Contradictions dialectiques dans l'art moderne [1]

Jan Mukařovský

« Dialektické rozpory v moderním umění », *Listy pro umění a kritiku* III, 1935, p. 344-357
(repris dans Jan Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky II : K vývoji české poesie a prózy*,
2e édition, Svoboda, Praha, 1948, p. 290-307).

Si nous voulons tenter une esquisse de la dialectique dans l'art moderne, il convient tout d'abord de préciser ce que nous entendons par art moderne. Le concept de 'modernité' est très vague. Rien que du fait de son caractère fluctuant, on le considère tantôt comme une certaine valeur, tantôt au contraire comme une simple détermination temporelle. Pour notre part, nous ne l'utilisons nullement comme un jugement de valeur, mais comme une simple délimitation temporelle. Il faut néanmoins se décider en prenant ses responsabilités, car même si nous avons nos raisons, n'importe qui pourrait effectuer une autre délimitation en ayant pour cela ses propres raisons.

L'art moderne commence pour nous – eu égard au but que nous nous nous proposons – avec la transition entre la période réaliste-naturaliste et le symbolisme en littérature et avec le passage de l'impressionnisme au post-impressionnisme en peinture [2]. Le trait commun au stade de développement qui commence avec ces deux transitions est le refoulement ou, si l'on veut, la décomposition de l'individu. Pour voir plus clairement de quoi il s'agit, remontons plus loin dans le passé, à la première moitié du siècle dernier, jusqu'au romantisme. Le romantisme, du moins par certaines de ses manifestations, est sans conteste plus proche de l'art actuel que la période qui a précédé immédiatement la période actuelle, à savoir le réalisme, le naturalisme et l'impressionnisme. On pourrait donner de nombreux exemples. Ainsi, par exemple, la poésie tchèque contemporaine revient-elle encore et toujours à Mácha, non point par admiration platonique, mais afin de chercher chez lui un secours pour affronter les problèmes structurels qui se présentent à elle. Il n'est pas difficile de répondre à la question de savoir en quoi consiste la coïncidence entre le romantisme et l'art actuel. Dans ces deux périodes, l'œuvre est fortement sentie comme un simple signe, qui ne

1. {Dans cet article, 'antinomie' traduit toujours *antinomie*, 'antithèse', 'antithétique', *protiklad*, *protikladný*, et 'contradiction', *rozpor* ; 'concret' et 'concrétude', *věcný* et *věcnost*.}

2. L'impressionnisme évidemment marque à la fois le point culminant de la tendance réalisto-naturaliste et la première étape de l'abandon de l'imitation de la nature.

coïncide pas simplement ni nécessairement avec la réalité. Dans la période intermédiaire du réalisme, se manifeste au contraire une tendance croissante à refouler les facteurs susceptibles de s'interposer entre la réalité et l'œuvre d'art, c'est-à-dire surtout le sentiment subjectif, et secondairement tout jugement de valeur, même tendant à l'objectivité. L'ambition du poète naturaliste est de fournir un document scientifique ; l'ambition du peintre impressionniste, de saisir de manière appropriée les pures impressions sensibles, préalablement même à toute interprétation, comme équivalents immédiats de la réaction physiologique à un stimulus extérieur (nous parlons bien sûr seulement d'une tendance, nullement de ses possibilités ni de ses degrés de réalisation).

