

Réflexions sur l'art

Autor(en): **Weck, Réne de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **11 (1912-1913)**

PDF erstellt am: **19.03.2021**

Persistenter Link: <http://doi.org/10.5169/seals-750595>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

RÉFLEXIONS SUR L'ART

On a beaucoup écrit sur l'Art. Et tout ce qu'on en a dit, depuis qu'il y a un Art et des artistes, semble assurément propre à décourager ceux qui seraient tentés d'ajouter encore quelque chose à tant de doctrines et de paraphrases.

Les auteurs d'innombrables ouvrages, dans le titre desquels figurent les trois lettres de ce mot prestigieux et bref, devaient, entre mille dangers, en redouter singulièrement deux : ils n'ont presque jamais évité le premier que pour être victimes du second. Ou bien ils se sont perdus dans les brumes de la métaphysique ou bien, voulant rester sur un terrain sûr, nivelé et délimité, ils se sont bornés à des considérations de pure technique, dont la portée ne dépasse pas l'objet d'un art déterminé et qui n'atteignent guère que la part de métier afférente à cet art. Ils ont parlé de l'Art en philosophes ou en pédagogues, non en artistes. Tantôt, ils en ont disserté sans amour, avec des abstractions, tantôt ils n'y ont vu que des recettes et des procédés : les moyens leur ont fait oublier la fin. Est-ce là servir l'Art ? Il est permis d'en douter.

Au surplus, les artistes — j'entends les créateurs — n'ont pas besoin qu'on leur parle de l'Art, si ce n'est pour les aider à faire comprendre aux autres hommes le but de leurs efforts, ce dont, trop souvent, ils ne se soucient guère. C'est à ceux qui aiment l'Art de loin, à ceux dont les facultés ne demandent qu'à être orientées, qu'il peut être utile de donner quelques indications, assez générales pour leur ouvrir l'accès des questions essentielles, assez précises cependant pour leur permettre d'apprécier et de juger, au moins partiellement, les œuvres d'art dans leurs rapports avec telle ou telle discipline particulière.

Les notes qui suivent ne prétendent pas à satisfaire une ambition si haute. En se décidant à les publier, l'auteur n'a eu d'autre dessein que de soumettre à quelques-uns le résultat de longues méditations, avec l'espoir de rencontrer parfois, voire de préciser, ça et là, leur intime pensée. Et puisque aussi bien le directeur de *Wissen und Leben* lui a confié le soin de renseigner les lecteurs de cette revue sur la vie des arts et des lettres à Paris, il saisit avec joie l'occasion d'indiquer à l'avance les principes par lesquels il essayera de motiver ses jugements. Il n'a recherché ni les définitions subtiles ni les paradoxes brillants : plus soucieux de vérité que de nouveauté, il n'a pas craint de reprendre, partout où il les pouvait trouver, les notions — même banales — qui lui paraissaient saines et claires. Mais, si le désir d'édifier un système, original et parfaitement logique, ne l'a pas seulement effleuré, s'il n'a pas eu un seul instant la folle prétention d'épuiser un sujet inépuisable, s'il s'est en un mot borné à offrir au lecteur de simples réflexions, il a pensé cependant qu'il était nécessaire de disposer ces réflexions dans un certain ordre, selon une certaine méthode. Passant du général au particulier et, en même temps, du simple au composé, toutes les fois du moins que ces deux directions paraissaient convergentes, il s'est efforcé de relier entre eux les fragments qu'on va lire. Puisse le lien qu'il a choisi ne point paraître trop fragile au lecteur bienveillant !

* * *

L'Art se peut considérer sous deux aspects: le dynamique et le statique, le devenir et l'être, l'effort et le résultat. C'est, me semble-t-il, sous le premier de ces aspects qu'il le faut définir, car, sous le second, on n'atteint plus à la vérité l'Art lui-même, mais l'*œuvre d'art*. La définition de l'Art en tant que travail emportera d'ailleurs celle de l'œuvre d'art, comme la puissance engendre l'acte.

