension totale est la compréhension structurale et naturelle. C'est-à-dire qu'il existe dans toutes les véritables œuvres d'art un mensonge indétectable, une imagination inexplicable, des suppositions improuvables, quelque chose d'artificiel et d'anti-naturel. Ce qui fait que ce que l'on appelle les beaux-arts ont une justification pour être considérés comme les seuls veritables arts.



Reprocher à une œuvre d'art d'être incompréhensible, c'est lui reprocher d'être une œuvre d'art. C'est la même chose si on lui reproche de ne rien donner. L'art est comme les stimulants : ceci ne donne rien, mais au contraire prend, déchaîne et libère quelque chose dans le spectateur même. L'art, c'est l'opium du peuple.

Geza Revesz écrit au sujet de l'œuvre d'art considérée comme géniale, dans son livre *Talent et Génie :* "Si je ne me trompe, les signes les plus sûrs de l'œuvre d'art geniale sont deux données psychologiques : la surprise qui renaît toujours en nous à mesure que nous contemplons davantage l'œuvre, et l'augmentation d'intensité de l'expérience esthétique originale quand la rencontre avec l'œuvre d'art se répète... L'œuvre de génie n'est pas explicable par la loi de causalité". Autrement dit, ce qui mesure le caractère génial d'une œuvre d'art, c'est d'être perpétuellement énigmatique, de résister à la connaissance complète, scientifique.

L'ART EST VALORISATION

Nous considérons la *vérité* comme identique à ce qui *existe*. Cependant que la réalité est l'essentiel, puisque le mot essentiel est l'expression d'une valorisation. Nous considérons donc l'existentialisme comme une *philosophie essentialiste* et valorative, et la structuration (vérification), qui est le seul essentialisme que nous reconnaissons, comme la *véritable philosophie existentielle.*

Le jugement de réalité n'est pas un jugement de vérité, comme le prétendent les savants, mais un jugement de valeur. Cela ne veut pas dire qu'une structuration des jugements soit impossible. Nous allons même indiquer quelques données élémentaires d'une telle structuration. La valeur ou la qualité d'une chose, c'est son mouvement. Nous pouvons distinguer trois optiques valoratives :

1. *La valeur économique,* pour une chose donnée, est faite de ses mouvements organisés, qui assurent la permanence de sa forme ou de son organisme. Tout ce qui entretient ce mouvement possède pour la chose une valeur économique ou mesurée, des valeurs éthiques ou relatives.

2. *La valeur hypothétique* de la chose est faite de tous les mouvements qui pourraient aider à transformer et agrandir sa puissance.

Ce sont des mouvements immédiatement inutilisables, considérés par Gide comme des "actes gratuits", mais qui, grâce à leur puissance latente, sont à considérer comme des valeurs précieuses, ou esthétiques, qui ne sont ni vraies ni réelles mais qui pourraient le devenir.

3. *La dévalorisation*, ou jugement quantitatif d'un mouvement : sa vérification scientifique, qui représente le véritable acte gratuit, l'attitude désintéressée.

De ces trois attitudes – jugement de ce qu'on *est*, de ce qu'on *a*, et de ce qu'on *fait* – c'est la valorisation esthétique de *ce qu'on possède sans l'être*, qui nous intéresse ici. Tout comprendre appartient à la toute-puissance, qui accepte tout parce qu'elle dirige tout. La définition essentielle de l'art (all. *Kunst*) est puissance ou capacité (all. *können*). L'identité entre puissance et beauté s'exprime dans la langue danoise ou le mot *kön* indique en même temps sexe et beauté. Nous ignorons si le mot connaissance a une affinité avec le nom du sexe feminin en français, mais insistons sur le fait que les mots allemands *können* et *kennen* (pouvoir et connaître) ont une origine commune.

Nous expliquons ce fait, contrairement à ce qu'on pourrait supposer, pour nous éloigner du vitalisme expressionniste dans la valorisation des beaux-arts (Vlaminck, etc.) en indiquant que l'activité créative dans le domaine imaginiste est conditionnée, non par une puissance vitaliste ou économique, mais au contraire par une impuissance apparente à organiser ses forces dans un cadre donné. C'est-à-dire qu'il n'est pas nécessaire pour manifester une puissance abondante de remplir et de dépasser le cadre. Le dépassement peut aussi être causé par un refus de s'engager dans ce cadre. Il est même possible de voir toute l'évolution de la civilisation comme une réduction perpétuelle, de la part de l'homme, de cette énergie engagée dans la lutte pour la vie dans les conditions de la nature brute. On peut donc concevoir la culture comme un moyen d'affaiblir l'homme, le surhomme futur pouvant n'être qu'un avorton obligé de vivre sur une base purement artificielle et extrêmement fragile. C'est un point de vue utilisable, comme on peut aussi voir dans l'évolution la réalisation de "cette humanité d'essence divine en dépit de toutes ses misères". C'est plutôt une question de tempérament. Mais nous ne voulons pas nier qu'une explication de l'évsolution de l'espèce opposée à Darwin et Nietzsche (le résultat d'une impuissance accélérante) propose des explications plus logiques que celles de l'évolutionnisme. Peut-être ces positions contradictoires doivent-elles se compléter. Il est en tout cas certain que l'homme est l'être le moins *adapté* à un milieu précis, dans le sens organique de tous les êtres vivants, et qu'il est extrêmement fragile dans sa complexité, en même temps qu'il domine la Terre.

L'art ne peut pas s'expliquer par la mécanique, mais l'élaboration d'une mécanique artistique – une mécanique de la valorisation humaine – pourrait nous expliquer certaines choses, qui ne devraient plus nous préoccuper actuellement, mais qui brouillent encore nos perspectives.

A. N. Whitehead explique dans son œuvre, avec une grande abondance d'arguments, que l'importance des beaux-arts réside dans leur capacité d'imposer des valorisations, de changer les valeurs. Et il explique aussi que c'est ce changement de valorisation qui est à l'origine de tout changement dans la vie humaine ; que la capacité de conservation des valeurs même dépend de ce changement perpétuel : "Conservation sans changement ne peut rien conserver." "This fertilisation of the soul is the reason for the necessity of art. A static value, however serious and important, becomes unendurable by its appalling monotony of endurance. The soul cries aloud for release into change. It suffers the agonies of claustrophobia. The transition of humour, wit, irreverence, play, sleep and – above all – of art are necessary for it. Great art is the arrangement of the environment so as to provide for the soul vivid, but transient, values.

Its discipline is not distinct from enjoyment, but by reason of it. It transforms the sould into the permanent realisation of values extending beyond its former self."

Tout cela est très beau à voir imprimé, mais la valeur de ces réflexions est réduite à zéro par les indications éducatives du même Whitehead. Il prétend que "la science moderne a imposé à l'humanité la nécessité de cheminer", "When man ceases to wander, he will cease to ascent in the scale of being. Physical wandering is still important, but greater still is the power of man's spiritual adventures – adventures of the thoughts, adventures of passionate feeling, adventures of aesthetic experience... The very benefit of wandering is that it is dangerous and need skill to avert evils... It is the businesse of the future to be dangerous ; and it is among the merits of science that it equip the future for its duties... On the whole, the great ages have been unstable ages."

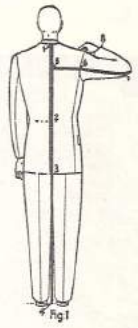
Nous sommes de l'avis que la science en soi n'a jamais rien changé et ne changera jamais rien, sauf dans le sens d'une inertie complète. *L'art et l'adaptation du monde aux désirs sont et resteront les véritables moteurs des mouvements humains.* Whitehead explique : "Parier sens veut dire parier quantité." Pour l'artiste, parier sens veut dire parler qualité (sensation). Car le mot sens veut dire changement, et nous venons de montrer que qualité et mouvement ne peuvent être qu'une seule chose, même si le changement libre est à considérer comme mouvement insensé. C'est le mouvement des quantités qui leur donne leur qualité. Le changement de valeur est un changement de mouvement. Whitehead explique que "l'éducation est l'acquisition de l'art d'utiliser des connaissances. *Notre problème est en fait d'ajuster le monde à nos perceptions, et non pas nos perceptions au monde.*" Il veut dire d'écraser toute tendance vers des "transformations de l'âme", vers des "instabilités et dangers" extérieurs. Whitehead reconnaît la valeur essentielle d'une éducation artistique, mais il refuse de comprendre que c'est une éducation dans un sens exactement opposé à celui de l'éducation scientifique. Etre éduqué dans le sens artistique veut dire que l'on a la force et les moyens d'être mal éduqué dans le sens scolaire et conventionnel.

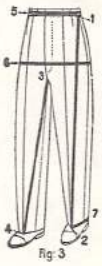
Notre problème est de changer les perceptions de l'homme, et pas le monde. Cependant que l'éducation scientifique change l'homme en prétendant changer le monde, *l'artiste change le monde et la vision du monde pour arriver à changer l'homme.* C'est cette position du problème qui donne son caractère spécifique à l'énigme artistique. Nous travaillons avec des *objets* inorganiques qui sont les œuvres d'art, comme s'ils faisaient partie organiquement de la biologie humaine, et ce qui est encore plus étonnant : nous réussissons.

Rimbaud a inventé ou découvert la puissance de l'incohérence harmonique, explique Valéry, et c'est cette invention (cf. Marcel A. Ruff dans *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne)* que les surréalistes entreprenaient *d'organiser.* La révolution sur-

réaliste tend plus à changer l'homme qu'à changer le monde. Dans une discussion avec André Breton, en 1946, celui-ci me disait porte-parole d'un nouveau swedenborgisme. Ignorant toute philosophie mystique, je ne comprenais pas ce qu'il voulait dire. Mais en lisant l'œuvre mentionnée de Ruff, non seulement j'admets que Breton avait raison, mais Swedenborg aussi à mon avis, en tout cas là où il précède l'esthétique dialectique de Balzac, et rien ne s'oppose à une analyse de mes conceptions artistiques sous cet angle. J'y tiens plutôt.

Il y avait bien dans l'attitude surréaliste, comme le dénonce Marcel Ruff, une trame de spiritualisme, et on peut voir là la raison pour laquelle cette tendance artistique, puissante à l'origine, s'est noyée dans un symbolisme automatique et conventionnel. *L'esthétique lettriste* dépassait, après la Deuxième Guerre mondiale, le dualisme surréaliste. Jean-Isidore Isou déclarait dans son *Esthétique du cinéma :* "Le centre de la connaissance est inoccupé. Je tiens à être Dieu parce qu'il s'agit de l'unique emploi encore libre. Je crois qu'en offrant une méthode de renouvellement perpétuel (de création), j'aurais raison même devant ceux qui se distinguent de moi". Une déclaration pareille est bien courageuse, mais elle conduit à de nombreuses trappes, et ce jeune homme n'évitait pas d'y plonger. Balzac, qui est allé assez loin dans cette voie, expliquait bien l'incompatibilité du mouvement et de l'infini. L'infini est justement l'immobilité, et en fixant la conception divine à cette qualité qui est justement sans qualité, Isou sans le savoir rejoint la voie de Whitehead, en envisageant un art qui n'a comme but que de changer le monde en immobilisant l'homme de ses perceptions. Il dit : "L'indépendance de la matière, et des sens excités est le principe fondamental de l'art. L'axiome implique la possibilité d'évolution de l'une des données, malgré la fixation de l'autre. Il implique l'éducation des sens par les éléments porteurs et témoins du sceau créateur." C'est pour cette raison que le lettrisme d'Isou était bien capable de remuer une époque, mais pas de l'inspirer. Aucune condition n'était changée. Voilà aussi pourquoi dut s'y opposer le groupe de l'Internationale lettriste qui, grâce à sa conception dialectique, était déjà arrivé à la nouvelle optique, à une nouvelle valorisation de l'acte, incompréhensible pour Isou (cf. la dérive psychogéographique qui est la dialectique expérimentale des opérations contemplatives dans l'urbanisme moderne).





LE DERNIER DES MÉTIERS

J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains !

La composition décorative doit-elle sa qualité à une structuration logique et didactique ? La deuxième expérience entreprise par le Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, en 1955 à Albissola, était la décoration libre d'une centaine de pièces de vaisselle en terre blanche par un groupe d'enfants.

Les résultats, dont quelques-uns sont reproduits sur cette couverture [voir ci-dessous], semblent démontrer que n'importe quel enfant avant la scolarisation est plus capable d'utiliser les techniques modernes, afin de rendre homogène et vivante une surface imaginée, que tous les professionnels de la décoration artistique, artisanale, architecturale ou industrielle.

La disparition du métier décoratif se trouve ainsi exigée, d'un côté par les utilitaristes, et de l'autre côté par les imaginistes. L'argumentation de ces derniers met en cause le rôle de l'intelligence et de la connaissance dans la création artistique. Cette étude répond à une telle question.

CHARME ET MÉCANIQUE

SUR LE RÔLE DU VANDALISME DANS L'HISTOIRE DES ARTS

L'ÉVOLUTION DES FORCES

Il est probable que la matière doit uniquement sa rigidité à la rapidité du mouvement de rotation de ses éléments.

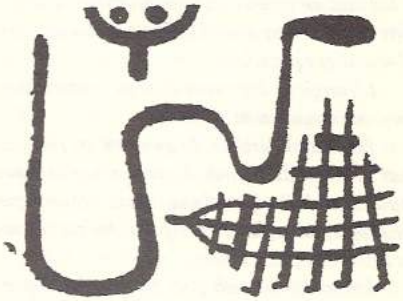
Ce serait grâce à la rapidité que la matière contient une quantité d'énergie très grande sous un volume très faible.

A l'origine des choses s'est condensée dans la matière, sous forme de rotation de ses éléments, une quantité énorme, mais limitée cependant, de mouvement. Cette phase de concentration fut suivie d'une période de dépense des énergies accumulées sous forme de mouvement. C'est dans cette phase que le soleil et les astres analogues sont entrés maintenant. La désintégration de leurs atomes est l'origine de toutes les forces naturelles utilisées aujourd'hui. Ces atomes forment un réservoir immense, mais qui s'épuisera fatalement. Alors ce que nous appelons l'énergie aura, comme la matière disparu pour toujours.

En montrant que la matière est un immense résevoir d'énergie nous avons prouvé du même coup que la quantité qu'elle émet, sous l'influence d'une force étrangère agissant comme une sorte d'excitant, peut être fort supérieure à celle reçue.

La masse qui sert à caractériser la matière n'est que la mesure de son inertie, c'est-à-dire de sa résistance au mouvement.

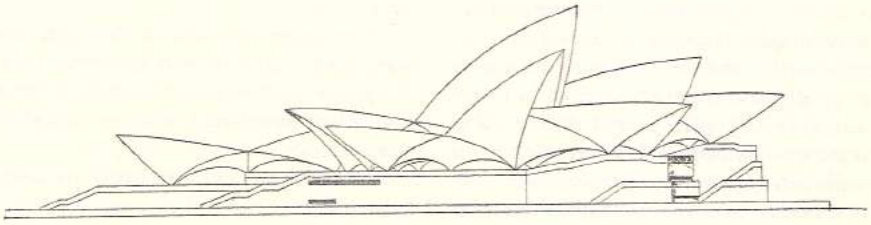
Mouvement, c'est-à-dire changement, et inertie, c'est-à-dire résistance au changement constituent les éléments fondamentaux accessibles à la mécanique.



PAUL KLEE

Les produits de la dissociation des atomes auraient une masse variable avec leur vitesse. Cette masse pourrait même grandir au point de devenir infinie, c'est-à-dire s'opposer à tout changement de mouvement pour une vitesse voisine de celle de la lumière.

Deux corps en relation, chargés d'énergie, ne peuvent, quelle que soit la différence de grandeur de ces corps, agir l'un sur l'autre pour produire de l'énergie, et, par conséquent, du travail, que quand les éléments dont ils sont chargés ne sont pas à la même tension, et, par conséquent, ont cessé d'être en équilibre. Pour la chaleur, la tension est représentée par l'élévation de la température, pour l'électricité par la force électromotrice, pour l'énergie de mouvement par la vitesse, pour la pesanteur par la hauteur de chute, etc.



L'ARCHITECTURE DE L'AMBIANCE COMMENCE : J. UTZON, PROJET POUR L'OPÉRA DE SYDNEY

Nos instruments, comme nos sens, ne sont sensibles qu'à des différences. Ainsi donc, sans dénivellation, il n'y aucune manifestation possible d'énergie.

Dans un système clos, un équilibre ne peut être détruit sans être remplacé par une autre forme d'équilibre équivalente.

L'énergie est le produit de deux facteurs : la tension ou intensité et la quantité.

Dans un réservoir, la quantité est représentée par la masse du liquide, la tension par sa hauteur au-dessus de l'orifice d'écoulement. Pour l'énergie cynétique, la quantité est représentée par la masse et la tension par la vitesse, etc.

Les molécules sollicitées par une force, pour se rendre d'un point à un autre, peuvent prendre une seule direction, celle qui demande le moindre effort.

Le transport de l'énergie ne peut se faire que par une chute de tension.

L'observation démontre bien que la disparition d'une forme quelconque d'énergie est toujours suivie de l'apparition d'une énergie différente, mais cette évolution s'accompagne d'une sorte de dégradation de l'énergie primitive, qui devient moins utilisable.

Rien ne se crée *veut dire que nous ne pouvons pas créer de la matière.* Tout se perd *signifie que la matière disparaît complètement comme matière en retournant à l'éther. Le cycle est donc complet. Il y a deux phases dans l'histoire du monde : 1. Condensation de l'énergie sous forme de matière. 2. Dépense de cette énergie.*

L'énergie n'est pas indestructible, elle s'use sans cesse et tend à s'évanouir comme la matière qui représente une de ses formes.

Un ressort, en se détendant, produit un travail égal à celui exigé pour le tendre.

Les diverses formes de l'énergie obéissent dans leur distribution aux lois qui régissent l'écoulement des liquides. Il faut qu'il y ait inégalité entre les niveaux des réservoirs contenant un liquide pour qu'il y ait écoulement du liquide de l'un à l'autre. Il en est de même pour la chaleur, elle ne peut passer d'un corps à un autre que s'il y a inégalité de température entre les deux corps.

La chaleur va d'un corps chaud à un corps froid, et jamais d'un corps froid à un corps chaud, par une loi analogue à celle qui oblige les fleuves à descendre vers la mer et les empêche de remonter leur cours.

La généralité de ce principe permet de l'étendre à tous les phénomènes de l'univers. Il règle leur marche, et les empêche d'être réversibles, c'est-à-dire les condamner à se faire toujours dans le même sens et à ne pouvoir, par conséquent, remonter le cours du temps.

Le temps n'est autre chose pour l'homme qu'une relation entre les événements, une succession de phénomènes en un point de l'espace.

Ce n'est que par le changement, c'est-à-dire par le mouvement, que la notion du temps nous est accessible. S'il n'y a pas d'événements il n'y a pas évidemment de succession et par conséquent pas de temps.

Le changement est donc le véritable générateur du temps. Ce dernier n'est concevable, comme les forces et d'ailleurs tous les phénomènes, que sous forme de mouvement.

Ce concept fondamental du mouvement se retrouve donc à la base de tous les phénomènes. Il sert à définir les grandeurs de l'univers et ne peut être défini que par elles. Ce n'est pas un concept irréductible car il est formé par la combinaison des notions de force, de matière, d'espace et de temps.

Leibniz définissait l'espace, l'ordre de coexistence des phénomènes, alors que le temps était l'ordre de leur succession. L'espace et le temps sont peut-être deux formes d'une même chose. L'espace ne paraît pas concevable en dehors de l'existence des corps. Un monde entièrement vide ne saurait faire naître l'idée d'espace, et c'est pourquoi certains philosophes refusent à l'espace une réalité objective.

Une force intérieure à un corps, n'ayant pas de point d'appui en dehors, ne saurait mouvoir ce corps.

Pour vaincre la résistance de la matière au changement, c'est-à-dire pour la sortir de son état de repos ou modifier son mouvement, il faut une intervention étrangère. Une telle intervention a reçu le nom de force.

La théorie énergétique est plutôt une méthode qu'une doctrine.

L'énergie y est considérée sous deux formes : la forme cynétique et la forme potentielle. La pre-

mière représente l'énergie en mouvement, la seconde l'énergie en repos, mais susceptible d'agir quand cessera le repos.

L'énergie potentielle et l'énergie cynétique d'un système peuvent varier inversement, mais leur somme reste constante à l'intérieur de ce système.

Le produit de la quantité par la tension représente le travail.

La transformation de la quantité en tension résulte simplement du mode de distribution de la même énergie. On réalise cette tansmission en concentrant l'énergie sur un faible espace, ce qui revient à élever son niveau d'intensité au-dessus du zéro énergétique. L'opération inverse transformera au contraire la tension en quantité.

L'esprit critique est une faculté si rare que les idées les plus convaincantes n'exercent aucune influence tant qu'elles ne sont pas adoptées par des savants jouissant du prestige d'une autorité officielle.

L'histoire montre à quel point les théories scientifiques retardent le progrès dès qu'elles ont atteint une certaine fixité. Un nouveau pas en avant ne devient possible qu'après une suffisante dissociation des idées antérieures. Signaler l'erreur et en suivre les conséquences est aussi utile parfois qu'une découverte. Nous créons trop facilement de l'indestructible verbal. Aucune loi n'apparaît comme rigoureusement nécessaire.

G. Le Bon

QU'EST-CE QUE LE PROGRÈS ?

Comment se fait-il que l'idée de progrès, l'idée de base de ce que l'on peut à juste titre appeller la culture occidentale, se dévoile de plus en plus comme une simple superstition ? Est-ce que le progrès n'existe pas, et n'a jamais existé ; ou est-ce que l'on a trahi le véritable progrès ? Qu'est-ce que le progrès dans un sens qui amène inévitablement la régression dans un autre ? Ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est la situation des arts. Je me pose le problème suivant : est-ce que le progrès technique et social vers la justice et l'égalité du bien-être doit nécessairement éliminer le rôle que les arts ont joué dans la société jusqu'à maintenant ? Est-ce que le confort rationnel de la vie va effacer tout luxe inutile et encombrant ?

Le problème que je considère comme le plus important est d'indiquer le véritable rôle du développement des arts dans tout progrès réel.

En disant cela, je m'inscris parmi ceux qui croient au progrès. Ceci demande une explication de ce que je veux dire par le mot progrès. En tant qu'artiste je refuse toute interprétation éthique du progrès considéré comme course vers le bonheur, la justice, etc. Progrès, c'est tout simplement le sentiment que l'on a quand on s'avance, par exemple dans un train, où l'on voit le paysage disparaître dans le sens contraire à sa direction. Le sentiment du progrès implique que l'on perd quelque chose en gagnant autre chose.

Il est évident que le progrès du train n'est un progrès que pour celui qui assiste en passager ou spectateur, direct et immédiat. Le train revient chaque jour ; les rails constituent un système fixe. Il n'y a aucun développement. Uniquement répétition, sauf pour un voyage. *Le progrès est la participation à un mouvement.* Ce n'est pas seulement un sentiment. En voyant à la gare le train voisin se mettre en route, on peut avoir le sentiment qu'on est soi-même déjà en route, mais ce n'est pas cela. Il faut s'avancer. Cependant dans un manège on participe aussi à un mouvement sans qu'il ait véritable progrès. Ceci n'est pourtant pas juste : il y a progrès tant que l'on n'est pas retourné à son point de départ, tant que l'on a pas encore achevé le cercle. *Le progrès est l'importance, ou la valeur en soi, des mouvements.*

Pour ceux qui sont aussi ignorants que moi dans la matière, j'ai ajouté beaucoup de citations, afin qu'ils ne s'imaginent pas que j'ai inventé toute l'histoire moi-même. Il faut dire que des lectures sur la mécanique sont très prenantes pour un artiste s'il prend garde à sauter toutes les formules mathématiques. Le livre de Le Bon est, dans ce but, parfait. Quelqu'un dira peut-être que c'est

dépassé, mais ce ne l'est pas du tout pour les artistes. C'est du tout nouveau pour nous, et cela fait réfléchir, si on l'applique à notre travail et à notre position, surtout si on le compare à cette doctrine d'ascension qui domine tous les soi-disant progrès humains. Je crois, si on applique l'idée de l'ascension à notre nouvelle image de l'univers, que l'essai sur l'imagination du mouvement de Gaston Bachelard, *L'Air et les songes*, a touché le centre du problème en disant : "Seule, une étude directe du changement peut nous éclairer sur les principes de l'évolution des êtres concrets, des être vivants, seule, elle peut nous enseigner l'essence de la qualité. Expliquer le changement par le mouvement, la qualité par des vibrations, c'est prendre la partie pour le tout, l'effet pour la cause. Bergson a montré que l'étude scientifique du mouvement, en donnant le premier rang aux méthodes de références spatiales, conduisait à géométriser tous les phénomènes du mouvement sans jamais toucher directement la puissance de devenir que le mouvement manifeste. L'étude objective visuelle du mouvement – étude toute cinématique – ne prépare pas l'intégration de la volonté de se mouvoir dans *l'expérience du mouvement*.

Pour se constituer vraiment comme le mobile qui synthétise en soi le devenir et l'être, il faut réaliser en soi-même l'impression d'allègement. Or, se mouvoir dans un mouvement qui engage l'être, dans un devenir de légèreté, c'est déjà se transformer en tant qu'être mouvant. *Il faut que nous soyons masse imaginaire pour nous sentir auteur autonome de notre devenir.*"

Il est bon à savoir, en passant de l'étude des changements à celle des mouvements, qui sont des changements des *choses* en rapport à quelque *chose* d'autre. Le mouvement ou le devenir des choses se place ainsi entre le changement, la naissance ou la parution des choses et leur forme ou état. Nous situons ainsi deux extrêmes possibles dans l'étude des mouvements, le physique ou le mouvement de la matière en général, et le mouvement imaginaire à l'intérieur de l'homme, son émotion.

Réalité est présence, c'est le rapport entre le moi et le monde extérieur. Comment s'établit ce rapport, et à quoi se limite-t-il ? G. Le Bon écrit à ce sujet dans *L'Evolution des forces* : "Ce n'est que par le changement, c'est-à-dire par le mouvement, que la notion du temps nous est accessible. S'il n'y a pas d'événements, il n'y a pas évidemment de succession et par conséquent pas de temps."

Le mouvement étant indispensable pour percevoir l'espace, nous pouvons être sûrs que rien n'existe pour nous s'il n'y a pas d'événements. Créer des événements, c'est le but direct des arts, leur spécialité.

LA SCIENCE DES PROBABILITÉS COMME STRUCTURATION DE L'ADAPTATION

Le hasard pur est une technique employée pour éviter que le passé puisse avoir la mondre influence sur l'avenir. La théorie des probabilités, au contraire, s'appuie sur une suite d'épreuves qui peuvent se répéter. Mais dire que "la suite d'épreuves répétées est au centre même de la théorie du hasard", c'est simplement ignorer le caractère propre du hasard, en le confondant avec la probabilité. En disant que "le hasard, c'est tout bonnement ce à quoi on peut conférer une probabilité (mathématique ou statistique)" on s'égare.

"Le hasard ainsi entendu scientifiquement, est également appelé 'hasard répétitionnel' ou 'hasard statistique' : c'est le seul qu'il y ait lieu de prendre au sérieux, car toute déduction, toute application exige, à côté de beaucoup d'ignorances, un minimum de données (répétitions) : *on ne fait pas quelque chose avec rien*". Marcel Boll, l'auteur de cette réflexion brillante, continue : "Toute autre est la conception populaire du hasard, de ce qu'il conviendrait de nommer 'hasard individuel' ou 'hasard subjectif'. C'est un mode

exclusivement verbal d'explication pour justifier après coup la réalisation d'un événement dont on ne savait rien. On note même une curieuse opposition entre chance et hasard : quand un joueur croit qu'il a eu de la chance 'jamais il ne croira avoir gagné par hasard'. Pour les esprits simples, la chance – on dit aussi '*la forme*' – est une sorte d'influence de divinité propice, qui combat ou qui élimine le dieu hasard. Bref, ils sont plongés dans la mentalité prélogique." Boll ignore que c'est une faveur réelle, avoir gagné, qui met le joueur dans une nouvelle situation qui n'est plus celle de l'accident pur, la perte aussi. Il ignore que quelque chose se joue dans le jeu, parce qu'il veut éliminer tous jeux [*passage manquant dans l'original*] développement en trois stades. Elle abandonne l'estimation des éventualités futures d'après les événements constants, n'est rien moins que *l'adaptation de la conduite humaine aux circonstances extérieures*. Ainsi le principe de la probabilité, c'est le principe de l'adaptation.

Mais dans la science biologique, il est bien connu que *c'est uniquement l'espèce qui refuse de s'adapter complètement à un milieu qui garde sa capacité d'évolution*.

L'humanité semble abandonner sa puissance de développement en trois stades. Elle abandonne d'abord toute activité *irrationnelle* ou artistique dans le domaine de l'imaginaire, durant sa lutte pour la raison contre l'idéalisme et la métaphysique (pour la *raison*, ou pour la construction d'un monde conforme au goût et au besoin de l'homme). Aujourd'hui, même cette deuxième dépense d'énergie est combattue par le désir *scientifique* d'une passivité complète envers le monde extérieur. Boll écrit : "Pour nous, l'univers est imposé à l'homme. Nous ne sommes pas libres de choisir notre sort : il faut nous accommoder de ce qui est, si nous voulons vivre." "Le subjectivisme se survit péniblement à lui-même. Les progrès de la science nous amènent, au contraire, à penser que *l'homme n'est la mesure de rien :* il nous incitent à connaître les autres et l'univers, si nous voulons nous connaître nous-mêmes. C'est la connaissance du monde extérieur qui nous permettra de savoir un jour quelque chose du 'monde intérieur', *c'est la science du tout qui nous donnera la mesure de l'homme*."

Nous sommes bien servis. Peut-on s'étonner après cela qu'il propose d'en finir avec des enfantillages comme les humanités dans les lycées, "jeter du lest, beaucoup de lest", dit il.

Il est facile de montrer que Boll réduit l'univers à une unité complètement prévisible et prévue *de l'homme*. Il surestime sa capacité d'éliminer tous les hasards imprévus à l'échelle universelle, en même temps qu'il *se réduit à zéro*. Il est facile de montrer que l'homme est la mesure de tout ce qu'explique Boll. Mais cela nous met seulement dans une contradiction statique. Il y a entre la mutation, la sélection et l'adaptation, une contradiction bien plus fertile.

Ce qu'il y a d'important à analyser l'attitude de Marcel Boll dans ses livres sur le hasard (Presses Universitaires de France), c'est que les savants sonts prêts à employer les nouvelles méthodes subjectives-objectives pour effacer une fois pour toute les arts de la vie humaine et les "sciences humaines" de l'instruction intellectuelle. C'est du tout cuit. Il annonce :

"Le sentiment des nuances est sous l'emprise directe du calcul des probabilités. L'esprit de finesse est une forme particulière de l'esprit scientifique, tandis que l'esprit géométrique n'est que l'esprit scientifique tronqué.

Toute action humaine repose sur deux postulats : le premier est posé par la 'volonté' : nous voulons atteindre un but, et ce but se laisse tout au plus ramener à des buts volontaires plus généraux. Ainsi, celui qui veut 'faire du sport' justifie ce but volontaire, en affirmant qu'il veut avoir un corps sain, mais ce n'est là qu'un dessein spécial, ramené à un autre plus général. Le deuxième postulat est de nature intellectuelle : nous devons *savoir* ce qui se passera dans telle ou telle circonstance, pour *pouvoir* juger si les conditions requises sont favorables ou non au

but proposé. Pour une action isolée, il me faut ainsi connaître quelque chose de l'avenir quand je veux tendre vers un but volontaire général.

Plus précisément, la santé générale, et *surtout la santé nerveuse*, dont chacun de nous hérite au moment de la naissance, suffit à diriger, dans un sens ou dans l'autre, l'ensemble de notre vie.

Toute la science, toute la technique, toute la vie intime se placent sous la juridiction des probabilités. Le calcul des probabilités se subsitue à la futile rhétorique de nos pères et de nos contemporains attardés : c'est un instrument efficace, qui se superpose aux autres méthodes de discrimination (physicochimie, psychologie, sociologie), en permettant d'nterpréter tous les événements et de les comprendre. Le verbiage et le verbalisme (poésie, littérature) s'apparentent à la mentalité rudimentaire du contremaître, la science du hasard nous permet d'accéder aux conceptions, infiniment plus efficaces *de l'ingénieur, du technicien*."

"Le bohneur de toute notre existence en dépendra." Les poètes sont peut-être des verbalistes enfantins, mais le verbalisme que les savants emploient pour faire avaler leur promesses de bohneur est plus qu'infantile, il est même imbécile : "Réaliser dans chaque pays l'optimum de population, organiser de même le travail pour tous, tel doit être le but commun des nations." Voilà le programme auquel l'homme doit s'adapter à 100 %, auquel on *peut* réduire l'homme, qui satisfera largement la grande majorité de l'humanité, et grâce auquel la démocratie *sera* réalisée. Si aujourd'hui on doit *voter* sur la raison d'être de l'art dans l'économie sociale, l'art n'existera plus. Avec les méthodes statistiques on arrivera au même but.

On joue franc jeu avec nous, mais peut-être uniquement parce que l'affaire semble être dans le sac. Cette franchise nous permet en tout cas de nous rendre compte de notre position et d'expliquer avec autant de franchise notre point de vue : *la science des probabilités s'impose à l'homme sous forme d'une nouvelle éthique – et non comme une science autonome.*

La santé, le bonheur et la puissance, voilà le but de l'application systématique de la notion de probabilité : *la prévision de l'avenir.* C'est là le fondement même de ce que l'on appelle "l'exploitation du hasard".

LA MÉTHODE DU HASARD EST LA CAPACITÉ DE PERDRE

La probabilité est fondée sur *la loi de parallélisme*, qui ressemble beaucoup à celle que d'autres savant appellent *symétrie.* Et pourtant, les uns et les autres ne semblent pas se rendre compte de l'existence de leurs confrères. Le parallélisme est ce que l'on appelle, dans la symétrie, translation. La causalité et, à plus forte raison, la finalité, font aujourd'hui figure de "sciences d'ignorant". Choisir c'est ignorer, c'est sacrifier. Choisir c'est former ou exclure : c'est de l'art. Unir dans un sens, c'est généraliser dans un autre sens. La probabilité tend à une connaissance générale, et ne peut le faire qu'en violant la profondeur de la connaissance de l'unique. La notion de la probabilité est la notion des généralités, des banalités, des normes – ou la dévalorisation de l'intelligence et de la vie, en excluant ou plus justement en ignorant l'exeptionnel. Parler de la fréquence de l'exceptionnel est une sottise. Une exception qui apparaît avec une fréquence déterminée n'est plus une exception, c'est une règle.

Toute action intellectuelle est allumée par *l'intérêt*, et celui-ci est atteint par la surprise, causée par un changement imprévu. Le dynamisme énergétique de l'homme est ainsi fait. Plus il manque de surprises, plus il manque d'énergie libérée. Au lieu de faire le moraliste calculateur, et d'accuser certaines réactions d'être trop infantiles, Boll, avec la modestie d'un observateur, aurait dû se poser ces questions : pourquoi les gens jouent-ils à la loterie nationale, avec une quasi certitude (statistique) de ne rien gagner ? Qu'est- ce que le goût du risque ? *Ce*

goût du risque n'a-t-il pas une valeur en soi pour la culture ? Pourquoi l'Etat neutralise-t-il artificiellement le goût du risque par la loterie ? Est-ce que la société moderne ne devient pas de moins en moins capable d'exploiter le goût du risque à des fins progressives ? Est-ce qu'il peut y avoir un progrès dont le risque ne soit le point de départ ?

Boll prétend : "Il est impossible de supposer que la vie de tous les jours puisse se servir utilement d'autres *idées nettes* que celles que la science est parvenue à préciser. La méconnaissance (de ce fait) qu'on ne se préocupe guère de résorber, a déjà eu des conséquences tragiques."

Je risque cette *idée nette*, qu'il *n'y aura jamais de progrès sans des conséquences tragiques.* Le jeu avec la vie est l'origine et le prix de tout progrès. Par exemple dans la médecine, on ne peut pas préciser la probabilité de guérison d'une maladie mortelle par un nouveau remède, sans avoir tué le nombre d'hommes nécéssaire pour établir cette probabilité. Le risque individuel dans ce jeu, de la part du malade, est connu par les savants, on fait seulement semblant de l'ignorer. On le fait exprès en disant que la probabilité part d'une certaine ignorance. Le nombre des malades tués par les médecins au profit du progrès de l'humanité dans le domaine médical est ignoré grâce à un accord d'hypocrisie de la part des savants, parce qu'ils ne veulent pas admettre ce fait indiscutable qu'*il est complètement impossible de prévoir l'effet d'un nouveau remède avant de l'avoir utilisé.* Il y a dans toute véritable expérience un point zéro, où absolument rien ne peut être prévu.

Il y a des différends optiques qui ne peuvent être confondus. Mieux une lame de rasoir est aiguisée, mieux elle coupe, mais on est arrivé à faire une lame qui, même au microscope, était tout à fait égale : seulement elle ne pouvait pas couper. L'aspect social ne peut pas être *confondu* avec l'aspect individuel. Il y a contradiction nécessaire. La généralité de la vie sociale ne peut pas dépasser le tragique d'une vie privée. La signification sociale ne couvre jamais la signification individuelle, si l'on arrivait à ce point, ni l'individu ni la société n'auraient de signification, il n'y aurait ni présence ni situation.

