

LE HASARD

Stephen Dedalus, qui n'avait pas été élevé en vain chez les Jésuites, était très porté à la casuistique et il se posait des problèmes de ce genre : « le baptême à l'eau minérale est-il valide ? » ou « lorsqu'on vole une livre sterling et qu'on la fait fructifier, est-on ensuite obligé de restituer toute la fortune ? » Et, appliquant sa subtilité inquisitrice à l'esthétique, il se demandait : « un homme qui, dans un accès de fureur, prend un morceau de bois et y sculpte la silhouette d'une vache, fait-il une œuvre d'art ? Et sinon, pourquoi ? »

Le problème de l'œuvre d'art accidentelle correspond, à y regarder de près, avec celui de la valeur esthétique de l'objet *trouvé* : en effet, quand un homme découvre, en se promenant dans un bois, une racine d'arbre qui ressemble à une vache — et que, pour cette raison, il la ramasse et la montre à ses amis —, sa trouvaille est-elle une œuvre d'art ? Sans se poser des problèmes de casuistique, Bruno Munari a fait collection d'objets trouvés et tous, nous sommes allés les admirer comme produits d'artisanat. Quelle différence y a-t-il donc entre exécuter une œuvre d'art et découvrir quelque chose qui ressemble — qui pourrait être — une œuvre d'art ?

Seule l'analyse du processus d'interprétation d'une forme peut nous donner la réponse et à cet égard Luigi Pareyson a écrit, en Italie, des pages d'une importance capitale (1) : regarder, comprendre, apprécier une forme ne signifie pas seulement reconnaître des rapports organiques, repérer au cœur de la matière une loi qui fasse corps avec elle et se manifeste grâce à elle. Comprendre une forme, c'est l'interpréter, à savoir : parcourir en sens inverse le processus qui y a donné naissance, donc trouver, à l'origine de la forme, une intention formative et en suivre l'histoire, le cours, le succès, — suivre dans le vif le processus qui de l'ébauche initiale a conduit à la forme achevée et comprendre alors, et

(1) Cf. *Estetica - Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli, 1960.

alors seulement, pourquoi la forme s'est manifestée ainsi et pourquoi il ne pouvait en être autrement.

De subtiles et lucides phénoménologies de ce genre nous font comprendre combien il est important, en face d'un objet à interpréter comme œuvre d'art, de supposer derrière — ou dedans — une intention, la présence d'un auteur. Sans cette présomption initiale l'objet resterait quelque chose de mort, de muet : en d'autres termes, on doit considérer l'art comme manifestation de l'humain. Mais cette expérience de la beauté, du plaisir esthétique devant une forme, on l'éprouve souvent au contact de ce qui n'est pas de l'art : en face d'une montagne, d'une prairie, d'un coucher de soleil. Et il n'est pas vrai, comme on l'a prétendu, que la nature soit stupide. Elle est stupide pour qui ne sait la voir esthétiquement ; pour un berger illettré la Joconde aussi est stupide. Devant la nature, notre attitude est-elle très différente de celle que nous adoptons devant l'œuvre d'art ? En réalité, pour que la nature nous donne un plaisir esthétique nous cherchons à la voir comme aboutissement d'une opération intentionnelle. En d'autres termes, nous lui donnons un caractère anthropomorphe, nous lui attribuons un auteur. Si nous croyons en cet auteur et si notre esthétique dissimule une métaphysique, nous aurons alors tendance à penser que la nature est la création d'un Formateur par excellence et nous établirons un parallèle — presque en termes d'*analogia entis* — entre la formativité de l'art et la formativité de la nature. Si, au contraire, nous pensons que la philosophie doit s'arrêter au seuil de la métaphysique, nous nous trouverons devant la nature, appréciée esthétiquement, comme nous nous trouvons devant elle quand nous essayons de la définir d'un point de vue épistémologique : et étant donné que nous ne pensons pas qu'il y ait une réalité universelle et univoque des objets aisément reflétée par notre connaissance une fois pour toutes, alors nous nous servons des « modèles » explicatifs à des fins opératives ; dans le cas d'une contemplation esthétique il en va de même, nous avons besoin d'une intention présumée à l'origine du fait naturel, tant il est vrai qu'il nous est nécessaire de le voir comme effet d'une opération artistique pour l'apprécier et le juger beau, agréable, curieux, génial et ainsi de suite. Et que faisons-nous d'autre quand nous nous plaisons à reconnaître, dans les objets naturels, les bizarreries du Hasard ? Sans même nous en apercevoir nous « anthropomorphisons » le Hasard et, en définitive, nous lui attribuons une intention, ne serait-ce que celle de construire bizarrement et à l'encontre des lois habituellement reconnues. Ainsi, quand nous nous émerveillons de la disposition uniforme des cristaux de neige, nous ne faisons rien d'autre que nous réjouir d'une situation de régularité, apparemment voulue dans son équiprobabilité statistique.