Et pourtant, c'est bien à l'*œuvre*, achevée, séparée de son auteur, vivante par elle-même, que doit s'appliquer la parole magnifique de Camille Mauclair: „L'Art, c'est la transparence de la vie profonde!“ Or, de toutes les formules où l'on a essayé d'enfermer le sens du mot qui nous occupe, celle-là seule, peut-être, mérite d'être retenue. Définition incomplète, je l'accorde, même si on la restreint au second des aspects dont nous avons parlé, mais si intelligente que, pour expliquer tout l'effort de l'artiste, toute la valeur dynamique de l'Art, il suffirait de la développer.

Sa vertu première, c'est de ne point séparer l'Art de la Vie. C'est par la vie qu'il faut définir l'Art et, puisqu'il s'agit d'une chose essentiellement humaine, il convient de considérer la vie sous un aspect humain, comme l'ensemble des phénomènes de tout ordre parmi lesquels se meuvent les hommes. En face de ces phénomènes, les hommes réagissent diversement. Les uns voient dans le monde des forces à vaincre, des énergies à dompter. Pour leur profit personnel ou dans l'intérêt d'une cause qui leur est chère, ils s'efforcent d'asservir à leurs desseins tous les éléments de la vie qu'ils peuvent utiliser. Ce sont les hommes d'action, dont le conquérant, le pasteur de peuples, le chef d'industrie, le grand ingénieur, le grand financier constituent des exemplaires supérieurs. D'autres, savants et philosophes, moins tentés par la conquête, par l'utilisation des forces de la vie, se montrent néanmoins curieux de connaître le pourquoi des phénomènes qui les absorbent. L'analyse et la synthèse les aident tour à tour à expliquer tant bien que mal le mécanisme du monde. D'autres enfin, sensibles, comme tous les hommes, mais sans doute plus violemment que les autres, aux innombrables répercussions des choses sur leur âme, éprouvent le désir, presque le besoin, d'exprimer ce qu'ils ressentent en face d'eux-mêmes et des réalités extérieures, de fixer, d'immobiliser sous une *forme* quelques-uns des aspects de l'universel mouvement. Si, pour les hommes d'action, la vie est une proie, si elle apparaît aux philosophes comme un problème, elle revêt pour ceux qui nous occupent en ce moment, pour les artistes, le double caractère d'un spectacle changeant dont ils ambitionnent d'éterniser, au moins par fragments, le souvenir et d'une source inépuisable d'émotion dont ils essayent de détourner quelque filet, pour faire renaître en eux et pour susciter chez les autres la joie ou la douleur dont ils furent émus.

L'Art, considéré comme travail, n'est donc pas autre chose qu'un effort accompli par l'homme pour réduire en symboles quelques-unes des apparences de la vie. On voit par là que, s'il existe une hiérarchie des œuvres d'art, cette hiérarchie est d'avance soumise, pour une grande part, à celle des formes de la vie qui auront sollicité le labeur de l'artiste. Toutes choses égales d'ailleurs, il faut donc préférer l'œuvre où la vie se manifeste par ses caractères essentiels à celle où n'apparaissent que des contingences médiocres, fussent-elles les plus ingénieuses du monde. C'est pourquoi, même en leur supposant d'équivalentes qualités d'exécution, il faudrait

mettre Puvis de Chavanne à mille coudées au-dessus de Meissonier et accorder plus de prix à une scène d'*Andromaque* qu'à tous les drames de Hugo. C'est pourquoi encore Camille Mauclair, parlant de l'Art dans la plus haute acception du terme, veut qu'il exprime „la transparence de la vie profonde“.

Le grand art est donc celui qui s'applique à découvrir, à travers les phénomènes, la substance éternelle de la vie. Ou mieux : celui qui s'efforce, par un choix d'accidents colorés, plastiques ou musicaux, empruntés à l'univers sensible, de nous faire atteindre, dans leur essence, la nature et l'humanité.