Les savants agissent avec les hommes comme à la roulette : "Sans conscience, ni mémoire". On ne peut pas imposer une conscience à la recherche scientifique, cela voudrait dire qu'on la tue. Mais on peut exiger une mémoire, puisque sans mémoire la science n'est rien. Imposer de la mémoire à la médecine dans ce domaine c'est lui demander d'avoir le courage d'expliquer le prix d'un progrès scientifique. En le cachant, elle diminue automatiquement sa propre base d'existence. Toutes les découvertes qui entraînent un renouvellement réel partent de ce point zéro, le hasard pur, le néant (comme on peut le vérifier avec les progrès qui ont révolutionné le domaine de la technique). – Les arts sont seuls à garder sacré ce point zéro. Voilà pourquoi l'existentialisme n'est rien qu'une philosophie esthétique, et pourquoi l'état pur de l'innocence absolue, nommé enfantin, l'attitude esthétique, est la condition première d'une attitude distinctement humaine.

L'attitude esthétique est l'attitude active à laquelle on ne peut imposer ni conscience, ni mémoire. C'est l'attitude du joueur, l'attitude dans l'instant, l'opposition extrême entre passé, présent et futur. L'attitude probabiliste est au contraire l'identité entre passé, présent et futur. L'artiste se distingue de son adversaire par la présence du sentiment d'*ennui*, par la conscience de son opposition contre l'ordre régnant de la vie.

L'ennui est une sensation antagoniste à l'indifférence, à la stupidité, à la grotesque bêtise d'une existence trop probable, jouée d'avance. Sa réaction est *le désir pur de l'inattendu – la soif de la surprise – l'envie de l'absurde – et l'attrait de l'anormal –, bref vers la diversion, le divertissement, la dérive.*

MÉTHODE DE L'EXPÉRIENCE SENSATIONNELLE

On dit qu'il y a pire que le crime : l'erreur. Mais c'est en même temps seulement à partir des erreurs que l'on arrive à de nouvelles justifications. Cette vérité a été adopté par la science et transformée en méthode : *la méthode expérimentale*. La méthode scientifique est limitée à l'analyse de la nature. Nous appelons tout ce qui concerne les intérêts humains : de l'art. La question est de savoir *si la méthode expérimentale peut être appliquée aux développements des intérêts humains ?*

La probabilité est l'accouplement du hasard avec la certitude négative et positive de l'impossible et du certain, leur neutralisation. C'est une science avec une capacité évidente d'éliminer des problèmes apparents ou mal posés, puisque c'est une science à moitié subjective, à moitié objective.

"Une probabilité, même évaluée avec le maximum de garanties et de compétence, est loin de posséder une valeur universelle et éternelle : elle n'est pas toujours exacte. Bien au contraire, elle est valable *ici et maintenant :* elle est relative à la personne qui l'énonce, au moment même où elle est formulée."

A partir de ce fait, nous pouvons aller vers deux conséquences opposées. Ou bien nous serons capables de tranformer le monde d'après nos perceptions, de développer des capacités artistiques et constructives, ou bien nous devrons renoncer à toute future action de renouvellement dans le monde, l'accepter tel qu'il est, et nous laisser dominer par un empirisme scientifique définitivement perfectionné.

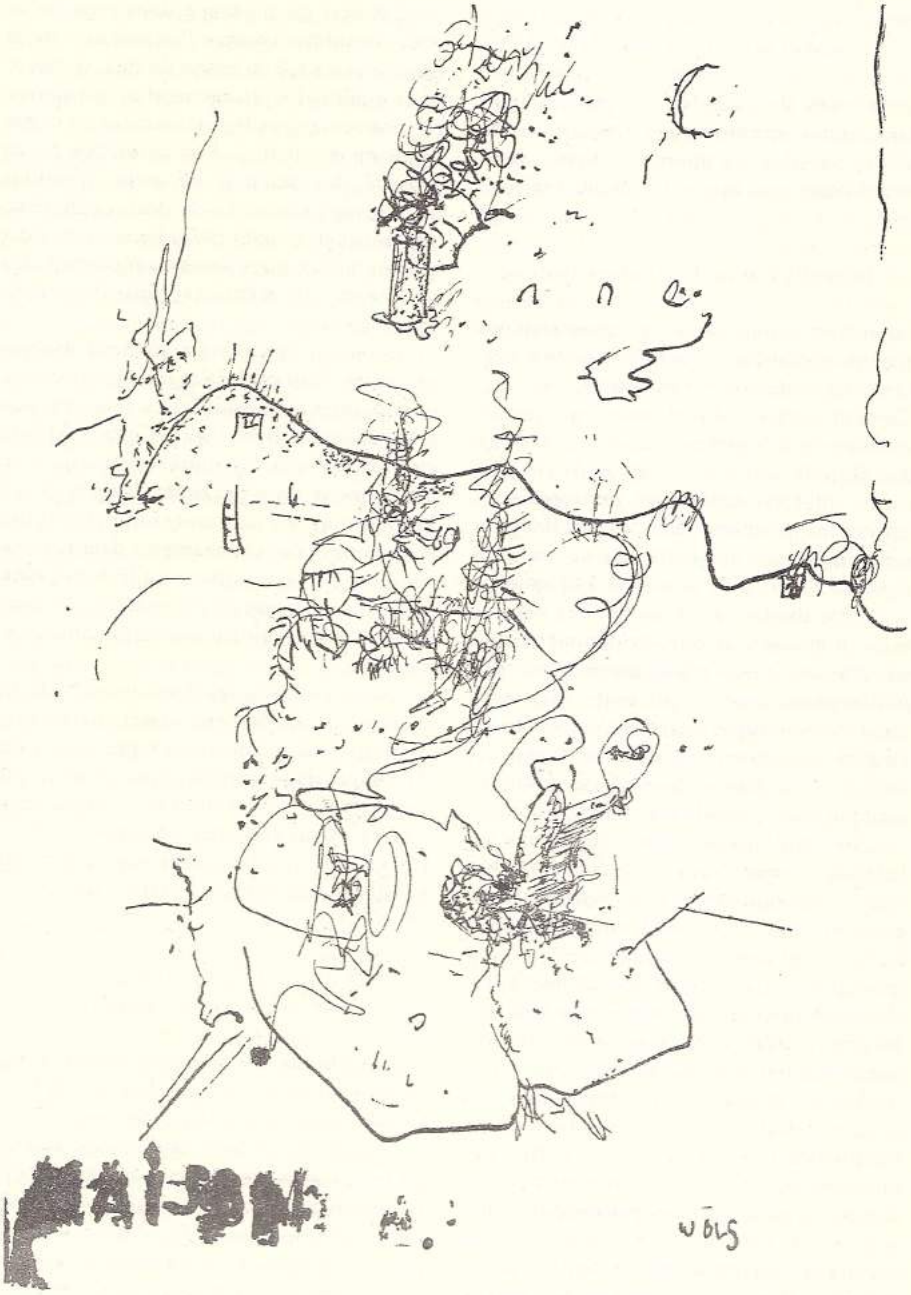
L'expérience est l'essai, le hasard volontaire d'errer ; et la méthode expérimentale consiste dans la méthode obtenue par des essais. Dans la science, la méthode expérimentale se distingue de l'ancienne méthode purement empirique par le fait que le savant ne se satisfait pas d'une observation strictement passive de la nature. Il commence par une action synthétique, ou artistique. Il combine et mélange, et c'est la réaction de cette combinaison artificiellement provoquée qu'il observe, pour obtenir de nouvelles connaissances, des réactions typiques, exemplaires.

C'est l'appropriation de la méthode expérimentale par la science qui a fait son succès, et le mot expérience signifie donc aujourd'hui normalement expérience scientifique, ou connaissance objective. Mais il est évident que cette sorte d'expérience ne représente qu'une partie minime du domaine expérimental, du moment que l'on comprend qu'une preuve scientifique est une preuve qui se révèle de façon identique à chaque expérience. L'expérience scientifique est une abstraction faite de toutes les particularités qui peuvent exister dans chaque expérience individuelle. Ainsi nous pouvons préciser que d'un point de vue artistique *l'expérience esthétique consiste dans le particulier de chaque expérience faisant abstraction des identités.*

Le but de l'expérience scientifique est de savoir quelque chose de typique sur l'objet. L'intérêt de l'expérience esthétique est d'obtenir des réactions particulières chez l'observateur. L'expérience esthétique est ainsi subjectivement sensée.

On peut dire que l'enregistrement des résultats des expériences, chez l'observateur, se fait par des réactions subjectives ou sensorielles, qui, après, sont symbolisées et structurées dans une connaissance logique. Ce dernier stade est complètement ignoré dans l'expérience esthétique, cependant que le savant essaie de réduire au minimum l'effet de sa propre observation sur l'objet. Par ce fait, les deux sortes d'expériences sont nettement contradictoires, se font concurence pour s'approprier les moyens expérimentaux, c'est-à-dire l'énergie disponible pour l'enjeu.

La grande erreur de la science moderne est d'ignorer l'importance fondamentale de l'expérimentation subjective et humaine dans le développement d'un champ d'expérience pour la science. Ceci s'explique par le fait que les savants, au moment où ils com-



DESSIN DE WOLS

mençaient leurs expériences, trouvaient déjà un champ d'expériences humaines préalable qu'ils se croyaient capables d'agrandir par eux-mêmes. Ils n'ont rien fait que le réduire à une nudité catastrophique. Les savants ont réduit au plus mesquin le "homo sum, humani nihil a me alienum puto" de Térence.

RÉVOLUTION ET CIRCULATION

Ce sont les changements qui agissent sur nos organes sensoriels et sur notre système nerveux. La seule conclusion à tirer, c'est que l'homme n'est capable de percevoir que les changements des choses. Ce qui ne change pas, il ne le voit pas ; et les seuls changements qu'il est capable de percevoir sont ceux qui se produisent dans les domaines qui sont en dehors des éléments de base du champ d'observation accessible à l'homme.

Cette limitation du monde des perceptions humaines amène évidemment une conclusion pleine de sagacité de la part des philosophes : à savoir que tout est changement. Mais puisque même si c'est vrai ce ne l'est pas absolument, on se demande si pourtant il n'y a pas quelque chose d'absolu, quelque chose de divin qui ne change jamais.

Nous n'allons pas nous embarquer dans la métaphysique. Nous avons déjà remarqué que le changement n'existe pour nous que grâce à la fixité des choses, et en opposition à celle-ci. Si tout change de la même façon ou si tout est fixe, cela revient au même. Le changement et la fixité absolue ne sont que les deux extrêmes, les deux pôles zéro, dans notre champ d'observation.

L'observation est un rapport avec le monde extérieur. Ce rapport part d'une identification qui se définit par l'effondrement de la personnalité dans les changements. Il peut arriver à une distanciation qui aboutit à l'objectivation non-intéressée, le dernier point avant le grand vide idéaliste ou fixé, où il n'existe que le moi et où le moi ne se distingue plus parce qu'il n'y a pas de fond, pas d'événement.

Cet état de présence donne ce qu'on peut considérer comme l'importance de la matière et en même temps du moi, sa valeur ou sa qualité. Le changement se transforme en mouvement et le mouvement se transforme en circulation. *Sans circulation pas de quantité.* La science ne peut travailler qu'avec des quantités ou des circulations. Soumettre à un contrôle scientifique, c'est transformer en circulation ou répétition. La science en elle-même est ainsi nettement antiprogressive.

Situation et vitesse sont deux aspects contraires. Pour garder l'aspect situationniste il faut violer la vitesse. Nous avons vu que cela est exactement l'action vitale. Mettre en situation veut dire que l'on participe à un mouvement en s'opposant à celui-ci, en introduisant des résistances qui créent des déviations et des changements dans le mouvement, qui le troublent ou le brusquent, qui le transforment en événement. Le mouvement sans rupture est automatique et inexistant.

Nous avons vu qu'il est impossible de changer un mouvement ou une inertie sous l'action d'une tension plus forte. La pensée dominante dans le siècle dernier était la préoccupation de supprimer les groupements sociaux à haut potentiel, ou à haute tension. Le résultat fut les différentes tendances socialistes nationales et internationales.

LE DROIT CHEMIN ET LE JEU DES DÉRIVÉS

Aujourd'hui nous sommes arrivés à une quasi-nivellation, ou normalisation, de la vie sociale, justifiée par la totale impuissance culturelle des notions capitalistes. Reste à prendre conscience, dans le milieu sincèrement progressiste, de ce qu'*aucun véritable progrès de valeurs ou du bien humain ne peut se faire autrement que par l'introduction d'une plus-value d'une énergie disponible.* La prise de conscience de ce fait transforme le hasard pur du développement précédent, fondé sur

l'exploitation de la terre, en un développement conscient ou expérimental.

L'explicite dans l'expérience de l'unique ne consiste qu'en cette prise de conscience de la nécessité de ce risque ultime et absolu. Le progrès est un stade entre le changement et l'inertie, ou la répétition identique, entre le non-mesurable et le mesurable. La science de la mensurabilité ou des mesures, la métrologie, bouleverse de plus en plus les idées que l'homme se fait de la réalité et du déterminisme "en balayant – sans retour en arrière – toute finlité, et même toute causalité", comme dit Marcel Boll, et en balayant aussi toute considération autonome de l'unique, ou de la merveille. Cette libération est d'une valeur extrême pour toute tentative, qui dans son essence est antiscientifique, puisqu'ici est livrée à l'art la finalité tout entière, et la causalité et aussi l'appréciation de l'unique, ce que la science métrologique appelle l'écart ou les fluctuations, comme méthodes artistiques et constructives, uniquement intéressées aux créations des causalités et de ruptures de causalités, hasard pur et déterminisme pur. Les savants ont aujourd'hui rejeté ces deux domaines comme antiscientifiques. Nous nous les approprions.

Pour préciser nettement cette distinction des domaines d'action entre l'art et la science, le dispositif de Francis Galton pour tracer spontanément la "courbe du hasard", la courbe en cloche, est extrêmement utile.

Le principe des vases communicants était pour les surréalistes une image très explicative pour indiquer, illustrer, les effets énergétiques de la libération d'une puissance psychique. Mais l'appareil de Galton est bien plus explicite. Le moralisme social du surréalisme a pour ainsi dire transformé tous ses fidèles en courbes en cloche, parce qu'il n'avait pas compris que ce qui est important n'était pas la communication, mais ce qui se passait entre la décharge et la nouvelle nivellation, *le jeu des transmissions.*

LA TRANSFORMATION DU PROGRÈS EN ÉCONOMIE, PAR ÉPUISEMENT

Ce qui se passe dans le réseau de clous "dicté par le hasard" n'intéresse nullement les savants en soi : ce qui les intéresse est de pouvoir prédire ce qui se passera après. Bon – partageons ainsi notre champ d'action parce que ce qui se passe après ne nous intéresse nullement, même si c'est le déluge ; il est estimable que les savants veuillent l'éviter, en mettant un récipient, mais si l'idée de la mensurabilité amène à la conclusion qu'il vaut mieux, par esprit d'économie, éviter le jeu et arriver immédiatement par la route droite à la courbe en cloche, il se trouvera peut-être assez de gens qui ne désirent pas être considérés comme des cloches.

Quel est le chemin le plus long entre deux points déterminés ? Quel est le maximum de jeu ou de déviations dans un mouvement ? Voilà la préoccupation de l'art. Toutes les structurations artistiques ne sont que des différentes formes de réseaux de résistance contre des mouvements. Ainsi peut-on considérer par exemple en musique la gamme en octaves, etc. Ce que Boll et bien d'autres ignorent, c'est que le mouvement use les réseaux jusqu'à ce que toutes les déviations possibles aient été apprises. Ceci n'est qu'un des problèmes multiples qui conditionnent l'importance du champ artistique. Tout ce que nous avons besoin d'indiquer ici c'est que les courants artistiques ne peuvent pas, comme s'imaginent les politiciens, servir directement à *unifier* et accélérer le mouvement social général. Ils servent au contraire, en tant que contrecourants, à enrichir, diversifier et agrandir l'importance d'un mouvement existant en le déviant. Les tendances éthiques et naturelles cherchent au contraire le chemin le plus facile, ou économique, le droit chemin, le chemin non-vécu.

La vie de l'homme moderne est de plus en plus conditionnée par la machine, qui en bouleverse toutes les conditions. Nous ne nous sommes pas encore adaptés aux condi-

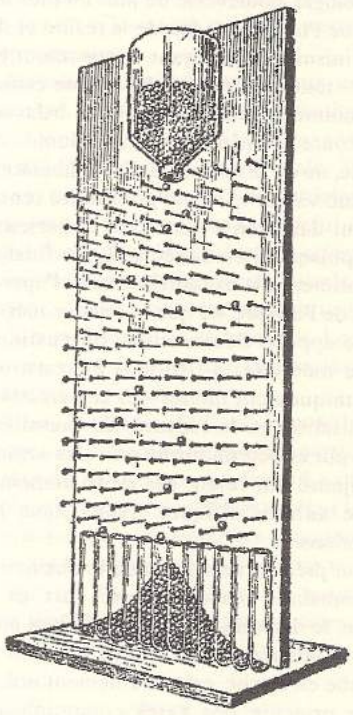
tions nouvelles imposées par leur emploi et beaucoup de gens craignent que l'humanité future ne soit de plus en plus esclave de l'industrie, qu'elle ne se laisse entraîner par la volonté automatique de cet immense rouage global. Pour maîtriser les machines on nous a proposé d'arriver à nous adapter complètement à la nature de la machine. Ce progrès est fait sous les drapeaux de la *rationalisation* et de la *standardisation*. Et en effet nous commençons à nous adapter et à comprendre.

La science moderne nous fait comprendre le véritable caractère de la machine, de la rationalisation et de la standardisation : et tout cela nous amène à un seul point : *l'économie*.

Mais qu'est-ce en dernier lieu que l'économie ? *L'économie est la symétrisation des forces*. Ce fait, une fois reconnu, nous conduit en pleine fatalité, vers un déterminisme qui termine le progrès humain.

Tout progrès se fonde sur l'expérimentation et l'utilisation d'une énergie disponible, libre ou inutile. La tendance économique a pour but de réduire à zéro la présence d'une énergie disponible en l'utilisant en totalité. Ce but est clairement expliqué par l'architecte Max Bill, qui exige "einen freiheitlichen Sozialismus in dem weder Menschen noch der Staat Gelegenheit haben sollen, den kleinen mann auszubeuten". Cette éthique absolue considérée comme le point de départ de la formation sociale et urbanistique est peut-être très louable pour les petits bonshommes qui craignent de donner plus qu'ils ne reçoivent ; mais pour celui qui trouve au contraire son bonheur dans l'épanouissement de ses forces créatrices, c'est catastrophique. Et, ce qui est pire, une vie parfaitement mécanisée exige rigoureusement cette économie de la part de tout le monde, c'est-à-dire la symétrisation complète entre revenus et dépenses, ou l'identité absolue entre passé, présent et futur : le retour parfaitement identique qui est le secret de la roue qui conditionne toute mécanique.

Il existe bien des cultures, tant complexes que primitives, qui se sont stabilisées sous le signe de la roue dans un refus complet du renouvellement, en Asie aussi bien qu'en Amérique. Cependant, ce qui a donné à l'Europe cette tendance vers le développement perpétuel est une convention progressiste, cultivant *le sentiment d'un devoir progressiste* – le devoir de donner plus qu'on ne reçoit. Cette idée d'un devoir progressiste était à l'origine formulée comme *la conviction*



DISPOSITIF DE GALTON

que tous les hommes naissent endettés. L'habileté de cette éthique imaginaire, surtout formulée par la religion chrétienne sous forme de rachat d'un *péché originel* qui poussait sans cesse les gens de bien à se *dépasser* dans le bien, et créait, au nom de la charité et du pardon, une souplesse éthique qui permettait un déséquilibre social ouvrant un champ aux esthètes, ou si l'on veut aux criminels pour dépasser les normes.

A la Renaissance ce système métaphy-

sique idéaliste était remplacé par un nouveau système, d'endettement qui était mille fois plus efficace parce que quantitativement structuré, et formant la base de révolution scientifique : *le système bancaire* inventé par les Italiens, dont l'aboutissement est le capitalisme moderne.

L'exploitation et l'investissement dans le progrès, l'endettement, avaient trouvé un système parfaitement contrôlable et déchiffrable, mais au *prix de l'abandon de toutes les valeurs qui n'étaient pas mesurables en argent.* Et malheureusement la seule chose mesurable en argent est le travail quantitatif, le travail de cheval. Ainsi tous les efforts humains, à partir de cette époque étaient mesurés en comparaison de ceux du cheval, puis après de ceux de la machine, ce qui revient au même. Cependant, ce qui restait pour la religion était une métaphysique idéaliste et floue, sans, aucune base dans la réalité. Et puis il y avait derrière tout cela la foi dans le progrès, le mouvement vers l'inconnu le refus socratique d'admettre ce qu'on sait. C'est ce temple grec pour un dieu inconnu qui fut à l'origine de l'Eglise chrétienne où Dieu s'identifiait avec l'inconnu et donna à la pensée occidentale son aspect sacral et culturel.

Connaître l'inconnu, voilà le processus, et la connaissance artistique est exactement la connaissance sans reconnaissance. Voila le véritable moteur du progrès et à mesure qu'on l'étouffe le progrès devient un mot creux. On s'était imaginé pouvoir donner au progrès une justification morale et religieuse, et en même temps donner à la morale et à la religion une justification progressiste. Voila l'erreur.

On était obligé de démasquer l'immoralité de la croyance chrétienne pour développer le capitalisme comme aujourd'hui le socialisme est obligé de démasquer l'immoralité du profit et de l'exploitation capitaliste pour réaliser le socialisme. Tout cela devient de plus en plus juste, égal, démocratique et ennuyeux. De sorte qu'il y a même des gens pour souhaiter le retour de la monarchie et du beau passé. S'il y avait jamais une issue en arrière, tout serait évidemment très facile, mais il se trouve que l'on ne peut pas remettre la tête sur un roi décapité sans certains inconvénients graves. On peut bien laisser aux rois et aux reines le beau rôle à jouer au théatre populaire, jour et nuit, toute leur vie, mais rien ne change ce fait qu'un roi d'aujourd'hui n'est aucunement un roi d'autrefois.

Lui aussi, il est *économisé* et utilisé jusqu'à son dernier souffle.

LE LUXE CONTRE LE CONFORT

Le malheur est qu'aucun des véritables progrès, ceux qui dépassent les améliorations prévisibles n'est normalement justifiable. Car la justification éthique d'un progrès et qu'il a déjà eu lieu quelque part, son exemple provoquant l'exigence qu'il soit à la portée de tout le monde, une pure augmentation quantitative et reproductive. Le jeu de l'éthique chrétienne et capitaliste une fois démasqué n'est plus mangeable. Il existe ainsi seulement deux solutions : ou bien trouver une nouvelle combinaison plus intelligente que les précedentes, ou bien renoncer bientôt au véritable progrès.

Mais quelle peut être cette nouvelle combinaison capable d'assurer un progrès non seulement dans le domaine pratique mais dans le domaine des idées et des inventions, artistiques ? On dit que l'homme veut être dupe. On le dit avec mépris, et pourtant ce que nous venons d'expliquer montre bien que *tous les progrès sont faits à la base de duperies.* C'est-à-dire que celui qui veut être dupe est celui qui veut avancer. Mais avec quoi peut-on duper les gens ? C'est avec les apparences des choses qui sautent aux yeux du précieux, du couteux, du luxe, de l'impayable. Les artistes sont l'armée des menteurs, les autres sont les victimes de cette guerre précieuse.

Ce que nous avons indiqué au sujet de l'expérience esthétique exclut toute possibilité de contrôle intelligent de l'expérience

artistique. L'unique acte d'intelligence qui peut être impliqué dans la question de l'administration de l'expérience artistique est la reconnaissance de son importance, et de son caractère précieux. L'expérience esthétique, l'expérience directement inutile, est l'expérience la plus coûteuse qui existe. L'art expérimental exige un risque de la part de l'artiste, pour obtenir une œuvre unique.

L'importance d'une chose, pour l'homme, réside dans les dimensions qu'elle prend dans ses préoccupations. La puissance avec laquelle un phénomène impose sa présence détermine son caractère esthétique.

La richesse n'est pas le confort, mais le luxe. On peut vivre sans confort, mais en plein luxe, comme un chef bédouin de la grande époque, ou dans beaucoup de confort sans luxe, comme un calviniste aisé d'Amsterdam. Pour l'un les possibilités de confort sont bloquées par la vie de nomade, et pour l'autre l'imagination inventive est bloquée par une croyance qui lui fait tenter d'éviter le mal, le péché ou l'esthétique. Il s'agit de deux différentes conceptions sociales, conditionnées par deux différentes structurations économiques.

Le luxe est une valeur qui dépose l'économie, qui est l'organisation des biens. Ainsi le luxe n'a pas de valeur économique, sauf en tant que valeur imaginaire, valeur future ou valeur dynamique. Le caractère du luxe est conditionné par les limitations des structures économiques. Ni les souffrances et les manques excessifs, ni une vie facile et confortable ne sont propices à un développement artistique et mental. Dans le premier cas l'individu, la classe ou la société ne possède pas de surplus d'énergie, et dans le deuxième cas toute l'énergie disponible est canalisée dans des occupations conformistes, des jeux de conduite et des règles de comportement. Cet équilibre (ou économie) peut être établi sur n'importe quel stade de culture, pourvu que l'on gagne assez pour vivre. La liberté expérimentale dans l'invention et l'acceptation des gestes "inutiles", non absolument nécessaires pour l'entretien et la défense de la vie est le luxe le plus précieux de l'homme. Il est extrêmement regrettable que Jean-Paul Sartre dans ses *Questions de Méthode*, se permette d'employer Marx pour combattre le luxe : "Marx me paraît une évidence indépassable *tant que* les transformations des rapports sociaux et les progrès de la technique n'auront pas délivré l'homme du joug de la rareté". Cette petite phrase apparemment si pleine de bon sens, me semble une trahison fondamentale de l'existentialisme et des conséquences extrêmes de cette idéologie.

En tant que peintre, mon travail est toujours resté profondément fidèle à ma subjectivité personnelle. C'était avec regret qu'après la guerre je me trouvais incapable de m'entendre avec la philosophie existentialiste de Sartre. Je m'imaginais que c'était à cause de mon attachement au marxisme, contradiction extrêmement commune parmi les artistes de mon âge. Maintenant que Sartre s'accorde avec le marxisme je vois enfin pourquoi je ne peux pas m'accorder avec lui.

Sa philosophie, comme celle de Kierkegaard, est celle d'un artiste raté. C'est vrai qu'ils ne sont des philosophes, ni l'un ni l'autre. Ils ont peut-être à eux deux travaillé à la mort de l'idéalisme absolu, mais ni l'un, ni l'autre ne fut même assez courageux pour le remplacer par un idéalisme dynamique : l'idéalisme de la mort absolue. Si les surréalistes avaient été assez intelligents pour répondre à leur question "si le suicide est une solution", ils auraient pu faire l'affaire, mais ils étaient en tout cas assez courageux pour poser la question.

TRAVAIL ET CRÉATION

Le marxisme n'a jamais été capable d'établir une esthétique autonome sur la base du matérialisme dialectique. J'ai déjà remarqué que tout l'existentialisme est à considérer comme une esthétique, et rien que ça. On pourrait s'imaginer que Sartre aurait été capable de renouveler le marxisme du côté

esthétique. Mais il reste en même temps trop et trop peu d'esthètes pour le faire.

Marx était imprégné par une idée chère à la classe dominante de son époque, celle de l'identification entre liberté et indépendance, cela ne l'empêchait pas de voir que la société capitaliste était hostile à l'art, mais l'empêchait de comprendre pourquoi. C'est là que les petits-bourgeois adorent Marx. Sartre dit, au sujet de son "joug de la rareté" : "On connaît le passage de Marx qui fait allusion à cette époque lointaine : 'Ce règne de la liberté ne commence en fait que là où cesse le travail imposé par la nécessité et la finalité extérieure. Il se trouve donc par-delà la sphère de la production matérielle proprement dite' (*Das Kapital*, III). Aussitôt qu'il existera *pour tous* une marge de liberté *réelle* au-delà de la production de la vie, le marxisme aura vécu, une philosophie de la liberté prendra sa place. Mais nous n'avons aucun moyen, aucun instrument intellectuel, aucune expérience concrète qui nous permette de concevoir cette liberté ni cette philosophie". C'étaient des mots bien déterminés.

Il y a pourtant une distinction à faire qui n'était pas visible il y a cent ans, celle entre production et reproduction. Ce qui distingue une véritable production d'une reproduction, c'est qu'une véritable production (comme les Etats-Unis ou l'Union Soviétique), est une rareté, alors qu'une reproduction est une norme. Vu dans une optique sociale un homme est une reproduction, vu dans une optique individuelle, c'est une production. Voilà le problème. Ainsi cette liberté extra-productive serait une blague si ce n'était pas une menace. Sartre est si impressionné par la primauté de l'existence sur la conscience, qu'il ignore la primauté du devenir sur l'étant ; que l'homme manifeste sa liberté par ce qu'il fait en plus de ce qu'il est. Ce dépassement de son état par une action : production spirituelle ou matérialisée, est la libération de l'homme. Il en a toujours été ainsi.

On peut dire que les utopistes, et dans ce domaine tout socialisme moderne est encore utopique, veulent réaliser l'esthétique pure, en séparant complètement le loisir des problèmes de l'entretien vital de l'homme, ce dernier étant assuré d'abord par une production égalisée et automatisée. Seulement ils ne voient pas que l'accroissement de la vitesse réduit la valeur du temps vécu.

On rêve dans le monde entier d'une belle vie future, puriste, égalisée pour tout le monde, le paradis terrestre, l'âge des mille ans, et tout le monde se réunit autour de ce roi en chemise et loue sa beauté. Tout le monde sait qu'il est nu, mais ils ne disent rien de peur de ne pas être considérés comme des nationalistes, des hommes raisonnables, des têtes intelligentes.

Ce culte d'une beauté qui n'existe pas, la beauté du fonctionnel, de l'économique, n'a rien à faire avec une véritable démocratie. Mais peut-être cette popularisation ou standardisation à plat ventre qui se développe maintenant dans le monde entier indique-t-elle la fin de l'époque progressiste, ou héroïque, de l'humanité.

L'idée du loisir comme un phénomène à part indépendant du travail est une fausse image imposée par les rationalistes. L'erreur grave est qu'on les plaçait, dans les idées communes, après, le travail, comme son effet, et non avant comme sa cause. Cela fait qu'il y a une rupture dans le dynamisme créatif et productif. L'incapacité de dynamiser l'énergie libre expose la société future à une inertie complète grâce à l'automation non seulement de la technique, mais de l'homme lui-même.

La nature inorganique est conditionnée par la loi des grands nombres. La vie biologique par cette loi, en contraste avec la loi de l'individu le plus fort. Le dernier siècle, en neutalisant cette dernière loi, a réduit la condition humaine à une dépendance de plus en plus étroite de la loi des grands nombres.

Ceci fait que la grande masse des reproducteurs physiques et psychiques est libérée de son esclavage par la minorité qui possédait la matière. La loi de la majorité implique automatiquement des conditions de plus en

plus identiques pour tout le monde. Ceci fait que personne n'a le droit de faire quelque chose de plus valable que l'autre, ou bien, il doit le faire par miracle, sans avoir de quoi le faire. Cette condition était déjà si évidente à l'époque capitaliste que Marx pouvait constater que la société capitaliste est hostile à l'art. Nous pouvons constater que les sociétés socialistes sont encore pires, ce qui est une évidence logique de leur programme démocratique.

LE PROBLÈME DU SOUS-DÉVELOPPEMENT OCCIDENTAL DE L'UTOPIE

Pour réaliser ce programme il faut un progrès, et ceci implique la présence de gens capables de dépasser la norme. Nous avons vu, après la guerre, les nations gagnantes se disputer les savants de l'Allemagne, et les emmener dans leurs laboratoires, comme s'il s'agissait d'animaux domestiques extrêmement précieux. On a vu des savants qui ne voulaient pas garder secrètes leurs découvertes, jugés comme criminels et tués au nom de la démocratie. Nous avons vu les nations employer leurs chefs comme s'ils étaient des chevaux, les exploiter jusqu'à la corde, et quand ils étaient usés, qu'ils meurent jeunes, ou qu'on les tue, on les accuse de toutes les fautes. On voit des artistes de cinéma gagner des fortunes astronomiques qu'ils ne verront jamais car elles vont directement dans la caisse des impôts, cependant que la loterie nationale distribue des capitaux aux gens dont on est sûr qu'ils ne savent pas s'en servir. Au Danemark, on vote un impôt sur les collections d'art, qui seront considérées par la majorité comme des cochonneries sans valeur. Le jour est proche où les qualités particulières détectées chez un enfant le voueront à un esclavage à perpétuité, où le talent et les dons seront une malédiction. Il est déjà difficile, d'après Maldonado, de trouver des jeunes qui acceptent d'être ingénieurs, cela se comprend. Au Danemark, un docteur ès lettres qui s'occupe d'explorations archéologiques doit renoncer à une partie de ce qu'il aurait gagné dans l'enseignement normal. L'argument de cette réduction est que "ça l'amuse". L'amusement, même quand il apporte du nouveau à l'humanité est démocratiquement punissable. Il n'est donc pas étonnant que le Danemark soit le pays qui distribue la plus grande quantité d'excitants pharmaceutiques par personne dans le monde entier. Quand la vie ne provoque pas assez d'excitations pour libérer un surplus d'énergie, l'unique voie ouverte est le paradis artificiel des drogues.

Cette conséquence inévitable de la nivellation démocratique, qui provoque des révoltes insensées dans la jeunesse scandinave, demande une nouvelle solution. Le problème, qui, depuis bien longtemps, a été utilisé par des conservateurs impuissants pour leur part à trouver une solution valable, doit être posé dans la structure même de la société moderne avec ses tendances démocratiques et sociales. L'unique voie que j'aperçoive est celle esquissée dans mes réflexions sur l'université populaire. Il est maintenant prouvé que l'on est capable d'apprendre, par la méthode de l'automatophone, les textes les plus difficiles pendant le sommeil, en économisant 80 % d'effort mental. On est de cette façon capable d'imposer à tout le monde les connaissances intellectuelles en quantités énormes, toutes les formules quantitatives mathématiques, linguistiques, etc. Bref, toute la structure scientifique.

La méthode est celle de la répétition perpétuelle, et correspond très bien aux connaissances scientifiques dont la véracité est fondée sur l'identité par répétition ; les connaissances dont la valeur est commune à toute l'humanité.

L'automation industrielle, qui nous fait envisager la libération de l'homme de tous les travaux à répétition rigoureusement identique, se développe actuellement avec une vitesse croissante. Supposons que cette

diminution de temps et d'énergie, investie dans la reproduction des nécessités vitales pour l'homme, apporte cette augmentation d'énergie disponible pour les loisirs, *happy end* du film de René Clair *A nous la liberté*. Qu'est-ce que l'homme peut faire avec cette énergie libérée ? Aller à la pêche ? Chaque centimètre des bords de la Seine sera occupé et une nouvelle industrie, énorme, d'élevage artificiel des poissons de rivière devra être envisagée ; à la longue, cette civilisation des pêcheurs automatisés sera trop ennuyeuse. Mais il y a le sport : tout le monde peut faire du sport. On sait pourtant que seuls ceux qui voient la possibilité d'être les meilleurs continuent. Les autres s'installent en spectateurs. Rien n'est plus distrayant que de voir autrui travailler à haute tension. C'est cela aussi l'intérêt dans l'art. Alors les sportifs font des efforts. La majorité ne fait rien que regarder, admirer et critiquer. Les sportifs ne veulent pas continuer ce jeu pour rien. Ils se professionnalisent. Ils se font payer gros, comme ceux qui ont de bonnes mémoires à la télévision. Et avant longtemps les sportifs professionnels, qui ne travaillent plus pour se distraire mais pour distraire les autres, comprennent que ce qui intéresse le public n'est pas leur effort mais le spectacle, l'allure. Le sport professionnel se transforme en théatre où les rôles sont distribués d'avance. On peut même trouver des revenus économiques à truquer ainsi les jeux, ce qui devient bien moins risqué. Et au moment où une bataille joue sur l'apparence, le jeu peut devenir bien plus spectaculaire que le véritable combat. On exagère, on dépasse tout ce qui est vraisemblable, et le public se laisse prendre par le jeu. Ses faux héros deviennent modèles pour des jeunes enthousiastes qui croient que l'apparence est une réalité. Celui qui essaie se casse la gueule et devient le grand héros tragique à son tour. D'autres l'imitent, et un beau jour il arrive à l'un deux de réaliser ce que le modèle n'avait fait que par faux-semblant ; et cette succession détermine un grand drame interne : ils ne se comprennent plus. Le jeune accuse le vieux d'être un simple tricheur, et le jeune est pour le vieux une vulgaire brute qui ne

JOAN MIRO

connaît pas les subtilités de son métier. Le jeune doit évoluer, et le fait en commençant à jouer sur les apparences. La même histoire se répète. C'est comme ça que les choses se développent, pourvu qu'il y ait possibilité de développement. Mais dans les sports simples les possibilités de développement sont nulles ou presque. C'est seulement dans l'art, dans le traitement de la matière, que les possibilités de développement se multiplient. Mais si toutes les matières sont réservées pour l'industrie automatique ou pour les laboratoires scientifiques, les intérêts que l'on peut mettre dans les efforts inutiles diminuent automatiquement, et l'énergie disponible disparaît complètement de la vie humaine. J. W. N. Sullivan dans *The limitation of science* explique que le physique semble approcher de sa fin : on connaît pour ainsi dire toutes les données essentielles que l'on peut savoir, c'est-à-dire que l'on s'approche du moment où il n'y aura plus de véritable progrès physique (conquête et abandon). On peut envisager que l'humanité arrivera ainsi à connaître

toute la nature, tout l'univers. Il sera peut-être difficile de faire comprendre aux savants que cette conviction d'une perfection n'est et ne sera jamais autre chose qu'une attitude de satisfaction causée par une ignorance, un manque d'intérêt pour des phénomènes qui pourraient bouleverser tous les calculs. Une telle satisfaction est imaginable, même très probable : on n'a qu'à observer l'attitude hostile à toutes les découvertes de la part de la plupart des savants dans leur propre domaine, et l'on aura une image de l'inertie qui peut s'installer dans un système scientifique perfectionné.

