



## ART ET NON-ART

« Perte du métier » et « nihilisme culturel contemporain » ?

[Raymond Court](#)

Centre Sèvres | « [Archives de Philosophie](#) »

2002/4 Tome 65 | pages 565 à 582

ISSN 0003-9632

DOI 10.3917/aphi.654.0565

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2002-4-page-565.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour Centre Sèvres.

© Centre Sèvres. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

*Art et non-art*  
*« Perte du métier » et*  
*« nihilisme culturel contemporain » ?*

RAYMOND COURT

Professeur honoraire d'Université (Lyon III Jean Moulin)

Le point de départ de cette réflexion est l'impression très pénible ressentie dans le domaine esthétique (comme d'ailleurs dans d'autres domaines culturels essentiels, éthique notamment) d'une perte de repères généralisée. Certes la relativité des évaluations concernant les productions artistiques a toujours existé plus ou moins, fluctuant en particulier au gré des périodes *critiques* ou *organiques* (pour parler comme Auguste Comte). Des œuvres admirées et reconnues en leur temps peuvent ensuite tomber dans l'oubli, d'autres au contraire émerger longtemps après leur parution. Ainsi Stendhal espérait être compris dans cent ans. Et c'est sans doute là en définitive ce qui constitue le critère de la grande œuvre, celle qu'on qualifie de *chef-d'œuvre* par son aptitude à se créer un public de qualité enfin capable de la reconnaître en ce style singulier qui définit un artiste « tel qu'en lui-même l'éternité le change » (Mallarmé). Or, dans le cas de notre modernité, il ne s'agit plus seulement de cette seule remise en question relative du jugement esthétique dans la perspective d'un horizon consensuel, à l'instar de ce qu'Habermas défend dans le champ éthico-politique au nom du principe des droits de l'homme et à base de rationalité intersubjective. En réalité, ce qui se trouve ébranlé aujourd'hui dans l'art est autrement profond et touche au statut même de celui-ci pris dans son existence la plus concrète jusque dans sa pratique.

*Le statut de l'art en question*

Sur le plan esthétique c'est le débat sur l'art contemporain qui paraît au cœur de la crise, dans la mesure où c'est là que semble se révéler de manière manifeste ce changement radical du statut même de l'art dans la société

occidentale. Deux exemples, limites certes mais significatifs, l'un en peinture, l'autre en musique, permettent de prendre la mesure de cette situation. À une exposition récente à Londres, une œuvre « minimale » est accompagnée de cette inscription : « Circulez, il n'y a rien à voir ». On connaît aussi la pièce de Cage intitulée : 4'33" <sup>1</sup>. Ajoutons que cette attitude au niveau de la praxis artistique se trouve reprise, analysée, justifiée au plan de la théorie esthétique en même temps que sont éjectés tous les vieux paradigmes : grande œuvre, jugement de goût, prétention à finalité transcendante (religieuse ou révolutionnaire, utopique ou subversive, sacrale ou transfiguratrice...). Est célébré *a contrario* un art en prise sur une société marquée du sceau d'une démocratie libérale et plurielle où chacun est libre d'affirmer ce qui lui plaît et où toutes les œuvres se valent. Tel serait donc le statut de l'art propre à l'ère *post-moderne* après libération de toutes les idéologies qui ont nourri les conflits des avant-gardes superstitieuses et dogmatiques, un art enfin pleinement autonome, car désormais affranchi de tout discours extérieur, philosophique, politique ou religieux.

On est certes en droit de se demander si, en réalité, au nom de la récusation des « théories spéculatives de l'art » (c'est-à-dire pour certains de toute la tradition esthétique de la philosophie occidentale) comme au nom de la revendication du « statut intrinsèquement subjectif du jugement de goût » (J.M. Schaeffer), on ne cède pas aux pressions d'une société soumise au principe du rendement, où la valeur économique refoule la valeur proprement esthétique (on sait l'incidence des spéculations financières inhérentes au marché de l'art sur la production contemporaine), où le poids écrasant des media au service de « l'industrie culturelle » étouffe toute « relation critique » aux œuvres (Starobinsky), voire toute prise de conscience de cet esclavage (selon le mécanisme de « satisfaction répressive » analysé naguère par Marcuse). Mais de telles réflexions critiques, même si elles paraissent justifiées, nous laissent en dehors de la pratique effective de l'art se faisant, à savoir de ce qui relève du *métier* et du *travail* de l'artiste. C'est donc les pratiques les plus communes et sans doute les plus nouvelles mises en œuvre dans certains courants de l'art contemporain qu'il faut essayer de considérer pour en mesurer la radicalité foncière éventuelle et les répercussions sur le sens (ou la perte de sens) de l'expérience esthétique et sur ce que, en dernière analyse, nous pouvons espérer aujourd'hui de l'art lui-même.

---

1. « Œuvre silencieuse » en trois « mouvements » signalés 30", 2'23", 1'40". Il reste à l'auditeur à écouter le silence et celui-ci, comme la toile dont parlait Rauschenberg, n'est jamais vide. Une autre « partition silencieuse » porte le titre de 0'00'' ; elle invite l'auditeur à interpréter le temps comme absence et pas seulement comme présence. Cf. D. CHARLES, *La fiction de la postmodernité selon l'esprit de la musique*, PUF, 2001, p. 258.

« *Le métier perdu* » ?