Le trait commun à l'art romantique et à l'art actuel est donc qu'ils tendent à établir une distance entre la réalité empirique et son reflet artistique – distance obtenue par la déformation de la réalité empirique. À côté de cela, il existe cependant une *différence* fondamentale : dans ces deux périodes, la participation de l'individu à la déformation de la réalité empirique n'est pas la même. Dans le romantisme, l'individu transforme cette réalité sous sa propre responsabilité : c'est la révolte de l'individu contre la réalité telle qu'elle est arrangée par les conventions sociales dès l'instant où elle est perçue. Peu importe si l'individu en l'occurrence se sent assez fort pour supporter cette responsabilité (titanisme) ou s'il y succombe (spleen, wertherisme). La responsabilité de l'individu va de pair avec une forte affirmation de l'émotivité : *cf.* par exemple le lyrisme de l'épopée dans ce qu'on appelle les récits poétiques à la Byron. – De ce point de vue, dans l'époque que nous avons appelée moderne, la situation est différente, comme la poésie le prouve de manière particulièrement manifeste. À l'époque réaliste-impressionniste, l'individu, dans sa fonction de support de la certitude noétique, était refoulé. Le seul rôle que lui assignait Zola dans sa célèbre formule « la nature vue à travers un tempérament [3] » était tout à fait accessoire : donner de la couleur à la réalité traitée. – Lorsque l'évolution naturelle a abouti à l'antithèse de cette période de fidélité documentaire, et que refait surface la tendance à la déformation, il n'y a plus d'individu capable d'assumer la responsabilité d'enfreindre les conventions sociales dont la réalité empirique est traversée dès le moment où elle est perçue par les sens. Courant poétique situé au seuil de cette période, le symbolisme en est la démonstration manifeste, dans son aspiration à une extrême objectivation du discours artistique, c'est-à-dire à une œuvre 'absolue', qui tout en étant le plus éloignée possible de la réalité empirique – base sur laquelle se retrouvent le plus facilement les gens d'une même époque et d'une même couche sociale – aurait pourtant, et de ce fait même, une valeur intangible pour les gens sans distinction de temps, de lieu et de milieu social. Le symbolisme pousse son effort d'objectivation si loin qu'il étouffe sous son poids les facultés créatrices du poète. L'expérience symboliste qui

3. {En français dans le texte. Même si cette citation se trouve parfois encore aujourd'hui, elle n'est pas exacte. Dans *Mes haines. Causeries littéraires et artistiques* (1866), en réponse à Proudhon, E. Zola a écrit : « Ma définition d'une œuvre d'art serait, si je la formulais : "Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament" », et il l'a répété dans l'article « Mon salon », publié le 1er juin 1868 dans *L'Événement illustré*, à propos des paysagistes : « Un tableau est une œuvre nulle et médiocre, s'il n'est pas un coin de la création vu à travers un tempérament ». Mukařovský a tiré sa phrase d'une source de seconde main, probablement l'hommage rendu par G. de Maupassant à son aîné : « Il a défini ainsi son naturalisme : "La nature vue à travers un tempérament" ; et cette définition est la plus claire, la plus parfaite qu'on puisse donner de la littérature en général » (*Emile Zola*, A. Quantin, Paris, 1883, p. 17), formule déjà reprise par Georges Pellissier dans son *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900* (A. Colin, Paris, 1896) : « L'art, dit M. Zola, c'est "la nature vue à travers un tempérament". Il n'y a pas de formule plus libérale ».}

débouche sur la devise désespérée de Mallarmé « Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard [4] » (c'est-à-dire qu'on n'arrivera jamais à créer une œuvre absolue, indépendante de l'être humain) montre de manière exemplaire l'*horror individui* où a sombré le symbolisme et l'impasse où il s'est retrouvé. Depuis lors, jamais l'art moderne ne s'est plus exprimé aussi radicalement contre l'individu, même si le refoulement de l'individu comme responsable de la déformation est commun à toutes les phases de l'évolution artistique jusqu'à nos jours. Ainsi, par exemple, le futurisme proclame-t-il explicitement, par la bouche de son inspirateur, Marinetti, que « dans la littérature, il faut détruire le je [5] ». Le dadaïsme, même s'il aspire à une perturbation extrême de la réalité empirique, élimine par là si parfaitement toute responsabilité personnelle de l'individu qu'il abandonne la décision au hasard absolu [6]. On pourrait nous objecter l'expressionnisme, art fondé sur le sentiment, et même sur la gradation du sentiment. À quoi nous répondrions que l'expressionnisme, par son caractère et par son échec, apporte justement la preuve du contraire. Le « sentiment illimité » (« *das maßlose Gefühl* » : Edschmied), qui est le point de vue d'où ce courant artistique considère la réalité, tend à une objectivation rien moins qu'ontologique : l'ambition de l'expressionnisme est de constituer l'art en une métaphysique. Et c'est justement l'impossibilité de cette objectivation qui est la cause de son échec, de sorte que W. Hausenstein [7] a pu écrire dans sa polémique contre l'expressionnisme : « Nous sommes tentés de supposer non seulement que l'expressionnisme est bien loin de fournir une objectivation du monde, mais qu'il est au contraire le plus grand excès de subjectivité qui ait jamais existé [8] ». L'expressionnisme tend donc lui aussi à l'objectivation et échoue sur son impossibilité.