La seule possibilité qui existe pour que l'homme puisse dépasser un système est qu'il le comprenne, même trop bien, et ici existe probablement la cause essentielle de la fin de la physique. On prétend avec Sullivan qu'il est impossible de faire une image ou un modèle de la réalité correspondant avec la nouvelle connaissance de la réalité. Je me permets d'indiquer que cela implique l'idée qu'il n'y aura pas un nouveau développement dans la façon dont on forme et comprend les images. On ne peut se permettre de dire que l'univers moderne est inimaginable parce que son image ne peut être exprimée avec des moyens imaginistes classiques.

INSTRUCTION CONTRE INITIATION

L'idée de la séparation absolue entre travail et loisir n'est pas seulement la fin des arts. C'est aussi le commencement de la fin de l'instruction intellectuelle et pratique. C'est à partir de cette idéalisation d'une fatigue générale de l'homme que la pédagogie moderne se trouve en crise de plus en plus complexe.

La pédagogie moderne implique deux activités contraires : l'instruction et l'initiation, le caractère spécifique du dernier terme étant normalement ignoré ou faussé sous le nom d'éducation ou formation, idéalisation d'une transformation dans le comportement de l'homme, qui peut avec plus de raison être nommée une déformation.

L'hypocrisie moderne fait passer à l'homme son initiation sans qu'il le sache, sans prise de conscience de l'initiation. On le sort de son état d'innocence, on le rend coupable ou socialement coupable discrètement et nécessairement, et d'une façon parfaitement idiote. L'attitude de Sartre dans cette question se trouve affirmée par un des dirigeants de l'*Hochschule für Gestaltung* d'Ulm, le Professeur Thomas Maldonado dans un discours : "The Pedagogic Impact of Automation" fait récemment à Londres à l'I.C.A. La même trinité de doctrines est présentée :

1. L'homme libéré de ces préoccupations avec la reproduction va s'ouvrir une nouvelle liberté.

2. Il est impossible de savoir à quoi peut être employée cette liberté, et il serait nuisible à sa réalisation de s'en occuper.

3. Cette nouvelle liberté doit être identique pour tout le monde.

Conclusion : L'automation industrielle peut réduire l'effort de la reproduction humaine au minimum. Mettons toutes les énergies disponibles de l'humanité dans sa réalisation, et ça y est : l'âge d'or vient si l'on fait disparaître l'or et le luxe. L'éducation future doit être une éducation technique.

La croissance de nos connaissances fait que notre univers mental s'agrandit et se disperse de plus en plus. L'idée d'une connaissance générale ou universelle de la Renaissance est abandonnée déjà en dehors de l'Europe de l'Ouest, et là aussi en partie. Le pragmatisme spécialisé, approfondissant un domaine, est encore accepté, même s'il révèle des insuffisances assez graves. Maldonado propose de remplacer cette éducation des spécialistes, qui commence à être inefficace, par une nouvelle éducation situationniste. Il n'y a rien de neuf dans cette idée, qui est déjà en voie de réalisation dans la pédagogie avancée depuis des dizaines d'années. Il y a seulement des inconvénients très graves qui se concrétiseront quand

l'éducation future consistera dans la capacité de fouiller les guides, les manuels, les dictionnaires, etc. Qui doit renouveler cet enseignement ? Personne ne sera capable de rien que de répéter. On sera noyés, naufragés dans la mer informe de nos connaissances et de nos techniques, et entre-temps, on aura oublié ce qu'est la liberté, on aura perdu la capacité d'en profiter, et si l'on impose cette liberté, tout le monde va se révolter contre ce désordre anarchique et insensé. Le jour est peut-être proche où il sera défendu par la police de faire des images nouvelles, c'est-à-dire incompréhensibles sans des efforts d'imagination. On est déjà en bonne voie.

Les réflexes conditionnés sont des réactions spontanées et automatiques à un signal. Aucun animal n'est tant privé de réflexes conditionnés que l'enfant, qui possède la disponibilité maximum d'actions libres. C'est à cette liberté d'action que l'éducation sociale s'attaque. L'éducation sociale consiste à impliquer à l'homme le plus possible de réflexes conditionnés utiles et inutiles. Mais plus une culture est développée, plus l'énergie disponible est absorbée dans un enchaînement énergétique conditionné par l'éducation signalétique. Ceci fait que la mémoire devient la capacité la plus estimée du point de vue social. La quantité de réflexes conditionnés que doit apprendre un homme moderne est énorme, et ainsi les révolutions éducatives tendent toujours à délivrer l'éducation des automations qui s'insèrent de plus en plus dans le comportement de l'homme.

Si Maldonado avait raison, si à partir de maintenant les actions révolutionnaires dans le domaine de l'éducation étaient impossibles en dehors du cadre de l'éducation officielle, cela voudrait dire qu'aucune révolution éducative ne sera plus possible parce qu'aucun système n'est capable de se renouveler de l'intérieur. Ce point de vue est une trahison définitive de la tradition de l'ancien Bauhaus, un abandon révoltant de tout ce qui avait été gagné depuis Jean-Jacques Rousseau.

La pire conséquence de la fausse éducation démocratique sera pourtant l'idée que personne ne doit risquer plus que les autres dans la société moderne. Ainsi enchaînée, l'activité humaine sera soumise aux lois du plus grand nombre, ou plutôt à la loi de l'anneau le plus faible qui conditionne la force de la chaîne.

La technique est la standardisation d'un processus obtenu par répétitions identiques. C'est la réduction d'une action à sa limite économique. L'art, au contraire, est la variation et la diversification d'un processus pour le développer vers la plus grande importance sensationnelle. L'expérience artistique est ainsi une expérience de valorisation, d'importance ou de grandeur. La création artistique est la création sensationnelle. L'appauvrissement du domaine sensationnel dans la société moderne, où l'art ne joue qu'un rôle parasitaire, ne laisse survivre que les sensations immédiatement populaires et journalistiques. Le journalisme sensationnel et la publicité sont les derniers rudiments de ce qu'étaient en d'autres temps les arts ; et même ces formes inférieures sont insupportables aux savants et aux rationnalistes. A. N. Whitehead écrit à ce sujet dans *The aim of education* : "Ideas which are not utilised are positively harmful. I can imagine a set of beings which might fortify their souls by passively reviewing disconnected ideas. Humanity is not built that way – except perhaps some editors of newspapers."

Un art est un acte qui est son propre but. Une technique est le même acte transformé en moyen. Il s'agit de deux différentes optiques du même phénomène. L'optique artistique est incohérente, voit la chose comme une chose *unique*. Cependant dans la technique, la même chose se combine dans un système quantitatif. La peinture de Mondrian est à ce sujet typique. Répétée techniquement, elle donne les tissus écossais. "To talke sense, is to talk in qualities", dit Whitehead. Parler sensation veut dire parler qualité. Il existe encore des expériences artistiques, mais il n'y a plus de champ d'expérience

La capacité de réaliser tend à diminuer la capacité de rêver et d'imaginer ; et la capacité de connaître tend à réduire la volonté de réaliser. Ainsi l'homme s'éloigne en grandissant, en vieillissant, de la réalité. Le temps compte de moins en moins, devient de plus en plus vide ou court ; de plus en plus vite, jusqu'au moment où le temps court avec la même vitesse que la matière inerte, et où l'on meurt. La vie serait donc une résistance contre la vitesse. Puisque immobilité et vitesse sont identiques, la mort doit leur être aussi identique.

La vitesse de production, qui est le but de la technique pure, n'est en elle-même que l'approche d'un état de mort. De même que l'instrument ou l'outil permet à l'homme de s'éloigner de l'objet qu'il traite, de même toutes les instrumentations sont des distances prises entre l'homme et la réalité, qui est le vécu.

L'art, au contraire, est une appréciation de la réalité, une valorisation, qui va jusqu'à l'éternisation de l'instant. L'art ne fait que rendre précieuse la réalité tandis que la technique la dévalorise. L'art n'a d'autre fin que de rendre précieuse, avec les moyens que permet et qu'exige le développement de son époque, *des actes humains.*

L'ART ET L'INDUSTRIAL DESIGN

Les instruments inventés aujourd'hui pour l'absorption d'un simple repas sont si complexes que manger demande presque un apprentissage universitaire. On finira par manger avec les doigts. Les fonctionnalistes ont exagéré l'importance, la dimension de leur véritable travail, qui était de rendre la vie pratique plus simple. Ils ont poussé cette simplicité à sa complexité extrême. C'est une question de mode, et cela ne fait rien si l'on reconnaît qu'il y a des actes ornementaux, même des repas ; que le mot utilité désigne une chose bien relative, et très loin de ce que l'on peut appeler nécessité. Cela peut rouvrir à l'homme la possibilité et l'embarras du choix, et par là le conduire à retrouver ses goûts.

L'image n'a pas de goût, ni l'abstraction, et l'expression des calculs purement quantitatifs non plus. Ce que l'on appelle le bon goût est normalement l'absence complète d'effets sensoriels, c'est-à-dire de goût. L'image aux couleurs pures, le végétarisme de la pureté, aussi bien que la monotonie grise de la symétrisation complète des couleurs sont les deux limites entre lesquelles nous devons cuisiner.

La soi-disant esthétique de l'Industrial Design a pour but de rendre anonymes les objets d'usage pratique, de les rendre pour ainsi dire invisibles. Sans cette activité purificative, la vie moderne serait un bazar incroyable, invivable.

Deux malentendus sont inclus dans les conceptions fonctionnaliste ou technocratique de la machine : d'abord que les machines industrielles ont pour unique but la reproduction. Les machines donnent au contraire, en tant qu'instruments per- fectionnés, des moyens de création d'objets uniques, inimaginables dans une technique plus primitive.

Mais le pire malentendu est l'idée que l'on peut faire un art reproduit qui soit à la hauteur de l'œuvre originale en tant que tension artistique, poétique et dramatique. Même la copie à la main la plus fidèle d'une œuvre d'art implique un affaiblissement de tension, même si c'est fait par l'artiste qui a créé l'original. La raison est simple. La véritable création met l'artiste dans une situation de dépaysement qui ne peut être maîtrisée qu'au prix de ses ultimes efforts. Cette mobilisation de toutes les ressources inventives et formelles, cette lutte passionnante avec la matière est inimitable.

C'est à chacun son tour. C'est cela le secret de la puissance magique de l'art. La distinction de qualité entre l'acte insignifiant de la routine, de la technique, et la mise en évidence des ultimes capacités humaines par un problème apparemment insoluble puisque posé pour la première fois.

Rony explique que "le premier stade intellectuel de l'humanité aurait été le fétichisme. Mais le primitif, aussi loin qu'on puisse remonter, utilise conjointement le charme et la production mécanique. Il faut que le problème technique s'avère insoluble pour que le primitif recoure à la magie. Il y a un totémisme de la pêche, lorsqu'elle est difficile. Mais dans cette erreur même, il y a encore de la raison, car l'expérience, pendant des siècles, ne pouvait guère opposer aux imaginations sympathiques des liaisons mécaniques encore inaperçues. Il aurait alors perçu son incapacité à fonder une technique".

Cette argumentation, indique avec une clarté indiscutable où nous sommes arrivés aujourd'hui. Mais il me semble que les faits ici exposés prouvent une fois pour toutes que *le pouvoir de charme de la magie ou des arts stexplique sans aucune contradiction, conformément aux lois énergétiques de la science mécanique.*

Autre chose est le rapport entre l'art et la technique. Nous l'avons défini comme le contraste entre l'acte considéré comme but et comme moyen. Cela suffit.

Reste l'intention, voilà tout. Il y a des gens qui ne désirent rien que s'adapter aux circonstances, et nous qui n'acceptons pas. Il n'y a pas d'accord possible. C'est une guerre déclarée entre ceux qui veulent vivre en arfistes et ceux qui veulent s'incliner sous l'empirisme scientifique. La tentative magique est absurde. D'accord. Mais reste à savoir quelle magie concrète nous sommes maintenant capables d'inventer, en brisant les superstitions qui prolifèrent aujourd'hui au sujet de la superstition classique. Toute tentative pour transformer le monde d'après nos désirs n'a jamais été et ne sera jamais qu'une absurdité, mais pour l'artiste et pour ceux qui ont l'esprit artistique, c'est la vie même. Peut-être Rony comprendra-t-il, s'il commence par rayer les fausses conceptions symbolistes et culturelles de ses définitions magiques. Il verrait alors le phénomène magique, dans sa pureté, comme l'unique acte vraiment significatif pour l'existence humaine.

Le hasard est ce qui n'a pas été prévu, le nouveau, le changement. Nous ne connaissons de la matière que ce qui change, ce qui est soumis aux effets du hasard. Le hasard est la réalité de la matière. C'est le hasard qui fait le jeu, et l'art c'est le jeu. L'enjeu est le risque du progrès. Ainsi le progrès n'est pas une nécessité. C'est un luxe, un abandon, la manifestation d'une présence, d'une énergie inutile. Le progrès n'est donc pas inévitable, et les arts ne sont pas nécessaires ; mais un progrès sans art est impossible.

"Pour un cas dont nous ne savons absolument rien, il est bien certain que la seule attitude adéquate est la surprise, l'étonnement, l'action différée, ou – si c'est nécessaire – le pari au hasard. Mais par bonheur, si la vie est très pauvre en certitudes, elle l'est peut-être encore davantage en situations absolument nouvelles : notre savoir global est tellement enchevêtré que nous ne sommes presque jamais en présence d'un événement totalement imprévisible." L'application du programme scientifique réduira la possibilité de rencontrer du nouveau presque à zéro. Le résultat sera certain. L'homme n'aura plus besoin d'intelligence, sa vie sera *assurée* d'un bout à l'autre, s'il accepte d'agir machinalement *sans jamais faire quelque chose sans but prévisible.*

Une certaine dose d'ignorance est nécessaire à l'existence même d'une probabilité, sinon celle-ci ne serait pas de nature expérimentale. Son but est d'énoncer des lois de prévision, ou de connaître le réel. Toute probabilité implique deux choses : un événement futur et notre connaissance actuelle, qui sont les deux complémentaires fondamentales.

Ce que les savants de la probabilité, comme Marcel Boll, veulent ignorer, c'est que l'identité entre connaissance actuelle et événement futur exclut tout événement, et désactualise toute connaissance. Ils ignorent aussi que ce qui n'a pas été prévu ne peut jamais être prévu. Si "la probabilité est la traduction précise du hasard dans le cas particulier d'un seul et unique événement", il n'y aura aucune possibilité de prévision, puisque

prévision est répétition, et si on peut prévoir, cela veut dire qu'il n'y avait pas vraiment un cas unique. Le hasard ne se traduit pas. Le hasard est et restera le contraire du probable. Les Américains n'avaient pas prévu l'apparition du Spoutnik. C'est irréparable. Il ne s'agit pas de savoir "dans l'abstrait", mais de savoir si vous le savez, plus précisément, si vous pouvez, séance tenante, répondre par oui ou par non, à l'instant même où le choix s'impose. Ceci n'est pas une question de subjectivité, mais de rapport, d'échelle, d'observation. Si la science statistique, comme elle prétend en être capable, doit contribuer à réduire l'énorme décalage qui s'est produit entre les sciences des faits humains (c'est-à-dire les arts) et celles du monde matériel, il serait nécessaire de la part des savants de découvrir un minimum de modestie en ce qui concerne l'importance de leur activité.

LES SITUATIONNISTES ET L'AUTOMATION

A la notion de moment, il convient d'ajouter la notion d'événement, qui la corrige et qui la complète. Qu'est-ce que l'événement ? Nous venons de le dire : une brusquerie efficace. Une forme peut acquérir la qualité novatrice et révolutionnaire sans être événement, par elle-même, et du simple fait qu'elle est transportée d'un milieu rapide dans un milieu lent, ou inversement. Mais elle peut aussi bien être événement formel sans être du même coup événement historique.

C'est cette multiplicité des facteurs qui s'oppose à la rigueur du déterminisme et qui, le morcellant en actions et en réactions innombrables, provoque de toutes parts des fissures et des désaccords. Dans ces mondes imaginaires, dont l'artiste est le géomètre et le mécanicien, le physicien et le chimiste, le psychologue et l'historien, la forme, par le jeu des métamorphoses, va perpétuellement de sa nécessité à sa liberté.

Henri Focillon, *Vie des Formes.*

Il est assez étonnant que presque personne, jusqu'à présent, n'ose développer la pensée de l'automation jusqu'à ses dernières conséquences. Par le fait, il n'y a pas de véritables perspectives. On a plutôt l'impression que les ingénieurs, les savants, les sociologues essaient de faire passer l'automation en fraude dans la société.

Pourtant l'automation est maintenant au centre du problème de la domination socialiste de la production et de la prééminence des loisirs sur le temps de travail. La question de l'automation est la plus chargée de possibilités positives et négatives.

Le but du socialisme est l'abondance : le plus grand nombre de biens au plus grand nombre de gens, ce qui implique statistiquement la réduction jusqu'à l'improbable des apparitions de l'imprévu. La croissance du nombre des biens réduit la valeur de chacun. Cette dévalorisation de tous les biens humains à un stade de neutralité pour ainsi dire parfaite sera le résultat inévitable d'un développement purement scientifique du socialisme. Il est regrettable que bien des intellectuels ne dépassent pas cette idée de la reproduction mécanique, et préparent l'adaptation de l'homme à ce futur incolore et symétrisé. De sorte que les artistes, spécialisés dans la recherche de l'unique, se tournent avec hostilité, en nombre croissant, contre le socialisme. A l'inverse les politiques du socialisme entretiennent la méfiance contre toutes les manifestations de puissance ou d'originalité artistiques.

Attachés à leurs positions conformistes, les uns et les autres font preuve d'une certaine mauvaise humeur envers l'automation, qui risque de remettre en cause profondément leurs conceptions économiques et culturelles. Il y a, dans toutes les tendances "d'avant-garde", un défaitisme à propos de l'automation ou, au mieux, une sous-estimation des éléments positifs de l'avenir dont les débuts de l'automation révèlent brusquement la proximité. En même temps les forces réactionnaires font étalage d'un optimisme idiot.

Une anecdote est significative. L'an dernier dans la revue *Quatrième Internationale* le militant marxiste Livio Maitan rapportait qu'un prêtre italien avait déjà avancé l'idée d'une seconde messe hebdomadaire, nécessitée par l'accroissement du temps libre. Maitan répondait : "L'erreur consiste en ce que l'on estime que l'homme de la société nouvelle sera le même que dans la présente société, alors qu'en réalité il aura des besoins et des exigences complètement divers qu'il nous est difficile même de concevoir."

Le rôle dialectique de l'esprit est d'incliner le possible vers des formes souhaitables. Maitan oublie que toujours "les éléments d'une société nouvelle se sont formés dans la société ancienne", comme dit le manifeste communiste. Des éléments d'une vie nouvelle doivent déjà être en formation parmi nous – dans le champ de la culture –, et c'est à nous de nous en servir pour passionner le débat.

Le socialisme, qui tend à la plus complète libération des énergies et des capacités

qui sont dans chaque individu, sera obligé de voir dans l'automation une tendance anti-progressiste en soi, rendue progressiste uniquement par sa relation avec de nouvelles provocations capables d'extérioriser les énergies latentes de l'homme. Si, comme le prétendent les savants et les techniciens, l'automation est un nouveau moyen de libération de l'homme, elle doit impliquer un dépassement des précédentes activités humaines. Ceci oblige l'imagination active de l'homme à dépasser la réalisation de l'automation même. Où trouverons-nous de telles perspectives, qui rendraient l'homme maître et non esclave de l'automation ?

Louis Salleron explique dans son étude sur *L'Automation* que celle-ci "comme presque toujours en matière de progrès... *ajoute* plus qu'elle ne *remplace* ou qu'elle ne *supprime*". Qu'est-ce que l'automation en elle-même, ajoute à la possibilité d'action de l'homme ? Nous avons appris qu'elle supprime celui-ci complètement dans son propre domaine.

La crise de l'industrialisation est une crise de consommation et de production. La crise de production est plus importante que la crise de consommation, celle-ci étant conditionnée par la première. Transposé sur le plan individuel, ceci équivaut à la thèse qu'il est plus satisfaisant de donner que de recevoir, d'être capable d'*ajouter* que de *supprimer*. L'automation possède ainsi deux perspectives opposées : elle enlève à l'individu toute possibilité d'ajouter quoi que ce soit de personnel à la production automatisée qui est une *fixation* du progrès, et en même temps elle économise des énergies humaines massivement libérées des activités reproductives et non-créatives. La valeur de l'automation dépend donc des projets qui la dépassent, et qui dégagent de nouvelles énergies humaines sur un plan supérieur.

L'activité expérimentale dans la culture, aujourd'hui, a ce champ incomparable. Et l'attitude défaitiste ici, la démission devant les possibilités de l'époque est symptomatique des anciennes avant-gardes qui veulent rester, comme l'écrit Edgar Morin, "à ronger un os du passé". Un surréaliste nomme Benayoun dit dans le n°2 du *Surréalisme même*, dernière expression de ce mouvement : "le problème des loisirs tourmente déjà les sociologues... On ne réclamera plus des techniciens, mais des clowns, des chanteurs de charme, des ballerines, des hommes caoutchouc. Une journée de travail pour six de repos : l'équilibre entre le sérieux et le futile, l'oisif et le laborieux risque fort d'être renversé... Le 'travailleur', dans son désœuvrement sera crétinisé par une télévision convulsionnaire envahissante, à court d'idées, en quête de talents". Ce surréaliste ne voit pas qu'une semaine de six jours de repos n'entraînera pas un "renversement de l'équilibre" entre le futile et le sérieux mais un changement de nature du sérieux aussi bien que du futile. Il n'espère que des quiproquos, des retournements ridicules du monde donné qu'il conçoit à l'image du surréalisme vieilli, comme une sorte de vaudeville intangible. Pourquoi cet avenir serait-il l'hypertrophie des bassesses du présent ? Et pourquoi serait-il "à court d'idées" ? Est-ce que cela veut dire qu'il sera à court d'idées surréalistes de 1924 améliorées en 1936 ? C'est probable. Ou est-ce dire que les imitateurs du surréalisme sont à court d'idées ? Nous le savons bien.

Les loisirs nouveaux paraissent un abîme que la société actuelle ne pense à combler qu'en multipliant des pseudo-jeux de bricolage dérisoire. Mais ils sont en même temps la base sur laquelle peut s'édifier la plus grandiose construction culturelle qui ait jamais été imaginée. Ce but est évidemment en dehors du cercle d'intérêt des partisans de l'automation. Si nous voulons discuter avec les ingénieurs, nous devons passer dans leur propre champ d'intérêt. Maldonado qui dirige actuellement à Ulm la *Hochschule für Gestaltung*, explique que le développement de l'automation est compromis parce qu'on ne trouve guère d'enthousiasme dans la jeunesse pour se lancer dans la voie polytechnique, mis à part des spécialistes des fins

mêmes de l'automation, dépourvus d'une perspective culturelle générale. Mais Maldonado qui justement devrait montrer cette perspective générale l'ignore complètement : l'automation ne peut se développer rapidement qu'à partir du moment où elle a établi comme but une perspective contraire à son propre établissement, et si on sait réaliser une telle perspective générale au fur et à mesure du développement de l'automation. Maldonado propose le contraire : d'abord établir l'automation, et ensuite son usage. On pourrait discuter de ce procédé si le but n'était pas précisément l'automation, parce que l'automation n'est pas une action dans un domaine qui provoquerait une anti-action. C'est la neutralisation d'un domaine qui en viendrait à neutraliser aussi les champs extérieurs si des actions contradictoires n'étaient pas entreprises en même temps.

Pierre Drouin, parlant dans *Le Monde* du 5 janvier 1957 de l'extension des hobbies, comme réalisation des virtualités dont les travailleurs ne peuvent plus trouver l'emploi dans leur activité professionnelle, conclut qu'en chaque homme "il y a un créateur qui sommeille". Cette vieille banalité est d'une vérité brûlante aujourd'hui si on la rattache aux réelles possibilités matérielles de notre époque. Le créateur qui sommeille doit s'éveiller, et son état de veille peut bien s'appeler situationniste.

L'idée de standardisation est un effort pour réduire et simplifier le plus grand nombre des besoins humains à la plus grande égalité. Il dépend de nous que la standardisation ouvre ou non des domaines d'expérience plus intéressants que ceux qu'elle ferme. Selon le résultat, on peut aboutir à un aboutissement total de la vie de l'homme, ou à la possibilité de découvrir en permanence des nouveaux désirs. Mais ces nouveaux désirs ne se manifesteront pas tous seuls, dans le cadre oppressif de notre monde. Il faut une action commune pour les détecter, les manifester, les réaliser.

Paru dans *Internationale Situationniste*, n° 1.

MOUVEMENT ET FORME

SUR LE CONTENU PROGRESSIF DE LA NOTION DE DISSYMÉTRIE

I. ACTUALITÉ D'UN ART STRUCTURÉ

Après tant de siècles de tradition et d'évolution lente de l'Art et de l'Expression, l'entre-deux guerres nous semble caractérisé par cette admiration que montrent désormais les artistes et les intellectuels devant les machines et les techniques industrielles contemporaines : adeptes du futurisme, Fernand Léger, Le Corbusier, tous ont sacrifié à cette manière d'être et de voir, donc de faire, qui déclare la guerre à l'artisanat en tant que moyen de production artistique aussi bien que pratique...

Pourtant, l'homme reste toujours le centre vivant et vivifiant de toutes les techniques inventées par lui : aucune machine ne peut réduire l'importance de la main et des outils les plus primitifs dont elle se sert : marteau, ciseaux, aiguille, sans réduire en même temps l'importance de l'homme lui-même.

L'industrie moderne assortie de rationalisation et d'automation n'est capable que de reproduire en séries identiques, grâce à des appareillages compliqués et coûteux, en nombre de plus en plus grand, des pièces anonymes dans un processus de plus en plus inflexible.

Si cette tendance vers la neutralisation de notre milieu et de nos conditions de vie ne peut être combattue par une tendance contraire de revalorisation, de distinction ou de recherche et de création de l'UNIQUE, toute la vie humaine sera dans quelques siècles une vie automatique, grise, déterminée, et "assurée", protégée d'un bout à l'autre, sans l'espoir du moindre événement, sans le risque de la plus petite aventure, sans la moindre possibilité de manifestation d'intelligence.

Il est naturel à l'artiste, dont l'ultime but fut toujours la création de la merveille, du phénoménal, du chef-d'œuvre, d'essayer d'élargir le domaine de l'instrumentation de ses entreprises, et entre autres, de chercher dans les techniques artisanales abandonnées par la vie mécanisée de nouveaux moyens de combattre cette même mécanisation de la vie.

Suivant cette voie intuitive, guidés par l'inspiration, nous assistons au commencement d'un renouveau qui depuis la guerre se matérialise entre autres dans les tapisseries de Jean Lurçat et les céramiques de Picasso. Mais les productions, même les plus brillantes, de ces artistes, n'ont pas atteint les fondements mêmes du problème à résoudre ; nous sommes amenés à une révolution conceptionnelle et pratique du problème de l'artisanat artistique. La technique de la céramique de Picasso est exactement celle de l'ancienne poterie, seulement inspirée par le monde génial des images ; il en est de même de l'œuvre de Lurçat. La rationalisation du processus de création de la tapisserie d'Aubusson n'est qu'une simplification, une clarification d'un état de fait préexistant.

Partant d'une peinture abstraite, depuis nommée "tachisme", la plus avancée pour son époque, Wemaëre avait poussé l'image à sa dissolution complète, à son "point zéro". Il avait tué pour ainsi dire la peinture ; et au lieu de se tuer avec elle, comme ce fut le destin de Wols et Pollock, il l'abandonna pour repenser son art au moyen d'une matière plus neutre et plus "synthétique" à la fois.

Si l'on veut retrouver les sources de cette tentative individuelle, il faut se rapporter aux recherches du peintre Piet Mondrian, qui, à la génération précédente, avait réduit la peinture à une simple formule structurale : cette tendance vers une structure absolue de l'art fut connue comme le programme d'une STYLISATION DE L'ART dans les manifestes du groupe hollandais "de Stijl" dirigé par van Doesbourg.

Vers le même temps, la grammaire formelle de l'art de Fernand Léger tenait nette-

ment le même langage structural que celui des Hollandais, à l'époque où il fondait avec Ozenfant son Académie. Ce fut dans l'opposition contre cette manière de faire que Pierre Wemaëre et moi-même, dès 1936, nous trouvâmes notre premier accord. Nous étions tous les deux contre ce que nous appelions le "cubisme", mais pour nous libérer, choisissions des voies diverses. Wemaëre acceptait une certaine apparence dans une sorte de géométrisme qu'il allait dissoudre petit à petit jusqu'à l'informel complet, alors que j'acceptais l'idée de la rationalisation en suivant le langage dada-surréaliste Arp-Miró-Ernst pour en finir dans l'écriture automatique et la peinture spontanée. Ces deux voies de sortie n'avaient au commencement pas grand-chose de commun. Ce ne fut qu'après un long travail, chacun dans sa direction propre, que vers 1947 les courbes de nos développements se montrèrent comme la conquête d'une nouvelle optique artistique : la "symétrie colorée".

Si on reproduit une toile "asymétrique" de Mondrian, en petite taille et en grand nombre, l'une à côté de l'autre, remplissant une surface, les dessins individuels se réunissent dans un ensemble "symétrique", semblable à un tissu écossais, aux signes des anciens clans. Nous pourrions dire que le mérite de Mondrian fut de valoriser les détails des tissus écossais en les agrandissant, de les extraire de leur répétition toujours identique en transformant l'ornement en phénomène unique : l'asymétrie.

Ceci dit, l'asymétrie de Mondrian n'était apparemment rien d'autre qu'une importance et une indépendance données à un détail, dans la masse d'une plus grande unité. Le processus était typique pour l'époque, il était, entre autres, employé par Fernand Léger lorsqu'il agrandissait dans ses toiles un élément, végétal par exemple.

Le "tachisme" allait dans le sens contraire : si l'on regarde de loin un tissu écossais, sa structure devient invisible, et l'on ne perçoit plus qu'une surface, avec, apparemment, une seule couleur. C'est ce phénomène d'optique que les impressionnistes ou pointillistes utilisaient pour obtenir par la disposition de petites taches de couleurs, des ensembles colorés destinés à n'être observés que d'une certaine distance.

Le tachisme a ceci de commun avec l'impressionnisme qu'il exprime une tendance vers une optique de distance, mais d'une distance bien plus universelle ou cosmique que celle que le peintre impressionniste imposait entre lui-même et son sujet. L'acte d'enchâsser le tableau de Mondrian dans son tissu écossais et d'aller ensuite encore plus loin vers une "symétrisation" de la forme et de la coloration des tissus, était ainsi une tendance toute naturelle pour Wermaëre. C'est à partir de ce monde apparemment entièrement gris et incolore mais qui, lorsqu'il est examiné au microscope, apparaît riche de formes et de couleurs, que se trouve le point de départ de notre tapisserie. C'est son explication même. Le monde de Mondrian et celui de Léger étaient vus au microscope, et agrandis. Le monde de Wemaëre est vu de l'univers, d'une position interplanétaire, et diminué. Ainsi s'opposent ces deux optiques l'une à l'autre, et dans cette opposition même se trouve le moment de leur réconciliation.

Quand nous envisageâmes en 1946-47 de collaborer pour créer une nouvelle tapisserie, tout cela était encore bien vague. L'unique point sur lequel nous étions d'accord était que la distinction entre l'idée et sa matérialisation était insupportable. L'image devrait se créer spontanément dans la matière même, exécutée par nous-mêmes sans cartons patiemment élaborés. Wemaëre monta un métier, et nous nous mîmes à tisser pendant six mois, employant tous les fils qui se trouvaient autour de nous. Le résultat nous enchanta.

Cependant l'exécution se heurtait à l'obstacle du temps, à la lenteur du processus. Après ce travail initial, nous avions compris qu'il était impossible pour nous d'en sortir seuls. Il fallait fonder une équipe, mais la formation de cette équipe était difficile : elle devait être composée d'éléments non

ÉLÉMENT DE BASE : DESSIN D'ALECHINSKY

déformés, nouveaux dans le métier, doués d'un esprit inventif et exempts de cet esprit artisanal avec tout ce qu'il comporte habituellement de césure et de distinction systématique entre création et exécution.

Pour atteindre ce but tout fut essayé ; nous formâmes même le projet chimérique de nous rendre en Tunisie pour monter une équipe avec des tisserands arabes ; évidemment cela n'aboutit pas, et le travail resta en plan pendant plusieurs années.

Revenus à notre projet en 1955, nous comprîmes que nous ne pourrions pas avancer d'un pas sans avoir présenté au public les résultats déjà obtenus ; nous en espérions des contacts, d'où, peut-être, d'éventuels collaborateurs susceptibles de s'intéresser à la réalisation de notre programme.

C'était en même temps le moment d'essayer un compromis entre les divers modes d'exécution traditionnels d'une tapisserie, pour voir venir, et pour nous mettre à même de faire tisser des œuvres plus importantes que nous n'avions pu faire jusqu'alors.

Nous avions montré au tisserand Baudonnet, de Groslay, un carton très dessiné, en même temps que quelques tapisseries déjà terminées, et c'est ainsi qu'il accepta d'exécuter la pièce *Fleurs d'été* que nous présentons à votre exposition ; ce lissier habile et intuitif devina au mieux nos intentions et nous laissa à plusieurs reprises exécuter nous-mêmes certains détails repartis sur l'ensemble de son travail : formule d'exécution s'apparentant à celle de la peinture des icones russes comme à celle de certaines peintures murales de la Renaissance, donnant ainsi à la tapisserie un contraste entre les grandes parties exécutées par M. Baudonnet dans une technique harmonieuse et lisse, et nos propres exécutions brutes et pour ainsi dire dramatiques. Le résultat, grâce à la souplesse et à l'intelligence de facture de M. Baudonnet fut acceptable.

Il est évident qu'une collaboration à bases égales entre deux ou plusieurs artistes est impossible sans une stylisation du fond commun. L'orchestration de notre travail ressemblait beaucoup à celui du jazz. En travaillant au métier la comparaison avec un orgue s'impose tout de suite : seulement les tons sont remplacés par les couleurs. La question d'un style ou d'une forme structurale n'a jamais été posée consciemment entre nous : l'un peut reprendre le travail personnellement et éventuellement laisser la suite à l'autre sans aucune restriction ou spécialisation. Notre structuration commune est ainsi le résultat immédiat et non réfléchi de ce que nous avions appris de la génération précédente dans l'Académie de Léger, et de notre commune opposition à ses doctrines.

Notre style, si tant est que nous en ayons un, est ainsi une évidence ; il est le résultat spontané d'une époque qui a commencé vers 1900 avec l'idée de créer un "NOUVEAU STYLE", et qui a reconnu vers 1925 que le style même n'est jamais ni vieux ni nouveau ; il est simplement, toujours, le "style" (de STIJL). Notre conclusion enfin est devenue que la question stylistique est au fond si évidente qu'il ne nous appartenait pas d'en discuter : il vaut mieux l'ignorer com- plètement pour ne pas l'offenser, ou plutôt pour avoir toujours la liberté de l'offenser, puisque c'est justement le jeu artistique, de trouver un sujet de violence dans une structure donnée ; cet acte de violence est ce qui donne au monde ce précieux aspect de PRÉSENCE, de réalité ou d'importance, que notre "BAUHAUS IMAGINISTE" demande à l'artiste d'évoquer.

Avec l'invention de ce que Mondrian appelait "principe de l'asymétrie" il avait mis la main sur la barrière réelle qui peut être opposée à l'anonymat de la symétrisation, de l'égalisation. La science moderne est arrivée depuis à trouver la limite précise et définitive de cette sorte d'"asymétrie" dans le principe de la dissymétrie, qui s'établit dans un équilibre de contraires : noir-blanc, par exemple, qui représentent la possibilité d'une dissymétrie colorée extrême, cependant que le gris, de son côté, représente la symétrisation complète.

Nous avons employé ici le mot "symétrie" dans un sens qui paraît tout à fait nouveau, au moins dans le domaine artistique, bien qu'il soit habituel aux savants depuis un certain temps.

La science moderne l'emploie, par exemple, dans l'étude de la biologie moléculaire, notamment pour expliciter les différences existant dans les compositions moléculaires des sels d'origines : organiques et inorganiques.

Cette nouvelle acception du mot met l'artiste dans des situations délicates : étant donnée la différence existant entre sa nouvelle définition dynamique et l'ancienne valeur du mot essentiellement classique et statique.

Nous avons dès lors essayé de nous adapter au sens scientifique des mots *symétrique* et *dissymétrique*, sans cependant que nous ayons eu la possibilité d'approfondir dans le détail son mécanisme profond.

Nous ne pouvons qu'affirmer que cette nouvelle conception semble permettre à l'artiste une liberté beaucoup plus grande dans l'expression de ses idées sur la matérialisation des formes.

Ce qui est important dans notre travail, c'est la liberté que nous donne le fait d'avoir compris que l'aspect symétrique ou dissymétrique ne présente que deux différentes optiques de la même chose, de toutes les choses. N'importe quel gris se distingue, dans un microscope assez fort, en particules noires et blanches ou en couleurs complémentaires, et n'importe quelle opposition dissymétrique s'harmonise par la distance entre eux et l'observateur. Dans le jeu entre ces deux attitudes de l'objectivité et de la subjectivité, ou plutôt implicité maxima entre objet et sujet, se trouve notre champ d'action ; et ce qui est ici expliqué pour des phénomènes spaciaux est valable aussi pour les observations dans le temps, où règne la même règle. Ainsi du contraste entre "création unique" et "reproduction identique". L'observation de la production d'un seul élément, même sur une bande de production rationalisée, permet d'assister à une création unique. On n'a qu'à en tirer les conséquences.

