Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1983)

Heft: 3

Artikel: Vers une nouvelle tradition? : L'art moderne entre l'anarchie et la tentation de l'ordre

Autor: Reszler, André

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870737

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VERS UNE NOUVELLE TRADITION?

L'art moderne entre l'anarchie et la tentation de l'ordre

«Nous sommes asservis à une autorité extérieure à nous-mêmes: l'autorité des livres. Cette servitude nous oblige à ne plus regarder avec nos propres yeux, mais avec les yeux des morts, avec des yeux morts. Un sort a été jeté sur nous, le spectre des livres, l'autorité du passé; et pour exorciser ces spectres, nous devons nous atteler à la grande tâche de l'auto-libération magique.» Ces phrases de Norman O. Brown résument la tentation anarchiste des grandes tendances d'avant-garde de l'époque moderne.

Pendant le demi-siècle qui précède la Première Guerre mondiale, de nombreux artistes modernes — Cézanne, Matisse, Klee, Strawinsky, Schönberg, etc. — subordonnent leur art à la création d'une tradition nouvelle. Dans le texte qui suit, j'examine leur tentative de créer un nouvel art de maîtres en empruntant à l'idéologie anarchiste ses concepts relatifs au phénomène d'autorité.

Chaque œuvre artistique contient en elle — et parfois en dépit du projet conscient qui préside à son élaboration — les germes d'une nouvelle tradition. En communication avec un système général de constantes sans lesquelles il n'y a, en matière de création, ni invention ni répétition, elle renouvelle des formes archétypales, soit en les imitant dans ce qu'elles ont d'actuel *(continuité)*, soit en puisant dans l'immense réservoir d'archétypes (momentanément) dépourvus de force énergétique suffisante pour renaître à une nouvelle carrière *(rupture, innovation)*. Pour cette raison, même lorsqu'elle naît en opposition aux normes éprouvées, l'œuvre impose sa loi, sa *nécessité* au sein d'un univers chaotique défini par le seul nombre de *possibilités* existantes.

Cette remarque est d'une importance capitale dès que nous abordons le romantisme, la décadence et les «modernismes» sous l'angle des rapports qu'ils entretiennent avec le passé. En effet, malgré leurs variations d'une époque à l'autre, ces rapports sont marqués par une négativité constante, comme si le passé, la tradition, n'étaient rien d'autre qu'un réseau de contraintes que les morts imposent au monde des vivants. Le primitivisme réhabilite, certes, et avec éclat, le passé profond de l'homme, pour l'englober dans son culte des origines, avec ces autres manifestations

d'une vitalité inentamée que sont l'art populaire, l'art de l'enfance et certaines expériences de la marginalité psychique (l'art brut). A la lumière de l'épreuve à laquelle elle est soumise depuis le début du XIXe siècle, la tradition a changé de visage et ne réunit que des traits culturels rigoureusement sélectionnés en fonction d'une représentation normative de l'avenir, l'artiste moderne étant désireux, malgré tout, de se créer une généalogie, ne serait-ce que celle de la *négation*. (Il existe un grand nombre de traditions négatives ou «libératrices», avec leur succession de précurseurs, de «dynamiteurs» avant l'heure.)

Dans son ensemble, l'univers de l'art d'aujourd'hui est non seulement anti-traditionaliste, mais aussi anti-autoritaire. Il s'oppose à la formation de toute voie, de toute contrainte intériorisée, y compris celle du *nouveau*, au risque d'envisager son propre anéantissement. Car une œuvre qui veut à tout prix échapper à la répétitivité de l'acte créateur lie son destin indissolublement au doute corrosif qu'elle jette sur le monde environnant pour périr instantanément avec lui. (D'où les œuvres nihilistes qui, sous nos yeux, se détruisent.) Drapé de la volonté d'ouverture exacerbée de certaines expériences-limites, sans possibilité de «sédimentation» (Adorno), de création archétypique, le refus romantique de l'héritage pesant du classicisme se transforme soit en silence, soit en rage suicidaire. La négation du *phénomène autoritaire* en art détruit en dernière analyse la forme et les conventions qui permettent aux mots de s'articuler en langage.

Or, contrairement à l'ouverture sans bornes — anti-«constantes», anti-répétitive, de l'expérience ultra-libertaire — les trois phases créatrices de la modernité en art ont leur origine dans le mythe de la créativité inépuisable de l'homme, la créativité présupposant un certain équilibre entre la négation des «maîtres» en matière artistique et un nouveau geste générateur de tradition. A regarder de près, la sensibilité anarchiste de l'Europe décadente (qui va de la fondation de la Troisième République à la fin de la Belle Epoque) avait pour but la refonte mais non pas la liquidation du principe d'autorité inhérent à toute créativité. Les premiers «grands» modernes, de Cézanne à Klee et à Feininger, de Debussy à Strawinsky et à Bartok, de Mallarmé à Saint-John Perse et à Georg Trakl, sont les théoriciens-créateurs d'une *nouvelle autorité*, se situant à la jonction de l'esprit libertaire et d'un humanisme laïque fondé sur un ensemble de lois, de règles «ouvertes», véritable Terre Promise du créateur appartenant et au passé et au futur encore inapproprié.