Naturellement, dans une telle situation, il est impossible de parler de responsabilité noétique de l'individu. Celui-ci se décompose même complètement : « La vieille conception de la personnalité est menacée. Et de quelle personnalité parler, quand tout est en mouvement et s'écoule, quand il n'y a partout que discontinuité, désagrégation, de sorte que l'on se perd soi-même, que l'on se décompose en une série de

4. {Vollard, Paris, 1897.}

5. {« *Distruggere nella letteratura l''io'*, cioè tutta la psicologia » : il s'agit du onzième point du « *Manifesto tecnico della letteratura futurista* », daté du 11 mai 1912 et publié en introduction à l'anthologie *I poeti futuristi*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano, 1912, p. 12 et suiv. On peut le lire dans *Opere di Filippo Tommaso Marinetti* II *Teoria e invenzione futurista* (prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note a c. di Luciano de Maria), Arnaldo Mondadori, Milano, 1968, p. 40-48. La phrase citée se trouve p. 44.}

6. La dépersonnalisation dadaïste est certes différente de la dépersonnalisation symboliste : les symbolistes excluent le hasard au nom de l'ordre, les dadaïstes, l'ordre au nom du hasard.

7. {Wilhelm Hausenstein (1882-1957), journaliste et historien d'art, proche d'A. Behne (membre comme lui de la SPD) et ami de nombreux artistes dont Alfred Kubin et Rainer Maria Rilke, a été le premier chef de la mission diplomatique allemande à Paris après la guerre (de 1950 à sa retraite en 1955), sous le gouvernement de Konrad Adenauer (expérience qu'il a racontée dans ses *Pariser Erinnerungen*, 1961). Il a publié d'importantes monographies sur Brueghel le vieux (1910) et Paul Klee (1921), écrit entre autres sur le *Nu dans l'art de toutes les époques* (1911), la *Sociologie de l'art* (1912), l'*Esprit du baroque* (1919), Giotto et Fra Angelico (1923), le retable d'Issenheim de M. Grünewald (1919), Max Pechstein et Fernand Hodler (1918), Max Beckmann (1928, 1949), Edgar Degas (1926, 1948), mais aussi sur l'écrivain Georg Büchner (1915) et le cabarettiste Karl Valentin (1948), rédigé des notices sur la Belgique (1915) et des impressions de ses voyages dans les grandes villes européennes (1932), traduit Baudelaire (1946) et une anthologie de la poésie française de Chénier à Mallarmé, dont *Le bateau ivre* (1950).}