Nous n'avons résolu aucun de nos problèmes, ni dans notre contact pratique avec la tapisserie, ni avec notre théorie de l'art du lissier. Nous ne sommes arrivés à rien de définitif, et pendant qu'il est encore temps, nous nous permettons d'exposer à la critique du public quelques-unes des conséquences évidentes de notre démarche pour les soumettre à son jugement, aidé qu'il sera par tant de joyaux issus de l'art du lissier que lui présente cette exposition rétrospective à laquelle le Comité Bourgogne a bien voulu nous convier pour mettre le point final.

Albissola Marina, le 1er octobre 1957
(A propos de l'exposition de tapisserie du Cellier de Clairvaux, à Dijon).

2. L'INSUFFISANCE DU CONCEPT SCIENTIFIQUE DE DISSYMÉTRIE

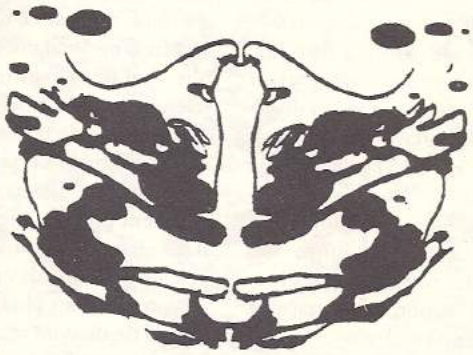
Dans la nature, nous pouvons constater que tous les rapports sont dominés par un seul rapport primordial, celui de l'EXTRÊME UN en face de l'EXTRÊME AUTRE.

Si nous concevons ces deux extrêmes comme une manifestation de l'intériorité et de l'extériorité, nous trouverons que dans la nouvelle plastique le lien qui unit l'esprit et la vie n'est pas rompu. Ainsi, loin de la considérer comme une négation de la vie vraiment vivante, nous verrons en elle la réconciliation de la dualité matière-esprit.

Etant libéré de toute limitation utilitaire, l'art plastique ne doit pas seulement se mouvoir parallèlement au progrès humain, il doit même le devancer.

Il est important de distinguer deux sortes d'équilibres. 1. La balance statique (symétrique A. J.) *; 2. l'équilibre dynamique* (dissymétrie A. J.). *Pour cette raison il est compréhensible que certains s'opposent à l'équilibre en art, que d'autres le défendent. Le grand combat pour les artistes est d'annihiler l'équilibre statique par la continuelle opposition des moyens d'expression. Il est toujours dans la nature humaine d'aimer la balance statique. Celle-ci est évidemment nécessaire pour l'existence dans le temps. Mais la vitalité dans la continuelle succession du temps détruit toujours cette balance. L'art abstrait est une concrète expression de cette vitalité.*

Piet Mondrian, 1942.



DÉVALORISATION PROGRESSIVE DU DESSIN ÉLÉMENTAIRE
PAR UN PROCESSUS DE SYMÉTRISATION

LA STRUCTURATION EST IDENTIQUE À LA SYMÉTRISATION

Les notions de symétrie et, surtout, de dissymétrie semblent souffrir aujourd'hui d'un manque de richesse, de précision et de cohérence dans l'exposé de leurs principes. Aucune étude importante ne semble avoir été encore faite sur la spécificité de la dissymétrie, alors que son importance grandit visiblement dans l'art et l'architecture (le principe de Mondrian).

Une telle critique, de la part d'un artiste extrêmement faible sur le chapitre des mathématiques et de tous les principes structurels peut sembler purement gratuite. On la prendra comme on voudra.

Jacques Nicolle, dans son ouvrage : *La Symétrie et ses applications*, explique que le mot symétrie, d'origine grecque, signifie "avec mesure". En définissant symétrie = mesurabilité, la symétrisation et la structuration deviennent identiques. Ainsi *la structure est la symétrie ; ou bien la symétrie représente un certain groupement de structurations.*

L'incertitude avec laquelle les mathématiciens approchent les définitions de la symétrie est assez étonnante, puisqu'ils expliquent qu'ils possèdent la formule de la symétrie complète, ou parfaite. Sans en tirer les conséquences, et même sans souligner ce fait décisif, Nicolle explique (p. 73) : "Si nous considérons une bille, parfaitement sphérique, nous voyons que ce solide a pour centre de figure le centre de la sphère, qui est un centre de symétrie. Dans ce cas, nous avons un corps possédant la symétrie maximum". Le contraire de la symétrie est défini comme *asymétrie*, qui signifie "manque de symétrie". Un corps asymétrique est un corps qui ne possède aucun élément de symétrie, et un ensemble asymétrique est de même un ensemble sans aucune règle, l'accident ou le hasard pur.

Entre ces deux extrêmes se trouve la dissymétrie, la mauvaise ou fausse symétrie, qui fut définie pour la première fois par Pasteur dans sa fameuse leçon de 1860, "Recherches sur la dissymétrie moléculaire des produits organiques naturels", où il explique qu'"une molécule est dissymétrique si elle ne possède ni plan ni centre de symétrie, cependant elle peut renfermer des *axes de symétrie*". Pasteur continue : "C'est en effet la théorie de la dissymétrie moléculaire que nous venons d'établir, l'un des chapitres les plus élevés de la science, complètement imprévu, et qui ouvre à la physiologie des horizons tout nouveaux, éloignés, mais certains". Pasteur était un grand artiste qui découvrait les principes uniquement pour faciliter leur application. Ainsi il les abandonnait malheureusement inachevés. Pierre Curie devait apporter au problème des propositions plus générales qui placent la notion de dissymétrie au centre de notre problème ; problème qui est celui du rapport entre le changement et la structuration. Curie relève ce fait significatif :

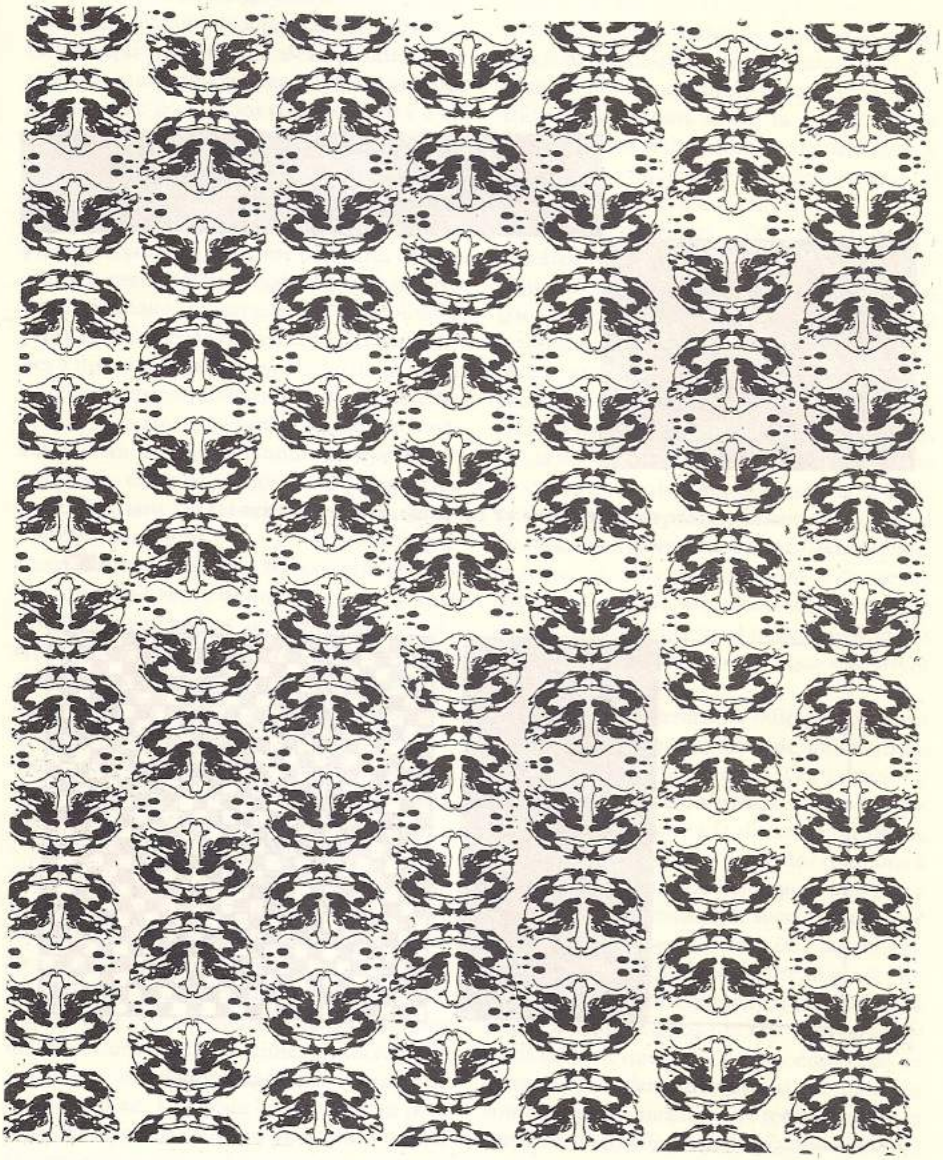
"*La caractéristique d'un phénomène est la symétrie maximum compatible avec l'existence du phénomène*".

"Un phénomène peut exister dans un milieu qui possède sa symétrie ou celle d'un des intergroupes de sa symétrie caractéristique. Autrement dit, certains éléments de symétrie peuvent coexister avec certains mais ils ne sont pas nécessaires. *Ce qui est nécessaire, c'est que certains éléments de symétrie n'existent pas. C'est la dissymétrie qui crée le phénomène.*"

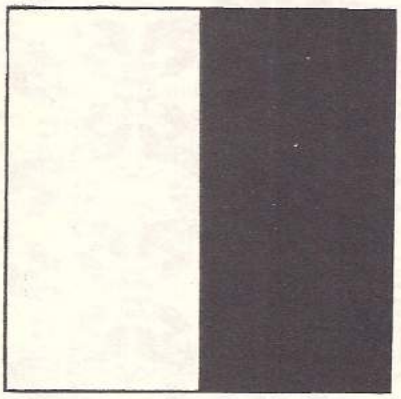
"*Quand plusieurs phénomènes de différentes natures se superposent, les dissymétries s'ajoutent et il ne reste plus dans le système final que les éléments de symétrie communs à chaque phénomène pris séparément*".

SYMÉTRIE ET EXISTENCE SONT CONTRAIRES

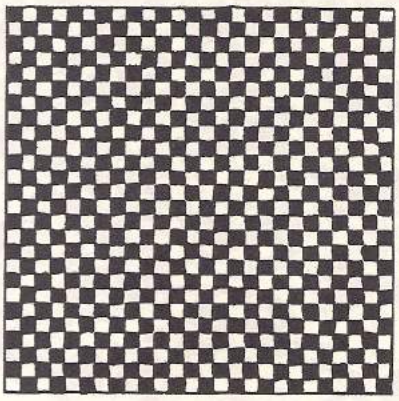
Il est assez étonnant que Nicolle n'explique pas l'identité entre cette observation de Curie et les lois de la probabilité, tant discutées ces dernières années. La raison en est probablement que les perspectives de la pensée de Pierre Curie vont plus loin. Il



COMPOSITION SE RAPPROCHANT DE LA DISSYMÉTRIE PARFAITE



DISSYMÉTRIE COLORÉE



SYMÉTRIE COLORÉE

DISPOSITION DISSYMÉTRIQUE ET SYMÉTRIQUE
D'UNE QUANTITÉ ÉGALE DE CARREAUX NOIRS ET BLANCS

ajoute : "*Il serait beaucoup plus logique d'appeler plan de dissymétrie tout plan qui ne serait pas un plan de symétrie – axe de dissymétrie tout axe qui ne serait pas un axe de symétrie*, etc. et d'une manière générale de donner la liste des opérations qui ne sont pas des opérations de recouvrement du système... Mais, dans les groupes que nous avons considérés, il y a un nombre infini d'opérations de recouvrement : il est donc beaucoup plus simple de donner la liste de ces dernières opérations".

Jusqu'à maintenant la symétrisation des plans dissymétriques n'est pas faite, et l'on regrette cette défaite finale d'une tentative révolutionnaire, puisque le fait d'établir des plans et des axes de dissymétrie devrait amener à discuter la définition même du concept de dissymétrie, qui dans la formule de Pasteur est resté purement négatif, conçu comme un certain "manque de symétrie" suspendu entre la symétrie et l'asymétrie pure. Pourtant l'établissement d'une dissymétrie complète (5 – 5) exposée par Lecomte de Noüy dans *Human destiny* n'invite qu'à une seule définition : *plan, axe ou point d'opposition, ou de contrariété, ce qui oppose exactement la dissymétrisation, à la symétrisation*, qui de son côté est identification et égalisation. Opposition encore à l'asymétrie, qui est désordre complet. On peut ainsi envisager : axe de dissymétrie = axe d'opposées ; plan de dissymétrie = plan d'opposition ; point de dissymétrie = point de séparation.

Considérons le corps possédant la symétrie maximum, la bille parfaitement sphérique, et imaginons qu'il soit fait d'une matière transparente, et assez grand pour que nous puissions pénétrer à l'intérieur : une boule d'air, par exemple, dans un bloc de ciment. A côté nous avons, dans une chambre, une boule en ciment exactement pareille à la boule d'air, mais seulement entourée d'air. Les deux boules sont en proportions spatiales absolument identiques. On pourrait mettre la boule de ciment dans le bloc de ciment à la place de l'air. Cela tient exactement. Toute l'architecture est faite sur ce principe de contrariété entre convexe et concave. Les murs indiquent seulement les espaces habitables pour l'homme. Pour la sculpture, c'est la même chose. On fait avec le moule le contraire, ou le négatif, de la sculpture, et puis après on refait de la sculpture le contraire du moule. Mais comment expliquer le caractère symétrique du rapport entre la boule et son moule ? C'est la dissymétrie parfaite. Voilà le véritable commencement du problème de la symétrie. On n'a rien expliqué.

Nicolle explique : "Pour caractériser la symétrie d'une figure *limitée* ou finie, on suppose qu'un de ses points est fixe dans l'espace". Mais ce qui caractérise la sphère et justement son autonomie absolue, son caractère d'univers indépendant. Ce rapport de fixité avec l'environnement est donc une attaque contre la symétrie maximale. Si nous avons fixé un bâton dans le centre de la bille en ciment en le laissant dépasser de la bille, et si nous découpons et enlevons la moitié du bloc nous pouvons, sans déplacer la bille, la mouvoir dans tous les sens à l'aide du bâton mis au jour, sauf là où celui-ci touche au bloc. C'est-à-dire qu'il reste la moitié des possibilités de mouvement qui existaient sans le bâton.

Si le bâton traverse la bille et la fixe sur deux pôles, les possibilités de mouvement sont réduites à une rotation. Cependant on peut tailler la bille en tranches dans le sens exactement *contraire* à la direction du bâton, et chaque tranche peut avoir des rotations à vitesse particulière. Le bâton peut être fixé à travers le centre mais peut aussi être déplacé par rapport à celui-ci, même être tangent au coté de la bille. On peut encore imaginer un bâton axé horizontalement qui déplace la bille en rapport avec un axe vertical tournant. On voit que nous ne procédons pas ici dans le sens de la symétrisation, mais au contraire par oppositions et réductions de la symétrie originelle. *Tout établissement de directions est ainsi fondé sur des contrariétés et non des symétries.* Ceci devrait nous amener à quelques réflexions sur le caractère de la contrariété.

La situation et la vitesse d'une particule sont, dans la physique moderne, considérées comme deux grandeurs contraires et complémentaires. Il en va de même avec *l'énergie et le temps*. L'opération qui mène à la précision de l'un efface en même temps la précision de l'autre. On trouve la même contradiction entre l'action sur une chose et l'observation de son caractère d'objet.

Ce double caractère de sujet d'intérêt et d'objet d'observation devient de plus en plus sensible alors que l'on veut se rapprocher de la précision parfaite dans la mensuration. La mensuration est un empiètement sur l'objet, et cet empiètement dispose d'une plus faible quantité d'énergie que l'objet à mesurer, il n'y aura pas de mensuration possible, il n'y a pas de réaction : il y a résistance. Il faut pour ainsi dire tenir l'objet pour pouvoir le mesurer. Mais cela veut dire en même temps que la mensuration même de l'objet transforme profondément ses conditions. Ce que l'on observe est le rapport entre l'objet à mesurer et l'appareil qui mesure (l'observateur, si l'objet n'est pas assez grand pour que l'influence du processus d'observation sur son comportement soit négligeable).

Le fait que l'observation, même la plus objective, est une décharge d'énergie de la part de l'observateur est la cause du plus grand trouble dans les observations scientifiques, alors que c'est le but même de l'observation artistique. Ainsi il y a contrariété complémentaire entre l'observation artistique et scientifique. Le but artistique est d'arriver à la plus grande décharge d'énergie de la part du spectateur, au plus grand effet qualitatif, cependant que le but du savant est de savoir le plus précisément possible comment agissent les phénomènes en eux-mêmes.

La science n'est pas capable de donner une description *d'un seul* atome à travers temps et espace, dans ses liens causals. On est réduit à des *descriptions statistiques* de ce qui est commun à un certain nombre d'objets. L'art, au contraire, n'a été capable que de donner des précisions exactes sur le comportement d'un seul individu, de l'unique. Entre ces deux extrêmes est tendu le champ de connaissance de l'homme, oscillant d'un développement de symétrisation à un développement de dissymétrisation.

La réduction prévue de l'univers à la symétrisation complète doit en même temps être sa transformation en une sphère complète, en une forme parfaite, en un *être* définitif.

Ce qui est étrange, c'est que cet être, cet *état* de probabilité maximale est aussi l'inexistence complète, l'absence complète de phénomènes ou de mouvements. C'est ici qu'il existe une contradiction évidente dans la philosophie "existentialiste" d'après laquelle *exister est le contraire d'être*. Exister n'est même pas un perpétuel devenir, c'est une chute perpétuelle d'un état d'être. Un univers en sphère parfaite serait impossible à mesurer parce que le mouvement et le temps n'existeraient plus : il serait impénétrable et nous serions inexistants, dissous dans l'harmonie complète. Dans un corps pareil, il n'y aurait pas de corps. L'apparition des corps dans l'univers indique une dissymétrie, et ainsi l'étude d'un corps symétrique en soi n'est possible que grâce à cette dissymétrie qui permet à ce corps de se former, et à l'opposition d'être corps, et observateur.

Marcel Boll explique que "le calcul des probabilités" est décidément une question de sacs, bien plus qu'une "science d'ignorant". C'est bien ce que nous pensons aussi. La loi des grands nombres, c'est la loi des grands sacs qui sont capables de contenir beaucoup de boules. On trouve en étudiant la mécanique la même formule de base, dans les lois extraites des expériences faites sur les vases communicants. Le récipient est l'appareil qui conditionne tous les calculs quantitatifs, et pourtant le récipient est une qualité, et plus précisément une forme, comme le sac ; mais les forces de l'univers ne sont jamais mises dans des sacs ni dans des récipients. Elles sont en même temps formes

et contenus. On explique très précisément l'apparition de différentes *formes* d'énergie et matière, sans préciser leurs caractères en tant que formes. Si notre point de vue est juste, la tendance vers des états de plus en plus probables indique aussi le passage vers des sacs ou formes plus larges, qui contiennent de plus en plus d'unités. Ainsi on dit que l'univers s'agrandit. Mais si les formes s'agrandissent, elles deviennent aussi moins nombreuses, en éliminant les petites formes (en les abordant). Il y aura donc une séparation en formes de moins en moins nombreuses, une dissymétrie croissante en même temps qu'il y aura une symétrisation croissante. Les oppositions se simplifiant de plus en plus, en même temps qu'elles s'homogénéisent à l'intérieur de chaque forme. *Le probable, c'est l'informe, l'égalité ou l'identité ; cependant que la forme est la contrariété*, le contraste entre le certain et l'impossible. Il y aura de la sorte croissance de certitude et impossibilité en liaison avec la croissance de l'équipossibilité, ou plausibilité.

Marcel Boll explique : "A première vue, l'accouplement du hasard avec la certitude s'expose à passer pour un défi au bon sens : aléatoire s'oppose grammaticalement à indubitable, comme bas à haut, froid à chaud, noir à blanc... Nous pourrions prolonger indéfiniment une telle énumeration, empruntée à ce langage habituel dont le caractère principal est d'être naïvement qualitatif, puisqu'il procède par oui ou par non. Le langage scientifique aboutit, au contraire, à une insensible gradation pour chaque qualité, grâce à des mesures dont on a trop souvent coutume de méconnaître la précision et la portée. Strictement parlant, tout est fortuit autour de nous. Tout s'échelonne entre la certitude et l'impossible". Boll ignore seulement que l'impossibilité est aussi une certitude (négative) existant uniquement en opposition avec la certitude positive. L'axe de cette contrariété se trouve dans l'équipossibilité, le neutre ou l'incertain complet. Cette soi-disant gradation de qualités n'est rien qu'une dégradation qualitative jusqu'à la quantité pure. On ne saurait trop insister sur la contrariété entre qualité et quantité, la *qualité étant certitude et impossibilité.*

LE CALCUL QUALITATIF

Le mot calcul, en tant qu'expression d'une prévoyance sur la base d'une constante, a jusqu'à maintenant été accepté uniquement dans le domaine des quantités. Mais ce calcul est fondé sur l'assertion sous-entendue que un est toujours identique à un c'est-à-dire sans qualités ou contradictions internes. Et pourtant les calculs quantitatifs n'ont de vérité que là où il s'agit de grands nombres. Les savants refusent encore de considérer consciemment que l'identité absolue entre un et un doit amener au résultat que $1 + 1 = 1$. Si il n'y a pas une identité absolue qui confond un et un, mais s'ils se présentent comme deux, cela montre que un possède la qualité de pouvoir se distinguer de un, la paire faisant deux entités contraires. *Dans tous les calculs quantitatifs*, bâtis sur l'hypothèse que $1 + 1 = 2$ est sous-entendu le calcul qualitatif que un est en même temps le contraire de un. Mais pour manifester une contrariété, deux est un minimum. Le calcul quantitatif n'est pas capable d'apercevoir un, sauf dans sa participation à un plus grand nombre. *Un*, en soi, n'existe pas dans le concept quantitatif.

Tous les calculs quantitatifs sont impossibles sans l'établissement d'une corrélation de base, une corrélation qui est en même temps une concomitance. Le calcul quantitatif qui est le calcul des indépendants, ainsi que toutes les indépendances en général sont établis sur une base de concomitance absolue.

Une pièce avec pile et face est l'appareil le plus simple pour établir une concomitance. La corrélation entre pile et face est due au fait que pile et face sont établies dans une contrariété perpétuelle et stable, l'établissement d'un oui ou d'un non naïvement absolus. C'est la même chose avec le jeu ter-

naire, où les boules rouges, noires et blanches sont considérées comme gardant toujours la même couleur pendant l'expérience. Il est impossible de jouer au hasard avec une pièce à deux faces identiques, et une boule rouge qui noircit de temps en temps gâte toutes les règles. L'énantiomorphie, ou la contrariéte intérieure, peut être considérée comme une identité, une symétrie ; mais une identité négative ou complémentaire, une dissymétrie. On se rapproche du problème de la symétrie en la voyant comme une certaine répétition, soit d'un objet, soit d'éléments qui le constituent. Nous avons vu qu'il est impossible de préciser l'élément fondamental de la symétrie sans avoir établi son contraire, ce qui permettra d'abord de se mettre d'accord sur ce qu'est un *objet* : soit un *élément*, soit une *forme*. Ceci est évidemment le travail des savants. Mes idées là-dessus ne peuvent dépasser la forme spéculative. Mais si les savants ne sont pas trop têtus ils apprendront la valeur des spéculations, de la dérive des idées, pour l'enrichissement de la pensée rationnelle.

La symétrisation consiste à impliquer le plus grand nombre d'unités égales, ce qui augmente la précision des calculs quantitatifs.

Le Bon, dans *L'Evolution des forces* explique :

"Si les grandeurs irréductibles de l'Univers ne sont pas connues dans leur essence, elles produisent au moins des effets que nous pouvons mesurer. Nous sommes un peu à leur égard comme le facteur du chemin de fer qui sait peser exactement des colis dont il ignore le contenu. C'est uniquement de ces mesures que la science est faite. Grâce à elles, s'établissent les relations numériques entre les phénomènes qui constituent la trame unique de nos connaissances, puisque les réalités qui les soutiennent nous échappent. Les propriétés des choses ne sont bien définissables que par des mesures. Le qualitatif représente une appréciation subjective pouvant varier d'un individu à un autre. Le quantitatif représente une grandeur fixe qui peut être conservée et précise nos sensations. *La substitution du quantitatif au qualitatif est la principale tâche du savant.*" Et Lord Kelvin peut écrire : "Je dis souvent que si vous pouvez mesurer ce dont vous parlez et l'exprimer par un nombre, vous savez quelque chose de votre sujet ; mais si vous ne pouvez pas le mesurer, vos connaissances sont d'une pauvre espèce, et bien peu satisfaisantes". Le quantitatif est le statique des calculs statistiques, et le qualitatif est le dynamique, le changement. Pourtant Le Bon déclare que "nos instruments, comme nos sens, ne sont sensibles qu'à des différences". "S'il n'y a pas d'événements, il n'y a évidemment pas de succession, et par conséquent pas de temps. – Le changement est donc le véritable générateur du temps".

Ainsi Le Bon se contredit en avançant que les prétendues "grandeurs irréductibles" se réduisent parce qu'elles produisent des effets, que c'est uniquement cette réduction de "l'irréductible" que nous connaissons, et que le but de la science est de réduire ces changements à leurs états symétriques, équilibrés ou mesurables, qui enrichissent notre connaissance. *La principale tâche de l'artiste est au contraire la substitution du qualitatif au quantitatif*, c'est de pénétrer dans l'essence des choses, d'arriver au plus haut degré d'*implicité*, contraire à l'explicité objective, de vivre le changement.

LES STADES D'OBSERVATION ET LE MOUVEMENT DES CHOSES

Dans l'optique normale une lame de rasoir possède un tranchant en forme de ligne parfaitement droite. Au microscope cette ligne droite est aussi accidentée que le profil des montagnes. Dans l'optique chimique les accidents se rangent en modelés symétriques d'atomes de charbon et de fer. A l'échelle sub-atomique nous avons des électrons en mouvement perpétuel qui voyagent à la vitesse de plusieurs milliers de kilomètres à la seconde. Tous ces phénomènes provenant d'un même phénomène de base,

le mouvement des électrons ne se différencie qu'à cause des différences dans l'échelle d'observation.

Charles-Eugène Guye, qui le premier a précisé cette *optique en échelle* ne voit pas les phénomènes qui séparent les marches de cette échelle, c'est-à-dire l'échelle elle-même, le sac ou les récipients.

Imaginons que nous soyons si petits que nous nous trouvions dans le champ d'un atome, ou les électrons circulant autour de nous comme les planètes de notre système solaire. Il faudrait être extrêmement petit pour que notre présence ne dérangeât pas tout l'atome, mais notre optique sur les mouvements de l'atome serait bien différente de celle qu'on en a en l'observant de l'extérieur. Voir du dedans, en passant la limite qui sépare du monde alentour, transforme profondément notre façon de voir, même si dans cette optique intérieure, il peut exister des différences profondes (par exemple en se plaçant au centre, ou au hasard dans l'espace, ou en participant à un mouvement rotatoire).

La chimie a découvert que le pouvoir rotatoire d'un corps liquide nous indique immédiatement que ses molécules n'ont ni centre ni plan de symétrie.

La bio-chimie nous apprend l'action anti-biotique des molécules constituées des mêmes groupements que ceux nécessaires à la croissance des espèces microbiennes, et qui en diffèrent seulement par leur orientation spatiale. Les études relatives aux anti-vitamines ont également montré les similitudes de constitution entre les vitamines et les anti-vitamines.

Il semble que toutes les dissymétries proviennent de la participation de l'objet observé à un mouvement plus général. De sorte qu'il serait peut-être impossible de distinguer entre la notion du mouvement et celle de la dissymétrie, comme il est difficile de distinguer entre la notion de rotation et celle de symétrie ; celle du changement et d'asymétrie. Il s'agirait de trois stades d'implicité.

Si nous distinguons entre mouvement et rotation, c'est parce que tout mouvement, en fin de compte, arrive là. La ligne droite n'existe (comme le parallélisme) que dans une optique terrestre. Dans l'optique de l'univers, tout se courbe.

Le fait qu'un phénomène ne peut se produire que s'il existe dans le milieu une certaine dissymétrie nous indique en tout cas le rapport étroit entre dissymétrie et phénoménologie en tant qu'étude de l'existence ou de l'apparition des choses, ce qui est de nouveau lié au problème du changement, ou au concept du temps. Sans une dissymétrie existante à l'échelle universelle, le temps n'existerait pas. Ainsi l'apparition de dissymétries est liée à ce phénomène que l'on appelle l'expansion de l'univers.

"Dans une dispersion ou expansion d'ensemble, tout individu constate que tout autre individu s'éloigne de lui. La loi d'une expansion générale uniforme est que chaque individu s'éloigne de vous à une vitesse proportionnelle à la distance qui vous sépare de lui, ce qui est précisément la loi que nous observons dans le mouvement de récession des nébuleuses Spirales" (Eddington). Cet éparpillement général n'ayant aucun centre de dispersion est probablement ce que veut dire en réalité la participation à un mouvement. La complémentarité entre situation et vitesse, entre énergie et temps, les grands problèmes de la physique moderne contiennent peut-être le même paradoxe de base, celui de la contrariété entre observation et participation. Je ne serai jamais capable de répondre à de telles questions, mais je vois aussi que les mathématiciens et savants tout seuls sont incapables de maîtriser ce domaine qui représente justement le champ d'intérêt commun à l'observateur qu'est le savant et l'artiste qui est l'acteur par excellence.

LES CONDITIONS ULTIMATIVES

Du Noüy montre dans *Human Destiny* que "le changement est en même temps le fon-

dement de nos lois scientifiques et l'origine de leurs exceptions". Il prouve que la probabilité de la symétrie des grands nombres correspond à une probabilité de dissymétrie dans les petits nombres. Mais, ce qui est pire, c'est que cette erreur qui dans les grands nombres devient négligeable et que les savants nomment fluctuation est dans l'optique de Noüy, biologiste, le moteur même de la dynamique vitale de tous les phénomènes biologiques. Il explique que les molécules qui constituent la vie sont d'une composition presque dissymétrique. La possibilité pour qu'une dissymétrie semblable puisse se créer par hasard sur la terre est pour ainsi dire exclue. Ainsi s'effondre la base de toutes les lois scientifiques, l'hypothèse d'un complet désordre originel, la création d'un ordre à partir du désordre.

Si du Noüy ne trichait pas dans son argumentation, il en viendrait à nous convaincre qu'il a prouvé l'existence d'une providence. Mais l'idée que l'ordre est créé du désordre implique, dans les idées progressistes des savants, que l'on avance aussi sur le plan universel vers un ordre, vers une réduction du désordre, en tenant la symétrisation pour identique à l'ordre. Mais l'hypothèse que du Noüy combat prévoit un état définitif de désordre complet qui peut, il faut l'avouer, être considéré aussi, comme un ordre complet. C'est-à-dire que les mots mêmes employés dans leur sens absolu, sans application qualitative, deviennent tous les deux complètement insignifiants. L'ordre est né du désordre au moment ou le désordre s'est lui-même créé de l'ordre. Si du Noüy veut argumenter contre le matérialisme, comme il le prétend, c'est à ce double aspect qu'il doit s'attaquer, et pas seulement à l'un des aspects ; et si les matérialistes, de leur côté, veulent avancer, ils feraient bien de réfléchir aux objections que du Noüy oppose à des idées erronées.

Du Noüy définit (page 43) désordre complet = absence de dissymétrie. L'argument de base est une expérience bien connue. Plaçons dans un tube de verre deux espèces de billes, qui ne diffèrent que par la couleur : dix billes blanches au fond, dix billes noires au-dessus. Retournons l'appareil, agitons-le, puis replaçons-le rapidement dans sa position première. Le tube apparaît alors uniformément gris, et il le restera après de nouvelles agitations. Indiquons quelle est la probabilité de retrouver l'apparence initiale de dissymétrie complète, à partir d'un mélange gris quelconque, après une seule agitation. Un calcul élémentaire donne pour résultat : une chance sur deux cent mille. Plus on augmente le nombre des boules, plus la probabilité d'obtenir une dissymétrie complète diminue.

Du Noüy explique que cette dissymétrie se crée ainsi par miracle dans les organismes biologiques. La conclusion la plus simple est pourtant que toutes les boules noires doivent être liées ensemble d'une façon quelconque, ainsi que toutes les blanches. Il ignore l'importance du fait que deux billes seulement, une noire et une blanche, donnent toujours une dissymétrie. Si l'on répète l'expérience un assez grand nombre de fois, la boule blanche sera en haut, ou en bas, une fois sur deux.

S'il n'y avait pas eu ce refus des savants de s'occuper d'un problème précis qui est celui des contrariétés ou des qualités, l'argumentation de du Noüy aurait été juste, et aurait donné aux artistes le droit d'établir l'indépendance du domaine des petits nombres par rapport à toutes les explications scientifiques. Mais une sincérité extrême s'impose nécessairement à l'artiste aussi bien qu'au savant aujourd'hui. Si nous cherchons le dynamisme des changements de positions entre les boules noires et blanches, toute répétition de positions identiques devient un désordre dans le système dynamique, cependant que si l'on cherche la répétition identique ou symétrique de l'évènement, le renversement devient un désordre. L'optique de l'ordre et du désordre, de la part de l'artiste et du savant, est ainsi contraire. Il est donc impossible de parler d'une façon abstraite sur les questions d'ordre entre artistes

et savants. Il faut d'abord préciser de quoi il s'agit.

L'introduction de 1948 à *Reconstruction in Philosophy* de John Dewey met, du côté des savants, les cartes sur la table, et indique que le livre même, écrit en 1917, et formulant la doctrine du pragmatisme américain, est périmé. Les savants reconnaissent aujourd'hui qu'ils sont arrivés à une impasse dans leur jeu avec la technique, à cause de ce tabou qu'ils ont mis sur la discussion des domaines qualitatifs, et en opprimant toujours plus le dynamisme des arts. Ils ont maintenant besoin de cette extrémité du domaine des idées, comme *instrument* pour le progrès de leurs propres recherches. Mais il est nécessaire de préciser qu'un renouvellement de l'activité artistique nécessite d'abord l'établissement de son autonomie relative, et que cette nouvelle autonomie ne peut se créer qu'en employant la science et les méthodes scientifiques comme *instruments* pour cette libération anti-scientiste.

OBJET, INSTRUMENT, SUJET

Le concept instrumental est la clé de la méthodologie pragmatique. Ce mot contient peut-être l'énigme la plus critique de la culture humaine, parce que cela implique le problème de l'homme en tant qu'instrument pour quelque chose ou quelqu'un d'autre.

Nous allons plus tard approfondir le concept de base de l'instrumentation dans nos organisations de la signification et des présences, des causalités, et du problème de but contre moyen. Nous pouvons déjà constater que l'instrument est le lien ou le moyen qui donne une signification aux deux mots, sujet et objet. Ce lien possède une autonomie qui, en grandissant, diminue en même temps sujet et objet en tant qu'importance, raison pour laquelle l'instrument le plus simple est en même temps le plus efficace.

L'attitude de l'artiste libre, du technicien et du savant, représente trois contradictions insolubles. L'instrument est pour l'artiste un moyen pour mieux se manifester et reprendre ses propres capacités.

L'instrument est pour le technicien un moyen pour mieux traiter ou transformer un objet précis. L'instrument est pour le savant un moyen pour mieux connaître un objet en soi, en éliminant les influences cherchées par le technicien et produites par l'artiste. Mais il est important de savoir que n'importe quel instrument créé par l'homme répond à différents degrés à ces trois raisons.

Le technicien essaye de *remplacer* la capacité humaine par celle de l'instrument. L'instrumentation est ainsi le but immédiat du technicien. Cependant que le savant essaye d'*éliminer* l'influence humaine par le moyen de l'instrument, l'artiste essaye d'*augmenter* la capacité humaine avec l'application des instruments.

Pour arriver à comprendre les intérêts contraires autour de l'instrumentation, la prise de conscience de cette contradiction est nécessaire.

L'utilisation des arts comme instrument pour des buts sociaux déterminés représente ainsi – par exemple en réclame et propagande – une réduction violente de la véritable capacité artistique qui dépend de la possibilité de l'artiste d'être son propre instrument – c'est-à-dire capable de céder à ses tentations les plus extravagantes et nouvelles. Seulement lorsque l'art n'est au service que de ses propres réalisations, prend-il une importance vraiment sociale ?

L'ANTIMONDE ET LE JUGEMENT DERNIER

Si une boule représente la symétrie parfaite, deux boules considérées comme un *ensemble*, ou une unité, doivent dans la contrariété représenter la dissymétrie parfaite comme les deux parties, droite et gauche, dans le parlement. Ou bien la boule entière et unique représente un rapport

avec le globe du monde entier, une dissymétrie comme un état totalitaire dans l'ensemble de l'humanité.

L'hypothèse de l'antimonde ou de l'antimatière, le monde physique de l'arrière-scène physique fut avancée par Francesco Pannaria, en 1949, sur la base de la découverte des antiparticules, des "particules-trous" – anti-neutrons, anti-protons et électrons positifs.

Cette hypothèse d'une redite existant en contrariété avec ce que nous appelons la matière, représente l'écroulement de l'ancien matérialisme unionniste qui voyait une identité entre réalité et matière – c'est-à-dire "ce qui nous est donné dans nos sens". En même temps, c'est la grande victoire définitive de la dialectique unionniste, en nous forçant à voir une dissymétrie de base dans la composition de toutes nos observations. La thèse de la qualité objective est prouvée, et c'est le coup de grâce aux anciens systèmes dualistes de la métaphysique, qui se voit maintenant privée de son "au-delà", son dernier atout. Nous considérons cette hypothèse comme une preuve de l'exactitude de la nouvelle structuration de la pensée dont nous avons essayé de tracer les principales lignes ici.