La créativité des XIXe et XXe siècles porte l'empreinte d'une sensibilité libertaire issue d'une synthèse spirituelle, culturelle et sociale en voie de mutation. Cette sensibilité se développe en partie en fonction d'une attitude anti-autoritaire qui constitue une vieille tradition minoritaire, «hérétique» et gnostique, de l'Europe de toujours.

L'anarchisme esthétique se définit donc à partir d'une sensibilité libertaire sans attaches politiques, tout en s'appropriant la terminologie des doctrinaires de l'anarchisme social. Aussi le définirons-nous en nous appuyant sur une analyse en quelque sorte fonctionnelle de la philosophie politique de l'anarchisme, pour le confronter, en un deuxième temps, avec la tentative, pour le moment frappée de discrédit, d'une seconde modernité «autoritaire» soucieuse de créer une nouvelle tradition esthétique.

L'eschatologie libertaire

Avant d'approfondir la signification esthétique de l'anarchisme, examinons, à partir des thèses qui les unifient sur le plan philosophique, la philosophie politique des divers courants de l'anarchisme moderne.

Projet de reconstruction sociale fondé sur l'épanouissement simultané de l'individu et de la collectivité, l'anarchisme proclame la nécessité de détruire l'Etat, les institutions et les fondements spirituels et culturels de la société actuelle — leur réduction à un état amorphe — en vue d'une nouvelle création. Le vocable «anarchie» lui-même indique qu'il s'agit d'une négation dialectique du *principe d'autorité* à travers ses manifestations historiques concrètes. Absence d'autorité, absence de gouvernement, tel est le sens d'un néologisme particulièrement riche en connotations, car le chaos auquel il veut réduire l'ordre de la Création renferme en lui-même les promesses d'un nouveau Commencement. Terme «négatif», l'anarchisme contient les métaphores d'un monde d'harmonie et de bonheur de la même manière que l'utopie définit l'*ailleurs* de son projet en niant la «positivité» d'un *ici* à dépasser. Tout projet destructeur est un projet constructif, propose Bakounine, soulignant l'apport vital du mythe qui suppose l'ordre au cœur du chaos et l'homme bon, «éternel» sous le masque fragile de l'homme «éphémère» d'aujourd'hui.

L'homme aliéné, mutilé, décadent de la civilisation moderne a une tâche urgente à accomplir: la destruction de tout ce qui l'empêche d'entrer en possession de sa vraie nature (l'homme

intégral) et de son milieu (la société sans Etat). Pour cela, il doit se défaire de tout ce qu'un ordre inique a déposé en lui — Sorel parle de gymnases de «déculturation», d'institutions nihilistes[1] conçues à l'instar de nos écoles, dans le but d'anéantir ce qu'elles ont accompli — et autour de lui. En d'autres termes, il doit subordonner tous ses gestes à une *volonté de rupture* impitoyable. «Il y a des époques dans la vie de l'humanité, où la nécessité d'une secousse formidable, d'un cataclysme qui vienne remuer la société jusque dans ses entrailles, s'impose sous tous les rapports à la fois. A ces époques, tout homme de cœur commence à se dire [...] qu'*il faut de grands événements* qui viennent rompre brusquement le fil de l'histoire, jeter l'humanité hors de l'ornière où elle s'est embourbée et la *lancer dans les voies nouvelles, vers l'inconnu*, à la recherche de l'idéal»[2], écrit Kropotkine dans *Paroles d'un révolté*.

Issu de la noblesse, de l'artisanat, l'anarchiste se distance intérieurement de la société établie et s'identifie avec ses éléments les plus marginaux: le bandit, le *Lumpenprolétaire*, le moujik. L'espoir vient de ceux qui, véritables laissés pour compte des sociétés «évoluées», sont restés proches des valeurs d'une vie simple et austère.

Héritier d'une tradition européenne anti-intellectualiste, l'anarchiste érige l'attente de l'*inconnu* en culte. Le merveilleux social dont il est le visionnaire est fondé sur les notions jumelles de la créativité, de l'imagination et de la spontanéité. Ce n'est pas par hasard donc que la grande littérature de l'anarchie, de Proudhon et de Bakounine à Kropotkine et à Sorel, foisonne de mythes: le mythe de la révolution, de l'âge d'or, de la ville libre du moyen âge, la mythologie d'une socialité innée servant de repère à une vision à la fois prospective et rétrospective de la perfection sociale.

Un et divers, voici la formule d'une vision socialiste de l'avenir, fondée sur la réconciliation de deux notions à première vue antinomiques: la liberté et l'égalité. Pour sortir de l'impasse où s'attardent Marx et ses disciples, les théoriciens de l'anarchie s'appuient sur la solution médiatrice du fédéralisme, une société mondiale composée d'unités à mesure humaine (la commune) légitimant toutes les différences d'ordre technique, culturel, linguistique, historique, etc.

Comme toute foi, toute idéologie fondée sur l'attente d'un millénium séculaire, social, l'anarchisme lie le culte du mouvement, du changement perpétuel (symbolisé par le mythe du Juif

errant), à l'image d'une cité idéale «immobile», au temps suspendu de la société parfaite, de l'Etat disparu à jamais.