8. {« *Man wird versucht, zu meinen, Expressionismus sei, weit davon entfernt, Objektivation der Welt zu umschreiben, der äußerste Exzeß des Subjektiven, der je gewesen ist* » (*Die Kunst in diesem Augenblick* [L'art en cet instant], Hyperionverlag, München, 1920, p. 20). Merci à Johannes Werner, président de la Wilhelm-Hausenstein-Gesellschaft, de m'avoir si gentiment aidé à retrouver cette citation.}

réactions et d'explosions, indépendantes les unes des autres, et qu'aucun but raisonnable ne relie par un fil » (F. X. Šalda dans son *Carnet*[9]). L'art contemporain est le jouet de deux tendances contradictoires : l'une tend à la déformation de la réalité empirique, à sa dissolution, tandis que l'autre empêche d'appuyer cette déformation sur la responsabilité noétique de l'individu comme mesure de toute chose. Ainsi se trouve aussi barré le chemin qui mène à la réalité matérielle, domaine d'où proviennent les stimulus qui activent les sens de l'être humain, et qui existe donc indépendamment de l'être humain, mais dont l'être humain est partie. À la différence de l'art moderne, le romantisme, même s'il s'était lui aussi révolté contre la réalité empirique, avait accès à une réalité indépendante de l'être humain et de son rapport au monde par l'intermédiaire de l'individu, dont la volonté libre, non restreinte par les conventions sociales, lui apparaissait comme un témoignage direct de l'existence de cette réalité, dont l'être humain est partie. Le réalisme, en revanche, a certes renoncé à l'individu comme garantie de l'existence de cette réalité, mais pour trouver une garantie nouvelle dans la conviction d'un parallélisme exact entre réalité empirique et réalité matérielle. L'art moderne a certes repris de la période réaliste la méfiance envers la première garantie, romantique, mais en évoluant vers le pôle opposé, il a refusé également la seconde, que le réalisme avait acceptée.

Gardons-nous bien de confondre ou d'assimiler des choses différentes : si dans l'art moderne l'individu est exclu de la responsabilité noétique, l'individualité de l'artiste comme facteur de la structure de l'œuvre n'est pas du tout éliminée pour autant. Dans ce courant, débarrassée de la responsabilité noétique, elle est plutôt libérée et renforcée, si bien qu'elle s'affirme aujourd'hui plus que jamais : la critique et le public exigent aussi que l'œuvre ait une couleur et une nuance personnelles et il n'est pas jusqu'aux œuvres ou aux périodes créatrices particulières d'un même artiste qui ne s'individualisent. L'individualité structurelle, la singularité deviennent même l'un des critères majeurs de la valeur de l'œuvre[10]. – Il convient d'ajouter que, depuis quelques années, se manifeste un courant artistique qui se donne pour tâche, de manière de plus en plus programmatique, de redonner à l'individu sa fonction de support dans le contact entre l'art et la réalité matérielle. Il s'agit du surréalisme. Par son rapport déformé à la réalité empirique, il s'inscrit dans le cycle d'évolution de l'art moderne. Les traces du dadaïsme y sont particulièrement sensibles. Du point de vue noétique, cependant, il s'efforce de renouer le contact avec la réalité matérielle, et ce au moyen de la personnalité. Il ne s'applique pas toutefois à reconstruire la psychologie de l'individu romantique, qui appuyait sa validité noétique sur une volonté consciente, mais se tourne vers la personnalité biologique. Pour les surréalistes, la personnalité est un phénomène naturel – d'où leurs efforts, lors de la création artistique, pour atteindre autant que faire se peut les couches de la vie spirituelle qui semblent les plus proches de la base biologique, c'est-à-dire les différentes sortes d'automatisme psychique, le

9. {« *O dnešním položení tvorby básnické* » [Sur la situation actuelle de la création poétique], dans *Zápisník* (O. Girgal, Praha), 5e année, n° 11-12, juillet 1933, p. 317-338 : 331 et n° 13-14, septembre 1933, p. 421-437 (repris dans F. X. Šalda, *Z období Zápisníku* t. 1, Odeon, Praha, 1987, p. 362-378 : 368).}