On connaît le texte célèbre de Lévi-Strauss publié dans le numéro 10 du *Débat* et la réaction critique qu'il s'attira de la part du peintre Pierre Soulages : « *Le prétendu métier perdu* ». Débat-clé assurément sur une vraie question, celle même que nous essayons de dégager, mais conduit de telle sorte qu'en fait il la contourne purement et simplement. L'auteur des *Mythologiques* renvoie avec nostalgie au « savoir artisanal hérité des vieux maîtres », « précieux savoir » « fait de recettes, de formules, de procédés, d'exercice manuel aussi » mais « aujourd'hui perdu » comme en témoigne « l'histoire de la peinture depuis un siècle ». Ainsi l'impressionnisme aurait le premier inauguré cet abandon des « servitudes du métier » par complaisance envers une perception visant « la physionomie des choses, c'est-à-dire leur considération subjective, par opposition à une considération objective qui vise à appréhender leur nature ». À cette impasse impressionniste – par enfoncement « en deçà de la nature » « en cherchant à fixer le temps suspendu » – succédera l'impasse cubiste inverse qui, *a contrario*, « voudra ... se situer au-delà de la nature » en tendant « à donner une vision intemporelle ». Mais « en renonçant à la perspective », le cubisme « replace le spectateur dans la durée » ; lui aussi finalement, « manque l'objet » réduit « au rang de composition décorative ». « Il vise au-delà de la peinture » ; est ainsi ouverte la voie aux pires aberrations contemporaines, aussi bien dans le sens d'un au-delà de la nature, avec les « productions les plus sordides de la culture », que dans le sens d'un en deçà, avec à la limite « un jeu non représentatif de formes et de couleurs exprimant, non plus même la réaction subjective du peintre à un spectacle, mais un prétendu lyrisme dont l'individu seul est la source ».

Le postulat de base de l'éminent anthropologue dans sa dénonciation vigoureuse du « dévoiement de l'art contemporain » repose toute entier sur l'affirmation, au nom de « l'ordre intelligible des choses », d'une nature objective pleinement *positive*, référence ultime pour une peinture seule habilitée à « prétendre à la dignité de métier ». Selon ce dogme étroitement positiviste on comprend que se trouve scellé le destin de l'art contemporain dès lors que s'est dissous « le peu qui restait de la figuration après Monet ». Pierre Soulages a beau jeu alors de montrer que le refus de ce postulat implicite n'implique nullement la perte du métier de peintre. D'une part certes, on ne peut être qu'en accord avec Lévi-Strauss quand il affirme que le premier rôle du travail du peintre est de « trier et d'ordonner les informations profuses émises par le monde extérieur » afin d'atteindre à « une cohérence, à quoi se reconnaît le style » ; comme lui on louera le labeur nécessaire pour peindre un tableau et « finalement réussir à y fixer fût-ce une parcelle de la vérité du monde, à l'issue d'un patient dialogue entre le

modèle, des matières premières, des lois et des propriétés physiques ou chimiques, et l'artiste lui-même, d'où résultera une œuvre condensant, sous forme sensible, les termes d'un pacte scellé entre toutes ces parties... ». Mais, d'autre part, cet éloge du métier ne doit-il pas s'adresser également à part entière, en pleine légitimité, aux peintres condamnés avec tant de véhémence ? Pour eux aussi, proteste avec force Pierre Soulages, la peinture « passe par la forme, la couleur, la composition, le style ». Les deux auteurs se rejoignent sur cette référence au style. Si le propre du style est de marquer la spécificité d'une peinture, force est de reconnaître qu'en raison de l'indivisibilité du fond et de la forme, par quoi le tableau est chose et non simple signe pour désigner un objet, « le métier est lié à la spécificité d'une peinture ». L'exigence de cohérence prônée à juste titre par Lévi-Strauss est à ce prix. Ainsi par exemple, il y a complémentarité plastique entre la ligne-découpe, les couleurs plates et l'espace-plan réfractaire à la profondeur et au modèle comme dans l'art égyptien. D'où la multiplicité des métiers, variables avec les styles à travers l'histoire de l'art.

### *Styles et métiers*

Paraît alors bien surprenante l'attitude de Lévi-Strauss n'hésitant pas à porter à charge d'une peinture ou d'un peintre le « renoncement à la perspective », comme les acculant à « manquer l'objet ». Bien sûr on admirera sans borne l'art du *Quattrocento* dans sa maîtrise du regard perspectif central et sa prise de possession de l'objet par l'invitation impérieuse faite au spectateur à se mettre à la place du peintre. On n'hésitera pas, au terme de cette recherche à l'âge classique, à considérer comme un chef-d'œuvre absolu *les Ménines* de Vélasquez (1651), célébrant à travers un jeu virtuose de reflets la souveraineté royale du regard créateur du peintre, en vérité le triomphe de la Représentation ! En revanche, comment ignorer la relativité de ce « modèle de vérité » et son statut de « forme symbolique » non exclusive d'autres formes et métiers tout aussi vénérables ? Déjà la pratique si savante de l'anamorphose, née d'un jeu intérieur à la perspective même, semble entraîner cette figure si parfaite dans une dérive hors de sa rationalité souveraine. Viendra un jour où ces grands piliers de la représentation s'effondreront. Foucault a montré comment *Le bar aux Folies-Bergères* de Manet, par la manière même dont y est réglé le jeu des reflets à travers le grand miroir qui occupe le fond de la toile, est comme l'inverse exact du tableau de Vélasquez. Il n'y a plus ici de point précis, fixe, inamovible, unique, assigné au spectateur et au peintre comme centre d'où le spectacle est vu : « le spectateur est mobile devant le tableau que la lumière frappe de plein fouet ; les verticales et les horizontales sont perpétuellement redoublées, la profondeur est supprimée ». La place du Roi s'est estompée et tout

l'espace a commencé à basculer. Foucault ajoute en effet qu'en faisant « jouer dans la représentation les éléments matériels fondamentaux » (la toile « dans ce qu'elle a de physique »), Manet était « en train d'inventer le tableau-objet, la peinture-objet. C'était là la condition fondamentale pour qu'un jour on se débarrasse de la représentation elle-même et qu'on laisse jouer l'espace avec ses propriétés pures et simples, ses propriétés matérielles elles-mêmes »<sup>2</sup>.

Par cette évocation du « tableau-objet » force est donc bien de remarquer que cet art qui s'annonce, au moment même de l'éclipse de la représentation et du passage au-delà de l'ordre perspectiviste, n'est, contrairement à ce que pensait Lévi-Strauss, ni condamné à un manque d'objet ni menacé d'une perte du métier. Sous cette désignation de « peinture-objet » il faut en effet entendre, semble-t-il, qu'avec l'abandon de la « fenêtre ouverte » et de la profondeur, la peinture retrouve le tableau comme surface à organiser, tel que l'a si bien défini Maurice Denis : « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Où donc l'on a chance de rejoindre ce qui constitue le métier du peintre dans sa permanence originiaire à travers même la « suite d'apparitions de métiers nouveaux, de pratiques nouvelles » si justement soulignée par Pierre Soulages.