Notre reconsidération de la métaphysique comme étant identique à l'autonomie esthétique, correspond, non seulement avec la décomposition d'une "Weltanschauung" ou conception universelle, mais surtout avec la faillite des systèmes métaphysiques envers les problèmes éthiques. La règle d'après laquelle la moralité se mesure aujourd'hui, devient de plus en plus idéalisée, se fondant sur le jugement de santé individuelle et sociale, la justice, le droit et la médecine psychiatrique, etc., se symétrise de plus en plus en un seul principe, celui de la santé, l'harmonie dynamique ou "le progrès sans aventure", et puisque l'autonomie dynamique d'un être ou d'une société dépend de son action dissymétrique à un tel degré que ces deux phénomènes se confondent, il se confond ainsi de plus en plus avec le principe de l'éthique.

Le résultat est qu'un art qui se confond avec le même principe de dissymétrie devient une nouvelle éthique ou justice métaphysique. Tel fut le cas des considérations du groupe "De Stijl". Le résultat nécessaire : les déclarations sur la fin de l'art, l'élimination de l'autonomie des arts, de l'imagination et de l'esthétique.

LA VALEUR EST CONTRAIRE À LA QUALITÉ

Cet échec nous amène nécessairement à la reconsidération du concept *qualité*. L'absurdité de sa formulation primitive est éclatante.

En acceptant la thèse de la réalité objective de la qualité, formulée par le matérialisme dialectique, nous sommes forcés d'admettre en conclusion que *qualité* et *objet*, en tant qu'entité ou unité déterminée, c'est la même chose, que la qualité c'est la forme. Déterminisme et formalisme c'est la même chose. L'antiformalisme du déterminisme n'est ainsi rien que bravade. Cela explique pas mal de choses.

Toute mathématique et science sont, comme indiqué, basées sur la conversion des unités absolues (chiffres) en qualités. Ceci ne gêne personne tant qu'on évite de parler des *valeurs*. Mais tout le monde matérialiste et idéaliste confond ces deux phénomènes. Nous considérons *la valeur comme la décomposition d'une qualité*, la transformation d'un objet. Exemple : énergie latente et énergie animatrice. Ainsi la valeur d'une chose est le dynamisme de sa perte de qualité, sa disgrâce. Ainsi valeur et qualité sont contraires tant que le "perpetuum mobile" n'est pas inventé.

LES VASES COMMUNICANTS ET LA COURBE DE GAUSS

Toute valorisation est conditionnée par la distinction de variabilité. La valeur c'est la variante. Le problème de cette variante pré-

occupe de plus en plus les artistes. Les surréalistes prenaient comme symbole de leur activité "les vases communicants". Le problème consistait à remplir le récipient en haut, ce qui se passait en-dessous n'étant pas d'actualité. Le même principe se retrouve – avec plus de variabilité – dans l'appareil de la courbe de Gauss qui détermine la loi commune de plusieurs chutes irrégulières.

L'industrialisation représente une limitation croissante des possibilités de variabilité dans les actes et les pensées de l'homme ; cette variabilité est identique à ce que l'on appelle le jeu, formule de base de tous les arts. Ainsi l'action artistique de notre époque, l'action commune pour que les arts puissent survivre, c'est l'action consciente du dépassement, ou bien la victoire perpétuelle sur cette réduction agrandissante du jeu qui s'appelle la sécurité sociale.

L'OR ET LA RÉVOLUTION

Le mécanisme pour libérer de nouvelles énergies sociales était, jusquà nos jours en Europe, l'établissement d'un réservoir d'énergie humaine, casernée sous forme d'or et extraite comme profit.

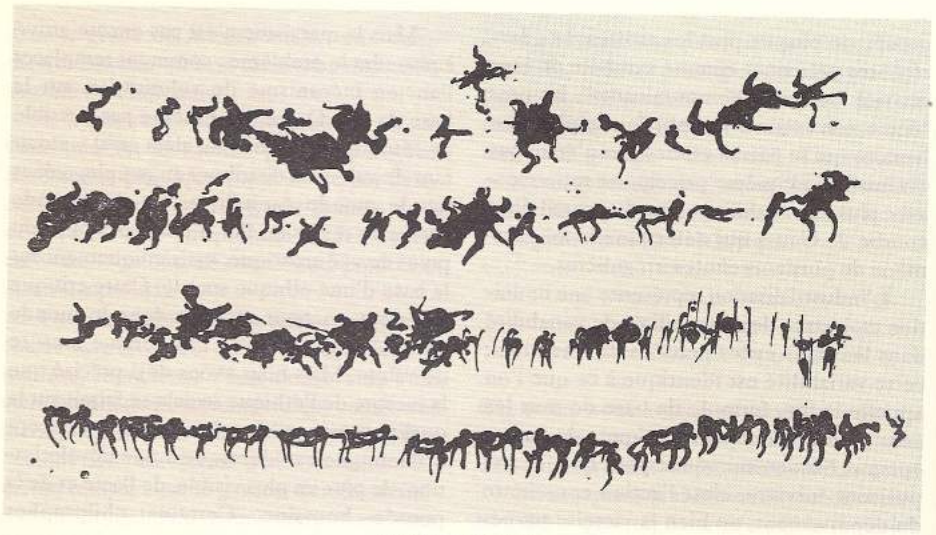
Le grand mérite de Karl Marx est d'avoir démasqué ce mécanisme inconscient imposé à l'humanité, avant qu'il ne fût trop tard et que l'homme soit encerclé par le destin aveugle dans une socialisation sclérosée qui était la fin déterminée de ce développement si l'homme n'était pas arrivé à prendre conscience de cet état de choses, et volontairement et intelligemment à le dépasser pour arriver à de nouvelles difficultés. Il peut y avoir des erreurs *dans* le marxisme, causées par la participation à des erreurs conventionnelles de son époque, mais personne ne peut minimiser cette découverte qui ouvre le chemin de la spiritualité à l'homme et lui permet de franchir ce cercle des réflexes automatiques qui conditionnent la vie de tous les animaux.

Mais le marxisme n'est pas encore arrivé à résoudre le problème : comment remplacer l'ancien mécanisme de valorisation sur la base de l'or. Or, ce n'est même pas possible de résoudre ce problème, alors qu'il y aurait tant de valeurs à distribuer au peuple, créées par le monde capitaliste. La propagande contre le règne de l'or n'étant pas faite du point de vue artistique, mais uniquement sur la base d'une éthique sociale. Cette critique sociale a eu pour résultat dans le monde entier, un abandon de l'or comme mesure de valeur. Mais nous avons déjà précisé que la mesure de l'éthique sociale se faisait sur la qualité et non sur la valeur. Ainsi le concept économique est identique à une dévalorisation, de plus en plus visible, de l'acte et de la pensée humaine. Certains philosophes modernes refusent même catégoriquement de prendre la moindre idée valorative en considération. Pour eux valorisation est identique à bêtise.

Le moyen pour réduire la formation des idées à un état quantitatif est la presse quotidienne, qui est devenue l'organe fidèle de l'opinion publique. A l'origine elle était faite pour former cette opinion publique. Aujourd'hui, elle est son esclave économique et cherche, ainsi que la radio, les idées ingénieuses à suivre d'heure en heure. D'après les dernières informations américaines, l'influence de cette opinion publique est telle qu'elle dirige les politiciens dans leur moindre décision, et, même, le président. Ces nouvelles, évidemment mensongères, sont amusantes parce qu'elles expriment une tendance *idéale* de la démocratie à l'américaine.

Nous pouvons envisager une démocratie future où les décisions gouvernementales seraient prises par des robots, à partir d'un contrôle immédiat de l'opinion publique et choisies suivant la règle des grands nombres.

Le capitalisme américain cherche avec une angoisse mortelle une solution pour garder une dimension valorative entre valeur pure et qualité pure. Puisque la qualité pure, c'est la réalité, il est évident que la valeur



HENRI MICHAUX

pure c'est l'imaginaire, et comme la valeur de l'art est la véritable valeur imaginiste de l'homme, l'action imaginiste démontre que seul l'art imaginiste de l'homme est capable de garder la dimension de la valorisation. Le résultat est que les grandes entreprises capitalistes se font "collectionneurs d'art". Le système a déjà donné ses preuves d'efficacité. Mais ces nouveaux collectionneurs n'oublient qu'une chose : qu'il n'est pas possible d'adapter ce développement à leur système économique. Ils ont donné le petit doigt au diable : il prendra bientôt la main entière et... tout le reste, parce que ce développement est un développement révolutionnaire. Par révolution nous entendons renversement, et que tout reparte à zéro. C'est le cas.

La reprise de l'action artistique comme mesure de valorisation est le retour aux formules de valorisation les plus anciennes de l'homme. C'est le retour à l'esprit de l'homme des cavernes. Il sera intéressant de voir la suite.

FORME ET SIGNIFICATION

SUR LA PENSÉE ARTISTIQUE OU MAGIQUE

Mais qu'est-ce qu'une maladie dont l'univers vit, qui construit l'univers, à quoi personne n'échappe ? C'est UNE *santé. La santé n'existe pas, mais il y a des santés, santés successives, qui sont des fractions de maladies, des équilibres instables sur les frontières de la pathologie. Et ces fractions ont pour dénominateur commun la* FATIGUE. *La fatigue qu'il vaut tout de même mieux dire dans sa réalité et la nôtre, que sucer le sucre d'orge en bâton des visqueuses mythologies mortes.*

Si étrange que cela puisse paraître, il n'y a entre la naissance et la mort ni assez de tristesse ni assez de joie.

Il n'y a pas de décadence, ni d'ailleurs de progrès. Ce sont des façons arbitraires d'appeler moralement un changement, une modification. Un changement a certes eu lieu. Mais pour juger le sens de ce mouvement, comme on le fait en l'estimant décadence ou progrès, il faudrait des points de repères qui, justement, manquent. Dès qu'une route n'est pas tout à fait horizontale, on l'appelle montée ou descente. Elle est l'un et l'autre relativement, et ni l'un ni l'autre absolument. De même cette décadence ou ce progrès où nous vivons.

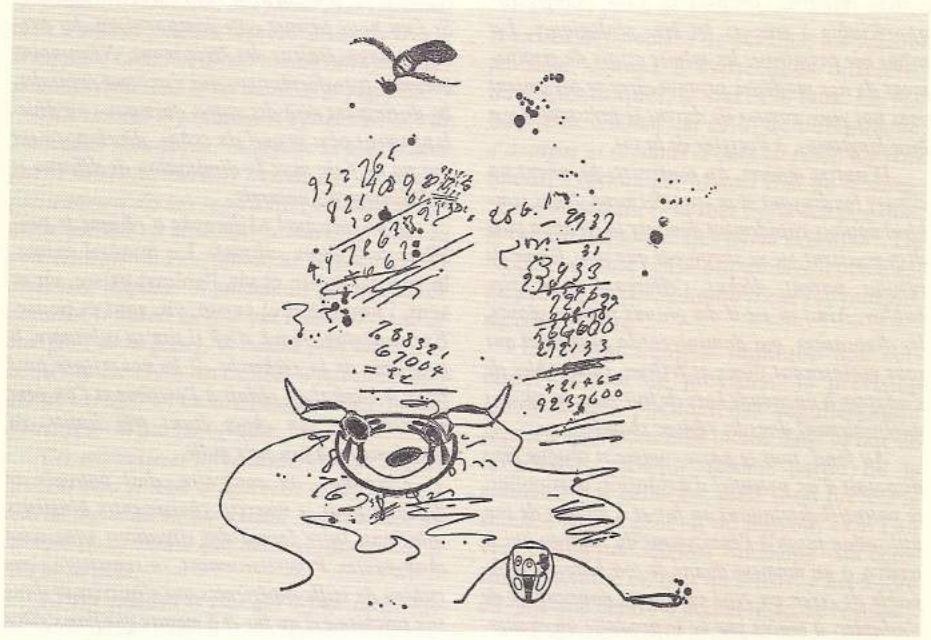
Le jeu naturel des forces est justicier, mais non comme nous l'entendons. Il statue lourdement sur l'utilité seule des choses. Il supprime les gestes dangereux ou trop inutiles, et les autres seuls ont le droit de se reproduire. C'est là toute leur récompense. Mais il n'a pas à se préoccuper de lui obéir. Elle ne dicte pas ses ordres, elle les réalise.

LA RECHERCHE DE NEUF, VOICI LE RESSORT DE TOUTE ESTHÉTIQUE.

Cette fatigue intellectuelle fait partie intégrante de notre vie civilisée dont elle boulonne les joints. Elle en fait partie, conséquence et cause. Elle la dirige. Elle patronne les inventions et les découvertes. Et, dans la réalisation de celle-ci, elle puise de nouvelles forces pour patronner de nouvelles inventions, de nouvelles découvertes. Elle n'est plus ni accident, ni exception. Elle ne se sépare plus de l'intelligence. Elle est continue. Elle est un état nouveau de l'intelligence, état, qui,chaque jour, plus s'accuse. ELLE EST L'INTELLIGENCE.

Jean Epstein

La poésie d'aujourd'hui : un nouvel état de l'intelligence



DESSIN DE MAX ERNST

Les sources de l'Art disparaissent dans les profondeurs de la préhistoire. Les problèmes de son histoire, de son évolution, sont liés à ceux du psychisme humain. Pour bien comprendre son origine, il faut dépasser l'homme, aller très loin, sans crainte de s'égarer, jusqu'aux sources de la vie et du psychisme.

Contrairement à ce que l'on pense, l'Art n'est pas le propre de l'homme : quelques espèces animales nous en fournissent un certain nombre de preuves. Aux époques des amours, le coq de bruyère danse devant sa femelle. Le lanora, oiseau de la Nouvelle-Guinée, plante une grande allée de graminées conduisant au nid où l'attend sa femelle. Chose plus curieuse encore, il barbouille ces graminées de couleurs végétales variant selon les espèces. L'étude de la Paléontologie nous montre la transformation progressive des êtres vivants : les espèces naissent, vivent, disparaissent. Des tentatives multiples eurent lieu pour survivre, la plupart n'aboutissent pas, certaines espèces restèrent, semble-t-il, sans changement appréciable à travers les ères géologiques. La même vie primitive, les mêmes essais de groupement de nos modestes protozoaires se présentent sous nos yeux, comme ils durent se présenter il y a bien longtemps, à l'origine de la vie.

D'autres espèces, au contraire, prennent un départ foudroyant et se transforment. Elles semblent vouloir rapidement dominer la création puis disparaissent ou ne survivent que sous forme de résidus, parents déchus, s'efforçant de se faire oublier. Ainsi en est-il des grands reptiles géants, les dinosaures, qui dominèrent la planète et qui sont maintenant vieux et frileux, incapables de s'adapter à un monde hors de leur mesure, vivant misérablement dans les régions chaudes.

*Au fond, tout se passe comme si chaque type disposait d'un potentiel d'*évolution particulier, *ce potentiel diminuant au fur et à mesure de son utilisation jusqu'à l'épuisement du rameau qui se trouve, à un moment donné de son histoire, incapable de créer un type vraiment nouveau et de s'adapter, à moins que ne se produise un changement, source de rajeunissement.*

Petit à petit, la vie sous des formes multiples poursuit sa conquête qui vise à une plus grande domination du milieu.

Bientôt, on voit le groupe s'agrandir. Pour mieux exploiter le milieu, des spécialisations se créent à l'interieur du groupe selon les genres de vie. Ainsi, chez les mammifères se forme la classe des herbivores, des insectivores, etc.

Orienté dans sa spécialisation, sorte de résignation de l'être aux exigences du milieu, l'animal poursuivra définitivement sa route dans la voie qu'il a choisie, sans pouvoir jamais retourner en arrière ni se développer sur un plan supérieur. Ainsi en est-il des énormes défenses, plus nuisibles qu'utiles, que portait le mammouth.

Le groupe atteint bientôt le maximum de son extension. La taille des individus a augmenté : c'est l'apogée du groupe. On pourrait s'attendre à les voir poursuivre leur carrière glorieuse, mais rien de tout cela ne se produit. Peut-être par suite du changement de milieu évoqué plus haut, à quoi leur vie trop spécialisée leur interdit de faire face, ils disparaissent en tant qu'espèce dominante.

L'avenir, a-t-on dit, est aux êtres mous, capables de se modeler à toutes les circonstances. Si l'on nous permet cette comparaison, les premiers singes étaient des êtres mous. Néanmoins quelques transformations qui s'avèrent capitales, les distinguent déjà des autres animaux : un développement plus grand du crâne, développement qui va de pair avec la diminution de défenses et embellissements naturels.

Je ne sais quel philosophe a résumé le problème de la façon suivante. Le minéral existe, le végétal existe et vit, l'animal existe, vit et sent, l'homme seul existe, vit, sent et pense. *Enraciné dans le sol, d'où il tire sa substance, le problème de la recherche de la nourriture posé pour le végétal est réduit à l'extrême et l'on peut estimer que, son choix étant très limité, sa conscience est à peu près nulle.*

L'animal, au contraire, doit pouvoir se déplacer pour se nourrir, choisir entre plusieurs solutions, faire face à des situations sans cesse changeantes. Progressivement, sa conscience s'enrichira de mille expériences qui s'inscriront dans son psychisme et au fur et à mesure que l'on s'élève dans la hiérarchie du monde animé on assiste au développement progressif de la conscience qui

acquiert à l'échelle humaine une lumière intense. L'être en partie libéré de la recherche de la nourriture commencera à réfléchir, à penser la vie.

La conscience subira des vicissitudes inhérentes à toute évolution : elle s'allume pour s'éteindre dès que l'être a trouvé la solution du problème que lui posent de nouvelles circonstances, *et son utilité ne se fait plus sentir. C'est, en somme, une adaptation de l'être vivant à son milieu. L'adaptation réalisée, la conscience disparaît, ce qui conduit certains savants à admettre qu'à l'origine des choses, les mouvements de l'organisme, même ceux du cœur et des intestins étaient accompagnés de conscience.*

La concentration psychique se poursuit au fur et à mesure que l'on s'élève dans le règne animal et, avec elle, la conquête du réel.

L'association des idées se développera dans le cerveau de l'animal en même temps que l'ébauche de la mémoire – non de la mémoire capable de se rappeler l'événement ou la chose et de la fixer dans le passé d'une façon précise, mais d'une mémoire significative qui se souvient. Comme les enfants et les primitifs, mais sous une forme plus rudimentaire, l'animal joue *son souvenir plutôt qu'il ne se le rappelle. Le fait de devoir choisir entre plusieurs solutions ébauchera en lui un début de jugement.*

En suivant le psychisme des êtres au cours de l'évolution nous voyons succomber la plus grande partie de ces derniers. D'autres, par un obscur pressentiment des lois supérieures, semblent discerner ce qui leur est utile pour se maintenir dans la voie centrale de l'évolution, et la conscience a désormais disparu. Si paradoxal que cela puisse paraître, il semble en effet que l'animal (sorte de bourgeois de sa gente), ne veuille plus lutter et se contente de vivre du capital d'automatisme *que lui ont légué ses ancêtres, nonobstant de faibles efforts pour ne pas rétrograder.*

Ces mécanismes inconscients connus le plus souvent sous le nom d'instincts, se discernent à tous les degrés du monde animal : on en trouve un exemple chez l'enfant qui, dès la naissance tète le sein de sa mère.

Et une question se pose qui depuis longtemps me laisse rêveur : que peut-on penser des insectes sociaux groupés souvent par dizaines de milliers d'individus aux comportements innombrables ?

A les regarder vivre, on a l'impression d'un monde psychique fossile qui, on ne sait par quel phénomène, continue à vivre. Toutes les formes de sociétés s'y distinguent depuis le bas échelon des sociétés rudimentaires dont les individus, pauvres prolétaires, usent leurs forces à essayer de ne pas mourir de faim jusqu'au sommet où règne la société puissante, celle qui, par exemple, chez les fourmis, pratique l'élevage du bétail et se permet le luxe d'entretenir des parasites, la plupart coléoptères. La comparaison avec nos sociétés actuelles s'impose à l'esprit. Que conclure ? Si, comme le pensent certains, l'instinct n'est qu'une intelligence dégradée, ne peut-on pas aussi penser que toutes ces sociétés monstrueuses ont été à un moment de l'histoire du monde, l'intelligence de la terre avant qu'une socialisation définitive ne les réduisît progressivement à l'automatisme ?

J. A Mauduit
Quarante mille ans d'art moderne

SCIENCE ET FUTUR

Il existe deux sortes de savants, les vrais et les faux, comme il existe deux différents buts scientifiques, le vrai et le faux. Le vrai but de la science est celui de l'empirisme, *d'analyser* et *constater ce qui s'est passé.* Le faux but est exprimé par Marcel Boll de la sorte : "La connaissance du réel est la science dont le but est d'énoncer des *lois de prévision*". Du Noüy confirme : "Le but de la science c'est de prévoir et pas, comme il est souvent dit, de comprendre".

La compréhension implique une certaine capacité de prévision, la prévision générale des phénomènes régulièrement répétés, ceci peut être inclus dans le but de la science, puisque faisant partie de la connaissance générale, mais si on prête à la science le but général de prévoir, et si l'on veut établir une science "humaine" sur cette base, l'homme en tant qu'artiste, c'est-à-dire en tant que centre d'action libre, se révolte.

La science est la prise de conscience de ce qui s'est passé, et rien que cela. Cette prise de conscience nous indique en même

temps ce qui se répète continuellement aussi, dans le futur, c'est-à-dire des constantes. Mais la prise de conscience de ces constantes n'est pas en soi une prévision. Dans ce cas, la vérité scientifique dépendrait de l'obéissance de l'homme envers ces prévisions. Elles deviennent un cadre déterministe pour l'existence humaine, exigeant la soumission complète et passive aux prévisions. S'il y a vraiment un futur, celui-ci doit se distinguer du passé, et les prévisions scientifiques ne servent absolument à rien si ce n'est à s'opposer aux conditions prévues. Cette opposition se fait par l'idéation qui est automatiquement le contraire de la réalité quand elle la reflète le plus fidèlement possible. Il ne s'agit donc pas pour l'homme de s'opposer à l'idée de prévision par une idée de conservatisme. On ne conserve rien. Il faut dépasser, aller au-delà des déterminations prévues, pour leur échapper.

La structuration ou nivellation sociale prévue par le socialisme scientifique ne peut être évitée dans sa forme absolue et déterminée qu'en l'appliquant consciemment et rapidement à la société, *comme moyen pour arriver à quelque chose de différent, plus loin.* Le socialisme est désastreux pour ceux qui, par soumission à la science, voient dans son système le but ultime. En envisageant déjà d'avance le dépassement du socialisme, on réserve des énergies disponibles pour son dépassement.

Mais pourquoi l'homme veut-il toujours s'opposer à son destin ? L'unique réponse possible, c'est que c'est l'attitude de l'intelligence, l'attitude illuminée. J'ai trouvé l'explication la plus plausible de ce processus dans l'introduction de J. A. Mauduit pour son livre *Quarante mille ans d'art moderne*, dont nous avons fait un extrait essentiel.

Il est peut-être indiqué de souligner d'avance le bouleversement des problèmes psychiques qui suit nécessairement la nouvelle hypothèse sur l'origine de l'intelligence, hypothèse qui ne la place plus, comme dans la psychologie classique, en dernier résultat, comme le sommet d'une ascension d'activités psychiques inconscientes, mais considère au contraire *l'inconscient comme un réservoir d'intelligences épuisées.* Ceci oblige à une révision à la base pour toutes les théorisations qui ont accompagné l'expérience dada-surréaliste.

HANS ARP

Cette contrariété entre idéation et réalisation, qui fait que l'on réalise toujours le contraire de ce qu'on imagine, est seulement compréhensible en considérant l'autonomie dynamique de l'attitude imaginiste, qui voit l'image comme une réalité renversée, et non comme sa copie. L'ancienne opposition entre spiritualisme et réalisme n'est plus utilisable. Il y a dans l'homme, et ceci dans toutes les cultures, deux différentes sources d'énergie psychique, celle de la conversation vitale et biologique que l'on appelait autrefois l'âme, et celle du dépassement, du devenir, de la contrariété par rapport à l'état existant, de rupture avec la réalité, centre appelé esprit. La dominance de l'un ou de l'autre a servi à caractériser un peuple. On a parlé de l'âme russe et de l'esprit français. Sans préciser, on sent nettement une distinction, une opposition même, de qualité entre les deux termes.

La religion, à son époque vivante, était la synthèse des deux centres reliés. Le développement vital et pratique de la technique d'un côté, et intellectuel de l'autre, a rendu

inconciliables les deux extrêmes de cette ancienne unité, et placé la religion dans un non-lieu.

Ce développement peut s'expliquer par une nouvelle optique sur la méthode dialectique. Nous l'appelons la dialectique renversée.

PROPOSITIONS PROVISOIRES SUR L'OPTIQUE EXPÉRIMENTALE ET L'OPTIQUE DIALECTIQUE

J'ai voulu établir le droit de tout oser.
Paul Gauguin

Deux systèmes philosophiques dominent la vie moderne : la dialectique, avec le point de départ dans la philosophie de Hegel, et la phénoménologie, qui est issue de la méthode expérimentale. Ces deux philosophies inconciliables, et même contraires, sont sorties de l'ancienne philosophie classique et constituent des idéologies du socialisme et du pragmatisme américain. Tout le travail ici présent constitue une critique du pragmatisme, il n'y a donc pas de raison d'insister particulièrement sur cet aspect. Ce qui est à expliquer, c'est la faille dans le système dialectique, capable d'ignorer tout un système philosophique : la phénoménologie expérimentale.

Ce qui oppose la phénoménologie expérimentale et la dialectique dans leurs états actuels, c'est que l'une est obligée d'abandonner toute idée liée au principe de causalité, et que l'autre se cramponne à ce principe jusqu'à identification. Le fait même de les opposer crée une nouvelle dialectique expérimentale.

Le problème de la causalité est un faux problème imposé par la science faussée, la science qui veut prévoir. Je peux pénétrer dans le passé avec une exactitude déterminée par l'échelle causale, je suis le résultat, la synthèse créative de mes deux parents, comme eux le sont de leurs parents. Ceci fait que j'ai quatre grands-parents, huit arrière-grands-parents, et ainsi de suite. Vingt générations en arrière j'aurai exactement un million quarante huit mille cinq cent soixante-seize parents. Ce doit être environ le XVe siècle. Mais le malheur est que la science veut établir des arbres généalogiques. Si l'on choisit par hasard un de ces ancêtres on tombe tout de suite sur ce que Sartre appelle le pluralisme, dans ce cas de parenté. Il y a une confusion indescriptible d'enfants et de fausses couches, d'infidélités et de stérilités, et pourtant ce n'est rien. Pour arriver à l'image des parents que j'ai en commun avec des individus vivants aujourd'hui, sur la base de nos ancêtres en 1450 il faut dresser 1 048 576 arbres généalogiques. Quelle jungle.

La description causale ne relève qu'un seul aspect d'un développement : ses éléments nécessaires ou économiques. L'erreur commise est de considérer ces liens en même temps comme suffisants pour ce développement, et tout le reste comme inutilité qui doit être ignorée. De l'autre côté, il est aussi idiot de nier tous les rapports causaux, sous le prétexte qu'il y a autre chose que ça. Il serait mieux de placer la causalité comme une échelle particulière de l'optique de l'homme sur la matière.

Ce qui pour moi donne à Sôren Kierkegaard la première place dans l'établissement d'une philosophie artistique, c'est qu'il a comblé l'abîme entre le hasard pur et la causalité pure en insistant sur le caractère spécifique des relations occasionnelles, en les opposant nettement à la causalité. Ainsi Kierkegaard est le fondateur d'une renaissance de la pensée magique, sur une base scientifiquement descriptible. Ses observations sur l'introduction et la particularité de l'*occasionnel en tant qu'agent de présence* auraient en réalité dû rendre inutile tout ce travail. Il en aurait été ainsi si Kierkegaard personnellement n'avait pas été assez lâche pour refuser lui-même de témoigner de ses propres vérités, s'il n'avait pas employé toute sa vie à minimiser et effacer ces découvertes de base. Ceci n'exclut pourtant pas que ce qui est dit est dit.

Ce que j'ai fait ici, c'est remplacer l'"a priori" de la causalité, non par celui du hasard pur, mais par une contrariété des deux "a priori", comme les deux points zéro à franchir par l'activité de l'homme. Ces deux contraires ont dans la philosophie physique été liés à des conceptions atomiques partagées en phénomènes microcosmiques. Phénomènes à l'intérieur de l'atome et entre peu d'atomes ; cependant que les macro-phénomènes englobent des grands ensembles d'atomes. Jusqu'à maintenant on a refusé d'étudier si cette distinction n'était pas trop spéciale, si elle n'expliquait pas aussi en général le comportement à l'intérieur ou entre de plus grandes unités dans des cas de petits et de grands nombres. Les expériences avec des billes le prouvent. Elles ne sont pas des atomes. Ainsi l'idée du micro et du macro-cosmos n'est qu'une question de proportions relatives.

Le fait que nous sommes capables d'établir une causalité veut dire que la causalité ou la fonctionnalité universelle n'est pas complète. Un lien causal comme entre moi et mes parents est une connaissance qui, dans le cas ou je décide d'avoir des descendants, peut se projeter aussi dans le futur. C'est une loi qui prévoit par nécessité. Mais ce qui est important, c'est que dans ce cas il n'y aura pas de suite sans mon intervention. *La cause est un effet qui se transforme en cause par un autre effet qu'il provoque nécessairement.* La fécondation artificielle est une tentative pour réduire, par économisation, un acte à la relation nécessaire de cause à effet ou plutôt d'effet en cause. On voit que les idées causales sont faussées parce qu'il peut y avoir des effets sans cause, mais jamais des causes qui ne sont pas produites par un effet. L'effet précède toujours la cause. C'est expérimental.

C'est la dialectique renversée. L'effet est l'unique synthèse qui existe. Ainsi la phénoménologie, qui est à l'origine de l'hypothèse de l'univers en dispersion, n'est qu'une juste observation de ce que la synthèse est à l'origine des choses et c'est celle-ci qui se divise en contraires, thèse et antithèse, entre lesquelles il n'y a pas de lien causal, de préséance, mais coexistence, corrélation, ou plus précisément concomitance. L'effet d'une pierre jetée dans l'eau provoque une corrélation ondulatoire. Les phénoménologues l'ignorent, et les dialecticiens ignorent l'effet immédiat de la pierre. Mais tout ceci appartient à un domaine qui nous dépasse. Ce qui nous intéresse ce sont des corrélations illusoires et partielles inconnues.

Le grand rôle des surréalistes fut d'insister sur la nécessité des corrélations illusoires, déjà découverte par Rimbaud, la nécessité des arts pour la présence de ce que l'on appelle l'homme. Son existence dépend de sa capacité de dépasser ses causes avec ses effets.

SEMI-CAUSALITÉ OU LIENS OCCASIONNELS

L'œuvre d'art ne se répète pas, ne se reproduit jamais. Il est dans la nature de l'art d'être unique. *L'art c'est l'acte unique de l'homme, ou l'unique dans les actes humains.* Un art qui n'est pas fondé sur cette manifestation de l'unique n'est *plus un art*, ce n'est que la résonnance diminuée d'un art qui a cessé d'être.

L'art est toujours autre et l'a toujours été, et pourtant le processus est et restera toujours le même. Ou bien on accepte ce processus, ou bien il n'y aura plus d'art. C'est simple. Michel Tapié a pourtant raison quand il soutient que l'art doit se trouver une nouvelle raison d'être. Mais c'est seulement une question de raisonnement, parce que l'art, en tant que processus, ne se change pas.

Ce sont seulement les conditions dans lesquelles ce processus doit se dérouler qui changent, et ces conditions ne sont plus très brillantes.

Le critique Yvan Christ a récemment comparé le budget des Beaux-Arts de l'Etat français de 1957 avec celui de l'époque de Louis XIV. Aujourd'hui, il représente un pour mille du budget général, et sous Louis XIV

dix pour cent. Cela fait réfléchir, d'abord parce que l'Etat français est parmi ceux qui s'intéressent le plus aux Beaux-Arts, et ensuite parce que la situation est encore plus grave que l'on ne pourrait s'imaginer d'après les chiffres, puisque le nouvel historicisme artistique fait que la somme indiquée ne suffit même pas pour remettre les œuvres d'art anciennes dans l'état de conservation désiré par les musées. Pour la création et l'expérimentation artistique nous sommes à peu près arrivés à zéro. Ce parasitisme créatif se trouve actuellement sans ressources.

KANDINSKY

D'une certaine manière, on peut dire que l'activité artistique contemporaine a mérité ce discrédit dans la mesure où elle s'est généralement révélée inapte à s'élever au niveau des possibilités multipliées de l'époque, ou même à en prendre conscience. Mais son dépassement nécessaire n'est précisement possible qu'à travers des investissements considérables dans le secteur de l'expérimentation. Si on se tourne dans le sens contraire vers le passé, nous voyons que l'époque de Louis XIV était une époque pauvre, au point de vue de l'abondance artistique et culturelle, en comparaison de la Renaissance et du Moyen Age. Et ces époques mêmes étaient en retard énorme en comparaison, par exemple, de l'Egypte des Pharaons, si l'on considère la quantité d'énergie dépensée pour des buts artistiques par rapport avec l'énergie dépensée pour des buts pratiques ou soi-disant tels. J. A. Mauduit, dans son livre *Quarante mille ans d'art moderne*, signale bien cette régression artistique en montrant l'importance incroyable, et incompréhensible pour l'homme moderne, de la création artistique à l'époque préhistorique.

Il est facile de montrer que cette régression est ici présentée comme une régression quantitative, qui d'après ce que nous avons dit au commencement devrait justement augmenter la qualité de chaque œuvre d'art. Ceci est évidemment la doctrine de base plus ou moins inconsciente de la critique d'art, mais il est visible que cette conception est simpliste.

D'abord, il serait tout à fait idiot de dire que la production d'images est actuellement plus rare qu'avant. Au contraire. Jamais dans l'histoire de l'humanité l'homme n'a été confronté avec tant d'images que l'homme moderne, dont la vie est conditionnée par *la publicité – la presse plus ou moins coloriée – et la télévision*. Il y a seulement une chute de qualité, c'est-à-dire un passage de l'image imaginiste à l'image reproductive et reproduite. Une chute de *l'importance* de chaque image, et la qualité d'une image est son importance, son caractère sensationnel. La chute

qualitative est la chute sensationnelle, le dégonflement des intentions humaines. L'instrument de ce dégonflement est le naturalisme déterministe.

Ce qu'il faut arriver à changer, c'est l'idée de l'importance que l'art peut avoir dans la vie humaine. Nous sommes d'accord avec Jérôme-Antoine Rony quand il avance que l'art et la magie sont une même chose : "Si l'on retrouve jusque dans le détail les tics de la magie dans la poésie et la prose d'art, comment ne pas penser qu'elles représentent l'organe prédestiné d'une fonction que la science ni la religion ne pouvaient satisfaire ? *La magie se coince alors entre la science et la religion, et son empire s'effondre.*"

Nous sommes ici pleinement d'accord : c'est dans la tenaille composée par la science et la religion que l'art est décapité. Rony écrit : "Ce n'est donc pas la science, comme ensemble de prévisions rigoureuses, qui peut ruiner la magie, et Comte avait bien tort de croire que la considération des lois exclut naturellement la recherche de causes qu'on essaiera éventuellement d'incliner. Ce n'est pas non plus la science comme méthode. Mais la science, en détachant l'esprit d'un occultisme devenu superflu pour l'exacte connaissance du monde, ouvre la voie à une réflexion philosophique capable de saisir l'absurdité de la tentative magique. Elle arrive ainsi par d'autres voies au résultat de la pensée religieuse évoluée : celle-ci condamne un effort contraire à la liberté divine." Rony propose, pour éviter la fin de l'activité magique dans la culture, de l'épurer de toute tendance artistique ou subjective, et de sauver ainsi la magie au jour où s'écroule toute tentative artistique. Mais ceci n'est qu'une blague pareille à celle qui propose à l'art d'abandonner sa puissance magique pour se sauver au moment où la dernière pensée magique sera chassée du cerveau humain. Il y a communauté de destin, il y a identité.

Comment Rony peut-il se tromper si profondément ? Simplement par une petite tricherie. Il dit : "Le phénomène mental que le psychologue appelle *émotion* n'existe pas." Ainsi la pensée magique ou artistique "n'existe pas" puisque c'est justement la pensée émotionnelle, et la magie devient un phénomène métaphysique et non, comme nous le soutenons avec Frazer, un phénomène naturel. Nous pensons après Lévy-Bruhl, que l'esprit magique est la négation même de l'attitude scientifique. Nous allons même essayer de prouver que la pensée – ou l'action – magique est celle qui est fréquente et naturelle pour les animaux. Nous nous inscrivons ainsi apparemment dans le système évolutionniste de Comte, qui croit à un âge pré-scientifique. Mais nous dirons seulement que tous les artistes continuent de vivre dans cet âge. Ici nous considérons que toute magie est imagination et, inversement, tout acte d'imagination est un acte magique : *une prise de possession d'un objet désiré.*

"C'est oublier l'indifférence totale du magicien aux causes secondes, unique objet du savant ; son imperméabilité à l'expérience ; oublier que s'il n'y a pas pour lui non plus de hasard, c'est qu'il pense *pouvoir commander à la nature, et non devoir lui obéir.*" Dans cette critique de l'attitude de Frazer, Rony englobe la méthode aussi bien que le but de l'art, de l'invention, contraire à la découverte scientifique et à l'éthique religieuse. Tout est là, et c'est pour ou contre l'art.

Pour comprendre l'action aussi bien que la pensée artistique ou magique, il est important de comprendre cette ignorance d'une causalité secondaire, ou véritable. Il est donc nécessaire d'approfondir et de préciser cette distinction entre signes et symboles que Suzanne Langer essayait d'établir dans *Philosophy in a new key* – mais qu'elle était malheureusement obligée d'abandonner dans *Feeling and form* à cause de son manque d'exactitude dans les définitions.