10. *Cf.* F. X. Šalda, « Introduction » à *L'âme et l'œuvre* : « Le véritable jugement de valeur ne consiste qu'à prouver la singularité du phénomène étudié, le caractère tragique du drame de sa création, qui ne se répétera plus » (« *Slovo úvodní* », daté novembre 1912, extrait de *Duše a dílo. Podobizny a medailony*, Česká grafická unie, Praha, 1913, p. 6, repris dans *Soubor díla F. X. Šaldy*, t. 2, Vydává Společnost F. X. Šaldy v nakladatelství Melantrich, Praha, 1950, p. 10).

rêve, etc. Au moyen de l'individu biologique débarrassé de ses relations sociales, les surréalistes entendent établir un contact immédiat avec la réalité matérielle, qui doit être de nouveau dévoilée à l'être humain. Et allons plus loin : si l'incarnation de l'individu romantique tendait à la limite à se séparer des autres, le surréalisme suppose que l'individu biologique, quoique typologiquement différencié par ses dispositions, possède quand même assez de traits compréhensibles de manière générale et supra-individuelle. Ces différences entre romantisme et surréalisme ne sauraient empêcher, cependant, de constater des analogies : ainsi, par exemple, l'intérêt du surréalisme pour le rêve coïncide-t-il exactement avec celui de l'art romantique. Parmi les romantiques tchèques, Mácha n'était pas le seul à noter ses rêves et à les utiliser dans sa poésie ; Erben aussi, comme le montrent les documents publiés récemment par Grund. – Il convient de noter pour finir que le tableau que nous avons essayé de brosser dans les paragraphes précédents est forcément schématique. Des concepts tels que *romantisme*, *réalisme*, etc. ne sauraient être considérés comme représentatifs de la situation réelle dans toute sa diversité. C'est pourquoi les transitions que nous avons indiquées et tout ce qui a été échafaudé sur cette césure ne vaut que dans les grandes lignes : il ne faut pas oublier, par exemple, que dès la période réaliste-naturaliste – dans les années soixante-dix du siècle passé – apparaît une pléiade de poètes qui se rattachent directement à l'art moderne (Rimbaud, Lautréamont).

Un trait commun à l'art moderne, comme nous l'avons montré, est le refoulement de la personnalité, surtout de la personnalité psychologique complexe, et de ce fait fortement singulière, qui par sa seule présence souligne l'unité de l'œuvre. Dans ces conditions, la construction artistique objective surgit nettement devant les yeux de l'observateur, avec les nombreuses contradictions dialectiques qui la traversent. Ce n'est pas un hasard si, parallèlement à l'art moderne, la théorie de l'art parvient elle aussi, par des voies différentes dans les différents domaines, à une conception de la structure artistique comme ligne évolutive ininterrompue existant dans la conscience collective et évoluant sous l'influence des contradictions qu'elle recèle. La structure apparaît libérée de sa dépendance à l'égard de l'individu et de la réalité matérielle, mais son équilibre s'en trouve aussi rompu. Les antinomies, toujours secrètement à l'œuvre dans l'art, apparaissent nettement à la surface. L'œuvre d'art apparaît comme un ensemble d'antithèses. Chacune de ses composantes est à la fois elle-même et son contraire. De même, l'œuvre tout entière est dans un rapport antithétique avec tout ce qui est en dehors d'elle. La tension dialectique accrue présente dans l'art moderne se manifeste souvent par l'accentuation unilatérale de l'un des deux termes de l'antinomie : ainsi, par exemple, s'agissant de la contradiction entre la fonction esthétique et les autres fonctions subalternes de l'art, tantôt on accentue à l'extrême la fonction esthétique (*cf.* l'art pour l'art, qui a trouvé plusieurs fois à s'appliquer expressément dans l'art moderne) tantôt on la nie totalement (*cf.* l'architecture moderne). Cette tendance accentuée à l'antinomie s'accompagne d'un penchant à aller jusqu'au bout (*cf.* la passion de l'expérimentation). Ainsi, par exemple, s'agissant de purger la peinture des éléments non-picturaux, cette voie aboutit au suprématisme et au néoplasticisme, qui éliminent du tableau non seulement la figuration, mais aussi toute plasticité, le dessin et jusqu'au cadre lui-même, pourvu seulement que la couleur reste comme unique élément sur lequel construire le tableau. De même, les efforts pour