### *Rupture et transgression ?*

Or là, très précisément, sourd le problème que dès le départ nous voulions poser et qui nous paraît éludé dans le débat entre l'ethnologue et le peintre. Pour dire les choses d'une manière rapide et à nuancer, on ne saurait hésiter à accorder la pleine dignité du *métier*, non seulement aux peintres de la modernité cités par Lévi-Strauss, mais également aux novateurs auxquels pense Soulages dans sa pratique de peintre et comme représentant incontestable de la grandeur de cet art. Le tort de Lévi-Strauss aujourd'hui est de s'attaquer à ce qui est inattaquable. Il reste toutefois à se demander si la coupure redoutée et dénoncée par lui ne se situerait pas bien au-delà des exemples qu'il cite et ne serait pas à reporter en particulier au niveau de certains usages aujourd'hui très communs, tels que diverses opérations nommées entassements, accumulations, conjugaisons, compressions, expansions, installations, plis, déplis, replis, etc. Celles-ci ont en commun, dans la foulée des techniques de collage et de *ready-made*, d'extrapoler de manière radicale à l'ensemble du champ esthétique ces pratiques soit d'intégration directe d'objets dans l'œuvre, soit de transferts d'objets dans d'autres contextes. L'horizon de sens ainsi défini ne saurait plus désormais prétendre à une quelconque transcendance de sens par rapport à l'ordinaire des choses

2. Michel FOUCAULT, *La Peinture de Manet*, Société française d'esthétique, 2001.

dont il ne représenterait en dernière analyse qu'une variation d'usage. Dès lors, plus de fétichisation de l'œuvre d'art, ni de rayon de présence, ni d'« aura », ni de présence vicariante du sacré, mais une liberté totale invoquant l'indétermination, la pluralité, le hasard, le vide au nom d'un nomadisme généralisé, sans règles ni syntaxe ni composition.

C'est ici que se pose, pensons-nous, de manière prégnante et incontournable la question du métier inhérente à celle du statut même de l'art, ce qui rejoint l'interrogation de Lévi-Strauss mais en la déplaçant. D'ailleurs, nous venons de le constater, le caractère non seulement subversif mais transgressif des nouvelles pratiques évoquées, est clairement revendiqué par leurs promoteurs. S'agit-il bien là d'une rupture décisive ? Où alors très précisément se situe-t-elle ? Toutes ces pratiques qui se réclament de la « radicalisation de l'usage » sauraient-elles prétendre au rang de métier digne de l'art, c'est-à-dire apte à la promotion de l'existence esthétique ?

### *Vers un art « sans qualités » ?*

À l'instar des collages et *ready-made*, les pratiques multiples d'échanges et déplacements, les jeux « reverse » entre addition et soustraction (ainsi l'*installation* conçue comme réversibilité du *collage* et replongée dans l'espace commun jamais abandonné), les va-et-vient entre accumulation ou vide, toutes ces techniques dites « contextuelles » sont censées engendrer ce qui tient lieu désormais de champ esthétique. Pas question donc d'évoquer ici quelque chose comme une « création artistique » pas plus qu'une « œuvre d'art » dotée de qualités substantielles renvoyant à quelque essence mystérieuse. Rien qu'une réalité conjonctive-disjonctive à même l'espace quotidien. En vérité un art « sans qualités » ?<sup>3</sup>

Il convient toutefois de regarder les choses d'un peu près. Partons d'un exemple précis pour montrer que cette question de discrimination entre métier et perte du métier n'est ni verbale ni anodine. On connaît les compressions de César (par exemple une carrosserie d'automobile comprimée traitée comme *ready-made*) ou les entassements d'Arman (ainsi « la Grande Pyramide » *Long Term Parking* composée de 59 automobiles promises à la casse). On ne saurait, je crois, mettre ces réalisations sur le même plan que par exemple les « *combine paintings* » de Robert Rauschenberg. Alors que les premières se réduisent à une opération purement mécanique de « piégeage d'objets », les secondes, on l'a dit, s'imposent (entre autres *Canyon* ou *Buffalo II*) comme d'authentiques chefs-d'œuvre porteurs d'une réelle

3. Expression évidemment empruntée à Musil (*L'Homme sans qualités*) par Jean-Pierre Cometti : *L'Art sans qualités* (Farrago, Tours, 1999).

*poétique*. Simple impression subjective ? Il ne semble pas et l'on peut dire pourquoi. Pour Rauschenberg « la peinture est à la jonction de l'art et de la vie ». Soulevé par l'inspiration profonde du Pop'Art, celui-ci veut inclure dans sa peinture, pour les hausser au rang d'œuvre d'art, non plus les fleurs chères aux impressionnistes mais les objets de notre société, des plus courants aux simples déchets. Ce travail de transposition d'un plan à un autre relève précisément de ce qu'il faut bien nommer un *métier*, non sans rapport en l'occurrence avec celui des cubistes (indétermination des plans, ruptures spatiales...). Aussi bien le peintre peut-il déclarer : « Mes toiles ont la valeur de la réalité. À un moment donné, la perspective fut une actualité. Maintenant nous savons que c'est une illusion. De la même manière mes *combine paintings* sont des actualités »<sup>4</sup>. Ici nous avons alors chance sans doute de retrouver cette notion du *métier*. Il convient de la cerner dans son irréductible spécificité sans laquelle il est impossible d'atteindre à une œuvre véritable dans son *autonomie* interne et sa *cohérence*, incommensurable avec une simple *accumulation*. Montrons sur quelques exemples qu'il ne s'agit pas là de simple référence banale à quelques paradigmes éculés (*création, œuvre, composition, cohérence, monde...*) mais de ce qui ne peut manquer d'apparaître à une attention fidèle à l'existence esthétique concrète vécue dans sa force propre.