L'art ne se discute pas. L'art s'impose sans dialogue possible. C'est tout ou rien. Ou bien – ou bien .On l'avale ou on le refuse. L'unique chose que l'on peut discu-

ter, c'est le goût que ça laisse dans la bouche, et à ce moment, c'est trop tard. C'est déjà fait.

Le caractère discutable d'une chose est son intellectualisation, sa symbolisation linguistique. Dès le moment où l'homme a découvert le rôle élémentaire du dialogue pour tout développement intelligent, à savoir que le dialogue est la prise de conscience même, la crise des arts a commencé. Où placer ces objets indiscutables qui s'opposent nettement aux vérités objectives et empiriques ? On s'est satisfait jusqu'à maintenant de les placer dans un endroit nébuleux et flou qui s'appelait *la beauté*, en faisant bien attention de ne pas y toucher. Le tabou s'énonçait : "Le goût ne se discute pas".

Cette attitude est devenue de plus en plus intenable à mesure que l'on diminuait la capacité de goûter et sentir, chez les hommes.

LA CONNAISSANCE INCOHÉRENTE

Le problème de l'expérience sensationnelle est bien difficile. Dewey écrit : "The living creature undergoes, suffers, the consequences of its own behaviour. This close connection, between doing and suffering or undergoing forms what we call experience. Disconnected doing and disconnected suffering are neither of the experience". Il arrive ici à expliquer que l'expérience artistique n'est pas une expérience parce qu'"il n'y a pas d'apprentissage, pas de processus cumulatif". Ainsi : "The senses lose their place as gateways of knowing to take their rightful place as stimuli to action" – "The discussion of sensations belongs under the head of immediate stimulus and response, not under the head of knowledge" – "Sensations are not parts of any knowledge, good or bad, superior or inferior, imperfect or complete. They are rather provocations, incitements, challenges to an act of inquiry, which is to *terminate* in knowledge." – "Sensation is thus, as the sensationalists claimed, the beginning of knowledge, but only in the sense that the experienced chock of change is the necessary stimulus to the investigation and comparing which eventually produce knowledge."

Il faut reconnaître que la place que Dewey réserve à l'expérience artistique est rudement réduite. Mais il faut en tout cas être satisfait de ce qu'il la reconnaisse, et surtout de ce qu'il reconnaisse le rôle primaire et incitant de l'expérience sensationnelle. Nous allons essayer d'élargir un peu ce domaine en disant que les sensations ne font partie d'aucune connaissance, Dewey se garde bien de mentionner la connaissance esthétique du beau et du laid. Nous nous tenons à cela. Mais est-ce que la perception de beauté et de laideur présente des connaissances ? Il est évident que cela n'est pas le cas dans le sens indiqué par Dewey comme apprentissage et adaptation. La connaissance esthétique est la connaissance unique, la connaissance de l'unique, est ainsi indescriptible, non communiquable. Les sens sont les stimuli d'action, mais c'est un fait connu que plus on est habitué à une impulsion sensorielle, plus elle perd sa puissance stimulante. *L'approfondissement de la connaissance esthétique est ainsi dû à la disconnection d'avec la mémoire.* La mémoire est le principal ennemi de la présence.

Il est inutile de pousser cette question plus loin. Les savants admettent qu'il y a un monde qui appartient aux artistes, et qui leur échappe. Pour citer le mot de Jean Dubuffet : "Entre être et ne pas être, toute une échelle de degrés", cette échelle est justement celle des arts. Et c'est pour cela que Dewey doit reconnaître que : "this self creation and self-regulation of experience is still largely technological rather than truly artistic or human, yet what has been achieved contains the guaranty of the possibility of an intelligent administering of experience".

Donner une signification à quelque chose c'est lui donner de l'importance, la charger d'intérêt, de désirs et de répulsions. La capacité d'exprimer directement

DUBUFFET

cet intérêt est la capacité artistique. On dit qu'on ne peut pas penser quelque chose que l'on ne pourrait pas exprimer. Mais on peut exprimer énormément de choses pour pouvoir les expliquer. L'existence des expressions inexplicables indique la présence des pensées inexplicables une façon de penser qui s'oppose à la pensée discursive. On appelle normalement cette façon de penser pré-logique. Nous l'appelons pensée artistique ou esthétique, la *pensée subjective*. Les psychiatres l'appellent pensée pathologique et l'opposent à la pensée normale comme le montre l'extrait suivant de *The treshold of the abnormal (A basic survey of Psychopathologie)* de Werner Wolff. Med. Publ. Ldt., 1952.

Principles of normal thinking :	Principles of abnormal thinking :
1. Thought directed by the reality principle.	Thought directed by the pleasure principle.
2. Ability for abstract thinking.	Inability for abstract thinking.
3. Thought directed by observation.	Thought directed by projection.
4. A concept determining single ideas.	Single ideas determining a concept.
5. Principle of differentiation.	Principle of confusion.
6. Limitation of signifiance.	Loss of limitation of signifiance.
7. Suppression of thoughts.	Repression of thoughts.
8. Coherence of thoughts.	Incoherence of thoughts.
9. Control of thought	Flight of associations.
10. Progression of thinking.	Perseveration of thinking.
11. Ability for individual thinking.	Stereotyped thinking.
12. Spontaneity of thinking.	Compulsive thinking.
13. Rational analysis.	Dissociation.
14. Rational synthesis.	Symbolic synthesis.
15. Dynamic integration.	Rigid systemation.
16. Thought directed by memory.	Confabulation.
17. Objective reference.	Self-reference (including autistic thinking).
18. Adaptive thinking.	Thinking as defense mechanisme (including compensatory thinking).
19. Rational self-criticism.	Lack of self-criticism (including persecution ideas, ideas of grandeur, inferiority ideas).
20. Reasoning detached from emotion.	Emotional reasoning (including distorsions of reality).

Il est évident qu'il y a conflit, opposition même, entre ces deux façons de penser. Ce qui est regrettable, c'est que les psychologues jusqu'à maintenant ignorent qu'il s'agit là de deux différentes méthodes de penser et que l'une, sans être estimée, est actuellement aussi répandue que l'autre et que les deux méthodes se complètent dans un développement complémentaire, de même que les hommes émotionnels et non-émotionnels se complètent, parce qu'il ne s'agit pas seulement de deux différentes sortes de gens et de comportement.

POSITION DE LA CARACTÉROLOGIE

La puissance de présence d'un phénomène est sa puissance émotionnelle : c'est dans la caractérologie, et non dans la psychologie pure, que l'on trouve les indications élémentaires sur le comportement artistique de l'homme.

Nous citons du *Traité de caractérologie* de René Le Senne :

Le caractère achève le corps et conditionne l'esprit.

Le caractère cause et explique les actes qui sortent immédiatement de la spontanéité d'un homme.

Il est manifeste que le corps conditionne la vie mentale.

L'émotivité n'est pas un événement organique enfermé dans un corps. C'est un trait mental, psycho-sociologique, à traiter comme tel. Si donc pour traiter l'émotivité en physiologiste il faut descendre vers ses causes, pour la traiter en caractérologie il faut monter vers ses effets. Ces deux mouvements s'opposent diamétralement.

L'homme veut agir sur l'homme ; ce sont des actes de cette nature qui constituent l'activité artistique, indépendamment de toute considération éthique. L'artiste veut changer l'homme et ne peut accepter l'idée de l'immobilité complète du caractère humain, chère au caractérologue. Ainsi la théorisation artistique est une caractérologie renversée. Ceci s'explique par quelques citations de plus :

L'émotivité est le facteur d'inquiétude, de mobilité mentale et pratique.

L'émotivité est d'essence psycho-énergétique, et généralement les émotifs se distingueront des non-émotifs par l'intensité de leurs manifestations ou de leurs actions.

Aucun événement subi par nous comme contenu d'une perception ou d'une pensée ne peut se produire sans nous émouvoir à quelque degré, c'est-à-dire sans provoquer dans notre vie organique et psychologique un ébranlement plus ou moins fort. Une quantité plus ou moins grande d'énergie, antérieurement en réserve dans notre organisme, est libérée, cinetisée de sorte qu'il s'en suivra, de façon intense ou faible, momentanée ou durable, soit des effets viscéraux conditionnant un accroissement de la conscience de l'émotion, soit une réaction sur le monde extérieur du corps.

L'émotivité doit entraîner l'attachement du sujet ému à ce qui l'émeut. *L'intensité du sentiment devient une intensité d'application. L'émotif adhère à ce qui l'émeut, cela ne se passe pas à la surface de lui-même, mais pénètre en lui et l'entraîne. Qu'il soit actif ou non, ce qui l'émeut devient important pour lui, cela entre en lui, et tant que cela dure en lui il y adhère si bien que rien ne lui paraîtra sérieux que ce qui produira chez d'autres la même adhésion.*

C'est donc son dynamisme, éventuellement sa tension, qui est au cœur de l'émotivité. La plus grande excitation est la plus intéressante pour le sujet. Celle qui enveloppe la plus belle promesse ou la plus redoutable menace pour le sujet, à la condition, de plus, qu'il s'en aperçoive. La moindre excitation est au contraire la moins intéressante, la moins grave pour la représentation que le sujet se fait de ses effets éventuels, bref ce qu'on appelle couramment et justement un événement insignifiant. *D'où il résulte que l'essence de l'émotivité est l'aptitude à être ébranlé par des événements dont l'importance est minime.*

L'émotivité se reconnaît dans le cours de la vie à la disproportion entre l'importance objective d'un événement, sa gravité réelle, et l'ébranlement subjectif par lequel l'émotion répond, bon gré mal gré, à sa provocation.

Celui qui connaît le monde des animaux sait que chez eux aussi l'émotivité joue un rôle considérable, même chez les espèces moins dévelopées, se manifestant dans des réactions démonstratives ou signalétiques de fureur ou de tendresse avant que la provocation ne mette l'animal entièrement en action.

On a donné beaucoup d'explications de la supériorité de l'homme sur les animaux. Il semble pourtant que la plus simple est de supposer que l'homme, pour une raison ou pour une autre, a possédé une émotivité très supérieure à celle des animaux, c'est-à-dire que l'homme possède dans son corps des quantités considérables d'énergie disponible, inutilisables pour l'entretien de son organisme.

Cette énergie est employée pour bâtir une culture, après avoir été employée pour développer son intelligence. La question est de savoir si ces réserves d'énergie disponible seront absorbées dans des routines conventionnelles, et ainsi épuisées, ou si elles trouveront perpétuellement des moyens pour être de nouveau libérées. Ceci dépend de l'émotionnalité inhérente à la vie dans la société. Les différentes attitudes envers la valeur artistique exprimée dans de nom-

breuses définitions contradictoires de l'art trouvent un étrange éclaircissement si on les met en rapport avec la caractérologie. Nous citons :

"*La même démarche provoque chez des hommes de caractères opposés des réactions opposées.*" Cette thèse pourrait nous amener à croire qu'il se trouve des arts pour exprimer toutes sortes de caractères. Mais une statistique nous indique bien que l'activité des arts est étroitement liée à l'émotivité, alors que l'objectivité des caractères froids amène à une condamnation de la "folie" de l'enthousiasme. Ce qui est pourtant assez étrange, c'est que les caractères froids sont capables de se distraire de l'activité artistique sans y participer, cependant que le très émotif a horreur de tout ce qui touche à la froideur de l'objectivité. Il n'y a aucune communication possible, il y a seulement une transmission d'énergie disponible de la part des émotionnels vers les non-émotionnels. Ce qui fait que l'émotionnel voit le froid comme une nécessité désagréable ; et au contraire le froid voit l'émotionnel comme un être inutile, une sorte de luxe social qui devrait être éliminé pour des raisons d'économie.

La culture européenne a été caractérisée par la domination de l'émotionnel. Cette domination a créé les conditions du développement scientifique. Et on dirait même que la science a été inventée comme une sorte de protection de la part des non-émotionnels contre les artistes. Cette découverte a donné aux non-émotionnels une arme extrêmement dangereuse pour l'activité émotionnelle, marquant en même temps la fin du développement scientifique si l'on n'arrive pas à un contre concept valable avant que tout ne soit rationnalisé.

Ainsi Le Senne écrit : "Les émotifs ressentent toujours plus ou moins l'insensibilité des non-émotifs : ils leur paraissent durs ou inintelligents, et ils s'en plaignent ou les raillent. Sous sa forme la plus accentuée, cette inquiétude entraîne de plus ou moins grandes *dénivellations*, passages de l'exaltation à la dépression, de l'enthousiasme à la haine, d'un sentiment au sentiment opposé".

SIGNES ET SYMBOLES

L'ancienne métaphysique d'Aristote se flattait d'avoir montré que "cheval" est un nom, et pas une réalité ; que la seule réalité était des individus, des phénomènes qui se ressemblaient et à qui on donnait pour cette raison le nom "cheval". C'est le départ de l'isolement de la quantité. La science moderne nous a bien prouvé que toutes grandeurs ou objets physiques, sans exception, ne sont que des qualités subjectives. Ainsi l'ancienne contradiction entre l'attitude matérialiste et métaphysique a perdu son actualité. Il est très facile de montrer que toutes les formes sont des personnages. Les spiritualistes avaient espéré par là pouvoir sauver la spiritualité, et c'est pourtant par cette identité qu'ils l'ont livrée aux rationalistes. En indiquant l'imaginaire des découvertes, ils ont nié l'autonomie de l'image inventée, l'image pure. Ils nous ont fait perdre nos illusions.

L'absurdité de ce processus éclate dans la philosophie américaine, surtout dans celle de Suzanne K. Langer, qui prétend que l'évolution se fait par nécessité, c'est-à-dire déterminisme et fonctionnalisme. Elle dit qu'"un chat n'agit pas d'une façon humaine parce qu'il n'en a pas besoin". "La nécessité de base particulière à l'homme est la nécessité de symbolisation", et la capacité de symbolisation nous distingue du monde des animaux. Elle dit au sujet de ses deux livres sur l'art : "In *Philosophy in a new Key* it was said that the theory of symbolism there developped should lead to a critique of art as serious and farreaching as the critique of science that stems from the analysis of discursive symbolism. *Feeling and Form* purports to fulfill that promise, to be that critique of art."

La faute commise par Langer est la même que celle de Léon Degand dans son

ouvrage *Langage et signification de la peinture*, avec la seule différence que Langer sait précisément ce qu'est un langage et une signification dans le sens scientifique de ces mots. La discussion avec Degand ne sera qu'une perte de temps. Avec Langer ce sera surtout une discussion sur la terminologie, puisqu'elle sait bien que les arts ne sont pas des langages, n'ayant pas les notations assignées qui déterminent le caractère linguistique. La symbolisation est normalement considérée comme identique à la représentation, et pour éviter d'accepter le fait que l'art n'est pas symbolisation, elle invente ce qu'elle appelle des symboles présentatifs. Mais puisque ces symboles présentatifs ont le caractère exactement opposé aux vrais symboles représentatifs elle arrive à *éliminer complètement le sens que l'on peut donner au mot symbole*, ce qui est extrêmement gênant pour les savants qui bâtissent leurs études sur des symbolisations. Langer avait commencé, dans *Philosophy in a new Key*, par distinguer entre signes et symboles. Ceci était abandonné dans son dernier livre parce qu'elle n'arrivait pas bien à préciser la définition des signes. Il semble pourtant que c'est dans le concept du signe que l'on peut, avec quelques modifications dans les définitions de Langer, parvenir à établir le domaine autonome de la présentation artistique.

La constatation des faits par nos sens, qui constitue leur réalité expérimentale, est à la base de l'évolution scientifique. Mais les nouveaux domaines d'exploitation sont, avec l'évolution, devenus inaccessibles à des confrontations sensorielles directes. Au point que les savants sont incapables d'établir un contact directement sensoriel avec eux, et ne les connaissent qu'indirectement par les réactions de leurs instruments indicateurs, plaques photo- graphiques, radars, etc. Ce qu'ils voient n'est plus l'objet même, mais des signes de la présence de l'objet, d'après lesquels ils doivent conclure sur le caractère de l'objet. Ceci bouleverse complètement l'ancienne conception de la véracité scientifique. Les résultats significatifs ne sont pas moins vrais que les observations directes : ils sont seulement plus compliqués, et ils ouvrent l'esprit au monde des signes ; ce qui est peut-être une possibilité unique pour établir une science artistique.

Le nouveau problème qui s'impose à la science est la découverte que même une observation scientifique est un art, une action sur la matière où l'effet artistique n'est négligeable que dans la mesure des grandes quantités.

La science moderne calcule actuellement cette contrariété sous nom de complémentarité objet-instrument, ou observation et action, en essayant de réduire au minimum les dégâts que l'instrument fait sur l'objet pendant l'acte de mensuration. Toute une philosophie scientifique est déjà créée autour de ce problème. Il serait utile d'opposer à cette philosophie celle de l'instrumentation technique et constructive, où le but est justement contraire. Il semble actuellement nécessaire d'indiquer que le *but de la technique est de trouver les instruments qui sont capables de détruire ou de décomposer la matière avec la plus grande efficacité.* La construction des formes est ainsi identique à une destruction des objets de la science. La science ne peut mesurer un objet que si elle est assez grande et forte ou assez multiple pour éviter ou éliminer l'influence de l'instrument, cependant que le technicien ne peut travailler que si l'instrument est assez fort pour influencer l'objet. Cette précision permet d'établir une limite précise entre science et technique, structuration et formation.

La détermination calculable de cette limite semble, suivant Niels Bohr, avoir des conséquences désastreuses. Il dit qu'"il n'est guère nécessaire de souligner que c'est justement la liberté dans le choix de la ligne de séparation sujet-objet qui nous donne la place pour la multitude de phénomènes de la conscience et des possibilités de l'humanité."

Je suis de l'opinion contraire, que nous sommes actuellement arrivés à ce point où l'ignorance de la part des savants au sujet de ce qui se passe en dehors de leurs frontières,

n'est plus soutenable, que la voie vers une nouvelle liberté est conditionnée par une précision exacte entre science et éthique et entre éthique et esthétique.

Il n'existe pour le moment pour le savant que deux phénomènes qui valent la peine d'être mentionnés : l'objet et l'instrument. En ce qui concerne l'objet, l'artiste peut s'en foutre, mais nous avons beaucoup à dire en ce qui concerne l'instrument. *Un instrument est un moyen d'action sur un objet – ou tout simplement un moyen.*

Mais aucun moyen n'existe qu'en fonction d'un but. Un instrument n'est ainsi jamais un sujet en soi, sans cesser d'être instrument, ou moyen. *L'instrument n'est que le signe d'un intérêt* ou d'un sujet qui le dirige vers un objet. Ce qui oppose l'instrument ou le moyen artistique au signe d'observation scientifique, c'est qu'il y a pour but une action sur l'objet. Dans le premier cas, il y a un observateur, ou un spectateur. Mais l'artiste n'est capable que d'agir d'une façon significative. Le spectateur devient par ce fait lui aussi instrument, moyen de manifestation. L'instrument n'est ainsi ni objet ni sujet, mais précisément le *contact* et en même temps l'établissement *d'un point distinctif* entre sujet et objet. Il n'existe sans instruments ni sujets ni objets. L'instrumentation est l'établissement d'une signification ou d'une causalité.

La méthodologie pragmatique s'était, à cause de l'ignorance de toute méthode dialectique, montrée incapable d'opposer la méthode scientifique (la méthodographie ou la méthode descriptive) à la méthode constructive ou artistique (la véritable méthodologie ou la philosophie instrumentale). Elle était pour cette raison à la merci d'un empirisme de plus en plus sclérosé. L'établissement d'une nouvelle méthodologie, la méthodologie esthétique ou antiméthodique, la méthode de l'expérience pure est nécessaire pour revenir à un nouveau dynamisme philosophique. Nous avons besoin d'une nouvelle philosophie de l'imaginaire libérée des anciens systèmes métaphysiques qu'elle sera destinée à remplacer ; un *maniérisme* ou conscience de l'importance du *comment*, opposé au *formalisme* ou conscience du *quoi*.

On a dit que le style c'est l'homme. Ceci est faux, parce que le style n'est que ce qu'on voit d'un homme, son apparence. Identifier apparence et forme entraîne ou bien à amener la forme à une pure apparence, forme imaginaire ou l'apparence à une pure forme, l'abstraction. Le caractérologue se trompe aussi ici en prenant le caractère apparent comme identique à la personnalité.

Le style est une façon d'agir imaginiste, c'est une systématisation des mensonges d'un individu ou d'une culture, une structuration imaginaire. Si on arrive à détecter le style d'un homme, on a compris sa façon de mentir, et ces mensonges perdent leur valeur de mensonges, parce qu'il ne peut plus nous tromper. Le mensonge est annoncé par son style.

BAJ

On considère souvent le style comme un langage. Ceci est vrai si l'on voit seulement la forme, mais si on voit le contenu du style qui est l'imaginaire, le mensonge, on comprend que le style est une possibilité d'échapper aux symbolisations du langage. Un langage est fait pour conserver, mais le style est fait pour faciliter les changements. Pour que le style puisse exister il faut avoir une évolution de son développement dans le temps et l'espace, le style est d'ailleurs un des moyens les plus précieux pour les archéologues et les historiens d'art pour distinguer des individus, des époques et des cultures. Les différents modes de style sont même capables de détruire une fixation inerte du langage, c'est cette action fertile sur la culture humaine que l'on appelle décadence.

Le style n'est qu'une façon ou une mode définie, comme la stratégie est une tactique une fois fixée, des différents degrés d'instrumentation. D'un point de vue artistique, la stylisation extrême n'est rien que la dernière ressource d'une action artistique, comme les ondes autour d'une pierre jetée dans l'eau. Mais il n'y a pas de musique sans onde.

SYMPTÔMES ET SIGNAUX

D'après Langer un signe est un phénomène sensoriel dont la formation est d'indiquer la présence immédiate d'un objet moins apparent.

Pour une première approche de la question, nous acceptons cette définition. La fonction significative est donc à considérer en soi comme l'appel à nos sens, à notre attention, pour présenter l'objet hypothétique.

La présence des nuages noirs et du tonnerre nous annonce la tempête, la fièvre annonce la maladie, etc. Les signes sont ainsi indispensables pour le diagnostic d'une situation. Mais il est peut-être nécessaire de remarquer que la nature ne s'annonce pas. Ces liens significatifs ne sont pas intentionnels, ce ne sont pas des signaux. Nous les appelons des *signes symptomatiques ou objectifs*. Pour qu'une relation significative signe-objet puisse être établie, il faut que le rapport significatif soit perpétuel. Au moment où ce rapport cesse de s'établir, on s'est tout simplement trompé de signification. Langer insiste sur le fait que la seule erreur qui peut se faire dans les signes est celle d'une *faute d'interprétation*. Ceci est vrai pour les signes symptomatiques. Le lien entre objet et signe n'est pas causal : ce n'est pas parce que le tonnerre fait du bruit que la pluie tombe. Le rapport significatif est ce que l'on appelle *le lien magique*, ou la causalité imaginaire. Dans la magie, on appelle la pluie en faisant un bruit de tonnerre, et les signes objectifs sont considérés comme des avertissements, présages ou augures, c'est-à-dire des signaux.

La détection d'un rapport symptomatique est le résultat d'une répétition d'observations identiques qui permettent d'établir ce rapport. Toute l'expérience magique tend à ce but.

Les liens symptomatiques sont très simples : objet – signe – sujet. Langer croit qu'il en est de même pour les signes signalétiques ou intentionnels, ce qui fait qu'elle ne sait pas du tout comment et où les distinguer. C'est ici qu'elle fait son erreur fondamentale qui amène toute son étude vers l'impasse, parce que *le signal peut être considéré comme le véritable signe artistique*.

Les liens signalétiques sont très complexes parce *que l'objet signalé est lui-même le producteur du signal*. Le signal est un message sensoriel, et ainsi l'objet signalé est un sujet intéressé dans le signe autant que le sujet récepteur. Si un animal signale à d'autres animaux la présence d'un danger, qui est ainsi l'objet du signe, nous avons quatre maillons : sujet signalant – objet signalé – signe – sujet récepteur.

Nous définissons ainsi le signal comme le signe *intentionnel ou artistique*, créé exprès par un sujet pour manifester sa présence par un moyen sensoriel, pour avertir d'autres sujets. Nous pouvons considérer le pétale d'une fleur comme une création intention-

nellement signalétique pour les insectes, et ainsi l'impliquer dans la sphère des arts.

Les animaux agissent toujours guidés par des signes sensoriels. Le fait qu'il sont capables de les créer indique aussi l'importance qu'ils ont pour leur perception. Les animaux, comme des magiciens et les artistes, semblent tout voir en signes sensoriels ou en sensations pleines de signification. Cette volonté significative implique automatiquement non seulement des possibilités d'erreur d'interprétation, mais aussi des tromperies signalétiques. Les fleurs carnivores prennent l'apparence de somptueux nids de miel ; les insectes pacifiques prennent l'aspect agressif des guêpes, etc. Même les animaux et les plantes sont capables de jouer sur une présence imaginaire, de *tromper*, de se dissimuler selon leur mode parasitaire. Ce n'est pas l'homme qui a inventé la tromperie. Il l'a seulement transformée en mensonge conscient, en symbole.

C'est l'absence immédiate de l'objet indiqué qui transforme un signe en symbole. *La représentation est une fausse présentation, le symbole est un faux signe.* Cette capacité de créer une présentation imaginaire permet à l'homme de développer une attitude caractéristique envers des objets absents, de penser ou de se référer à une chose. Ceci est la symbolisation.

SIGNAL ET FORME

Il semble évident qu'entre le monde des symptômes et celui des signaux, il y a un abîme aussi profond qu'entre signaux et symboles ; et pourtant ils fonctionnent ensemble dans l'esprit humain. Nous allons essayer de polariser ces trois aspects.

Henri Focillon écrit dans *Vie des Formes* : "Toujours nous serons tentés de chercher à la forme un autre sens qu'elle-même et de confondre la notion de forme avec celle d'image, qui implique la représentation d'un objet, et surtout avec celle du signe. Le signe signifie, alors que *la forme se signifie.*"

Il est facile de voir le caractère diagnostique ou physionomique de cette définition de la forme. Le signe qui se signifie, c'est la somme des signes symptomatiques nécessaires pour déterminer le caractère d'un objet. Donc *forme et objet sont une même chose.*

Concluons : formalisme et réalisme, dans le sens matérialiste et anti-imaginiste, non-représentatif, c'est la même chose. Dans le sens le plus concret et matériel du mot, Mondrian avait raison de s'appeler réaliste. Il représente l'identité parfaite entre forme et contenu. La véritable forme, la forme du contenu, la forme objective ou l'objet en tant que forme, l'abstraction ou la détermination parfaite d'un objet.

Ce qui est important pour l'attitude formelle, c'est l'objet. Ce qui est important pour l'attitude symbolique, c'est le concept. Mais ce qui est important dans l'attitude signalétique, c'est le signal, le signe *en tant que phénomène sensoriel.* C'est pour cela que l'attitude signalétique est celle de l'artiste, même s'il doit compter avec – et impliquer – les deux autres attitudes dans son œuvre. De la même façon, l'attitude symboliste nécessite la réduction de la puissance formelle et sensorielle du symbole. Langer écrit : "A symbol which interests us also as an object is distracting. The more barren and indifferent the symbol the greater is semantic power". Nous pouvons dire que la valeur esthétique de n'importe quelle œuvre humaine dépend de l'impression de réalité – ou de présence – que l'on peut ressentir pour les détails de cette œuvre, indépendamment de notre connaissance de son unité ; ou que l'on peut ressentir pour l'unité de cette œuvre, indépendamment de son usage. Le sémantique, c'est la mort de la beauté.

EXPRESSION ET IMPRESSION

Le signe qui se signifie, la forme objective, emploie le signe pour découvrir, pour établir une connaissance empirique. C'est *l'impression* pure.

Le signe qui signale le geste ou l'acte significatif est l'expression de la présence d'une puissance. On peut dire que l'expression est faite pour impressionner. Ainsi *l'expression est une impression voulue.* Ce qui crée évidemment toujours un dualisme entre l'impression voulue et l'impression obtenue.

La forme s'exprime par sa propre apparence sensorielle, mais le sujet vivant s'exprime par des effets sensoriels qui n'ont d'autre but que d'être des effets sensoriels, des apparences, des attitudes, des gestes. Ainsi le signal prend corps, prend forme, devient une réalité apparente, la réalité de l'apparence en opposition avec le fond. Cette apparence artificielle que peuvent donner les sujets vivants aux choses est souvent considérée comme leur forme, et on est déçu quand on découvre que ce n'est qu'une forme d'apparence. Alors on commence, au nom de la morale et de la vérité, à la démolir. Et les arts avec, en croyant les sauver.

A la place, il serait préférable d'étudier le caractère particulier de la présentation signalétique, qui consiste à donner de l'importance sensorielle à un objet ou sujet. Signaler, dans le sens élémentaire du mot, ce n'est pas signaler mais se signaler, se donner de l'importance, se mettre en évidence, s'actualiser. Quand on demande ce que signifie une scène peinte par Rembrandt, la seule réponse est que ça le signifie. Quand on demande devant la peinture d'une vache : "Qu'est-ce que c'est ?" On dit que c'est un Rembrandt, et il n'était pourtant pas une vache. Ça n'a pas la forme de Rembrandt, et ça ne le symbolise pas non plus.

Mais on peut objecter que le tableau ne signale pas la présence de Rembrandt puisqu'il est mort, et pourtant quelques œuvres d'art ont ce don énigmatique d'éterniser un instant, de garder quelque chose présent, comme une sorte d'empreinte. De la même façon une forme objective peut posséder une puissance d'apparence qui n'est pas intentionnelle, ni non plus conditionnée par son caractère, mais uniquement due à son aspect d'apparence.

Le symbolisme, autant dire tous les langages, sont des moyens de communication, et le point de départ de tout raisonnement est le dialogue par questions et réponses, cependant que ce qui caractérise le signal, c'est son irrationnalité, l'impossibilité d'une réponse. Il n'y a pas de répliques à inclure dans l'appréciation d'une œuvre d'art. C'est à prendre ou à laisser, et puisque l'œuvre d'art est l'expression de l'artiste, lui-même se trouve dans le même cas. Il vaut son œuvre. Souvent on prétend le contraire, mais c'est parce que l'œuvre en soi est sans défense contre n'importe quelle interprétation, cependant que l'homme se défend en tant qu'homme.

On trouve à la base de n'importe quelle symbolisation et structuration des observations purement signalétiques, des propositions laissées en dehors des discussions, et tout progrès hypothétique se fait ainsi. La méthode des arts est à la base de toute notre culture. La méthode des arts est celle de l'incohérence rationalisée, de l'ordre apparent. Cette cohérence irrationnelle domine tout le langage populaire et les discussions quotidiennes, surtout l'argot.

L'artiste a cette capacité particulière de se voir soi-même en objet. Cette dualité dénoncée par son œuvre est due à sa capacité de polariser forme et apparence. Ainsi la véritable apparence est l'apparence en contradiction éclatante avec le contenu. L'apparence est alors le contraire de la forme.

FAIRE APPARAÎTRE ET FAIRE SEMBLANT

L'homme d'action, l'homme dont le surplus d'énergie reste sur le plan physique, est toujours capable de se contenter de la routine des actes conventionnels. Il suffit de lui mesurer une quantité de travail suffisante. Cependant l'imagination est une critique active, une négation créative envers la réalité. L'artiste combine ces deux formes d'énergie.

Einstein définit ainsi l'expérience : "Avec le mot *expérience* nous indiquons un état *où nous pouvons apprendre aux autres ce que nous avons fait et éprouvé.*" C'est certainement cette exigence d'explicite qui empêche les savants d'admettre les expériences uniques (artistiques) au rang des véritables expériences.

Il est évident que la communication d'une expérience unique serait une contradiction. Ce qui est communicable n'est pas unique. Mais dans le fait d'apprendre une expérience aux autres, on n'a jamais inclus une participation à l'expérience même, et c'est justement le caractère spécifique de l'art d'exprimer des expériences. Les rationalistes n'admettant pas que l'expression puisse être expérience autonome, vérité particulière, classent l'expérience artistique dans l'obscurantisme mystique. Mais l'art s'oppose précisément à la mystique en exprimant l'unique, en le communiquant ; ce qui pour le mystique est un sacrilège. L'expression est le refus de s'établir dans un état fixe : elle implique son propre dépassement.

Ce malentendu est poussé à l'extrême dans le refus d'accepter que l'art soit l'expression d'un état émotionnel. M. Nedoncelle, dans son *Introduction à l'esthétique*, dit très bien qu'"exprimer c'est faire paraître au jour ce qui était caché, c'est lui donner un support matériel et le rendre public". On est légèrement surpris quand il continue : "L'expression doit rester imitation en tant qu'elle ne peut légitimement se dissocier de toute parenté avec des formes naturelles." Comme explication, il avance que Jacques Lipchitz, avec une sculpture nommée *Barbara*, a "certainement voulu exprimer dans cette tête de femme la structure et les forces caractéristiques d'un être particulier." Il essaie de traduire par 'synthésie' comme disent les psychologues, *le sentiment avec lequel Barbara s'avance vers nous.*" Mais pourquoi cette transmission des sentiments ? Est-ce que Lipchitz n'aurait pas mieux fait en exprimant ses propres sentiments, alors qu'il voit Barbara s'avancer ? Mais où le professeur prend-il ses connaissances des intentions de Lipchitz ?

Si l'expérience artistique doit être vraie, elle doit exprimer l'expérience de l'artiste même ; "ce qu'il a fait et éprouve". Si l'artiste a fait ou éprouve quelque chose à propos d'une des impressions du monde extérieur, le sujet entre dans son expression transformé par sa soumission à ce qu'il a éprouvé. Imiter, ce n'est pas faire paraître au jour ce qui était caché, parce que l'on ne peut imiter que ce qui est apparent. Et pourquoi le faire ?

Le sujet peut être une force extérieure qui, en impressionnant l'artiste, décharge une puissance émotionnelle ; mais il n'y a pas *d'identité* entre impression et expression là où il y a œuvre d'art. Non plus entre les intentions conscientes ou inconscientes de l'artiste et la réalisation de l'expression dans une matière. Pas davantage entre l'expression de l'artiste et l'impression du public. Si l'artiste, en exprimant ses attractions et ses répulsions, exprime aussi quelque chose qui est commun à d'autres, c'est à partir d'un rapport entre deux différents degrés de tension. L'artiste est ainsi dans la communauté le véritable agent de dénivellation, de mouvement et de déséquilibre. Le but de l'expression est le dessein subjectif de s'exprimer, alors que le but de la description, c'est décrire un objet. Quand un artiste décrit un objet, c'est pour s'exprimer. Quand un scientifique s'exprime, en tant que scientifique, ce devrait être pour décrire le plus authentiquement possible un objet.

L'imitation d'une impression peut avoir une valeur scientifique, mais jamais une valeur "humaine" (intéressée). Ce qui distingue l'expression de l'impression, c'est que la première est un *jugement*. L'artiste est le juge des impressions ou des apparences. Personne d'autre que lui n'est capable de le faire. C'est-à-dire que le jugement des apparences, en tant que valeur autonome, ne peut se faire que sur une base esthétique. Pour économiser ce jugement, dont le processus est extrêmement complexe et long, les mora-

listes et les savants essayent par tous les moyens d'éliminer les apparences, en considérant l'apparence comme un phénomène nuisible aux formes et causes "véritables". Ils veulent ignorer, avec cette naïveté bigote qui caractérise leur métier, qu'apparence et présence sont une même chose. En éliminant le monde des apparences, ils éliminent aussi la présence, la réalité de leur propre champ de travail. Si l'on veut purifier abstraitement le bon et le vrai dans notre vie, ces deux concepts se volatilisent, deviennent flous et sans substance, sans réalité.

Il est, nous semble-t-il, prouvé que le sentiment d'actualité, l'impression de présence ou d'importance, sont dus au caractère exceptionnel, unique même, de rareté et d'étrangeté de notre environnement. Nous savons pourquoi : parce que l'inconnu décharge les énergies endormies dans l'homme en faisant appel à ses sensations. Cet état de surprise n'est pas uniquement produit par les changements dans le milieu, mais aussi par la capacité de l'homme à rester "inexpérimenté", jeune ou impressionnable, parmi les expériences qu'il traverse.

L'événement unique est un fait premier, contrairement à ce que disent les savants et la plupart des philosophes. Son optique est différente, contraire même, de l'optique des grands nombres. Il me semble que nous avons maintenant assez de faits pour vérifier ce postulat. Si je me trompe, on peut s'en plaindre, nous continuerons. Pour, moi, cela suffit largement.

Reste le traitement de cet événement unique. Pour que cela puisse entrer dans les conditions de l'homme, ce doit être vécu et senti par l'homme, mais pour que l'on puisse le considérer comme une expérience, nous avons vu que cela ne suffit pas : ce doit être explicite ; rentrer dans notre champ de connaissance. La symbolisation descriptive est un moyen défini par ce but. Mais le problème de la sémantique ne s'arrête pas là.

La sémantique pré-symbolique est le champ d'expérience des arts. Pour que l'on puisse parler d'arts il faut expliciter, c'est-à-dire expérimenter, mais pour que l'on puisse parler de beauté ou plus précisément d'esthétique, nous avons précisé qu'il faut l'absence d'une détermination dans le sens universel ou symbolique. Nous avons même indiqué qu'une forme déterminée est la rupture la plus violente possible avec la symétrisation, ou la détermination, universelle.

Nous sommes, par ce fait, obligés de préciser une opposition exacte entre la signification du terme *signe* en tant *qu'expression étroitement liée à l'exprimé* (la sémantique a pour origine le mot *sema*, qui est l'annonce de la présence d'un phénomène : cf. sémaphore), et la signification du mot *symbole*, qui est la *représentation conceptuelle de phénomènes absents.*

A partir de cette distinction, on peut réclamer du lecteur un effort pour déduire le but profond de l'expression : à savoir si elle est artistique ou scientifique. Parce que, par exemple, une description peut avoir aussi bien pour but l'explication qu'une illusion de présence.