Du pouvoir du «maître», de «Dieu», le monde va vers un nouveau pouvoir, dispersé, «absorbé» par le corps social qui le sécrète et qui le dissout à son niveau le plus bas, le plus proche de cette volonté de domination (doublée d'une volonté de soumission, comme nous le verrons tout à l'heure) qui en est le terreau. Mais de fait, ce n'est pas le phénomène du pouvoir qui est au centre des réflexions libertaires sur la nouvelle société de l'avenir, mais le phénomène d'autorité.

Pouvoir ou autorité?

Le terme «pouvoir» n'occupe en effet qu'une place relativement modeste dans le vocabulaire anarchiste. Se définissant comme un «ensemble de personnes qui exercent l'autorité politique» ou «droit ou puissance de commander», «pouvoir» est synonyme de «gouvernement» et, en tant que tel, représente une forme particulière de l'autorité. C'est ce dernier concept, infiniment plus vaste et plus difficile à cerner, qui se dissimule derrière toutes choses et qu'il importe de démasquer partout où il se trouve: dans les rapports sociaux aussi bien que dans les activités humaines en passant de la création littéraire et artistique à la science et à l'éducation.

La société présente se caractérise par le jeu dichotomique de deux principes diamétralement opposés: l'*action créatrice* et le *principe autoritaire*. C'est à l'anarchiste de briser cette dichotomie pour faire de la créativité innée de l'homme, le régulateur de l'ordre social. C'est peut-être Voline qui caractérise le plus clairement le conflit entre l'étatisme et l'idéal anarchiste: «La construction de la société nouvelle devra être un *acte créateur*, une œuvre de *création sociale immense*. Autrement dit, l'œuvre formidable de la reconstruction sociale exigera une vaste action créatrice de millions d'hommes ayant [...] la possibilité de s'entendre, de s'organiser, de coopérer librement, de chercher, d'essayer, d'appliquer leurs initiatives et leurs énergies, de faire, de défaire et de refaire, en un mot, de *créer*.» Ayant proclamé le droit socialiste à l'expérimentation en matière sociale, culturelle et économique, Voline oppose le principe libertaire de la responsabilité individuelle à la démission collective des masses que réclame le principe d'autorité: «*L'Autorité* [...] demande, exige même, non pas la *création* ni l'action libre, mais, au contraire et précisément, la

soumission, l'*obéissance* aux ordres donnés, l'exécution des instructions et des commandes dictées.»[3]

En ce qui concerne la notion-clé de la créativité en tant que source d'innovation sociale, examinons brièvement le cas de Kropotkine, lui-même explorateur et géographe de talent doué d'une sensibilité anti-autoritaire particulièrement aiguë. En tant que jeune officier, Kropotkine est chargé de plusieurs missions dans certaines régions de la Sibérie récemment annexées à l'empire tsariste, régions qu'il est le premier à explorer. Lors de ces missions, comme plus tard au cours des expéditions géographiques qui établiront sa réputation de savant, il doit trouver en lui-même des solutions inédites à des problèmes dont il n'a pas pu prévoir à l'avance l'existence. L'improvisation, la découverte lui apparaissent comme autant de composantes vitales de toute existence humaine. Son but est alors de rendre accessible au plus grand nombre la «joie de la création scientifique» qui est réservée aujourd'hui à une seule minorité sélecte. Il affirme que, pendant la révolution dont il pressent la venue, «des nouvelles formes de la vie germeront sur les ruines des formes antérieures, mais aucun gouvernement ne sera capable de trouver leur expression aussi longtemps que ces formes n'auront pas pris un aspect définitif pendant le travail de reconstruction qui doit se produire dans mille endroits différents au même moment». Pour ne pas enfermer dès maintenant l'homme de demain dans les cadres de solutions toutes faites et déjà dépassées, l'on doit éviter de «légiférer pour l'avenir»[4].

D'où vient l'esprit de domination, d'oppression dans le monde? De Dieu, voici la première réponse de Bakounine. De la «nuit de l'instinct animal de l'homme», voici la seconde.

Dans *Dieu et l'Etat*, Bakounine esquisse la théorie de l'origine divine de l'autorité. «Toute autorité temporelle ou humaine procède directement de l'autorité spirituelle ou divine [...] Dieu, ou plutôt la fiction de Dieu, est donc la consécration et la cause intellectuelle et morale de tout esclavage sur la terre, et la liberté des hommes ne sera complète que lorsqu'elle aura complètement anéanti la fiction néfaste d'un maître céleste.»[5]

Bakounine est cependant trop fin psychologue pour ignorer l'instinct de domination qui sommeille dans l'homme — instinct double dont le revers est constitué par le désir de soumission — qu'il découvre dans ses propres penchants autoritaires et dont le peuple allemand offre peut-être l'illustration la plus frappante. La première face de cet instinct peut être définie comme un «ins-

tinct seigneurial poussant à s'assujettir systématiquement tout ce qui est plus faible, à commander, à conquérir et à opprimer non moins systématiquement»; la seconde, c'est «l'instinct servile de sujétion, quoi qu'il en coûte», la «sage et docile soumission à la force triomphante sous prétexte d'obéissance aux autorités dites légitimes»[6].