### *Le postulat de cohérence*

Face à une nature morte de Chardin on mesure ce qui sépare, de manière radicale dans son mode même d'existence, une peinture figurative d'un trompe-l'œil. Toujours à la remorque du monde extérieur et demeurant donc par principe conditionné par le dehors, le trompe-l'œil, par sa prétention à tout reproduire, échoue à produire un tout véritable pleinement autonome. La nature morte au contraire, dans son exactitude exemplaire à travers un échange sans fin des reflets et des couleurs et en liant, comme le note Diderot, dessous et dessus (un sommet du « métier » !), est elle-même un monde total, tissant en son réseau de formes et de couleurs, une ambiance entière, un milieu lumineux complet. On peut suivre ce travail de *cohérence* supérieure, suivant des modalités diverses certes mais également efficaces, depuis par exemple Poussin (par sélection et recombinaison méditées, par construction synoptique aux antipodes d'un récit, par emprunt aux symboles antiques préfigurant la révélation chrétienne...) jusqu'à Picasso (ainsi *Guernica* composé en noir et blanc et totalement hors perspective mais selon

4. Robert RAUSCHENBERG, Interview 1955, coll. part. (cité par J.L. FERRIER, *L'aventure de l'Art au XX<sup>e</sup> siècle*, Chêne, Hachette, 1988).





un *rythme* syncopé ternaire complexe pour s'élever jusqu'au symbole paroxystique de la douleur humaine).

Ce postulat de cohérence ne demeure pas moins inconditionnel dans une peinture non figurative. Là sans doute nous surprenons dans sa quintessence le métier de peintre. À cet égard l'œuvre de Pierre Soulages est particulièrement exemplaire. Œuvres sans titre, refus de toute ligne de fuite, utilisation limite d'une couleur exclusive, le noir ou l'outre-noir, travail des intensités lumineuses réfléchies qui illuminent la surface claire et font vivre un espace architectural comme les verrières de Conques. Enfin et surtout, pour unir et animer le tout, selon le propos même du peintre, « l'importance qui est donnée au rythme, à ce battement des formes dans l'espace ». Car, précise-t-il, le temps et ses rapports à l'espace sont au cœur de sa peinture. Nous touchons là sans doute au point central où trouver un élément essentiel pour répondre à notre questionnement initial : au principe de la création artistique en acte il y a le rythme.

### *Le rythme fondateur*

Ce n'est pas autre chose que voulait dire Shih T'ao quand il affirmait : « L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses ». Paul Klee parlait de *Gestaltung* pour désigner cette autogenèse d'un mouvement autonome à partir d'un rythme fondateur. La *forme* s'identifie donc à ce geste un et indivis qui, dans une peinture, maintient ensemble et en tension lignes et couleurs, comme les mots entre eux à l'intérieur d'un poème ou les sons en musique. Cet acte, de part en part d'essence rythmique, n'appartient point à la sphère de l'entendement mais il est, comme disent les Chinois, *souffle*, à savoir cette source énergétique d'où jaillit tout espace-temps esthétique qui lui donne seul sa *nécessité intérieure*. Ainsi la pulsation rythmique est-elle au principe de toute transmutation esthétique, de toute énergie créatrice de forme, picturale, poétique, musicale. « Pour le paysagiste Song ou Yuan », nous rappelle Georges Duthuit, « il suffit de l'épingle d'une barque piquée sur les eaux paisibles, de la pointe d'un pic entouré de lueurs indécises, de l'agrafe entr'ouverte d'un bec d'hirondelle attendant la becquée, ou encore d'une griffe de fougères ; c'est assez d'une traînée légère d'encre, de quelques valeurs vert malachite ou bleu lazuli : l'immensité du vide ou plutôt de l'élément fluide, pourvue d'une qualité sensible, se trouve soudain mise, d'une tache rapide ou d'un trait sûr, à la portée de notre esprit... »<sup>5</sup>. Ce point d'éclatement de l'espace qui marque le moment de sortie du chaos effectuée par le geste rythmique n'est autre que « l'unique

5. *Les Fauves*, Les Trois collines, 1949, p. 34-36.

trait de pinceau » célébré par Shih T'ao. Où l'on rejoint le sens du fameux « point gris » de Klee : « Le moment cosmogénétique est là : la fixation d'un point dans le chaos qui, par définition, concentré en soi, ne peut être que gris, confère à ce point le caractère de centre, d'où l'ordre par là même éveillé, rayonne en toute dimension » <sup>6</sup>.

Selon la sagesse chinoise immémoriale, au commencement se trouve le Vide identifié au Souffle fondamental, le Vide qui fait fonctionner le Plein en distendant les deux pôles cosmicisants, le *Yin* (femelle) et le *Yang* (mâle), auxquels correspondent respectivement la Terre et le Ciel, l'Eau et la Montagne. Le geste premier du pinceau qui en posant son trait répète le grand jeu cosmicisant du Vide et du Plein instituant la tension du proche et du lointain, met en œuvre les puissances originaires du blanc et du noir génératrices des tensions prés spatiales (analogues aux modes musicaux). Le Vide ici est donc principe de toute animation, l'élément dynamique même d'où jaillit le principe rythmique, et, partant, exactement assimilable à l'*ictus* des grégorianisants, silence générateur.

Cette expérience fondamentale est généralisable aux autres arts, dès qu'on a compris que le Vide n'est pas néant mais pulsation, donc l'élément moteur initial du rythme en tant que puissance apparitionnelle. Pour Mallarmé, les blancs insérés dans le texte du poème sont « les preuves nuptiales de l'Idée » et « cet artifice de typographie » offre « le repos vocal qui mesure l'élan » <sup>7</sup>. Le secret du poète est ainsi d'introduire le Vide, d'une manière ou d'une autre, dans le trop-plein du langage de la banalité quotidienne, pour l'enrichir par condensation, le mettre en fête et le faire flamber en *métaphore vive*. Dans le domaine musical, ellipses et silences ne portent-ils pas tout le mystère des musiques les plus précieuses, Debussy par exemple ?