* *

Je ne sais si l'on voit l'avantage de la méthode que nous avons suivie pour définir l'Art sous le premier de ses aspects.

D'abord, elle nous débarrasse des grands mots pompeux sur lesquels on n'est jamais parvenu à s'entendre : beauté, idéal, splendeur du vrai !

Ensuite, elle nous montre l'artiste en face de la vie.

Tout à l'heure, enfin, elle va nous enseigner ses devoirs.

Le premier est d'être ému. Le plus grand artiste sera donc celui qui aura éprouvé la réaction la plus forte au contact de l'univers. Condition nécessaire, mais non suffisante, du grand art. Car, si l'artiste, par ses sens, par son cœur, par son cerveau, enregistre la „vie profonde“ des choses, il il ne l'atteint qu'à travers les phénomènes, par ce qui „transparaît“ de la substance éternelle et il ne peut nous y conduire qu'en exprimant des „transparences“ heureusement choisies.

Le second devoir de l'artiste est donc de traduire son émotion par un choix de réalités concrètes et de moyens expressifs propres, non seulement à rendre sensibles ces réalités, mais encore à nous faire deviner ce qu'elles recouvrent.

Cette double constatation nous amène à considérer l'Art non plus en puissance, dans sa source, dans la fin qu'il poursuit, mais en acte, dans les œuvres où il s'affirme. Là seulement, nous pourrions trouver les éléments d'une définition complète, étayée sur des faits précis. Comme travail, effort ou mouvement, l'Art n'existe, en effet, que pour l'artiste, auteur et sujet tout ensemble de ce travail, de cet effort, de ce mouvement, ou pour quelques rares confidents de sa pensée. Exprimé par une œuvre, il devient accessible à tous ceux qui peuvent affronter et pénétrer cette œuvre.

* *

Nous connaissons le point initial de toute œuvre d'art : la sensibilité devant la vie. En nous appuyant sur un certain nombre d'œuvres indiscutées, nous pourrions, dès maintenant, essayer d'en montrer la genèse, d'en marquer les étapes successives, du départ à l'arrivée.

Mais il me paraît préférable d'en établir tout d'abord les caractères généraux. Cela fait, nous aurons moins de peine à découvrir la méthode qu'il faut suivre pour juger impartialement *les œuvres d'art*.

Puisque l'œuvre d'art est toujours, nous l'avons vu, l'aboutissement d'un travail, nous pouvons la définir : — provisoirement — un problème résolu. La solution de ce problème peut être plus ou moins heureuse, mais

elle existe et c'est précisément son existence qui marque, en art, le passage de la puissance à l'acte. Mais le problème lui-même quel est-il ?

Il consiste, étant donné que tels phénomènes ont ému de telle façon la sensibilité de l'artiste, à extérioriser, à communiquer l'émotion ressentie. On y peut arriver par mille chemins divers et la preuve, c'est qu'il existe un grand nombre d'arts dont les disciplines ne se ressemblent pas et dont les moyens d'expression diffèrent du tout au tout. De même, cependant, que la donnée d'un problème d'algèbre, si vous en avez bien saisi tous les éléments et si vous savez tirer de ces éléments le parti convenable, déterminera la solution exacte, de même tout problème d'art ne comporte qu'une réponse satisfaisante : celle qui s'adapte rigoureusement à la question posée.

Le problème se résout donc par la découverte d'un mode d'expression approprié à la donnée.

Cela suppose une série d'opérations dont il faut retenir les deux étapes principales : 1^o choix du *genre* d'expression ; 2^o choix de l'*espèce* c'est-à-dire de l'expression elle-même, de la forme particulière que réclame la donnée.