Abolir l'Etat, mettre fin à l'autorité officielle, «patentée» et légale qu'il sanctionne, tel est le sens de l'anti-autoritarisme de Bakounine. Repousse-t-il par là toute autorité? Ce n'est nullement le cas. Il existe, selon Bakounine, une autorité de spécialistes qui est indispensable au bon fonctionnement de tout organisme social quelque peu complexe, et une division croissante des connaissances et des rôles sociaux. Cette autorité sera nécessairement diffuse et soumise à une critique et une réévaluation constantes. «Je reçois et je donne, telle est la vie humaine. Chacun est autorité dirigeante et chacun est dirigé à son tour. Donc, il n'y a point d'autorité fixe et constante, mais un échange constant d'autorité et de subordination mutuelles, passagères et surtout volontaires.»[7]

Le principe d'autorité qui se rencontre dans la société anarchiste est à la fois naturel et rationnel; il ignore le pouvoir de Dieu — ou de la Raison — et se fonde sur l'esprit public, collectif de la société. Le pouvoir a cessé d'exister. Ou plutôt, il se «fond dans la collectivité, et devient l'expression sincère de la liberté de chacun, la réalisation fidèle et sérieuse de la volonté de tous»; en obéissant au chef du moment, chacun n'obéit en réalité qu'à ses propres désirs.

L'art en tant que pouvoir

En assimilant le chef-d'œuvre aux manifestations d'autorité reconnues comme autant de faits d'oppression, et l'artiste — le «créateur génial», le «législateur» méconnu de l'humanité — aux représentants traditionnels de l'ordre, le théoricien anarchiste englobe la sphère traditionnelle de la culture dans l'orbite du Pouvoir et tire de sa sensibilité l'utopie d'une culture anti-autoritaire nouvelle.

Si Proudhon recule devant l'expulsion de l'artiste de sa république, il entend bien le mettre «hors du gouvernement», en le privant des outils essentiels de sa «dictature»: la parole à sens unique, la structure contraignante du chef-d'œuvre.

C'est William Godwin, le théoricien d'un anarchisme individualiste a-social qui expose, dès 1793, la théorie d'une culture

non-directive, non autoritaire, reprise au XIXe siècle par Wagner et Wilde, et poussée à ses limites extrêmes dans les écrits de John Cage, Jean Dubuffet, etc. «Avons-nous vraiment besoin de concerts?» se demande Godwin, qui a l'impression d'étouffer au contact de toute œuvre traditionnellement conçue. «L'état de mécanisme auquel est réduite la majorité des exécutants est si évident qu'il est aujourd'hui encore un sujet d'attristement et de ridicule [...] Avons-nous vraiment besoin de représentations théâtrales? Elles font appel à une coopération aussi absurde que vicieuse. On a le droit de demander si des hommes accepteront encore à l'avenir de répéter des mots et des idées qui ne sont pas les leurs. On peut aussi se demander s'il se trouvera encore des musiciens qui accepteront de jouer les compositions d'autrui [...] Toute répétition formelle des idées d'autrui m'apparaît comme l'emprisonnement, pour la durée de l'exécution, du libre exercice de l'esprit. Il n'est peut-être pas exagéré de parler à ce propos d'un manque de sincérité, sincérité qui nous demande d'exprimer sur-le-champ toutes les idées utiles et précieuses qui nous viennent à l'esprit.» («Le public utilise les grands classiques d'un pays pour arrêter le progrès de l'art», affirmera un siècle plus tard Oscar Wilde. «Il les dégrade en les transformant en manifestations de l'autorité. Il en use, comme s'ils étaient des matraques, pour empêcher la libre expression de la beauté sous des formes neuves.»[8])

Je ne reviens pas ici sur les thèmes de l'esthétique anarchiste (la notion d'une créativité diffuse, également répartie dans la société; la mort du «grand» art et du chef-d'œuvre; l'«art en situation» (Proudhon); la synthèse des arts; l'abolition des frontières entre l'art et la vie) dûment répertoriés dans mon étude sur l'*Esthétique anarchiste*, pour esquisser brièvement les conséquences de la sensibilité anti-autoritaire sur le plan de la création artistique depuis le symbolisme et l'école post-impressionniste de la peinture.

Les cinq fonctions de l'anarchie en art

Conçue en tant qu'utopie, ou appropriation d'un *ailleurs* par l'*ici et maintenant* d'un acte créateur messianique, l'œuvre anarchiste transpose sur le plan de la création artistique, la méthodologie anticipatrice de l'anarchie. La créativité libertaire en matière artistique n'est pas nécessairement au service d'un idéal social ouvertement proclamé dans le cas de certains artistes «anar-

chistes», aucun lien de causalité sûr ne pouvant être établi entre l'anarchisme social et l'anarchisme esthétique. La sensibilité anti-autoritaire en art peut se développer parfois à l'abri de la logique totalisante des déterminismes socio-culturels.

D'une manière générale, cette sensibilité se manifeste à travers une série de fonctions centralement liées, les fonctions de libération/destruction, d'ouverture, de communication, d'exploration et de «réappropriation».

La fonction de libération/destruction: il s'agit d'un long processus évolutif qui a ses origines dans la révolte romantique contre l'art poétique de l'ancien régime[9] et qui s'achève provisoirement dans les phases agnostiques des avant-gardes culturelles. Comme il est question de porter l'arme de la destruction au cœur du langage même de l'art, la grammaire, la syntaxe, la prosodie sont les premières victimes d'une tentative d'épuration radicale. La *tradition*, la *mémoire*[10] sont visées au même titre que les résidus émotifs, irrationnels d'un passé devenu caduc.