### *Le suprématisme : la quête de l'absolu pictural*

Avec ces considérations sur le rythme nous avons atteint au principe de toute grande peinture. Contrairement à ce que pensait Lévi-Strauss, ceci vaut par excellence pour les maîtres modernes et contemporains de l'*abstraction* au sens de peinture *non figurative* : Kandinsky, Malévitch, Mondrian, Bazaine, Tal Coat ou Pierre Soulages... Un dernier exemple, dans le dépouillement le plus extrême sans doute, permet de surprendre à sa source cette expérience vive. Le célèbre *Carré noir sur fond blanc* (1915) conduit à la pointe de ce que Malévitch a nommé *Suprématisme*. Cette œuvre se situe au terme d'une longue recherche dans la peinture ancienne et

6. Cité par H. MALDINEY, *Ouvrir le rien*, Encre marine, 2000, p. 318.

7. *Œuvres complètes*, Pléiade, p. 387 et 407.

moderne. Elle ne se veut pas rupture par rapport à celle-ci mais comme un aboutissement. L'abstraction poussée à sa limite la plus extrême par coupure radicale avec tout référent externe ou interne la conduit à ses conséquences ultimes, à savoir un repli qui est retour de la peinture à sa source originelle et comme un recueillement sur son mystère originel depuis l'art pariétal. Le contraste élémentaire du blanc et du noir ne nous est-il pas déjà apparu, de façon insistante, au principe même de la libération de l'énergie picturale ? Il ne s'agit donc pas là de néant mais de plénitude picturale, le suprématisme en vérité, tout le contraire donc d'un art « sans qualités ». La composition par organisation rythmique des tensions nécessaires y atteint ici son maximum d'énergie.

Ainsi pourrait sans doute trouver quelque chance d'éclaircissement, sinon de solution péremptoire, l'irritant débat sur les frontières entre art et non-art dans la peinture contemporaine. Force est de constater comment, au nom d'une « créativité post-moderne » invoquant « un nouveau rapport entre l'art et la société », est apparue dominante au sein de soi-disant « espaces de création contemporaine » une attitude de nivellement de fait dans un climat de nihilisme culturel. Si, face à une telle mystification, il importe de rester critique, ce serait une grande erreur de confondre ce refus avec le rejet de « l'art vivant » et de l'accuser d'être « réactionnaire ». Les exemples plus haut invoqués montrent que sur ce point nous sommes du côté de Soulages et non de Lévi-Strauss, même si celui-ci a eu le mérite d'engager ce débat dans toute son ampleur, notamment à partir d'une réflexion fondamentale sur l'art musical. Aussi bien est-ce dans ce domaine que nous chercherons à poursuivre notre recherche.

### *Le sens du « langage musical » en question*

Il convient de souligner d'emblée que dans cette problématique du statut à reconnaître à la dimension esthétique, la considération de la musique apparaît tout à fait cruciale. En effet, cet art a la particularité unique de posséder sa propre écriture, à la différence de la littérature qui œuvre directement sur le langage discursif (doublement articulé), quitte à le transmuter poétiquement – et de la peinture également qui, ne disposant pas de notation, n'a par ailleurs qu'un rapport immédiat et indirect à la littéralité<sup>8</sup>. Or, s'il est certes impossible de réduire l'œuvre musicale à la partition (comme tend à le faire Goodman en tirant celle-ci du côté de

8. Voir sur ce point Louis MARIN, « *Écriture / Peinture* : l'ex-voto de Champaigne » in *Vers une esthétique sans entrave. Mélanges Mickel Dufrenne*, 10/18, Union générale d'éditions, 1975, p. 409 sq.

l'écriture au détriment de la plénitude qualitative des propriétés sonores elles-mêmes), il demeure que la réflexion sur la musique présente un intérêt privilégié dans la mesure où le symbolisme musical n'est pas doublement articulé à la manière du langage discursif. Cet art demeure dès lors, de façon radicale, hors signification. Mais *non signifiante*, la musique n'est-elle pas cependant *expression* par excellence dans le domaine des sentiments ? Bref se pose ici, dans sa difficulté la plus pointue, la question essentielle du sens que cet art réussit ou non à communiquer. C'est sur ce point nodal que Lévi-Strauss a eu le mérite de centrer toute sa réflexion de départ sur ce problème qui est le nôtre.

### *La musique tonale seule fondée en nature ?*

En raison du même postulat positiviste selon lequel la nature est avant tout celle du physicien conçue comme support de la perception commune universelle, Lévi-Strauss procède à des condamnations parallèles dans les domaines pictural et musical. Ainsi seule la musique tonale (avec bien sûr les musiques modales et polytonales) reposerait sur un système vraiment fondé en nature, grâce notamment à ses bases harmoniques ancrées dans les lois de la résonance. En revanche musique concrète et musique sérielle sont rejetées hors musique pour des raisons inverses mais complémentaires. La première, en abandonnant le système traditionnel des sons pour exploiter directement les bruits, se heurte au dilemme suivant : ou conserver la valeur représentative de ces derniers et dire quelque chose de fort pauvre, ou détruire ces liens représentatifs en bricolant ces bruits afin de les dénaturer, mais alors échouer à signifier quoi que ce soit avec ces pseudo-sons incapables de donner lieu à un système de rapports clairement définis pour servir de base à une seconde articulation. Ainsi « la musique concrète a beau se griser de l'illusion qu'elle parle : elle ne fait que patauger à côté du sens »<sup>9</sup>. Quant à la musique sérielle, « maîtresse d'une grammaire et d'une syntaxe raffinée », elle est à l'opposé de la précédente par l'élaboration de son système, mais en renonçant à la hiérarchie des fonctions tonales et en revendiquant une liberté de combinaisons purement formelles sous prétexte, selon l'expression de Pierre Boulez, d'échapper aux échelles et aux « formes » « préconçues » (c'est-à-dire admises comme naturelles et immuables par simple préjugé culturel), elle renonce en fait à tout ancrage dans la nature et partant elle ne remplit plus la condition impérative de toute communication. Ainsi, musique concrète et musique sérielle, chacune à leur manière, céderaient « à

9. Cf. *Mythologiques. I. Le Cru et le Cuit*, Plon, 1964, p. 31.

l'utopie du siècle, qui est de construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation » (Id.).