La nécessité de *choisir* un *genre* d'expression justifie les distinctions communément établies entre les divers arts, selon la fin qu'ils poursuivent et les moyens dont ils disposent. Il n'entre pas dans notre dessein de discuter la valeur des classifications généralement admises : cela exigerait tout un volume. Mais il nous paraît raisonnable d'affirmer l'existence des genres ou tout au moins, de plusieurs arts qui, partis du même point, suivent des chemins différents. Tout, il est vrai, s'enchaîne et se pénètre,

Les formes, les couleurs et les sons se répondent ;

on ne saurait donc conserver les cloisons étanches que la doctrine classique interposait entre les divers arts ou les divers genres littéraires. Ne faut-il pas admettre, cependant, qu'il y a des ordres de phénomènes irréductibles auxquels correspondent des modes d'expression également irréductibles ? Qu'y a-t-il de commun, par exemple, entre l'architecture et la musique, si ce n'est le principe dont nous parlions au début de cet essai ? Et voici, en faveur de l'existence des genres, un argument sérieux : le plus souvent, dans le choix d'un mode d'expression, l'artiste est guidé par une sorte d'instinct. — Mais l'instinct, me répondrez-vous, exclut le choix ! — Hé ! je sais bien que j'ai l'air de dire une bêtise. Et pourtant, lorsqu'un homme, doué de cette sensibilité particulière à quoi nous reconnaissons l'artiste, choisit d'être architecte et non musicien, sa décision — supposé qu'elle l'achemine à de belles œuvres — aura été déterminée et par l'instinct qui le pousse à réduire en symboles certaines catégories données de phénomènes, à l'exclusion de toutes autres, et par la conviction raisonnée que les symboles architecturaux sont les plus propres à le satisfaire.

Du fait que l'artiste *choisit* un *genre* d'expression, nous pouvons tirer, dès à présent, deux conclusions intéressantes. La première, c'est que tout problème d'art nécessite une suite d'abstractions, le terme entendu, cela va de soi, dans son sens étymologique : d'un sujet donné, il s'agit de dégager, d'*abstraire* les caractères essentiels. La seconde, c'est que le genre d'expression adopté doit convenir et au tempérament de l'auteur et à la nature des choses qu'il veut exprimer. Conclusion d'une si impérieuse évidence qu'il y a, de ma part, quelque niaiserie à la formuler. Cependant, ne voyons-

nous pas tous les jours des gens, fort bien doués peut-être pour la prose, s'exténuer à traduire en vers telles impressions qu'un peintre seul pourrait fixer? Par cette remarque, je ne cherche pas à diminuer les possibilités d'aucune des formes d'art que nous connaissons, ni de celles qu'inventèrent nos ancêtres et que nous avons délaissées, ni de celles que pourront imaginer nos arrière-petits neveux: c'est l'honneur de l'humanité que de chercher à élargir toujours le cercle de ses conquêtes et nul artiste sincère ne saurait vivre sans l'espoir de contribuer, si peu que ce soit, au progrès de l'œuvre commune. Je constate seulement, une fois de plus, qu'il est des antinomies irréductibles et que, par exemple, une sensibilité visuelle avant tout ne peut s'accommoder d'un art dont les moyens expressifs sont perçus par l'oreille. A condition de ne point s'enfermer dans un formalisme rigide, on peut, je crois, tirer de cette observation les préceptes primordiaux d'une critique d'art impartiale.

Mais en voilà assez sur ce chapitre.

Supposons maintenant choisi — et bien choisi — ce que, faute d'un mot plus adéquat, j'ai appelé le genre d'expression. Reste à trouver l'*espèce*, le vêtement sur mesure de la pensée initiale, la solution définitive du problème: le style.

* * *

Je sens bien qu'il faudrait aborder ici quelques-uns au moins de ces *genres* dont nous avons parlé et rechercher pour chacun d'eux les conditions que doit réunir l'expression concrète de l'œuvre pour lui donner sa valeur la plus haute. Mais, outre que tout cela m'entraînerait à des développements d'une longueur excessive, je risquerais d'être, à chaque instant, arrêté par un défaut de compétence. On ne peut tout savoir. C'est à peine si nous arrivons à formuler tant bien que mal quelques préceptes de technique touchant les arts qui nous sont familiers. Dès lors, comment oserions-nous discuter en détail les procédés des autres, à moins d'accumuler les aveux humiliants ou les *bluff* sans vergogne? Et puis, nous avons résolu, ce me semble, de n'entamer aucune question particulière avant d'avoir répondu aux questions générales. Et nous sommes encore loin de compte.