Donc le premier pas dans l'interprétation d'une œuvre d'art, c'est

la recherche d'une intention originelle ; et le premier pas dans l'exécution d'une œuvre d'art, c'est la supposition d'une intention formative. Un homme se promène dans la campagne, il trouve un caillou poli de forme curieuse, le ramasse et pense : « on dirait une sculpture de Brancusi. » Eh bien, par un très heureux « disguido del possibile », coïncident pour une fois chez notre promeneur imaginaire l'intention formative initiale et la recherche interprétative finale. Notre homme cherche une intention dans l'objet comme si quelqu'un l'y avait mise et en même temps il l'y suppose, conférant ainsi une raison, une force de persuasion organique à l'objet tout entier. Pour en goûter l'agrément il le produit, et en le produisant l'apprécie.

On objectera toutefois que produire une œuvre d'art implique une action, imaginer des paroles ou des sons ou, mieux encore, disposer les couleurs et autres matériaux dans un certain ordre ; mais le promeneur qui ramasse un caillou et le brandit comme objet « artistique » (qui, éventuellement, le montre à ses amis, l'expose, le catalogue et lui donne un titre) fait effectivement quelque chose, il accomplit une série de gestes par lesquels il soustrait la pierre à son contexte habituel (terrain et paysage environnant) et — en l'isolant — l'installe d'autorité dans le domaine des pièces de musée. Quand Michel-Ange disait que la statue était déjà contenue dans le bloc de marbre, il entendait simplement par là que faire la statue ne consistait pas seulement à donner des coups de marteau dans la pierre, mais à comprendre toutes les possibilités inhérentes au matériau. Le peintre qui fait une tache de couleur par erreur et qui, l'ayant envisagée dans le contexte, décide de la laisser parce qu'elle ne dépare pas ne fait rien d'autre, en définitive, qu'homologuer une réalité accidentelle. L'essentiel de l'opération formatrice ne réside pas tant dans l'exécution que dans le choix de ce qu'on a fait. (On peut même dire que la quasi-totalité du processus productif consiste à faire des choses immédiatement refusées : repasser sans cesse sur le coup de pinceau désavoué, essayer sans fin les touches du piano jusqu'à la note voulue, chercher le « mot juste ».)

Donc celui qui, dans un excès de rage, sculpte sans s'en apercevoir une tête de vache n'est pas encore un artiste mais, lorsqu'il regarde le résultat de sa fureur, reconnaît une tête de vache, l'emporte chez lui et l'expose à la vue, il devient incontestablement, quoique d'une manière élémentaire, un artiste, dans la mesure où il a conféré une forme à ces produits de la nature et du hasard qui n'en avaient pas.

Que l'art contemporain se heurte à chaque pas à des problèmes de ce genre et que le Hasard joue un rôle dans les techniques modernes de production picturale, poétique et musicale, cela est maintenant certain. Les observations que nous venons de faire nous montrent, si les

conclusions sont exactes, que même l'exploitation du hasard a une apparence d'acte formatif authentique.

Et ce, naturellement, quand la reconnaissance n'est pas arbitrairement subjective : je veux dire que n'importe qui peut aller se promener, trouver un caillou et y reconnaître la tête de Napoléon, sans pourtant trouver personne disposé à lui donner raison. C'est-à-dire : pour qu'une pierre soit une œuvre d'art possible, il faut pouvoir reconnaître dans ses lignes formatives des analogies avec des constantes stylistiques d'un art déterminé, à une période donnée. Et même ceux qui se fient au hasard pour peindre une toile — selon la méthode du *dripping* — acceptent le hasard quand il correspond, dans les résultats, à des tendances précises de l'art contemporain ou quand la nouveauté proposée par le hasard s'insère, avec une certaine justesse, dans l'évolution historique des formes. Nous comprenons donc qu'aider le hasard et trouver des intentions artistiques dans ce qui n'est point intentionnel, ce n'est pas seulement douer la nature d'anthropomorphisme, mais aussi lui conférer un caractère culturel, lui attribuer des tendances stylistiques déterminantes, la voir en termes de constantes formatives données.