Il convient de préciser aussitôt qu'il n'est nullement question pour Lévi-Strauss de retrouver en musique (et dans les autres arts) cette « double articulation » propre aux langues naturelles qui fonde le caractère arbitraire du signe linguistique, c'est-à-dire à la fois son pouvoir *référentiel* exceptionnel et sa capacité *métalinguistique*. Cela marque la barrière infranchissable existant entre linguistique et esthétique. Mais si l'ordre esthétique échappe ainsi à une communication de type linguistique, il est contestable d'en conclure qu'en dehors du champ linguistique il n'y aurait plus de véritable communication mais de simples associations empiriques variables au gré des individus et des circonstances. Force est de reconnaître que, sans l'existence de quelque chose « comme » une double articulation, il ne saurait y avoir de communication esthétique possible. Un Lévi-Strauss et un N. Ruwet ont justement souligné qu'on ne communique pas dans le vide culturel, c'est-à-dire sans la médiation d'une assise commune <sup>10</sup>. Donc il n'y a pas d'œuvre d'art véritable, à savoir une œuvre qui parvient à satisfaire l'exigence de communication, sans présence à sa base d'un *système* défini, d'une infrastructure tenant lieu de ce que Lévi-Strauss désigne comme premier niveau d'articulation. Celui-ci, en assurant le double ancrage naturel et culturel de l'œuvre, lui confère son statut de langage réel, quoique totalement spécifique. Pierre Francastel, qui énonce de manière nuancée : « la double articulation *telle qu'elle caractérise la langue* ne s'applique pas à l'art », a lui-même admirablement dégagé dans le domaine pictural ce qu'il nomme le « système de visualisation » qui, en organisant l'espace de la perspective nouvelle à la Renaissance et des « objets figuratifs » qui le peuplent symboliquement, supporte culturellement tout l'art du *Quattrocento* italien <sup>11</sup>. Mais c'est en musique que nous avons chance de serrer au plus près la nature exacte de ce premier niveau en art et là de marquer le point exact de notre divergence d'avec Lévi-Strauss.

#### « Organisation » et « composition »

En effet, la musique semble bien être le seul parmi les arts à posséder un tel premier niveau autonome, cette autonomie que Kandisky revendiquait en vain pour la peinture. Ce privilège, elle le partage précisément avec le langage verbal, au point d'être de surcroît l'unique art à posséder son écriture propre, même si celle-ci est toujours inadéquate. Apparaît ici en

10. N. RUWET, *Langage, musique, poésie*, Seuil, 1972.

11. P. FRANCASTEL, *La réalité figurative*, Gonthier, 1965, p. 124.

pleine lumière, comme en nul autre art, la double composante constitutive du soubassement indispensable à toute communication esthétique. D'une part sont évidents les liens avec ce qui est perçu et la richesse sensible puisée dans le fond de la nature avec ses bruits innombrables. D'autre part ce sensible se trouve transmuté en sons *musicaux* par incorporation à un système aussi rigoureux que celui d'une langue, bien que d'un autre ordre. À ce propos Boulez parle d'*organisation* dont il distingue la *composition*, second plan édifié sur le premier selon des modalités stylistiques diverses (la forme *sonate* par exemple sur la base du système tonal). Ce système de base – ou *organisation* – qui sert de base à toute *composition* constitue ce qu'on peut nommer (en empruntant l'expression à Husserl) un véritable réseau de « potentialités pré-tracées » et, comme tel, doté de la prégnance d'un authentique matériau de l'art. Ainsi systèmes modaux anciens, système tonal classique avec ses régions toutes repérées au cours des modulations par leur proximité relative d'une tonique unique, mais aussi, nous le verrons, systèmes sériels sont autant de jeux bien réglés d'intervalles qui définissent chaque fois une structure spatio-temporelle concrète porteuse d'une agogique riche de potentialités de sens, base de la création musicale. Car autant il est légitime de rechercher un ancrage du son dans la nature, c'est-à-dire dans un fond qui s'impose universellement à tout homme, autant il est indispensable de ne pas oublier la variété *culturelle* des systèmes musicaux édifiés sur cette base *naturelle*. À cette condition seule on s'arrache à l'ethnocentrisme occidental qui a sévi en musicologie comme en d'autres domaines et on échappe à l'illusion (paradoxale chez un ethnologue !) consistant à croire qu'un seul système de sons reflèterait l'ordre naturel et mériterait le titre de musique véritable.

« *L'attitude concrète* » : « *caractères* » et « *valeurs* »

À cet égard le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer<sup>12</sup> paraît particulièrement apte à faire entendre, en un sens tout nouveau et ouvert aux musiques diverses du monde, ce nécessaire ancrage naturel. Ce à quoi nous sommes conviés, c'est à un effort de retour sans préjugé vers ce sonore brut sur lequel, par sélection et purification, chaque culture, selon le système de référence qui lui est propre, définit son propre matériau musical, réalisant ainsi de manière singulière et originale une péréquation entre nature et culture. Ainsi l'organisation par prélèvement sur les *caractères* (en nombre infini) du sonore brut, opère le passage aux *valeurs* (au sens saussurien du terme) proprement musicales, définies par différenciation à l'intérieur d'un système particulier à une culture. Par exemple dans le système tonal est seul