LE RETOUR AU SUJET

Je ne suis pas le seul à m'élever contre le mélange inopportun que Langer a fait entre signe présentatif et symbole représentatif. Une nouvelle théorie qui se prétend une clé pour la compréhension artistique doit particulièrement être adaptable aux derniers développements artistiques. Si l'on n'exige pas d'une telle théorie qu'elle puisse inspirer et libérer ce développement, elle doit du moins l'expliquer. L'absence complète de compréhension, chez Langer, pour ce qui se passe actuellement dans l'art, le manque même d'intérêt, indique bien le manque d'actualité dans sa théorisation même si celle-ci est pleine d'observations extrêmement précieuses.

Ce qui caractérise l'évolution de la peinture d'aujourd'hui est le retour au sujet. Mais ce retour se fait par un étrange détour vers l'abstraction libérée de l'ancienne concep-

tion métaphysique de la vérité qui ne voyait pas dans la matière la *réalité*, mais dans l'imaginaire ; et de même, avec le *sujet*, qui était pour les métaphysiciens l'image.

Dans le nouveau langage, conforme à une conception scientifique, le *sujet c'est l'intérêt humain*, et ce qui fait de l'objet un sujet est l'intérêt que cela peut avoir pour celui qui l'observe.

La transformation des objets en sujets est l'activité artistique. Cette transformation peut se faire d'une façon purement indicative comme au moment où le photographe trouve un objet digne d'intérêt comme sujet optique, ou comme le sculpteur qui transforme un tas d'argile en une forme qui est sujet d'expression, ou le potier qui la transforme en une forme utile. Rendre sujet un objet c'est le relever, le transformer d'après l'intérêt de l'homme. Ce qui fait d'une image un sujet, c'est l'intérêt que l'homme peut avoir pour cette image, et non sa ressemblance avec un objet quelconque.

On confond régulièrement dans les discussions artistiques d'aujourd'hui figuration et image, en les opposant en bloc contre ce que l'on appelle l'abstraction, en parlant d'art abstrait et figuratif. On parle par exemple de l'abandon de l'abstraction et d'un retour à l'art figuratif. On parle d'un art non figuratif et informel, etc. On demande à l'artiste s'il est abstrait ou figuratif, non-figuratif ou informel. Cette terminologie qui, avant la guerre, avait une importance, commence à perdre tout intérêt pour l'artiste d'aujourd'hui.

Imaginer une forme c'est du symbolisme, mais former une image c'est de l'art. Former une image veut dire la matérialiser.

Etre formaliste veut dire que l'on croit que la matière n'est pas seulement une quantité informe en changement mais que les formes font partie de la matière même, que la matière est divisée en différentes qualités, ce qui fait que nous sommes capables de distinguer différents objets qui ne sont que des différentes formes dans la matière.

L'antiformalisme réaliste est ainsi un antimatérialisme métaphysique et petit-bourgeois qui ne peut satisfaire que des instituteurs ou des pauvres d'esprit sans éducation scientifique.

La peinture sortie du tube est une forme de matière, qui, mise sur la toile, agit sur nos sens en tant que forme, c'est-à-dire en tant que matière dans le sens le plus concret de ce mot. L'homme peut, à partir de cet effet direct, donner une signification humaine, le subjectiver en tant qu'expression ou démonstration d'un intérêt humain. Mais cet aspect signalétique est autre chose. C'est encore une troisième chose si l'homme emploie les couleurs pour refléter ou reproduire l'image d'un autre objet que la couleur même. C'est le mérite des surréalistes comme René Magritte d'avoir souligné que l'image d'un tube de couleur est un autre objet qu'un tube de couleur. Les "réalistes" veulent que ce soit la même chose.

Le développement moderne est fondé sur l'humanisme de la Renaissance qui a pu développer l'image du monde vers une adaptation aux intérêts humains. Ces progrès ont été réalisés sur la base d'une fixation de plus en plus immobilisée de l'image de l'homme lui-même. En déplaçant l'absolu de l'image de Dieu, ils l'ont implanté dans l'image de l'homme. Ainsi l'humanisme métaphysique exige de l'artiste qu'il doive, pour être "humaniste", refléter fidèlement l'image de l'homme et ses intérêts *tels qu'ils sont*, passivement et objectivement, sans y ajouter des fantaisies nées de ses espoirs et de ses craintes.

L'HUMANISME ARTISTIQUE

Cela coupe à l'art toute possibilité d'action directe sur la vie. L'art aussi est considéré comme une réflexion, un reflet, une image de la réalité. Ceci n'est rien de moins qu'une attaque directe contre ce qui est essentiel dans l'art, une destruction accélérée des tentatives artistiques.

A travers l'histoire, de telles attaques, au moment où l'art a pu se reprendre, ont agi

comme facteurs de renouvellement et d'élargissement de l'action artistique. Ce sont les puissances intérieures à l'homme et à la société qui en décident. L'activité de l'art trouve son dynamisme dans le mouvement complexe de l'image à la forme ; mais pas l'image de la réalité telle qu'elle est – *la réalité rêvée* – vers le rêve réalisé, ou forme. Ce domaine de l'activité humaine, et par ce fait de l'homme, est un domaine que les humanistes ont opprimé jusqu'à maintenant avec cet argument étrange que cette partie de l'homme est la *partie inhumaine* de l'homme : ce qui ne peut pas être contenu dans une image fixée de l'homme. Cette image est d'un primitivisme effrayant. C'est comme si les empreintes des doigts des hommes devaient être toutes absolument identiques pour que l'on puisse parler des empreintes des doigts comme une chose réelle ; et ce qui les caractérise est justement qu'elles sont toutes identiques et en même temps différentes. L'humain est dans la norme aussi bien que dans la diversité. C'est ce dernier terme qui constitue le caractère esthétique de l'humanité, et c'est justement ce qui est considéré comme inhumain par les humanistes. Pour eux, l'humanisme est une sorte d'éthique normalisée qu'ils prennent pour l'expression de l'humanité.

D'un point de vue objectif, rien de ce qui est dans l'homme, rien de ce qui est fait par l'homme et rien de ce qui sera réalisé par l'homme ; rien de ce qui intéresse l'homme, de ce qui l'a intéressé et de ce qui peut l'intéresser ; de ce qui est rêve et sera rêvé par l'homme ne peut être considéré comme inhumain si l'on veut vraiment préciser ce qu'est l'homme. Au lieu de forcer l'homme à s'adapter à une norme abstraite, on devrait comprendre cela. Même ce qui divise, même ce qui détruit l'homme est humain quand cela provient d'intérêts humains, fussent-ils les plus cruels et les plus criminels.

On dit que tout comprendre c'est tout pardonner, être humain et tolérant. Mais la tolérance artistique n'est pas une tolérance passive, c'est une indestructibilité. Mettre cette indestructibilité sans cesse à l'épreuve, l'agrandir par de nouvelles attaques, de nouvelles actions d'intolérance, c'est l'humanisme artistique. L'esthétique de Rimbaud n'est pas seulement la seule esthétique *progressiste* qui existe. C'est tout simplement la seule esthétique possible. Si la société ne peut pas tolérer les voyants, ceux qui se font voyants exprès et consciemment, l'art devient intolérable. Mais cela implique en même temps l'exclusivité de l'art et de la position de l'artiste, non pas pour ses qualités particulières mais du fait de ses risques énormes. Parce que les expériences de l'artiste sont des expériences qu'il fait de sa propre tolérance, et il court des risques qui ne doivent pas être courus par tout le monde. En même temps, *on ne peut pas se permettre d'interdire à l'artiste de courir des risques que tout le monde ne veut pas accepter de courir.*

Ceci est très simple, mais difficilement admis, parce que tout le monde veut s'identifier, et surtout on veut des artistes avec lesquels on puisse s'identifier. Cela est juste pourvu que l'on comprenne que cette identité est imaginaire, *est une identité qui se transmet mais qui ne se communique pas.*

Ce qui caractérise la communication directe, c'est un dialogue, un échange de tensions. Ceci se fait dans la vie qui impressionne et inspire l'artiste, pourvu que cette vie soit assez tendue et sans nivellations filtreuses. Mais dans le procédé artistique direct, il n'y a pas de communauté, pas de communication ou dialogue direct. C'est justement ce manque de nivellation, cette différence de tension, qui constitue la beauté et la laideur, ou l'élément esthétique de la vie.

On demande souvent si l'artiste peut être un guide pour l'humanité, si l'on peut suivre l'artiste, et si de son côté l'artiste peut suivre le poète ou le savant. Cette image simpliste d'un progrès conçu comme un train avec une locomotive et de nombreux wagons, et un chauffeur dans la locomotive pour guider l'affaire, est extrêmement dangereuse. Il est important que tout le monde comprenne que l'artiste montre des images

et des apparences. C'est par simple paresse que le public veut avoir des images qui peuvent être prises pour la réalité, avec toutes les garanties contre les risques qu'implique la création d'une nouvelle image. Cela revient à demander de faire uniquement des explosives qui ne peuvent faire de mal à personne, tout en étant d'une puissance extrême. L'artiste fait des exemples, bons ou mauvais, c'est sans importance pourvu qu'ils aient de l'allure, soient visibles et sensationnels. Ceci ne peut se faire que dans une ignorance complète des conséquences. Etre artiste veut dire que l'on travaille pour éviter des conséquences, éviter une détermination des développements. C'est pour pouvoir avancer encore que l'artiste termine ses œuvres.

Il y a des gens qui, ces dernières années, ont attaqué le formalisme au nom du réalisme. Si cette attaque avait été une attaque franche contre les arts, comme celle que l'on connaît dans l'islamisme et le calvinisme, elle aurait peut-être pu avoir un effet purifiant et utile si l'on veut passer d'une image du monde à une autre. Mais ce qui a causé l'échec de cette critique, c'était sa fausseté fondamentale.

L'attaque contre les "formalistes" ou les matérialistes parmi les artistes et les écrivains était au siècle dernier dirigée par l'idéalisme et le romantisme métaphysique. Cette attaque, qui dans sa forme était vague et imprécise était, comme tendance, juste. Mais la même terminologie employée par les empiristes naturalistes était dans la forme désastreuse et absolument impuissante comme tendance.

DÉFINITION DE LA FORME

Pour pouvoir parler de formalisme, et surtout pour pouvoir l'attaquer, il faut définir ce que l'on entend par le mot *forme*. Trouver une définition valable et utilisable pour tout le monde est difficile. Arriver là était mon but dans les études que j'ai faites sur la forme. Peut-être n'y suis-je pas arrivé. Mais il semble qu'il y ait des côtés du problème qui échappent à tous ceux qui ne travaillent pas eux-mêmes en tant qu'artiste. Ainsi je peux peut-être éclairer une partie de la question. Il est exact que le formalisme est devenu une menace dans l'art après la guerre, mais il semble que ce formalisme ne fait que refléter un aussi grave formalisme social et politique. Mais en se libérant du formalisme, l'art n'allait pas vers le naturalisme souhaité par les esprits paresseux, mais vers l'informe. C'est peut-être cette libération qui nous permet aujourd'hui d'avoir une optique artistique sur la forme, de distinguer son caractère particulier.

Une forme peut, semble-t-il, se concrétiser comme *une résistance au mouvement*. La forme ne peut ainsi être aperçue que par un mouvement. Mais puisque tout est en mouvement, la résistance ne peut se faire que si le mouvement auquel on se heurte va si vite que l'autre mouvement est rejeté de sa voie. *La forme est la vitesse qui dépasse le mouvement d'observation.*

Le faux humanisme impose aussi automatiquement un faux réalisme. La réalité est ce qui est présent à l'instant, et cette présence est contrôlée par le fait que c'est palpable, et accessible à nos sens. L'existentialisme devient ainsi le réalisme pur. Garder l'image fidèle de l'instant est ainsi *éterniser* d'une façon imaginaire l'instant, parce que l'instant en soi c'est le déplacement perpétuel, ça ne s'immobilise pas. L'éternisation complète de l'instant n'est donc rien que l'immobilisation complète. Le culte du réalisme est ainsi l'unique attaque possible contre le progrès.

L'image d'une réalité historique (et toutes les réalités individuelles sont devenues historiques le lendemain) n'est plus une image réaliste. Elle est devenue une image empiriste. Ainsi le soi-disant réalisme pictural n'est pas un réalisme vrai, mais un empirisme ou naturalisme artistique, si on ne considère pas l'image comme inutilisable et bonne à détruire le lendemain.

L'artiste qui veut être un véritable réaliste doit fixer sur sa toile ce qui est perpétuellement présent, l'essence présente, les formes durables. Ainsi Mondrian est à considérer comme le plus grand réaliste de notre époque. Peut-être le seul vrai. Il est arrivé à indiquer quelques formes perpétuellement présentes, perpétuellement réelles, et il en a tiré la conclusion que cela rend les arts inutiles dans le futur. Ce qui est caractéristique pour Mondrian était ce réalisme absolu. La volonté d'éterniser l'instant, d'immobiliser le monde. Il savait bien que même ses propres peintures seraient sans aucune signification particulière au moment où cela serait réalisé. La valeur de son attitude pour nous est pourtant le contraire. Cela concrétise quelque chose de définitif auquel on peut s'opposer définitivement, et cette valorisation extrémiste et anti-déterministe donne justement, contrairement à ses vœux, une valeur d'exception, de particularité anti-normale à son travail normaliste. Mondrian peut inspirer, mais en tant que guide il serait désastreux.

L'attitude contraire fut réalisée, avec des conséquences mortelles, par Wols, qui sortait de l'ancien Bauhaus. Exemple aussi extrême et unique que Mondrian, mais dans le sens exactement opposé : aussi impossible comme guide, ne pouvant amener qu'à la catastrophe là où Mondrian guidait vers la sclérose. Mais aussi indispensable pour une nouvelle signification de la peinture.

L'ART N'EST PAS LIGNE DE CONDUITE, MAIS CHAMP D'EXPÉRIENCE

Nous avons maintenant indiqué deux extrêmes nécessaires pour l'établissement de notre champ de connaissance, le changement et la structure, et nous avons appris que cette polarisation présente la prise de conscience d'une nouvelle perspective dans l'art, assez différente de ceux qui préoccupent actuellement les théoriciens d'art. En lisant *Langage et signification de la peinture, en figuration et en abstraction* de Léon Degand, on voit bien que cette œuvre n'a rien de commun avec l'étude présentée ici. On pourrait, de ce fait, conclure que l'un ou l'autre se trompe complètement de route. Ceci peut être vrai quant aux conclusions d'ensemble de Degand. Mais cela n'exclut pas le fait que Degand a établi une polarisation aussi précise et vraie que la nôtre entre l'image d'après nature et l'abstraction faite des formes d'une réalité perpétuelle, ce qui se reflète d'un côté dans l'éternisation de l'instant par le "snap-shot" photographique, et de l'autre côté par les formules géométriques. Cette polarisation, qui peut être considérée comme la gamme des possibilités d'éternisation, s'oppose nettement dans ses intentions avec la nôtre, qui essaye au contraire de préciser les possibilités d'actualisation ou de mouvement des formes. Les préoccupations spatialistes de Degand s'opposent nettement à nos études, où le problème temps joue le rôle décisif, et qui place les deux aspects dans une complémentarité (où ils se complètent et s'excluent en même temps). Ceci semble être la raison pour laquelle la nouvelle tendance artistique caractérisée par des artistes comme Pollock, Wols, Dubuffet, Henri Michaux, etc., ait pu s'achever en silence et pour ainsi dire inaperçue, pendant que l'ancien conflit entre figuratifs et abstraits s'épanouissait jusqu'au traitement des détails les plus fatigués. Ces artistes étaient évidemment, dans cette optique qui ne les intéressait nullement, à considérer comme de mauvais abstraits. Ceci en dit long sur les professionnels de la critique d'art, tout un chapitre dans le développement de l'art pouvant s'achever sans qu'ils s'en doutent ; et c'est cette incompréhension qui m'a forcé à me mettre au travail, à contrecœur, pour changer l'optique dans le sens des mouvements actuels, de l'art, sans pourtant rejeter la polarisation précédente. Les deux dimensions peuvent déjà donner un champ d'action à l'art, ce dont il a rudement besoin pour le moment.

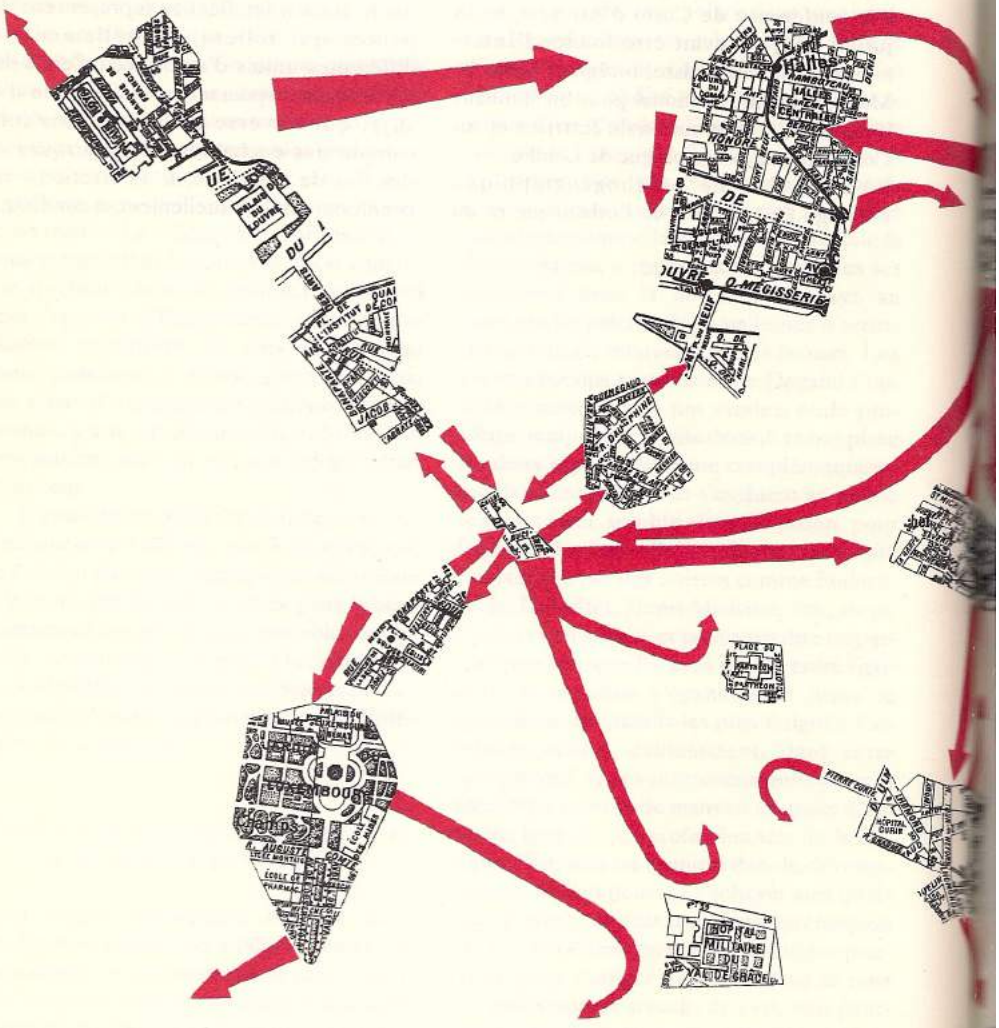
QUATRIÈME EXPÉRIENCE DU M.I.B.I.

PLANS PSYCHOGÉOGRAPHIQUES DE GUY DEBORD

L'expérience psychogéographique fut le dernier mot d'ordre adopté par le M.I.B.I. pour la période de transition à l'issue de laquelle – à la conférence de Cosio d'Arroscia, le 28 juillet 1957 – devait être fondée l'Internationale situationniste, intégrant outre ce Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, l'Internationale lettriste et un Comité psychogéographique de Londres.

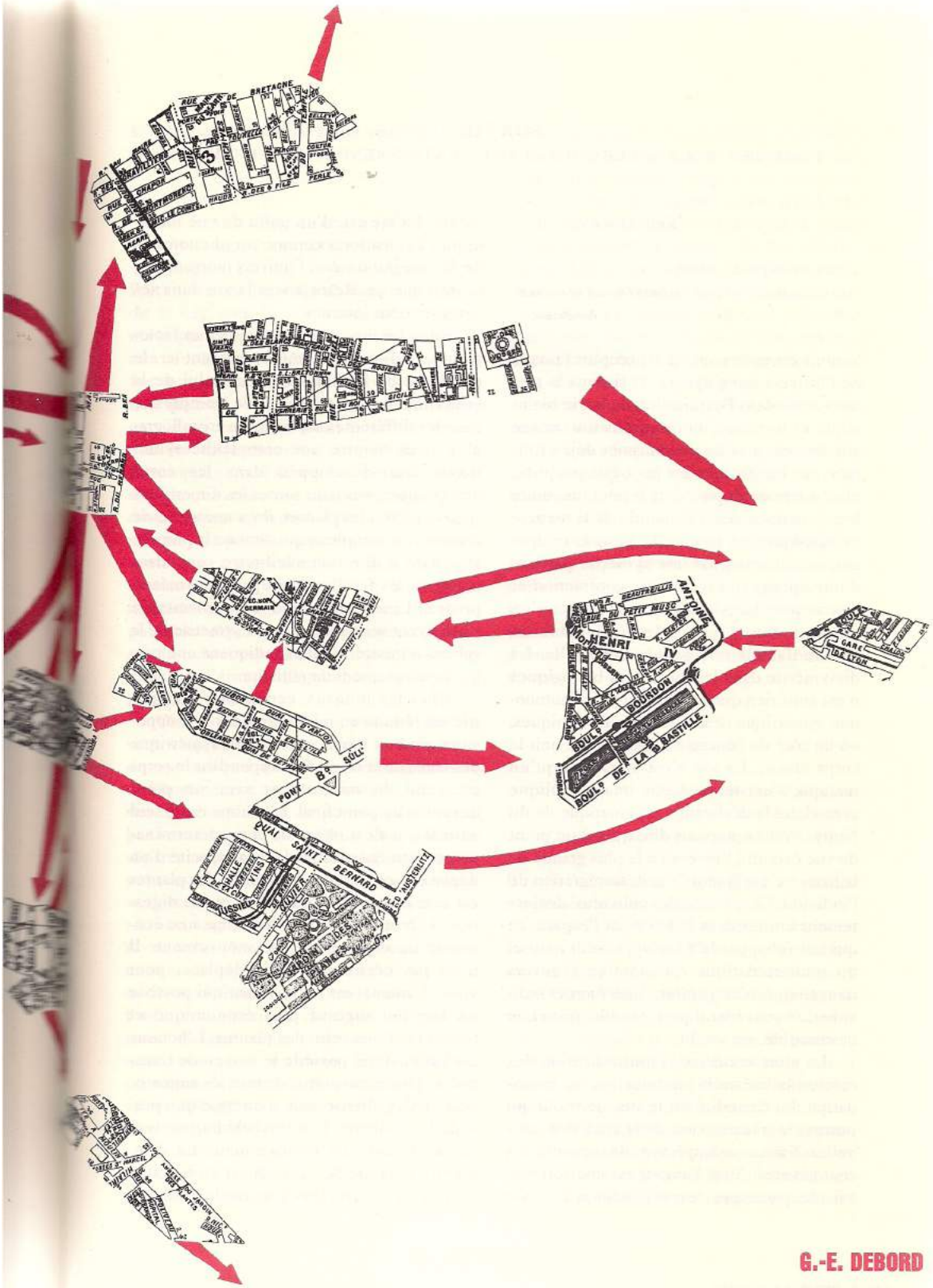
La recherche psychogéographique envisage l'interaction de l'urbanisme et du comportement et la perspective des changements révolutionnaires de ce système.

Sur les plans de Paris édités en mai 1957 par le M.I.B.I. les flèches représentent des pentes qui relient naturellement les différentes unités d'ambiance ; c'est-à-dire les tendances spontanées d'orientation d'un sujet qui traverse ce milieu sans tenir compte des enchaînements pratiques – à des fins de travail ou de distraction – qui conditionnent habituellement sa conduite.



THE NAKED CITY

ILLUSTRATION DE L'HYPOTHÉSE DES PLAQUES TOURNANTES EN PSYCHOGEOGRAPHIQUE


BRETAGNE
HENRI IV
BOURDON
BOUL^D DE LA BASTILLE
QUAI SAINT BERNARD
PONT B^D SUL
GARE DE LYON

G.-E. DEBORD

SORTIE

POUR EN FINIR AVEC CES DISCOURS ET ENTREPRENDRE AUTRE CHOSE

L'AMOUR ET L'ÉPUISEMENT

Quels sont les grands oublieurs
Le Christophe Colomb à qui l'on devra l'oubli d'un continent.
Apollinaire

Si nous avons le courage d'accepter l'image de l'univers qui s'épuise, et si nous la gardons aussi dans l'explication de la vie biologique et humaine, nous aurons une image qui dépasse tous les pessimismes déjà exprimés, une image qui n'est peut-être pas juste, mais qui pourrait peut-être former une unité logique en soi. Ainsi le monde de la matière inorganique est le monde parfait, ce que nous expliquons par une symétrie parfaite d'une sphère qui respire en contraction et distraction. La vie n'est ainsi rien qu'un désordre dans l'ensemble qui meuble un souffle dans la respiration universelle. La dissymétrie dans les molécules biologiques n'est ainsi rien que la mutilation de l'autonomie symétrique des molécules inorganiques, où un côté de l'énergie s'épuise pour unir le corps vivant. La vie n'est ainsi rien qu'un manque d'existence. Cette image explique avec clarté la déclaration énigmatique de du Noüy : "Nous pouvons dire que, d'un point de vue évolutif, l'invention la plus grande de la nature c'est la mort", la désintégration de l'individu. Ce qui crée des individus, distinctement limités dans le temps et l'espace, ce qui fait échapper le développement naturel du tenu statistique qui domine l'univers inorganique, c'est la mort. Ainsi mort et individualité sont identiques. Seul le mortel, le destructible, est vivant.

La mort sexualise la multiplication des celulles en créant la reproduction par fécondation. La fécondité est le suicide voulu qui permet la transmission de la vie à des nouvelles formes adaptées à des conditions changeantes. Ainsi l'amour est une sorte de suicide, parce que c'est la condition de la vie même. La vie est, d'un point de vue mécanique, à considérer comme un phénomène de désintégration *dans* l'univers inorganique, et rien que ça. Reste à voir la vie dans ses contradictions internes.

Entre les innombrables problèmes biologiques, seuls certains nous intéressent ici : le problème de la domination et celui de la limitation des possibilités de complexité chez les différentes espèces. La cristallographie nous montre une complexité symétrique très développée dans les corps inorganiques, vus dans toutes les dimensions spatiales. Pour les plantes, il y a une symétrie circulaire et complexe qui domine la plupart, vues dans la direction soleil-terre, cependant la tige et les feuilles n'ont pas de symétrie propre. Leurs verticalité et horizontalité s'inscrivent seulement dans la symétrie de la sphère terrestre, où elles indiquent une partie du mouvement de radiation.

Chez les animaux, cependant, la symétrie est réduite au minimum dans une opposition plus ou moins exactement symétrique des côtés droit et gauche, cependant le corps est celui du mouvement avec un point devant et un point final. L'homme est le seul animal qui s'est libéré de cette détermination constructive en gardant sa capacité d'un déplacement rapide. L'économie des plantes est une économie d'entretien ou de digestion. L'économie des animaux est une économie de digestion et de mouvement. Il n'est pas nécessaire de se déplacer pour vivre. L'animal est l'être vivant qui possède un appareil digestif plus économique et fonctionnel que celui des plantes. L'homme est l'animal qui possède le moyen de transport le plus économique de tous les animaux, ceci vu dans l'ensemble d'énergie que possède l'organisme. L'animal est l'arbre avec un instrument de déplacement. La complexité possible de l'animal est en fonction inverse de la complexité de cet instrument.

L'homme est l'animal à une seule paire de jambes.

SUR L'IMMORTALITÉ, QUI EST ABSENCE

Partir, c'est mourir un peu. Vivre, c'est éviter de se déplacer. La vie s'est créée uniquement par l'abandon d'une partie de l'existence, et le mouvement des animaux ne s'est fait que par l'abandon de cette contemplation qui est la vie, en tout cas une réduction par l'économisation. Mais pourquoi est-ce que les différentes espèces arrêtent leur développement à un certain point ? Il nous semble que cela arrive *au moment où toute leur énergie latente est cinétisée dans la circulation la plus parfaite possible.* La complexité grandissante des espèces avec les organes les plus économiques provient du fait qu'ils sont incapables d'engager la totalité de leur potentiel d'énergie dans l'entretien de leur système de circulation, ce qui leur laisse une quantité d'énergie disponible pour se compliquer la vie.

On dit que l'animal sent, et que l'homme sent et pense. Suivant notre théorie cela devrait indiquer que les appareils sensoriels de l'homme sont plus économiques que ceux des autres animaux, et pourtant cela n'est pas vrai. La raison est qu'il est impossible de séparer les sensations du développement des pensées. Du Noüy écrit : "Grâce au cerveau seulement, le domaine de nos organes sensoriels est augmenté à un million de fois, loin derrière les rêves les plus invraisemblables, nous avons rapproché la surface de la lune à quelques kilomètres de nous, nous voyons l'infiniment petit et nous voyons l'infiniment éloigné, nous écoutons l'inaudible, nous avons violé la distance et tué le temps physique. Nous avons fait nos esclaves des forces de l'univers même avant d'être arrivés à les comprendre vraiment."

Il est vrai qu'il y a une impossibilité d'observer et de réfléchir, d'agir et de comprendre en même temps. Il est vrai que la pensée s'est créée d'une énergie sensorielle inutilisable dans le monde même des sensations chez l'homme, mais il est aussi vrai qu'il faut exister pour être vivant, il faut être vivant pour être capable de sentir, et il faut sentir pour pouvoir penser. Du Noüy écrit : "Quand nous parlons de la maîtrise de la chair, de la domination des instincts animaux, nous ne voulons nullement prétendre que la satisfaction normale de tous ces instincts soit défendue ou mauvaise. Ce qui est mauvais, c'est de nous permettre d'être dominés par eux puisque cela constitue une limitation de liberté."

Sans combat, l'évolution s'arrête, ce qui indique qu'un équilibre est atteint. L'homme n'aurait plus d'appel à se perfectionner. Il croit pouvoir remplacer la lutte pour la vie par la lutte pour la moralité et la spiritualité. Je n'y crois pas. Je ne vois qu'une chose qui depuis toujours a pu engager la spiritualité et la volonté de perfectionnement chez l'homme, c'est l'effet de l'introduction des puissances étrangères et inconnues dans son domaine.

LE PLUS BEAU RESTE À VOIR

L'oubli est notre passion dominante.
G.-E. Debord
Déclaration sur l'expérience de la Dérive, 1953.

Il nous faut un nouveau langage, et perdre toute mémoire de l'action.

Ce qui rend l'étude artistique actuellement si difficile, c'est d'abord le sens intellectuel que la génération précédente a pu y impliquer. Van Doesburg distingue entre trois stades de pensée : 1. pensée purement abstraite, pensée pour la raison de penser ; 2. pensée concrète, pensée pour la raison d'observer ; 3. un stade intermédiaire entre les deux – pensée déformative, ceci étant considéré comme une vérité par rapport aux arts plastiques, ou plus précisement dans les arts. Cette conception de la vérite artistique est évidemment complètement passive et

anti-artistique et, disons-nous, avant tout anti-expérimentale. Cette soi-disant "pensée déformative" est un phénomène bien plus autonome et puissant que Van Doesburg ne s'imagine. Quand John Dewey explique : "Experience becomes an affair primarily of DOING. The organism does not stand about, Micawberlike, waiting for something to turn up. It does not with passive and inert for something to impress itself upon it from without. The organism acts in accordance with its own structure, simple or complex, upon its surroundings", nous nous sentons devant des décisions, imaginations et intentions transformatives bien plus que déformatives, c'est-à-dire artistiques. Ce qui est le plus ridicule dans les théories du groupe "de Stijl", c'est qu'elles ne donnent pas l'impression d'être faites pour provoquer une action artistique, mais plutôt pour convaincre tout le monde qu'après leur activité il n'y aura plus rien à faire dans ce domaine. Tout est définitivement réglé pour toujours. On n'a plus besoin d'art.

On sera arrivés à un état d'intelligence pure et absolue. J'ai montré que cet "état" rationnel est un fantôme et les écrits de Mauduit indiquent bien que l'intelligence n'est pas un état mais un processus. La contradiction entre état et devenir est identique à celle qu'entretiennent entre eux les réflexes automatiques et l'intelligence.

Toutes les idées progressistes, religieuses aussi bien que matérialistes, sont fondées sur l'idée que l'intelligence et la spiritualité sont la purifcation de la pensée instinctive et primitive. Les découvertes mentionnées par Mauduit nous enlèvent cette illusion sur le développement automatique du psychisme de l'homme grâce au progrès du confort, et ceci enlève une grande part des justifications de la société pour nous soumettre à une discipline normalisatrice. L'exactitude d'une nouvelle théorie se fait surtout sentir par le nombre d'exemples qui nous viennent à l'esprit, de nos propres expériences, pour la confirmer et l'illuminer, et pourtant c'est à contre-cœur que je dois avouer que les hypothèses de Mauduit semblent juste.

Les progressistes travaillent toujours dans la structuration d'une conception d'ascendance de la matière brute et inorganique jusqu'à l'homme. Il est évident que cette idée, indispensable pour le développement artistique ou créatif de l'homme, est incompatible avec l'idée de base de la mécanique : "rien ne se crée, quelque chose se perd sans cesse". Les vaines tentatives pour unir ces deux optiques finissent toujours dans le scepticisme ou bien dans un système comme celui exposé par Lecomte du Noüy dans *Human Destiny*, où toutes les lacunes et contradictions sont collées ensemble avec l'idée du bon dieu, considérée comme "ce qui contribue au cours ascendant de l'évolution et nous conduit de l'animal vers la liberté".

Du Noüy prétend que tout développement biologique et physiologique, également chez l'homme, est dans son ensemble arrivé au bout de ses possibilités extrêmes. L'évolution humaine dépend dans le futur des fruits de notre intelligence, mais plus du développement de celle-ci même. L'intelligence semble depuis bien longtemps avoir atteint le sommet de son développement possible. L'homme moderne ne possède pas plus de capacité intellectuelle que celui qui existait il y a 10 000 ans. Il ajoute que : "Les manifestations *inutiles* – ce mot pris dans le sens de *pas absolument nécessaire pour entretenir ou défendre* la vie – marque la date la plus importante dans l'histoire de l'humanité. *Les gestes primitivement inutiles de l'homme sont en réalité les seuls qui comptent.* L'apparition du sens esthétique, qui arrivait très vite à un niveau extraordinairement élevé, est la première évidence tangible de la nouvelle évolution, la véritable origine de la pensée pure. Le sens esthétique est la source primitive de l'intelligence, du symbolisme, de l'écriture, de tous les moyens qui vont conditionner le développement futur."

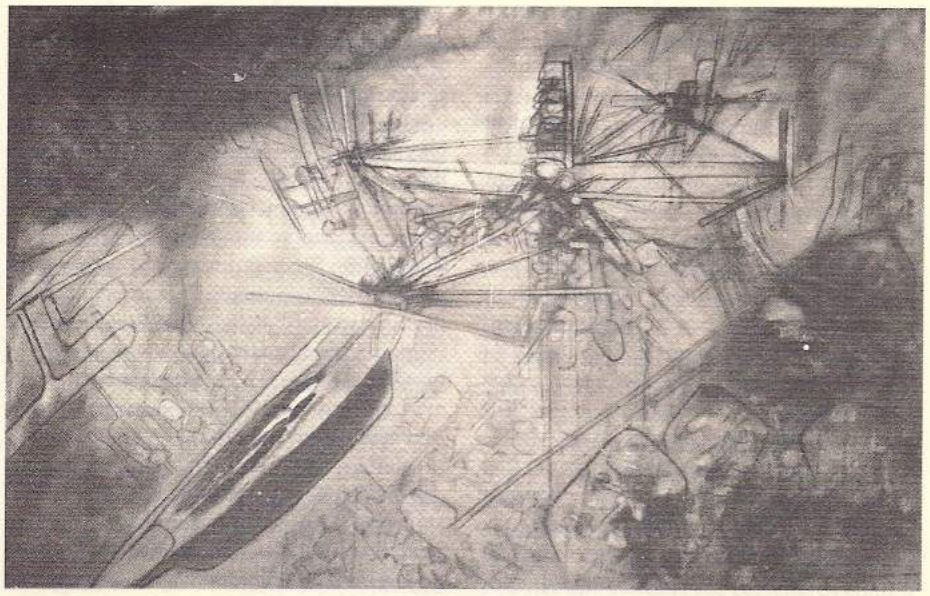
LA DÉLÉGATION TCHÉCOSLOVAQUE AU CONGRÈS D'ALBA :
KOTIK ET RADA VISITENT LE LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL

Ici se pose le problème de la domination. Il est parfaitement irréel de croire que l'homme sera dominé par la vie animale, s'il n'y a plus de progrès. Il ne sera dominé par rien du tout, parce que rien n'attirera plus son attention, même pas ses instincts. Il est peut-être plus facile d'expliquer le problème de la domination en analysant un organe qu'une espèce. Un organe développé pour vaincre une résistance quelconque atteint un degré complètement démesuré en attirant toute l'énergie disponible de l'organisme si la résistance contre laquelle l'organe a servi disparaît. Au moment où le mammouth ne se sert plus assez de ses dents, elles dépassent la mesure utilisable, et commencent à se développer sans résistance et à *dominer* l'évolution superflue de l'animal. Toutes les déformations de beauté et d'épouvante des insectes et autres animaux sont de pareils réservoirs d'énergie superflue. Ainsi une espèce passe à un stade d'opposition contre d'autres espèces dominantes, au moment où elle arrive à dominer l'énergie d'agression inutilisée dans l'agrandissement de la taille de l'espèce à l'expérimentation vers d'autres espèces. C'est seulement l'animal à quatre pattes qui est capable d'avoir un squelette intérieur à la place d'un châssis extérieur qui limite automatiquement la taille. Ce sont les seuls animaux capables de s'agrandir pour ainsi dire en eux-mêmes infiniment. Les limites sont celles du milieu. On distingue trop peu dans la biologie entre ces deux aspects du développement.