L'artiste qui découvre en la nature une formatrice est donc au fond un critique à l'intuition sûre, qui trouve des analogies entre les procédés de l'art et ceux du hasard et attribue aux seconds les intentions des premiers.

Dans cet ordre d'idées, la présence d'un art comme la photographie a immédiatement constitué une source de problèmes. La photographie, qui travaille sur le matériau originel fourni par la nature, a déjà beaucoup en commun avec le promeneur qui découvre une pierre. A cette différence près que la photographie ne repère pas seulement l'art dans les événements naturels, elle y ajoute toute une série d'opérations manuelles et donc de décisions formatives autonomes, comme la lumière, le cadrage, etc.. La photographie en arrive donc à constituer un art autonome, faisant concurrence — non seulement du point de vue commercial mais aussi esthétique — à la peinture. A la peinture figurative, bien entendu. Les résultats, nous les connaissons : l'art non-figuratif n'est pas apparu seulement parce que la photographie s'était donnée pour tâche de faire des portraits, mais ainsi il a pu s'affirmer sur un marché où tout débouché, toute possibilité de survie avaient été retirés à l'art figuratif.

Ainsi, tandis que d'un côté la peinture s'orientait vers les expériences formelles les plus élaborées, depuis les constructions parascientifiques de l'impressionnisme jusqu'aux études géométriques du cubisme et de l'abstraitisme, la photographie, de son côté, essayait de faire sortir

de la réalité, même casuelle et imprévisible, toutes les suggestions et invitations à une réinterprétation et à une reconstruction de l'immédiat.

A un certain moment la peinture, au terme de la parabole de l'abstraitisme géométrique, tente, elle aussi, par d'autres voies, l'aventure : c'est la couleur qui coule au hasard sur la toile, c'est la matière qui propose fortuitement des textures à explorer, ce sont les murs décrépis, les bois et les toiles à sac, les gribouillis à la craie sur les trottoirs qui offrent leur casualité.

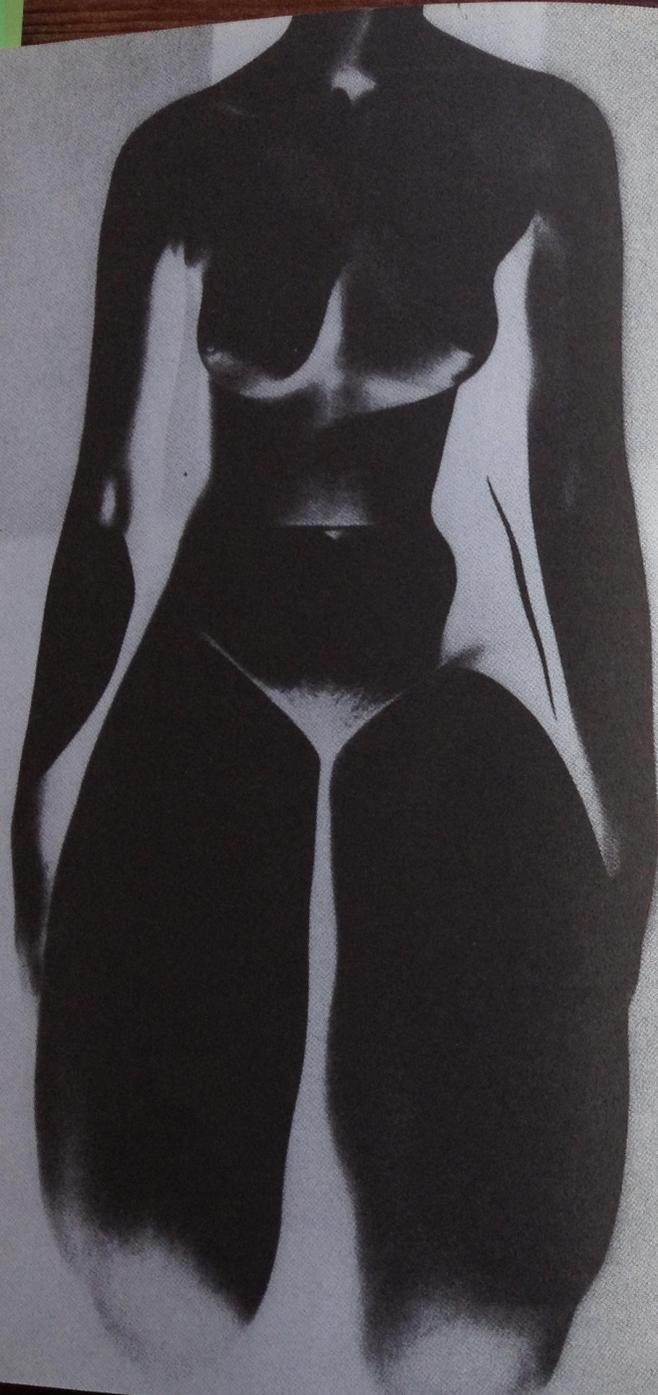
Souvent l'artiste reconstruit, en vue du tableau à faire, les occasions où le hasard agit, mais d'autres fois il se contente simplement de prendre le produit du hasard, déjà fait, et de le mettre sous cadre. Et nous revenons de nouveau à une esthétique de l'objet trouvé.