12. Seuil, 1966.

admis comme « musical » le son strictement calibré en hauteurs déterminées par tons et demi-tons définis à partir de mesures mathématiques rigoureuses pouvant d'ailleurs jouer sur divers « tempéraments ». Mais il s'agit là d'un choix parmi d'autres, typiquement occidental par sa pente prononcée vers la rationalisation. Orienté de façon prédominante vers les hauteurs, ce système a réussi à enserrer celles-ci dans un réseau discontinu d'échelles très rigoureusement définies qu'il cherchera à « fonder » en tentant de le dériver après coup à partir de certains paramètres physiques et de leurs combinaisons. Le propre de ce que Pierre Schaeffer nomme « l'attitude concrète » est alors de redécouvrir, en deçà ou au-delà de ces normes culturelles propres au solfège occidental traditionnel basé sur la correspondance entre son musical et son du physicien, une libre ouverture en direction de ce grand réservoir sonore naturel où puisent les musiques les plus diverses, musiques exotiques et une grande partie aussi de la musique contemporaine. Par cette plongée dans la nature et son foisonnement sonore, par l'attention portée aux caractères que constituent le « grain », l'« épaisseur », le « volume », l'« allure » d'un son (caractères qui ne correspondent à aucun paramètre acoustique simple ni ne sont relatifs à un système musical quelconque), en creusant ainsi sous notre expérience musicale en direction du sonore brut, il devient possible de trouver le chemin perdu pour nous d'autres continents musicaux, musiques passées, exotiques ou nouvelles. Telle est la condition pour devenir sensible à des valeurs relevant d'un choix culturel différent par prélèvement originaire autre sur le fond naturel. L'aspect hauteur par exemple pourra passer au second plan, il ne sera pas érigé au rang de valeur ou de trait pertinent à l'intérieur du système, il ne sera pas non plus totalement absent, mais il demeurera enfoncé dans l'élémental. La musique africaine traite la hauteur non pour elle-même, mais la subordonne aux rythmes en faisant de celle-là comme un attribut qualitatif de ceux-ci. Les musiques d'Asie pratiquent tout un jeu de hauteurs approchées où les modulations mélodiques ont une importance au moins égale aux modulations dynamiques (ce que tente de retrouver Messiaen dans *Modes de valeur et d'intensité*). Ce choix s'opère déjà au niveau de la praxis instrumentale, de la dialectique du faire et de l'entendre, preuve irrécusable qu'il est en prise sur ce que Mauss nommait « le fait social total ». Car, comme le note encore Pierre Schaeffer, « la technologie est évidemment à la base du possible musical. Par exemple, les instruments approximatifs constitués d'écorce, de ficelles, de peaux ne permettent pas d'obtenir des hauteurs très bien ajustées. Rien d'étonnant à ce que les musiques correspondantes s'orientent, notamment en Afrique, vers des langages rythmiques, ou bien des structures mélodiques où le diatonisme a peu d'importance »<sup>13</sup>.

---

13. *La musique concrète*, Que sais-je ? PUF, 1967, p. 52.

On comprend que ces musiques, par leur maîtrise rythmique souvent extraordinaire comme par la somptuosité de leurs timbres, aient séduit les compositeurs contemporains les plus tournés vers l'avenir. Refuser cette ouverture, c'est être victime en musique de cette « illusion archaïque » que Lévi-Strauss a mise en lumière dans d'autres domaines culturels. Tout ce qui est étranger à notre système de *valeurs* musicales tend à apparaître comme pur et simple bruit. Mais ceci est tout relatif, car la réciproque est également vraie : pour une oreille formée dans un autre système que le nôtre, c'est notre musique à nous qui sombre dans le chaos sonore. Comment s'arracher à une telle illusion sinon en pratiquant ce « déconditionnement » auquel invite P. Schaeffer, c'est-à-dire non pas par développement et extension à l'intérieur de « notre » système conçu naïvement comme universel, mais par retour à la grande source naturelle, par remise en marche en quelque sorte de la dialectique nature-culture.

### *Le cas de la musique sérielle*

Quant à la musique sérielle, force est d'abord de reconnaître qu'en dépit de sa rupture avec le système tonal, elle demeure dans la grande tradition occidentale par son caractère savant et notamment contrapuntique. Est-il vrai cependant, comme l'en accuse Lévi-Strauss, qu'elle soit dépourvue de tout ancrage naturel et ne comporte qu'un seul niveau d'articulation ? Certes, contrairement au système tonal qui impose au compositeur un espace unique comme matériau de base, chaque « série » définit librement au départ un espace de manœuvre original. La distinction entre les deux niveaux n'est pas pour autant abolie, car la *série* n'est pas un *thème* mais bien une *matière* première qui ouvre un certain espace où prendront corps les structures mélodiques et harmoniques de l'œuvre. Ainsi, même si l'espace de base est personnalisé pour chaque œuvre par la décision du compositeur qui choisit telle série, on ne saurait donc dire que soit abolie en l'espèce la distinction entre *organisation* et *composition*. La musique sérielle, malgré ce que pourraient laisser croire certaines déclarations « conventionalistes » de Boulez, ne s'évade pas dans l'abstraction. Elle est, à sa manière, fondée en nature. En effet, grâce à l'espace généralisé libéré par le principe sériel – espace multiple, à la fois d'une souplesse infinie et d'une rigueur totale, indice de répartition jouant à la fois sur les hauteurs, les durées, les timbres, les dynamiques et pouvant grouper chaque fois points, ensembles ou ensembles d'ensembles –, d'autres aspects sonores sont ainsi arrachés au Fond inépuisable de la nature. Par exemple la systématisation de la hauteur à partir de la série, en tant qu'elle abandonne le principe d'identité des rapports sonores transposables, est plus apte que le système tonal à intégrer



certains éléments du sonore brut. Stravinsky, après avoir jugé que le sérialisme avait répondu à l'épreuve de la réalité musicale, n'hésitera pas à en faire usage dans ses dernières œuvres. La musique sérielle ne cède donc pas à « l'utopie du siècle » : par la médiation de son système de base elle s'enracine bien dans le sonore brut et naturel sur lequel elle prélève ce que son système lui permet de porter à la lumière et de transfigurer en horizon musical. Paraît ainsi bien respecté l'impératif majeur énoncé par Pierre Boulez pour définir la musique : « un système cohérent est, de fait, préalable à toute composition ».