La fonction d'ouverture. — Délivrée du poids de la tradition, de la mémoire, l'œuvre *s'ouvre*[11] pour englober le *rêve*, l'apport des *mythologies* de la planète tout entière, le monde fabuleux du *subconscient*, le *futur*, le *populaire*, le *quotidien* (ici c'est la banalité révélatrice, omniprésente du quotidien célinien qui nous vient à l'esprit). L'*enfance* s'introduit, elle aussi, avec sa persuasion «innocente», dans les structures entr'ouvertes de l'œuvre, l'*autre*, — la communauté — lui emboîtant le pas.

La fonction de communication. — Faire appel à l'*autre*, par le truchement d'un acte de participation exemplaire, l'inclure dans une entreprise commune, en voie d'élaboration, en abolissant le «sens unique» de l'œuvre traditionnelle (Dubuffet), et dans le sillage du *Livre* de Mallarmé, voici la fonction de communication de l'anarchie créatrice.

La fonction d'exploration. — L'œuvre «anarchiste» va au-devant du monde *inconnu*, merveilleux de l'avenir. Les postulats d'*originalité*, d'innovation vont de pair avec l'intronisation du *mouvement perpétuel*, un processus de métamorphoses sans fin tenant lieu de finalité (d'où le déplacement du centre de gravité de la culture artistique de l'œuvre vers l'acte créateur). Recommencer éternellement, sans jamais s'arrêter, prêter son flanc à une récupération stabilisatrice, voici le but.

La fonction de réappropriation: en tant que réappropriation, l'œuvre ouverte redécouvre tout ce que l'exercice autoritaire de l'art a rejeté, refoulé comme accidentel, arbitraire, insignifiant,

au nom d'un principe de sélection désormais dépassé. Grâce au hasard, à la spontanéité, à la gratuité triomphaliste d'un nouveau type d'acte créateur, l'art rentre en possession d'un vaste capital ignoré jusqu'ici.

En raison de la restructuration libertaire de l'œuvre, celle-ci devient le lieu où s'affrontent désormais esprit de révolte et principe d'autorité; où s'incarnent esprit créateur et esprit dominateur. L'engagement de l'artiste a pour objet l'*égalité* créatrice née de l'acte créateur fondé sur la réciprocité exemplaire de l'artiste et du non-artiste englobés dans une même volonté d'action. L'acte créateur lui-même a pour horizon le climat de destruction entrevue comme prélude à un nouveau monde d'harmonie.

Pour une nouvelle tradition?

Pardonnez-moi mon ignorance
Pardonnez-moi de ne plus connaître
L'ancien jeu des vers

Apollinaire, Alcools.

L'artiste assume son identité de créateur en se réclamant d'une communauté de règles reçues en partage ou d'aspirations érigées en valeurs de la même manière que l'homme se définit par ses origines, sa famille, ses amis, son église. Se dire sans patrie, sans église et sans parti équivaut à l'acceptation d'une marginalité revendicative. Ne s'attacher qu'à l'avenir, ne tirer ses croyances que du seul inconnu, voici l'école du révolté.

Le peintre ou le compositeur qui adhère à une communauté de valeurs est ainsi un *esclave* aux yeux du rebelle, de l'*outsider* pour qui la seule appartenance est celle du refus. La recherche d'une nouvelle allégeance est pourtant ce qui frappe l'historien d'une période cruciale de la culture moderne, celle qui va de 1870 environ à la veille de la première guerre mondiale.

«Il faut redevenir esclaves» s'exclame Degas, comme s'il reculait devant les conséquences d'une vie orientée vers la possession d'un métier «solide».[12] Rouault, qui cite volontiers Cézanne pour légitimer ses partis pris et ses anathèmes, se qualifie d'«obéissant» («Je suis un obéissant»[13]) et se consacre corps et âme à la recherche de «grands ancêtres». En visitant un jour le Salon des Indépendants, Léon Bloy s'en prend aux velléités anti-autoritaires des exposants pour leur opposer le défi de l'artiste épris de tradition: «Je demande à voir les Dépendants».[14]

Au début de sa carrière de compositeur, Igor Strawinsky n'hésite pas à affirmer son désir de «se soumettre à la discipline (des) maîtres»[15].

Pour toute une génération d'artistes profondément troublés par la crise générale des valeurs, la recherche de règles sûres, de traditions vivaces, le désir de soumission à une nouvelle éthique, à une nouvelle esthétique contraignantes, prime sur le désir d'autonomie.

Pour Rouault, Ingres et Degas personnifient la seule attitude porteuse d'avenir devant le déclin du métier artistique. Ingres, parce qu'il ne veut pas de «cette liberté qui permet l'étalage et la glorification de l'ignorance et de la médiocrité», et parce qu'il ne perd pas une seule occasion pour «trouver dans le Passé des lois et des disciplines»[16]. Degas parce que «si hanté par la perfection du métier des anciens», il ne peut «consentir à couper l'attache qui retient son esquif au rivage classique, et à croiser au large, à la recherche d'un nouveau monde pictural»[17].