Pour l'instant, ce que nous avons à montrer, c'est l'importance, dans l'œuvre d'art, des moyens expressifs, une fois déterminé le genre. Ce qui revient à dire qu'il y a dans tous les arts un élément *inséparable* de *métier*.

Cette affirmation s'oppose à deux doctrines assez répandues dont il faut dire un mot.

La première, chère à certains critiques littéraires, mais souvent appliquée à d'autres arts qu'à celui d'écrire, prétend distinguer et disjoindre, dans toute œuvre, le *fond* de la *forme*. Par *forme*, elle entend ce que nous avons appelé *métier*. Mais il est clair que si la forme se pouvait séparer du fond, et l'œuvre résister à cette ablation, l'élément formel ne serait plus qu'un accessoire, utile, mais non nécessaire. Or, sa nécessité est démontrée par l'expérience.

L'autre doctrine que repousse notre proposition attribue au seul métier tout le mérite de l'œuvre.

Pour leur donner tort à toutes deux, il suffit de rappeler ce que nous avons dit plus haut: l'œuvre d'art parfaite est un problème résolu *par*

l'invention de moyens expressifs répondant exactement à la donnée. Si vous n'avez que la donnée — qui est une sensibilité humaine devant la vie — le problème n'est pas résolu, l'œuvre n'existe pas. Si vous avez la solution exacte — la forme expressive — vous ne pouvez plus la séparer de la donnée, puisque c'est pour celle-ci et par elle que vous l'avez établie.

Je m'excuse de répéter, pour compléter ma pensée, ce que j'ai déjà dit ailleurs: „Quoi qu'en pense un vain peuple de gens ‚cultivés‘, *artiste* ne signifie pas: *mandarin*. En littérature, comme en peinture ou en musique, l'artiste n'est pas celui que le seul métier préoccupe, mais bien celui qui cherche, avant tout, à se donner un métier dont les caractères répondent exactement à ceux de son émotion intérieure. La virtuosité verbale n'est pas l'*art* d'écrire, pas plus que de bonnes recettes d'atelier ne sont l'art de peindre. En d'autres termes: pour être bien ganté il ne suffit pas d'acheter des gants de bonne marque, il faut encore savoir en choisir la pointure et, surtout, il est vivement recommandé de n'être pas manchot“.

L'œuvre d'art parfaite est donc celle où non seulement le fond ne se peut point séparer de la forme, mais où l'analyse la plus patiente n'arrive pas à déterminer la part de chacun de ces éléments dans la synthèse finale. Alors, selon le mot de Flaubert, l'expression „colle à la pensée“ ou, pour reprendre notre comparaison de tout à l'heure, l'équation posée se réduit à une identité.

* * *

Seulement, l'œuvre d'art parfaite, absolument, n'a jamais existé, n'existera jamais. Pourquoi, s'il en est ainsi, avons-nous essayé de la définir? Parce que notre définition, tout insuffisante qu'elle soit, va nous fournir le principe d'une méthode pour apprécier les œuvres imparfaites qu'il nous sera donné de connaître, et le dernier échelon d'une échelle des valeurs qui nous permettra de classer toutes ces œuvres par comparaison à une commune mesure.

Ici, je dois me borner à indiquer très sommairement l'essentiel. Devant une œuvre quelconque que l'on veut juger impartialement, il convient tout d'abord de remonter de la solution à la donnée. J'entends par là qu'après avoir lu un livre, écouté une pièce, examiné une statue ou un tableau, il faut attendre, pour formuler son jugement, d'avoir découvert le point d'où est parti l'artiste, le ou les phénomènes qui ont mis en marche tout l'appareil de sa sensibilité et engendré le roman, le drame, le marbre ou la toile dont il s'agit.