### *Musique et a-musique ?*

Certes il est bien certain que dans le cas de la musique sérielle comme dans celui de la musique tonale privilégiée par Lévi-Strauss, la cohérence du système atteint un degré de rigueur tout à fait remarquable au point que l'analogie avec ce qui existe sur le plan physico-mathématique a pu légitimement paraître fondée. Or, même s'il existe ailleurs qu'en Occident, en Inde par exemple ou en Chine, des musiques dont la haute technicité systématique n'a rien à envier à la nôtre et dont la prégnance d'un code commun, reconnu et accepté par tous, s'impose avec force, ne rencontre-t-on pas de par le monde et surtout dans notre modernité la plus proche nombre de musiques qui semblent dépourvues de toute « organisation » de base au sens précis défini plus haut ? L'on retomberait alors dans la situation évoquée par Lévi-Strauss d'une musique qui ne ferait que « patauger à côté du sens » au gré des associations empiriques affectives et subjectives. La question est aussi grave que celle posée précédemment dans le domaine des arts plastiques. Le risque de sombrer dans un bricolage sonore généralisé est assurément très réel.

Il faut mettre à part, de toute évidence, les grandes musiques du monde, musiques « exotiques » d'Afrique, d'Indonésie, d'Inde, du Japon, qui ont fécondé nos musiques moderne et contemporaine en les aidant à s'arracher à l'enfermement dans un système menacé de saturation et à se libérer ainsi des règles et des formules académiques pour se replonger dans la multiplicité foisonnante du sonore : la richesse de ses timbres et couleurs, la variété d'autres hauteurs et rythmes à travers une organologie instrumentale et vocale inépuisable (tel est le sens en particulier de la grande aventure debussyste au-delà de Wagner). Or ces musiques d'autres continents, même les moins systématisées sur le plan théorique, ont leur *organisation* de base opérant le passage des « caractères » du sonore aux « valeurs », pour reprendre la terminologie de Schaeffer, mais à saisir matériellement et charnellement au niveau concret de la production instrumentale et de l'émission

vocale. Le grand défi pour le compositeur occidental dans sa quête d'ouverture est de réussir l'intégration à son propre système d'éléments puisés dans cette richesse à l'échelle du monde et de la nature afin d'atteindre à la pleine cohérence de son langage musical. Debussy et Messiaen sont à cet égard exemplaires et indiscutables.

Évoquons pour finir le cas d'Edgar Varèse. Dans cette voie d'exploration il est allé jusqu'à un point extrême qui semble l'annonce d'une ère musicale nouvelle marquée par la révolution électro-acoustique et l'apparition de la « musique concrète ». Nous retrouvons ici un questionnement du même ordre que celui qui s'est posé à propos d'une certaine peinture contemporaine. Sans doute le compositeur d'*Ionisation* n'hésite-t-il pas à affirmer : « je ne distingue pas son et bruit »<sup>14</sup>, mais c'est, semble-t-il, pour récuser la prétendue suffisance du « son musical » défini dans nos solfèges face à la plénitude sonore atteinte grâce à la « libération inconditionnelle de systèmes périmés » (p. 75). Varèse rêve d'un sonore né d'une nouvelle organologie (alors même que les sons « électroniques » ne sont pas encore en usage systématique) capable de suggérer la source des sons de notre temps, tous ces « bruits de la civilisation » qui tiennent lieu pour nous de nature élargie. D'où l'importance quasi exclusive accordée dans sa musique à la percussion par rapport aux cordes, une percussion qui, par la variété des attaques, la richesse des timbres, les nuances des qualités expressives et ses possibilités rythmiques quasi infinies, déborde de très loin les percussions limitées et conventionnelles de nos orchestres traditionnels. Un tel travail au niveau du matériau de base et de l'*organisation* est parfaitement ordonné à « produire des combinaisons sonores entièrement nouvelles » (*Entretiens...*, p. 77). Le modèle ici invoqué est celui de l'architecture moderne « qui a été prompte à apprécier les nouvelles ressources scientifiques, à les appliquer à la satisfaction des besoins nouveaux » (p. 78). Ainsi, « de même que l'architecte établit une structure sur une connaissance parfaite des matériaux qu'il utilise : leur résistance, leurs réactions, leur force de tension, etc., le compositeur d'aujourd'hui, lorsqu'il élève ses constructions sonores, devrait avoir une connaissance complète des lois qui gouvernent les systèmes vibratoires dans le domaine atmosphérique et des possibilités que la science a placées et continue à placer au service de son imagination » (p. 79). Faute de quoi, estime Varèse, « nous n'avons pas encore donné à notre époque son langage musical » (Id.). Par cet intérêt puissant porté à la relation primordiale du matériau au langage, du matériau sonore d'abord dans ce qu'il a de palpable et dans sa réalité d'objet, dans sa résistance aussi à l'intégration à une structure, de l'œuvre enfin née de la cohérence finale obtenue entre organi-

14. Georges CHARBONNIER, *Entretiens avec Edgar Varèse*, Pierre Belfond, Paris, 1970, p. 44.

sation et composition, on peut-être sûr qu'éclate ici la différence entre ce qui est musique et ce qui ne l'est pas <sup>15</sup>.

Ainsi, dans le domaine musical comme dans celui de la peinture, il apparaît que demeurent bien fondées des conditions nécessaires précises pour définir le passage à un art digne de ce nom.

---

15. Sur le délicat travail d'intégration, on peut signaler à la suite de Boulez l'exemple des sirènes, sonore difficilement détachable des connotations trop réelles et renvoyant hors système instrumental. Quant à l'œuvre telle qu'elle atteint à sa plénitude de cohérence, elle est très fidèlement analysée par Varèse lui-même : « Dans mon œuvre on trouve, à la place de l'ancien contrepoint linéaire, fixe, le mouvement de plans et de masses sonores, variant en intensité et en densité. Quand ces sons entrent en collision, il en résulte des phénomènes de pénétration, ou de répulsion. Certaines transmutations prennent place sur un plan. En les projetant sur d'autres plans l'on créerait une impression auditive de déformation prismatique. Ici vous avez encore comme point de départ les mêmes procédés que l'on trouve dans le contrepoint classique, avec cette différence que maintenant, au lieu de notes, des masses organiques de sons se meuvent l'une contre l'autre » (*Entretiens...*, p. 73).