«Nous ne sommes que des anneaux dans la chaîne», écrit Van Gogh à son frère Théo[18], se situant à mi-chemin entre deux époques pleinement créatrices. Il éprouve douloureusement la fin d'une tradition. Mais s'il découvre dans la nature le départ d'une nouvelle expérience picturale, il ne cesse pas de regarder celle-ci à travers l'expérience des grands peintres du passé ou du présent. «Imagine-toi les bords du canal comme des kilomètres et des kilomètres de Michel ou de Th. Rousseau, de Van Goyen ou de Ph. de Koninck», écrit-il à son frère. Les souches et les racines tordues qu'il aperçoit un jour aux alentours de Forest lui apparaissent «fantasques comme celles burinées par Albert Dürer dans: *Ritter, Tod und Teufel*»[19]. Les Arlésiennes lui rappellent, à la fin de sa vie, les femmes peintes par Fragonard et par... Renoir. S'il copie peu, ses visites au Louvre le mettent en rapport avec le génie des *Anciens* et dans son esprit, petit à petit, une équivalence subtile s'instaure entre ce type de génie et le génie des modernes. Aussi admire-t-il généreusement Meissonnier («qu'on *ne peut dépasser*») et Israëls («toujours admirable»).

«[...] après avoir vu les grand maîtres, il faut se hâter d'en sortir et vérifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d'art qui résident en nous»[20], proclame Cézanne; il ne se demande pas moins «comment faire de l'impressionnisme un art durable comme l'art des musées», comme si l'éternité seule conférait à l'expérience créatrice ses authentiques lettres de noblesse. Et Matisse de raconter comment Cézanne passait ses après-midi au

Louvre à l'époque où il faisait le portrait de Vollard, en se confiant à son modèle: «Je crois que la séance de demain sera bonne, car je suis content de ce que j'ai fait cet après-midi au Louvre.»[21] (Le peintre qui tient les Vénitiens et les Espagnols pour «les plus grands» va cependant jusqu'à faire l'éloge des «théories anarchistes de Pissarro» et dire que «Pissarro ne se trompait donc pas [...], lorsqu'il disait qu'il fallait brûler les nécropoles de l'art»[22].)

Plus près de nous, Matisse dit, à propos de l'académie qu'il avait fondée dans sa jeunesse à la rue de Sèvres, que son but avait été — en tant que peintre en rupture de ban avec l'enseignement officiel de son temps — d'«inculquer» à ses élèves «le sens de la tradition». «Inutile de vous dire combien mes élèves furent déçus de voir qu'*un maître, réputé révolutionnaire* (mes italiques) pût leur répéter le mot de Courbet: *J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité.*»[23]

Peindre dans «le respect de l'idéal et des règles», voici le but de Matisse. Mais qui peut de son temps dire encore exactement «où sont ces règles»? Les musées proposent toujours leurs collections, certes, leurs chefs-d'œuvre admirables, et il est impossible d'être en désaccord avec eux. Seulement, l'admiration qu'on leur voue n'interdit pas d'élaborer une voie personnelle vers la peinture d'aujourd'hui. «Ce que je voyais au Louvre n'agissait pas sur moi de façon directe, écrira-t-il plus tard. Je m'y sentais comme dans une bibliothèque renfermant les ouvrages du passé, et je voulais créer quelque chose à partir de ma propre expérience.»[24] Les musées, les maîtres ont pour mission de transmettre des normes, des règles de conduite impérissables. Ce n'est pas la faute des artistes irrespectueux des XIXe et XXe siècles si ces règles n'imposent plus leur leçon avec la force d'une évidence. D'où le désespoir de Van Gogh qui s'écrie: «dans ces affreux beaux-arts, on oublie tout, on ne tient rien»[25]. L'ère de «l'ingratitude envers l'école», du mépris de la «tradition d'hier qui se perd dans le sable» (Klee) commence.

On dit oui au musée, à la tradition, aux maîtres, donc! Selon René Leibowitz, Anton Webern passa sa vie dans un «amour et respect infinis des grands maîtres de l'art musical». En se souvenant de ses années morgiennes, le grand chef d'orchestre Ernest Ansermet raconte comment, pendant ses heures de loisir, il exécuta, à quatre mains, en compagnie de Strawinsky, les symphonies de Strawinsky, les symphonies de Haydn, de Schubert, ou les Concertos brandebourgeois de Bach.[26] Dans son autobiographie

(Chroniques de ma vie) Strawinsky rend d'ailleurs hommage à ses «maîtres» qui l'ont formé et dont l'exemple lui a permis de se frayer une voie personnelle, faite de tâtonnements et de percées, vers une musique actuelle, fondée sur l'instabilité structurelle de son acquis. Il dit avoir éprouvé, au début de sa carrière de compositeur, un «besoin impératif de prendre pied dans (son) métier», ce qui n'est possible qu'en «se soumettant à la discipline des (grands) maîtres et, implicitement, à leur esthétique»[27].