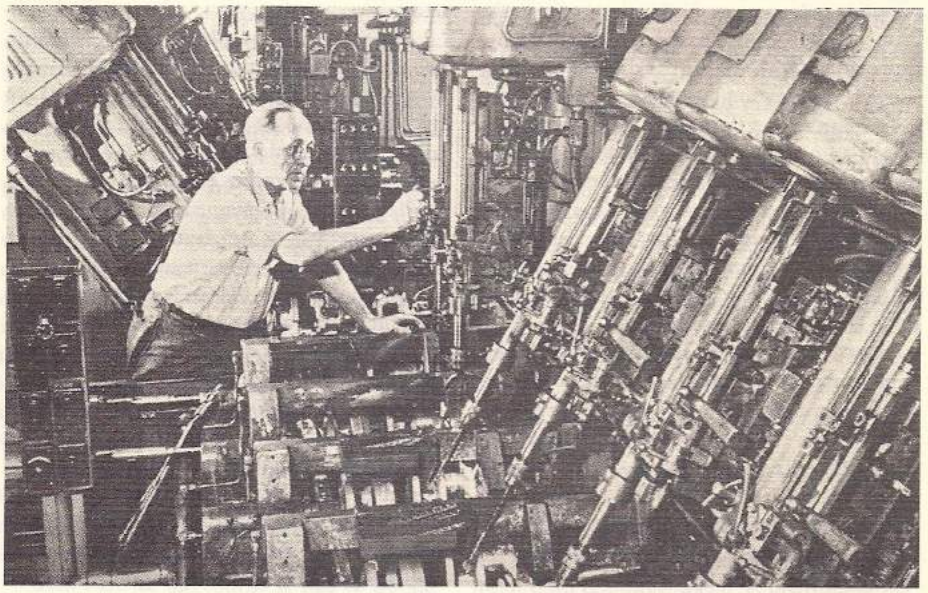
L'homme est l'être le plus inutile, c'est-à-dire avec le plus d'énergies disponibles, de toutes les espèces. Le véritable problème est de savoir où est la limite du potentiel énergétique de l'homme. Est-ce que c'est terminé ? Ou est-ce que l'on peut le déplacer ? Et est-ce que cette énergie sera complètement cinétisée au moment où toute la terre sera dominée par une humanité vivant harmonieusement ? On dira peut-être que ce serait une utopie, et pourtant tout indique un mouvement croissant dans cette direction, et au moment où toute énergie sera "utilisée" rien ne peut de nouveau mettre en route un déchaînement d'énergie puisqu'il n'y aura plus d'extériorisation de puissance. Nous avons, dans la vie des abeilles, une image assez précise de ce qui nous attend, si toutes les sources de changement ou d'inadaptation sont éliminées.

Avec la disparition de conflits, la tension érotique entre homme et femme va diminuer, le nombre de naissances de sexe mâle diminuera avec, jusqu'au moment où un stade économique arrivera où il y aura juste assez d'hommes pour entretenir la reproduction. Ce développement est déjà statistiquement visible, et sera peut-être artificiellement prolongé de la même façon que l'on réduit les taureaux au nombre nécessaire pour l'élevage des vaches. Ceci est évidemment suivi par un déplacement de l'agressivité érotique, qui fait de la femme l'être dominant au point de vue de la séduction. Les vêtements de l'homme dans la civilisation moderne, comparés à ceux de la femme indiquent déjà la tendance contraire à ce qui caractérise les animaux et les peuples "sauvages".

Si l'on remplace les contes ingénieux inventés par l'homme pour justifier sa domination sur la femme par les faits simples que nous apprend l'évolution biologique, l'évidence de ce développement est claire. Le mâle est nettement un être beaucoup plus inutile que la femelle, moins resistant à la douleur, plus artificiel en construction. On sait maintenant qu'une vierge peut avoir un enfant. Mais seulement des bizarres croient l'homme capable de ça. Les premiers mâles sont des petits parasites portés sur le dos de la femelle et dévorés par celle-ci après la fertilisation. Mais à part cela, bâtis sur le même modèle que la femelle, qui semble déjà être perfectionnée de sorte que toute énergie disponible passe dans l'agrandissement du mâle qui, à part l'acte de fertilisation n'a rien à faire qu'à se battre pour sa vie le plus possible avant d'être dévoré, cela sans pouvoir attaquer à mort la femelle sur laquelle il vit



PEINTURE DE MATTA



OUVRIER DANS UNE USINE AUTOMATISÉE

sa vie de parasite. Cette lutte tragique de l'amour fut le destin même du mâle. On le voit chez les scorpions se développer dans une danse macabre, et cela fut l'origine de la danse, puisqu'un jour le mâle fut trop fort pour se laisser dévorer par la femelle. Le mâle était devenu le maître, le dominateur de l'espèce, grâce à ces dons d'agression que les tendances dévorantes de la femelle avaient cultivé en lui. Ainsi s'était créée une machine d'agression que la femelle pouvait interposer entre elle et ses petits et les dangers extérieurs, et le mâle était très fier d'être la tête et d'attirer l'attention et les dangers sur lui. Cela lui donnait un peu plus de raison d'être, celle des conquêtes. Ainsi la joie de l'homme, tant qu'il en aura, sera l'agression et la création. Souvent, quand on annonce la disparition de l'élément de base de ce développement, l'art magique, on ignore les conséquences. On ignore que les fruits de l'intelligence, dont dépend l'évolution future, sont semés là.

Ainsi la présence d'un risque ou d'un danger perpétuel est non seulement nécessaire à la présence, et au développement, de l'espèce mâle, mais aussi au caractère spécifiquement féminin qui est dû à sa soumission à la domination masculine. L'ethnologie nous montre que l'entretien des matriarcats est dû à un seul tabou : celui de l'introduction du nouveau dans la communauté. Cependant que la stagnation dans les communautés à domination masculine est dû à la spécialisation d'agression chez les hommes en tant que guerriers et à l'entretien de l'art et de la culture par les femmes.

Cette analyse sera sûrement considérée comme extrêmement réactionnaire. Mais si c'était la vérité ? S'il n'y avait aucune objection valable ? Si les objections et théories contraires n'étaient dictées que par la paresse et la fatigue ? Alors il n'y aura qu'une seule conclusion, que *le progrès est le droit de l'homme*, le risque et le danger sont le droit de l'homme. A vous d'objecter.

LE PROGRÈS SANS AVENTURES N'EXISTE PAS

Je vous conseille pourtant de commencer par quelques réflexions sur le fait significatif que les nazis s'adressèrent à *une femme* pour détourner la pensée de Nietzsche dans *le sens militaire*. Je parle ici du militarisme dans son sens pur, comme moyen d'agression et de destruction, et non de son utilisation policière ou semi-policière comme entretien d'un ordre établi. L'autonomie militaire en rapport avec la police n'a aucun sens sans possibilité d'agression, de violence.

Le sentimentalisme romantique du dernier siècle avec son éthique pacifiste nous a présenté toutes les agressions survenues depuis comme des actes de défense. L'illusion de ce jeu de mots s'efface de plus en plus. Les futuristes italiens disaient la vérité en voyant dans la guerre la grande puissance purificatrice. L'erreur commise était de se mettre à son service. Spengler avait pourtant annoncé sa faillite. Mais l'héroïsme, vous savez, c'est en même temps visionnaire et aveugle.

La guerre n'est plus possible comme moyen "purificateur" si l'humanité ne veut pas se jeter dans sa *dernière* aventure. Il y a maintenant encore la possibilité d'une dernière guerre totale si l'humanité veut jouer tout sur cette dernière carte. Mais le résultat est déjà certain. Personne ne peut gagner. Le résultat sera la symétrisation complète de toutes les puissances terrestres.

Les politiciens de tous les côtés le savent très bien, et pourtant ils nous emmerdent depuis la fin de la dernière guerre avec leur "guerre froide", leur "rideau de fer", et tout ce bazar publicitaire qui est censé exciter les gens. Le commencement de la fin de la guerre a été la défense faite aux individus de porter et d'utiliser leurs propres armes. Le reste était uniquement la question d'une coordination progressive des puissances sociales jusqu'au stade où la guerre devient *automatiquement mondiale*. L'être unique n'a plus la possibilité de manifester sa supério-

rité avec des agressions armées. Le gangstérisme américain est un exemple pitoyable de ce fait. L'héroïsme militaire ne se manifeste plus en tant que puissance humaine. Les résultats définitifs de la dernière guerre étaient d'avance calculables comme la courbe en cloche, et pour une prochaine guerre c'est encore plus certain.

Tout le monde le sait et le réarmement est pourtant le grand luxe du monde entier. Pourquoi ? Parce que c'est encore l'unique moyen de dénivellation des énergies humaines que l'on connaît, et on s'en sert pour provoquer et marquer le progrès à l'Est aussi bien qu'à l'Ouest.

BEAUCOUP D'AVENTURES EXISTENT SANS PROGRÈS

La supériorité de l'homme a toujours été causée par sa capacité de comprendre les événements *avant* qu'ils se manifestent dans leur réalité déterminée. Cette prévoyance est en grande partie fondée sur l'imagination. Les fictions nous font ainsi dépasser la réalité déterminée en faussant son développement par le décalage entre *idée* et *réalité* futures. Ce décalage est tout ce qui existe comme réalité dans ce que l'on appelle la libre volonté de l'homme. L'accès vers une plus grande liberté humaine est ainsi une mystification si nous n'ouvrons pas de nouveaux horizons inconnus, où cette faculté de choisir sera en jeu. Si on accepte l'ancienne conception naturaliste de l'art comme copie imaginaire de la réalité, notre propos semble inviter à remplacer l'action sur le réel par le spectacle des violences imaginaires (si appréciées à notre époque comme moyen d'évasion imaginaire).

Notre but n'est visible qu'au moment où l'on tourne le dos à cette conception artistique. On le comprend alors comme une *action imaginiste.*

Seul l'artiste qui tourne le dos au public est capable de montrer à ce public de nouvelles perspectives. L'artiste tourné vers le public n'est capable que de lui montrer une seule chose, ce qu'il voit : la gueule du spectateur.

Jusqu'à maintenant la discipline militaire, soutenue par la religion des devoirs imaginaires ou métaphysiques, était l'unique médecin contre ce que l'on appelait la décadence ou la décomposition sociale. Aujourd'hui, où ce jeu a fait faillite, c'est à l'art d'inventer de nouveaux devoirs imaginaires, de créer toujours des éthiques imaginistes en contradiction avec le conformisme et l'éthique naturels. L'humanité doit trouver dans sa vie de nouveaux dangers, de nouveaux risques.

Tout art exprime et provoque une expansion. La police et les politiciens appellent cela de l'évasion, parce que c'est une action qui passe à côté de leurs contrôles. C'est l'action même du dépassement du contrôlable. Les arts ont toujours été considérés comme un moyen ou instrument pour signifier des puissances sociales, ce qui dans la forme la plus avancée s'appelle propagande et publicité. Mon étude indique que la société moderne pourrait avoir un intérêt à considérer les arts aussi comme instrument d'ouverture vers l'inconnu. Mais ceci exige quelques réflexions sur le problème même de l'instrumentation et du pragmatisme, parce que même si on peut expliquer la valeur instrumentale de l'art, celui-ci refuse de s'impliquer dans un ensemble instrumental, sauf en tant que but de toutes instrumentations possibles. Ce but n'est pas une fin, mais au contraire une ouverture ou un commencement. C'est le but qui dépasse les fins.

L'IMAGINATION ARTISTIQUE, UNIQUE ARME POUR VAINCRE LE MONDE MODERNE

Seul un art nouveau peut éviter que l'homme futur soit réduit à être un simple instrument d'un équilibre social. L'instrument est le lien distinctif et actif entre sujet et objet, le moyen qui donne signification ou réalité

aux intérêts et à la matière. L'instrumentation est une autonomie qui s'attaque aussi bien au sujet qu'à l'objet ; par les moyens techniques de l'automation l'homme s'est tant éloigné de la création qu'il pense à son exclusion complète, et par les moyens scientifiques de l'obervation indirecte l'objet devient une pure hypothèse.

L'instrument est pour l'artiste un moyen de provoquer de nouvelles sensations, de répandre ses propres capacités, de développer des intérêts humains.

L'instrument est pour le technicien un moyen pour traiter un objet en *remplaçant* la capacité humaine.

L'instrument est pour le savant un moyen pour connaître un objet en *éliminant* les influences de l'intérêt humain. Tout développement se fait à partir de cette triple contradiction.

NÉCESSITÉ DE L'EXPANSION PERMANENTE

Dieu c'est l'Immobile, parce qu'il occupe tout le temps, tout l'espace, et n'a donc à se mouvoir ni dans le temps ni dans l'espace. Il est celui qui ne bande pas, qui décide les plus fiers bandeurs à ne plus bander.

René Crevel
Le Clavecin de Diderot

Les images universelles des anciens systèmes métaphysiques sont épuisées, incapables de répondre à nos nouvelles connaissances scientifiques. Ceci met le savant moderne dans une situation particulière. Il est arrivé à un tel point de vérité dans ces observations atomiques qu'il ne trouve plus d'images capables de les visualiser. Niels Bohr prétend que cette catastrophe ne touche que les détails atomiques, que le reste de la situation est encore soutenable dans les anciennes conditions. Ceci est rudement faux. On ne peut pas reconstruire une image universelle avec des éléments de base, si minimes qu'ils soient, sans transformer profondément l'image de l'univers entier, et si les éléments de base sont inimaginables, c'est une bonne blague de parler d'une nouvelle image universelle.

Il semble pourtant que cette situation nous permet de distinguer l'une de l'autre les deux notions qui sont actuellement exclues du vocabulaire scientifique, celle de l'idée et celle de la réalité. Nous avons déjà traité le problème de la réalité ou de la présence, reste celui de l'idée qui est celui de l'imagination.

Le savant manque d'expressions. Mais on ne peut exprimer la vérité qu'avec des moyens contraires à la vérité. L'expression de la vérité devient ainsi le contraire de la vérité, comme le négatif et le positif d'une photo. L'image devient en même temps le contraire de la réalité, une fausse présence. Les réserves que le savant a imposées à la réalité et à l'idee nous permettent donc de les cultiver dans leur pureté. Ceci est évidemment moins net en ce qui concerne idée et réalité, deux notions extra-scientifiques.

Il est évident que ce que nous appelons l'imaginaire est identique à ce que l'ancienne philosophie appelait la métaphysique. Il n'est pas dans mon idée de former une nouvelle métaphysique. Je suis, au contraire, obligé de montrer que rien n'est plus dangereux que l'établissement d'une identité entre la notion de l'absolu et celle de l'imaginaire, en indiquant que c'est l'imagination qui est le véritable moteur de notre dynamisme.

Seule l'image est capable de retenir et conserver un instant, d'éterniser le présent. Mais ce processus est en soi une rupture avec la réalité et son perpétuel devenir, et pourtant c'est uniquement cette capacité de s'éloigner du présent qui nous permet de prendre conscience du fait qu'il y a une chose qui s'appelle l'instant. Ce qui est regrettable, c'est que l'on soit obligé de mentionner de pareilles évidences.

Fixer une image, c'est établir un point d'observation qui nous permette de voir et d'observer clairement la vérité et la réalité. Nous avons fait le contraire, essayé de nous placer sur le point d'observation du savant et du philosophe pour, de ces angles de vue,

regarder notre propre image. Roger Caillois écrit avec raison dans la *N.R.F.* : "Les peuples accèdent à l'histoire et à la civilisation au moment où ils rejettent le masque, où ils le répudient comme véhicule de panique intime ou collective, où ils le destituent de sa fonction institutionnelle. Même désaffecté, simple accessoire de carnaval ou de fête mondaine, il inquiète et fascine. Sa puissance de séduction est tenue en lisière. En 1900, Jean Lorrain parle encore du masque avec sensibilité. En 1948, Georges Buraud en parle avec science et nostalgie. Le cycle est clos."

Le masque est l'élément de base de tous les arts picturaux et sculpturaux, et son destin est symptomatique pour ceux-ci. La civilisation s'installe là où la culture meurt. Le masque vraiment magique d'aujourd'hui, c'est le masque interplanétaire. Seule la conquête de l'univers est capable de fournir à l'homme une nouvelle dissymétrie, ouvrir de nouveau son imagination et son intelligence. Quand des hommes quitteront la terre, l'humanité aura définitivement prouvé que l'homme domine la nature, parce qu'il la dépasse. Ainsi notre époque se transforme d'une ère atomique à l'âge interplanétaire. Sans l'appui de l'imagination l'homme cédera devant cette épreuve s'il n'est conseillé que par son "bon sens".

Le masque des "Martiens" nous attire vers l'univers. Mais pour réussir cette nouvelle conquête l'humanité doit se décider à le faire non en fonction de la propagande politique, mais pour confirmer la spécificité humaine. Nous sommes de nouveau dans une situation où nous avons besoin d'une opposition claire entre réalité et apparence. L'apparition du Spoutnik justifie, d'une certaine manière, la guerre froide. Mais la réciproque n'est pas vraie.

DÉCLIN ET POSSIBILITÉS DE L'EUROPE

Le développement moderne trace à travers l'histoire humaine une étrange ligne tragique par son conflit perpétuel entre culture et civilisation, considérées ici l'une comme un état de puissance artistique et l'autre comme l'action artistique, c'est-à-dire l'épuisement d'un état de puissance. Ce dynamisme qui semble avoir commencé dans le complexe des cultures mésopotamiennes, poussé par l'hellénisme à sa perfection, transmis à Rome, par les Phéniciens et recréé à la Renaissance en tant que système déterminé, nous laisse voir une longue série de cultures complètement détruites et effacées, contrairement aux cultures de l'Inde et de la Chine qui se sont développées d'une façon plus *organique*.

Ce destin devrait faire réfléchir les anciennes puissances colonialistes de l'Europe. Est-ce que nous sommes capables de dépasser nos anciennes gloires, nos anciens crimes, et de faire renaître l'esprit européen sur une nouvelle base surprenante ? Ou bien est-ce que nous sommes réduits à être un peuple épuisé et dépassé, musée pour le tourisme du passé ? Je ne comprends pas la légèreté avec laquelle on traite ces problèmes, et la facilité avec laquelle bien des gens s'adaptent à ce rôle dans le musée-Europe.

L'Europe joue depuis l'empire romain sur les apparences. Ce vieil acteur a besoin d'admiration, d'applaudissements, pour se mettre en action. Mais est-ce que nous sommes dangereux ? La réalité des événements en Hongrie, à Suez et depuis, ne semble pas l'indiquer. *Et un jeu d'apparences qui n'est pas assez puissant pour être dangereux passe du domaine tragique au domaine comique.* Je crois que c'est le moment pour nous de réviser nos propres superstitions.

La culture est un organisme vivant, riche d'une quantité innombrable de possibilités. Pour dépasser le conventionnalisme dans cette forme furent définis les buts "absolus" et extérieurs de la civilisation, les buts imaginaires, immobiles, irréductibles. Aujourd'hui les idées civilisatrices se confondent avec la réalité, deviennent réalité, et le désastre commence. Ce qui était efficace comme idéal "au-delà", comme moyen dynamique

de distanciation (la perspective métaphysique du secteur non-dominé du monde) devient échec, et cause d'échec. L'action civilisatrice est bien excitante, mais l'état civilisé est insupportable. La civilisation moderne est transformée en culture de l'état définitif, devient état d'absence. Les Américains nous ont bien donné la leçon. Est-ce que l'Europe est capable encore une fois de se déplacer pour atteindre un changement de niveau ?

L'INCONNU CONTRE LA RELIGION

Nous sommes aujourd'hui capables d'en finir avec tout l'art précédent, le mettre au musée, le structurer dans un musée purement imaginaire pour donner libre cours à un nouveau développement imaginiste. André Parinaud dans son analyse de *La Métamorphose des dieux* d'André Malraux, explique comment celui-ci est arrivé à préciser la distinction entre l'art original et oriental, et l'art hellénique et occidental. C'est selon Malraux, une des plus saisissantes "volte-face" de l'histoire. L'homme grec va chercher désormais "dans l'ordre secret de ce qu'il conçoit comme la part divine du monde, le pouvoir d'effacer le sacré."

La grande confusion occidentale a été de croire que les sculpteurs grecs "avaient voulu faire ressembler les dieux aux hommes". Or, toute l'évolution de l'art héllénique prouve le contraire. Le sculpteur grec va des dieux à l'homme, non de l'homme aux dieux. Le vrai miracle grec "n'est pas que la sculpture soumette à l'apparence les formes qu'il soumettait hier au sacré, c'est qu'il invente les formes qui expriment le divin, comme ses prédécesseurs avaient inventé celles qui manifestaient le sacré. L'Orient poursuivait dans l'être le secret de ce qui n'est pas le cosmos. La Grèce y poursuit le secret du cosmos."

La Grèce, qui ne connaît pas de vrai sacré, ne connaît pas de vrai profane : toute vie recèle son divin et tout divin magnifie la vie qui le recèle.

C'est la substitution du divin au sacré, non le polythéisme, qui rend Zeus irréductible à Brahma, sépare radicalement Héraclès de Gilgamesh...

Ce sens du divin est alimenté par d'autres ressources que l'esprit mystique. Il repose sur l'enthousiasme, "et tout ce qu'il touche appelle l'*Admiration*". Ce sentiment remplace le rôle que jouait l'*Adoration* en Orient... A la hiérarchie de l'absolu, il n'oppose nullement l'individu, l'appelât-on l'homme, mais la promotion de l'imaginaire.

Mais avec la mythologie du dieu unique est créé un absolu, un irréductible imaginaire ; le christianisme fait du divin le sacré, et c'est cela qui rend actuellement inutilisable dans la création artistique le langage de Malraux. Ce dernier explique et éclaire un monde avec tant de précision que tout son sujet s'use complètement. Son mérite devant les artistes, c'est de nous débarrasser de notre passé. C'est pourquoi il est sans intérêt pour les artistes d'approfondir son travail.

Les mots *sacré* et *divin* sont des expressions de valorisation. Le sacré est l'expression de l'extrême nécessité, cepen- dant que le divin est l'expression de la valeur parfaitement inutile, la valeur imaginaire.

L'éternisation d'une valeur imaginaire a été l'effort européen qui, à travers le culte de l'or, a mené à la valeur purement conventionnelle d'une pièce de papier marquée "10 000 francs".

Ce qui donne à Mondrian la même place dans l'art qu'a eue Einstein dans la science, est d'avoir vécu et indiqué le remplacement de la croyance religieuse par le processus de la création artistique, l'être en perpétuel devenir, ou dans une terminologie moyenâgeuse, la divination du sacré, qui permet un rétablissement du dynamisme des sacrifices compromis par la métaphysique et la fausse démocratie. Passant du calvinisme à la théosophie qui professe la foi dans l'unité de matière et force et au dernier stade d'une conception purement artistique basée sur une contradiction énergétique, Mondrian est arrivé à envisager cette nouvelle plate-forme

qui n'est pas seulement nécessaire pour un futur développement artistique, mais qui donne à l'art une nouvelle nécessité sociale, celui de la préservation du précieux et en même temps sa négation, qui est la création du nouveau.

La crise de l'art moderne, à partir de cette époque et particulièrement depuis la dernière guerre mondiale, est l'histoire des efforts faits pour exploiter *formellement* ce stade maintenant accepté, en refusant de voir le mouvement qui a conduit Mondrian et d'autres à ce point, et la suite nécessaire de ce mouvement. Cette post-expérience, depuis quinze ans, a préparé inconsciemment la transformation radicale qu'il nous faut maintenant accomplir, ou sa seule alternative : la liquidation totale de l'art moderne (Dali, qui est malin, ou ses suiveurs, qui sont des imbéciles).

ORIGINES ET CHEMINS DE L'UNITÉ

Dans les conditions difficiles de cette époque, plusieurs tendances nouvelles ont cependant commencé.

L'art de "Cobra" se distingue des autres tendances de son époque par son point de départ, qui représente une nouvelle optique

PREMIER SUCCÈS : LA PEINTURE INDUSTRIELLE DE PINOT-GALLIZIO PRODUITE DANS LE LABORATOIRE EXPÉRIMENTAL (HIVER 1957-58)

de l'art abstrait. On peut dire que c'est un art abstrait qui ne croit pas à l'abstraction. La prise de conscience de cette nouvelle optique est exprimée d'une façon nette et précise dans l'étude *Symboler i abstrakt kunst* du peintre danois Vilhelm Bjerke Petersen, où il démontre pour la première fois, d'une façon originale, le contenu symbolique des abstractions. Ainsi l'idée de l'abstraction comme but pictural était définitivement compromise. D'où Bjerke Petersen tenait-il ces idées ? De l'ancien Bauhaus par lequel il avait passé juste avant que les nazis le détruisent. Au point de vue arrangement et mise en page, le livre était une nouvelle œuvre dans la série des *Bauhausbücher* qui contiennent des théories de Mondrian, Van Doesbourg, Malevitch, Klee, Kandinsky, etc. Dans le contenu, la suite évidente que l'on pouvait prévoir était un nouveau développement à partir du moment où l'on aurait adopté la nouvelle psychologie freudienne et les résultats du développement surréaliste à Paris, si le développement n'avait pas été si brusquement arrêté.

Le grand développement artistique au Danemark, à partir du livre de Bjerke Petersen en 1933, et jusqu'à la fin de la guerre, est ainsi inséparable de l'événement politique qui paralysait la vie culturelle en Allemagne pendant la même époque. Mais la nouvelle optique n'était pas établie par ce livre. Un long développement contradictoire devait avoir lieu avant que tous les éléments nécessaires à cette optique soient trouvés. Bjerke Petersen n'était même pas conscient de l'originalité révolutionnaire de son œuvre. Il s'opposait à ces idées deux ans après en joignant les idées de Breton avec une nouvelle théorie nommée surréalisme. Mais des artistes comme Richardt Mortensen et Ejler Bille, inspirés par les premières idées, refusaient de les réviser et excluaient Bjerke Petersen de Linjen, le groupe artistique formé sur la nouvelle base. Ce développement attirait dans les années suivantes plusieurs nouveaux artistes, et un nouveau bouleversement se préparait, avec la méthode du colorisme spontané de Egill Jacobsen. L'attachement à l'abstraction chez Richardt Mortensen le mettait de plus en plus en opposition contre cette nouvelle tendance, et en 1939 la rupture était inévitable. L'époque "Linjen" était terminée, une nouvelle époque à plusieurs tendances ou lignes commençait autour de la revue *Helhesten* cependant que Richardt Mortensen participait à la fondation de la revue *Aarstiderne*, comme Bjerke Petersen en 1937 opposait à *Linjen* la revue surréaliste *Konkretion*.

LE CHIMPANZÉ CONGO AU TRAVAIL

Avec la fin de la guerre, la situation privilégiée des artistes danois était terminée. L'ajustement à la situation internationale créait une nouvelle crise. Le langage que le mouvement néerlandais "de Stijl" avait avec tant d'évidence imposé aux formes de l'ancien Bauhaus était déjà usé à fond dans son pays natal, et c'est avec une compréhension immédiate de son bouleversement que quelques artistes hollandais se réunissaient dans le groupe "Reflex" en 1947, pour tirer les conséquences extrêmes du développement danois, en rapport avec ces prédispositions. Ce fut un nouvel éclat qui créa de

nouvelles ruptures entre les Danois, certains joignant le nouveau développement et fondant le "Cobra", d'autres s'y refusant. La mèche avait brûlé jusqu'à la charge, l'explosion éclatait à l'exposition de "Cobra" à Amsterdam en 1948.

Personnellement, je ne fus pas directement impliqué dans les développements préparatoires en Allemagne et au Danemark. Je quittai ma petite ville de province en 1936 pour aller directement à Paris, et commencer à être artiste. Je savais que Kandinsky était là, et m'étais imaginé qu'il avait une école. Mais il n'était même pas capable d'obtenir une exposition particulière de ses tableaux avant sa mort, et ainsi j'allai à l'académie de Fernand Léger, ce qui avait l'avantage de me forcer à revoir les choses d'une façon toute nouvelle, de m'adapter à l'optique française. Ce qui m'a laissé par la suite la possibilité de voir tout le développement ici exposé avec un certain détachement. C'est en tout cas ce que je crois. Aux autres d'en juger.

L'ancien Bauhaus avait montré qu'une nouveau développement artistique pouvait avoir une conséquence technique, ce qui était déjà la thèse de base de Ruskin et Morris. L'ancien Bauhaus avait absorbé les résultats artistiques du groupement "Der blaue Reiter" et du groupe "De Stijl", et les exploitant sans rendre rien aux artistes. C'était un exploit qui était en même temps presque une liquidation. Il est significatif que l'unique peintre doué d'une efficacité révolutionnaire, qui avait été en rapport direct avec l'ancien Bauhaus, n'était pas un peintre, mais un photographe qui ensuite, à Paris, devait devenir le peintre Wols.

Ce développement désastreux qui reflétait bien des développements antérieurs

UNE DES ŒUVRES DE CONGO EXPOSÉES À L'I.C.A. DE LONDRES

aussi inconscients sur les rapports entre l'art et la technique, faisait nettement sortir le contour d'une structure déterminée, qui imposait la probabilité d'une répétition pareille pour la nouvelle révolution artistique. Mais cette prise de conscience pouvait en même temps servir pour trouver une méthode susceptible d'éviter cette suite en établissant une corrélation entre développements artistique et technique simultanément. Ceci facilité par le fait que le va-et-vient se montrait accéléré en vitesse, au point que la réaction était déjà en préparation simultanément avec l'action même.

Ce programme était déjà proposé et expliqué dans une étude sur le style et l'ornement que j'avais publiée dans la revue d'architecture *Forum*, en Hollande, en 1947.

Le but de l'activité pour un Bauhaus imaginiste, ici expliqué, était l'établissement de cette méthode-tactique, ou, si l'on veut l'exprimer sincèrement, *technique*. En appliquant à l'art une technique, même si le but est antitechnique, on arrive peut-être à une trahison, ou une négation, de l'art libre. Mais je ne vois aucun chemin pour échapper à cette nécessité. Je ne crois pas que la puissance artistique va succomber dans ce changement de conditions, mais je suis convaincu que dans le cas où rien ne serait fait, l'art cesserait d'exister, et l'homme avec, dans le sens où nous avons ici accepté en fin de compte le mot existence, comme l'expression d'une situation.

Avec la fondation du Groupe Expérimental Reflex, en Hollande, en 1948, s'est formé pour la première fois dans l'histoire de l'art un mouvement sur une base dont l'importance pendant la guerre (surtout au Danemark) s'était révélée primordiale : une base expérimentale.

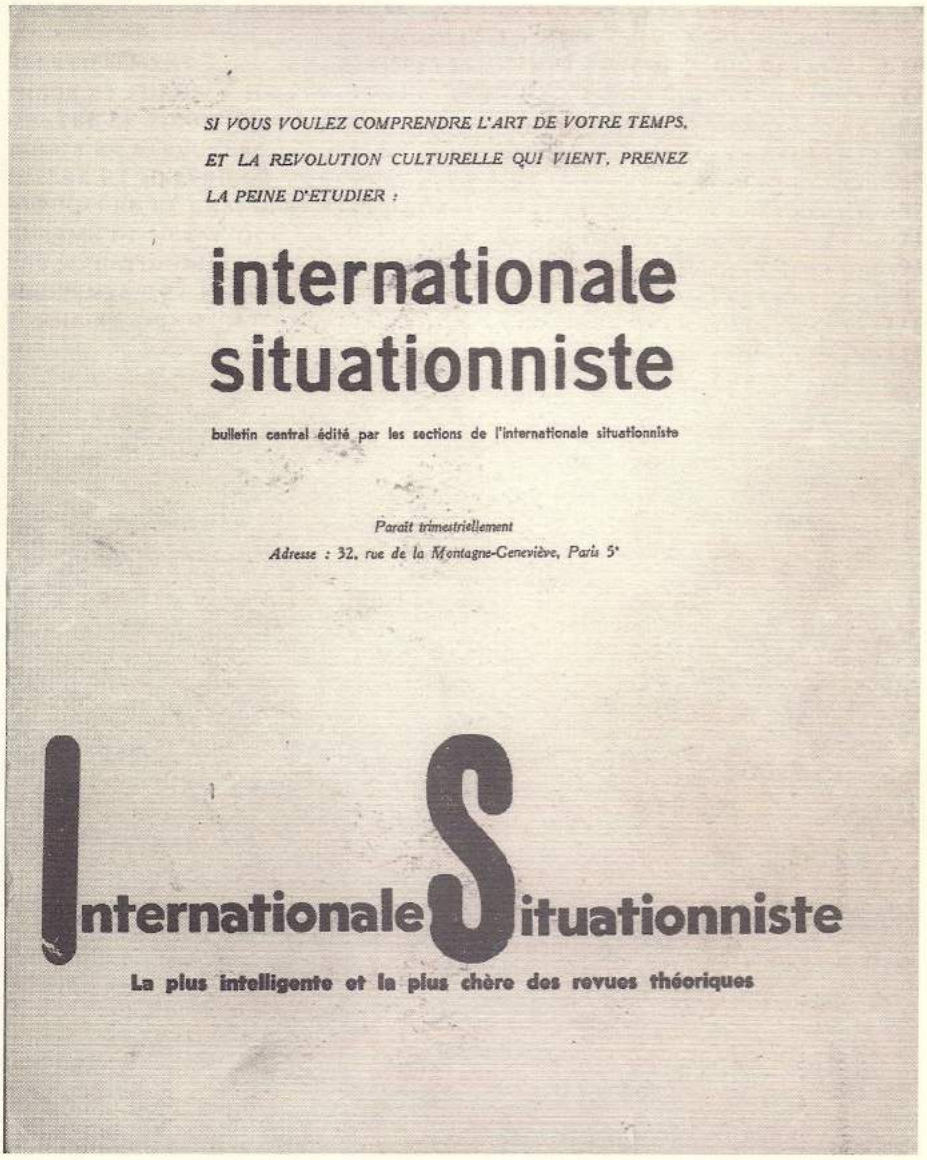
H.L.C. Jaffe prétend dans son livre *De Stijl* que la rupture entre Mondrian et Van Doesburg était provoquée par l'implication de la méthode expérimentale dans le système de ce dernier en 1923. Il cite à ce propos une déclaration de Van Doesburg, Van Eesteren et Rietveld : Par notre travail collectif nous avons examiné l'architecture comme une unité plastique de tous les arts et cette conclusion doit entraîner un nouveau style. Nous avons examiné les lois de l'espace (...) et nous avons trouvé que toutes les variations d'espace peuvent être gouvernées comme une unité équilibrée. Mais examiner et trouver, c'est de l'empirisme, et leur conclusion sur l'apparition d'un nouveau style est directement anti-expérimentale. Le refus de Gropius d'accepter cette prophétie, au contraire, est nettement fondé sur une conception expérimentale du développement stylistique. Cela n'empêche pourtant pas que le dynamisme spirituel de Van Doesburg eût pu l'amener à une véritable conception expérimentale de la stylistique, si Gropius avait offert une collaboration à ce sujet dans l'ancien Bauhaus au lieu de refuser toute discussion sur ce problème. Mais tous les développements demandent du temps, et le temps qui est passé depuis la fondation de l'"Internationale des artistes expérimentaux", de "Cobra", n'a pas encore rendu l'opinion plus nettement favorable à une discussion sur ce sujet.

A la même époque où le groupe de "Cobra" s'efforçait d'atteindre le stade expérimental de l'art, un groupe et presque un climat artistique surgissait à Paris, surtout dans le domaine littéraire et cinématographique, en pleine élaboration d'une sémantique expérimentale, sous le nom de *lettrisme*. Il est significatif que dans notre époque avide des plus minimes fausses nouveautés, ce bouleversement qui se faisait en excluant le mot art du vocabulaire, en le remplaçant par l'action expérimentale, ait pu passer sans que l'on, envisage jamais son importance.

Les troubles du comportement de Saint-Germain-des-Prés étaient jugés comme des excès hasardeux, sans que l'on se soit rendu compte qu'une pareille fermentation ne peut s'achever sans qu'il se passe quelque chose.

Il était évident que la poursuite des développements futurs devrait se faire à partir d'une confrontation des résultats obtenus

par l'"Internationale des artistes expérimentaux" et l'"Internationale lettriste". Le résultat en fut, après le Congrès d'Alba dans l'été de 1956, et la Conférence de Cosio d'Arroscia en juillet 1957, la constitution d'une *Internationale situationniste.*



QUATRIÈME DE COUVERTURE DE *POUR LA FORME*

TABLE

DIX ANNÉES D'ART EXPÉRIMENTAL 7

AVERTISSEMENT 10
IMAGE ET FORME 11
CONTRE LE FONCTIONNALISME 25
FORME ET STRUCTURE 34
MISÈRE ET MERVEILLE 48
STRUCTURE ET CHANGEMENT 57
CHARME ET MÉCANIQUE 71
LES SITUATIONNISTES ET L'AUTOMATION 93
MOUVEMENT ET FORME 96
FORME ET SIGNIFICATION 115
SORTIE 142

ACHEVÉ D'IMPRIMER EN SEPTEMBRE 2001
SUR LES PRESSES DE L'IMPRIMERIE
SAGIM À COURTRY
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS ALLIA

ISBN : 2-84485-072-3
DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2001