Si l'on échoue dans cette première tâche, le meilleur parti à prendre est de s'arrêter là. On peut bien, à la vérité, essayer d'établir si l'échec est imputable à l'insuffisance des notations offertes par l'auteur ou aux lacunes que présentent la sensibilité et l'érudition du critique, puis, cela fait, passer condamnation sur l'œuvre ou se déclarer incompetent. Mais il ne m'est pas possible de montrer ici par le menu comment s'opère ce travail. Retenons seulement que le critique a le devoir de l'entreprendre, même s'il ne peut nourrir l'espoir d'arriver à un résultat positif, et qu'il est tenu de consigner, au moins sommairement, le sens et la portée de ses recherches.

Supposons maintenant cette première tâche accomplie. Nous connaissons celles des formes de la vie qui ont ému l'artiste. Nous pouvons ré-

pondre à la question: „*Qu'a-t-il voulu faire?*“ Comme il existe une hiérarchie des phénomènes — hiérarchie que chacun de nous établit selon ses facultés affectives, mais dont les éléments primordiaux bénéficient d'un consentement presque unanime — notre réponse à cette interrogation nous permettra d'attribuer à l'œuvre une première note de valeur, subjective, il est vrai, mais justifiable, à condition que nous n'en fassions pas usage avant d'avoir achevé notre examen.

Comment l'achèverons-nous, cet examen? En recherchant de quelle façon l'artiste a résolu le problème de l'expression dont nous avons exposé les deux stades principaux: choix du genre et choix de l'espèce. En nous demandant: „*Qu'a-t-il fait?*“ ou: „*Partant de cela pour arriver à ceci, par où a-t-il passé? A-t-il pris la bonne ou la mauvaise route?*“

On ne peut élucider ces divers points sans connaître, sinon pratiquement, du moins en théorie, la technique de l'art particulier auquel se rattache l'œuvre qu'il faut juger. On me dispensera, je l'espère, d'énumérer ici toutes les connaissances nécessaires à un critique d'art: d'abord, aucun de nous n'est assuré de les posséder; ensuite, j'ai résolu de ne pas sortir, dans ces réflexions, de ce qui constitue le fonds commun, le patrimoine indivis des diverses disciplines artistiques; enfin, j'ai promis à mes lecteurs, non un recueil de recettes, mais l'indication d'une méthode. Celle dont je leur ai exposé le principe me paraît à la fois la plus conforme à l'équité et la plus apte à se prêter au tempérament, aux „préférences instinctives“ de chacun. Et ce qui me permet de la recommander sans arrière-pensée à la bienveillante attention de tous les „honnêtes gens“, c'est que je n'en suis point l'inventeur.

* * *

On s'étonnera sans doute de ne trouver rien dans ces considérations qui ait trait aux rapports de l'Art avec la Morale. Les esprits patients, s'il s'en trouve, qui ont bien voulu me suivre jusqu'ici, comprendront cependant mon silence. Car, eussions-nous accumulé au cours de ces pages les erreurs les plus manifestes, il demeure évident, si notre point de vue initial est admissible, que ces rapports n'existent pas: la carpe n'a jamais épousé le lapin.

PARIS

RENÉ DE WECK

□ □ □

Avouons sans détour que, parmi ceux de nos poètes dont nous sommes le plus justement fiers, il ne faut chercher ni un Maeterlinck ni un Verhaeren. Ne nous en affligeons pas outre mesure: le génie est rare partout. La Belgique nous montre qu'il peut surgir dans un petit pays aussi bien que dans une grande nation. Serions-nous inférieurs aux Wallons et aux Flamands? Rien ne le prouve et le bel effort qui s'accomplit sous nos yeux nous permet d'espérer que notre tour viendra.

La vie littéraire dans la Suisse française.
Paris, Fontemoing et Cie. 1912.

RENÉ DE WECK

□ □ □