Faire triompher la «conception savante sur l'arbitraire, l'ordre sur le fortuit»[28], voici sa devise! Etrange confession «autoritaire» d'un compositeur «bousculeur» en pleine période d'expérimentation musicale. Il n'y a pas de grande époque créatrice sans le triomphe ultime de la *tenue*, de cette «forme de convention qui [...] retient la musique dans des bornes rigoureuses» et l'empêche de «s'épandre au gré des divagations souvent périlleuses d'un auteur. Cette contrainte volontaire, je me l'imposai en choisissant une forme de langage sanctionnée par le temps, pour ainsi dire homologuée.»[29] La tenue est le «besoin d'un ordre sans lequel rien ne se fait et avec la disparition duquel tout se désagrège. Or, tout ordre réclame une contrainte. Mais on aurait tort d'y voir une entrave à la liberté.»[30]

Un dernier mot sur l'inventeur du système de composition sérielle, Arnold Schoenberg. Le jeune compositeur des *Quinze Mélodies* qui affirme sans ambages, en 1910, avoir «brisé tous vestiges d'une esthétique passée»[31] se voit comme le continuateur et le fondateur d'une nouvelle tradition. «Je sais qu'un jour on reconnaîtra dans la nouveauté [de ma musique] combien intimement elle se trouve liée avec le meilleur de ce qui nous a été donné en exemple. Mon mérite est d'avoir écrit une musique véritablement nouvelle qui, *de même qu'elle est issue de la tradition, est destinée à devenir une tradition*.»[32]

Nous ne saurions examiner cette tendance éphémère à «l'autoritarisme» en musique dans ses rapports avec la politique. Un mot concernant l'attitude du compositeur des *Gurre-Lieder* s'impose. Dans un texte daté de 1950, Schoenberg se dit conservateur, au même titre qu'un Edison ou un Ford, leur esprit «progressiste» en moins. Après une «initiation» éphémère aux «théories marxistes» dans sa jeunesse, il prend conscience de sa condition «bourgeoise». Au moment où éclate la Première Guerre mondiale, il a la fierté d'être appelé sous les drapeaux et fait son «devoir de soldat avec enthousiasme, en fidèle sujet de la maison de Habsbourg» dont il apprécie la «sagesse déployée au cours de huit

cents ans de gouvernement et la stabilité assurée par un monarque sa vie durant, en regard de la courte existence de n'importe laquelle république». Il devient monarchiste, sans responsabilité politique, et se dit partisan de cette forme de gouvernement «bien que les chances d'une restauration (lui) en paraissent nulles», en 1950 encore.[33]

Métamorphoses de la tradition

L'on peut se demander si, sous le manteau d'un mot démonétisé, ce n'est pas le sens même de la tradition qui a changé de fond en comble. Car comme toute notion, celle de la tradition implique un choix. Ainsi, pour Fernand Léger, la tradition des modernes, ce sont «les hautes époques, les primitifs, les Egyptiens, les Grecs d'origine»[34] et les arts populaires. De fait, «tout commence avec les impressionnistes»[35]. Chaque avant-garde a son Panthéon mouvant, avec l'énumération juste des centres qu'on honore et des «monstres» qu'on abhorre.

Ainsi dans le manifeste futuriste de 1913, Apollinaire désigne Eschyle, Shakespeare, Edgar Allan Poe, Baudelaire comme les figures symboliques d'un monde périmé, alors qu'un Picasso, un Boccioni, un Matisse ou un Braque ont droit à un salut fraternel.

Max Ernst dresse, de son côté, la liste des poètes et peintres préférés du passé. On y trouve, pêle-mêle, les noms de Lautréamont (en majuscules), de Rimbaud, mais aussi de Hugo, de Goethe, de Shakespeare, d'Arnim, avec une prédilection pour la littérature fantastique, le romantisme, mais aussi la poésie et la peinture «affirmative» de la Renaissance... Il fait oublier en quelque sorte le petit poème d'occasion qui a pour titre «Portrait d'ancêtre»:

Frisson d'ancêtre
Frisson d'étrangleur
A bas la jeunesse.[36]

Chez Gauguin, chez Léger, la notion de la tradition se dilate pour inclure dans sa nomenclature ceux qui se situent à l'origine d'un esprit, d'une tendance, en marche à travers l'histoire et qui, épisodiquement, s'épanouissent en quelques «parentes». Le problème qui est le nôtre — le conflit au sein de la modernité du principe autoritaire et de l'esprit anarchiste — ne s'explique donc que très partiellement par les avatars du vocable de «tradition».

En guise de conclusion

Les mots d'ordre de l'anarchie sont évoqués partout[37] alors que l'aspiration à une nouvelle allégeance s'efface devant la proclamation d'un pluralisme sans périphérie ni centre. Le conflit principe autoritaire / esprit de révolte se termine, du moins provisoirement, avec la victoire éclatante du premier. C'est que, sous le signe d'une soumission à l'autorité des maîtres, les théoriciens d'un «ordre» esthétique nouveau ont subrepticement miné les cadres de celui-ci. Un Strawinsky n'a pour but ni d'annihiler, ni de «suspendre» la liberté, mais d'en *élargir* les résonances et d'en intensifier les pouvoirs.[38] Il joue, malgré lui, le jeu des praticiens féroces d'un anarchisme sans son postulat central, la création d'un monde de bonheur et d'harmonie.

André RESZLER.

NOTES

[1] Dans *Asphyxiante Culture*, Paris, J.-J. Pauvert, 1968, Jean Dubuffet reprend à son compte l'idée sorélienne d'institutions dé-scolarisantes.

[2] Pierre Kropotkine, *Paroles d'un révolté*, Paris, 1874, p. 17.

[3] *Encyclopédie anarchiste*, éditée par Sébastien Faure, Paris, t. I, p. 196.