C'est alors que la photographie se trouve encouragée à poursuivre une voie qui lui est congéniale : doué d'une curiosité inhérente à sa nature (d'une vocation au *voyeurisme*, d'une nécessité spécifique de *trouver*), l'appareil photographique, qui jusqu'alors avait *trouvé* des scènes et « événements » figuratifs, est maintenant invité à trouver des occasions informelles, des taches, des graffiti, des striures, des lèpres, des excroissances, des microcosmes de toute espèce ménagés par le hasard sur les murs, sur les trottoirs, dans les flaques, sur le gravier, sur le bois des vieilles portes, sur la chaussée ou dans les coulées de goudron non encore étendu, plus ou moins foulé au pied et coagulé. Avec cette intuition stylistique du promeneur errant qui découvrait une pierre et l'estimait digne d'une comparaison avec le dernier Moore, le photographe cultivé et sensible, attentif aux tendances stylistiques de la peinture contemporaine, se promène dans les rues et relève les aspects indubitablement pittoresques de la matière. D'une part, il les trouve et, en les encadrant, en opérant un choix, il les propose ; d'autre part, il les construit effectivement car, en les photographiant, il complète les possibilités du matériau par le choix d'un angle, d'une lumière déterminée, d'un agrandissement plus ou moins prononcé de l'objet.

A ce moment se pose une question paradoxale. Si l'idéal d'un art informel, brut, tachiste, concret, est de faire siennes toutes les suggestions du hasard naturel, alors il n'est pas douteux que l'appareil photo perfectionne cet idéal et l'amène au plus haut degré de pureté théorique. Théorie mise à part, souvent bon nombre de photographies semblent plus riches et plus persuasives que tel informel pictural de seconde zone. Cette revanche de la photographie marque-t-elle un autre tournant dans l'évolution de la peinture et va-t-elle jusqu'à la pousser dans ses derniers

Jean-Pierre Sudre.





retranchements ? Ou bien la photographie, en agissant ainsi, ne renonce-t-elle pas à une finalité spécifique, déterminée par son rôle social, qui l'oblige à rester ancrée à la figure ? Mais cette exigence d'ordre pratique peut-elle se superposer à une situation désormais homologuée par une série d'opérations formatives qui, sur le plan critique, réclament une approbation et, sur le plan esthétique, trouvent — comme nous l'avons vu — un statut plausible ?

L'esthétique, qui n'est pas une discipline normative, ne saurait avancer des hypothèses en ce qui concerne le sort futur du goût et de la beauté : elle doit se contenter de relever des tendances et de décider comment les nouveaux phénomènes rentrent dans le cadre des définitions générales de la forme et du processus formatif. En d'autres termes, l'esthétique ne *fait* pas l'histoire de l'art : celle-ci est plutôt le fruit de qui tente, de qui construit, de qui trouve, même en explorant les murs au moyen d'un objectif photographique. Mais nous pouvons conclure que, si tout art a ses propres lois formatives, déterminées par le matériau avec lequel et sur lequel il opère, s'il a donc sa destination spécifique et une certaine aire de développement (les « genres » ne sont pas seulement une convention empirique mais une réalité de la dialectique des formes), quand des arts divers se mettent à exploiter la même thématique et à mettre la même intention dans le regard qu'ils posent sur les choses, il n'en découle jamais des résultats identiques. Les mêmes expériences formelles, menées selon des techniques différentes, amènent toujours un élargissement d'horizon, une évolution de la sensibilité, une modification possible du goût. Alors l'histoire des formes — actuellement nous ne savons pas encore comment — fait toujours un pas en avant.

UMBERTO ECO

Otto Steinert.