[4] «La Science moderne et l'Anarchie», cité par Roger N. Baldwin, in *Kropotkin's Revolutionary Pamphlets*, New York, Vanguard, 1927, p. 189.

[5] Michel Bakounine, *Dieu et l'Etat*, in *Œuvres*, présenté par James Guillaume, Paris, Stock, 1907, t. 1, p. 283.

[6] Id., *Etatisme et Anarchie*, Leiden, E. J. Brill, 1967, p. 286. — Le pouvoir corrompt le maître tout aussi bien que l'esclave.

[7] Id., «L'Empire knouto-germanique et la révolution sociale», in *Œuvres*, 1907, t. II, p. 56.

[8] Voir, sur ce sujet, l'introduction de mon essai sur *L'Esthétique anarchiste*, Paris, PUF, 1973, pp. 5-16.

[9] Cf. les remarques de Victor Hugo sur la poésie d'avant 1789 et le «bonnet rouge» dont est coiffé désormais le langage poétique.

[10] «Le meilleur état pour avancer est de ne plus avoir de mémoire», dit Pierre Boulez qui reprend à son compte les recherches anti-autoritaires de Mallarmé. Il ajoute: «les civilisations fortes sont celles qui se moquent des civilisations précédentes et qui savent les oublier ou les détruire». Cf. «La naissance à soi-même doit s'accomplir chaque matin», in «Entretien avec Pierre Boulez», *Le Monde*, 23 décembre 1976.

[11] J'emploie le terme dans le sens de l'ouverture définie par Umberto Eco dans *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962.

[12] Cité par Georges Rouault, *Sur l'art et sur la vie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 41.

[13] *Ibid.*, p. 118. — Il ajoute qu'il est «à la portée de tout venant de se révolter».

[14] *Ibid.*, p. 83.

[15] Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1962, p. 28.

[16] Georges Rouault, *op. cit.*, p. 68.

[17] *Ibid.*, p. 43.

[18] *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, Paris, Grasset, 1937, p. 260. Van Gogh est, à n'en pas douter, au bord de la rupture avec ce qui le précède, à maintes reprises. Malgré sa vision picturale médiatrice d'une certaine réalité humaine, il aimerait peindre les paysans par exemple de l'intérieur, comme s'il était un des leurs. C'est dire qu'il subit la tentation de populisme. «Je pense souvent que les paysans sont un monde à part et en beaucoup de points, tellement meilleurs que le monde civilisé» (p. 117). A une heure plus tardive, il reconnaît que «nous ne sommes pas des sauvages ni des paysans et nous avons peut-être *même le devoir* d'aimer la civilisation (ainsi nommée)» (p. 279).

[19] *Ibid.*, p. 88.

[20] Lettre à Charles Camoin du 13 septembre 1903, in *Correspondance*, Paris, Grasset, 1937, p. 255.

[21] Cité par Matisse. Cf. Henri Matisse, *Ecrits et Propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, p. 197.

[22] Cézanne, lettre à son fils du 26 septembre 1906, in *Correspondance*, p. 293. Il admet cependant qu'en lançant ses propos incendiaires, Pissarro allait «un peu loin cependant».

[23] Henri Matisse, *op. cit.*, p. 85. On connaît les copies de tableaux de «grands maîtres» — un autoportrait de Rembrandt, le portrait de Malle Babbe, la sorcière de Haarlem de Frans Hals — que Courbet fait en 1869!

[24] *Ibid.*, pp. 130-131.

[25] *Lettres de Vincent Van Gogh à son frère Théo*, pp. 199-200. Je donne la citation complète ici: «Pourquoi est-ce qu'on ne tient pas ce qu'on a, comme font les médecins et les mécaniciens; une fois quelque chose de découvert et de trouvé, eux ils en gardent la science, dans ces affreux beaux-arts on oublie tout, on ne tient rien.»

[26] Ernest Ansermet et Jean-Claude Piguet, *Entretiens sur la musique*, La Baconnière, Neuchâtel, 1963, p. 87.

[27] Igor Strawinsky, *op. cit.*, p. 28.

[28] *Ibid.*, p. 110.

[29] *Ibid.*, p. 142.

[30] *Ibid.*, p. 143.

[31] René Leibowitz, *Schoenberg*, Paris, Seuil, 1969, p. 71.

[32] *Ibid.*, p. 22.

[33] Arnold Schoenberg, «Mon attitude vis-à-vis de la politique», in *Le Style et l'Idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 385.

[34] Il écarte les périodes classiques et hellénistiques.

[35] Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1965, p.36.

[36] Max Ernst, *Ecritures*, Paris, Gallimard, 1970.

[37] Je cite, à titre d'exemple, une interview du cinéaste Elia Kazan dans *Le Monde* du 24 mars 1977: «Je n'aime pas l'ordre, j'aime le chaos.» Dans un article paru dans l'*International Herald Tribune*, le critique musical Harold C. Schonberg titre «Toscanini would never have stood for it». Il relate la rupture d'équilibre croissante entre chefs et musiciens d'orchestre, ces derniers refusant de plus en plus de se soumettre à l'autorité du chef, ce «mal nécessaire» (le 25 mars 1977).

[38] Cf. Igor Strawinsky, *op. cit.*, p. 143.

A. R.