atteindre une « pure » poésie ont abouti en fin de compte à nier tous les éléments de la poésie hormis les sons et leur arrangement (poésies en 'langue artificielle'). Il convient certes d'observer qu'il existe parfois des cas dans l'art moderne où le surcroît de dialectique est obtenu non par l'accentuation d'un seul terme de l'antinomie, mais au contraire par une forte oscillation entre les deux termes – on fournira des exemples lorsqu'on traitera des couples véridicité / fictivité du thème et expressivité subjective / objectivité sémiotique de l'œuvre d'art.

Commençons par la contradiction dialectique entre l'art et la société. Il n'existe pas d'époque ni d'art où le rapport entre ces deux domaines ait été assez direct et serein pour permettre à l'art d'exprimer totalement une sorte d''esprit du temps'. Ne serait-ce que parce que la société elle-même est toujours composée de plusieurs couches et n'échappe jamais à la tension entre ses composantes et à leur déplacement relatif. En général lié à une couche donnée qui en est le vecteur, l'art se trouve lui aussi inséré dans cette tension et ce mouvement. Il peut ainsi arriver que, à une époque et dans une société données, les vecteurs de différents arts, voire de différentes sortes d'un même art, soient des couches différentes. Aujourd'hui, toutefois, la situation qui était déjà en gestation durant tout le siècle passé a atteint son point culminant : l'art se retrouve privé de la solide base sociale qui résultait de son lien avec une certaine couche. Il n'y a plus de relation univoque entre l'artiste et le commanditaire. L'artiste crée bien souvent ses œuvres pour un commanditaire inconnu et socialement indéterminé – ainsi, par exemple, les peintres et les sculpteurs créent-ils le plus souvent pour des expositions, où l'œuvre est soumise à la libre demande, ou bien la donnent à vendre à des marchands qui parfois, au lieu de fonder leurs achats sur le goût actuel, spéculent sur le goût probable de demain. En lieu et place du commanditaire, qui face à l'artiste représente exactement un certain milieu social, un groupe d'individus socialement hétérogènes et indéterminés s'interpose avec une force croissante entre l'art et la société : le public. L'évolution de la critique d'art depuis le siècle dernier, surtout dans les revues et les journaux, est le symptôme et la mesure du divorce entre l'art et la société. Le critique est un intermédiaire entre l'art et le public et son influence s'exerce de part et d'autre, mais son attitude est fondamentalement polémique tant vis-à-vis de l'artiste que du public. Il impose ses exigences contre la volonté de l'un et de l'autre et se sent le mieux tout seul, détaché de toute obligation (*cf.* F. X. Šalda, « La critique par le pathos et l'inspiration », dans *Combats pour demain*[11]). Un phénomène est caractéristique : l'influence du critique est d'autant plus forte que le groupe d'individus constituant le public est plus hétérogène et accidentel. Ainsi, par exemple, comme on sait, la critique théâtrale a-t-elle toujours une influence immédiate plus grande et est-elle toujours plus redoutée que la critique littéraire car le public des théâtres, qui change bien souvent d'une représentation à l'autre de la même pièce, est bien moins cohérent et continu dans sa composition que le public littéraire, relativement stable, et fidèle de ce fait aux auteurs qu'il aime déjà.

Aussi, dans tout le spectre de l'art moderne, observe-t-on une distance importante entre l'art et l'organisation sociale. Entre l'art et la société, il y a le public, et entre

11. {« Kritika pathosem a inspirací » *(Kus konfesse)*, dans *Boje o zítřek. Meditace a rapsodie* (1898-1904 ; Praha, 1905), 2e édition augmentée, Nákladem České grafické akciové společnosti Unie, Praha, 1915, p. 243-261.}

le public et l'art, il y a encore la critique ; et ni la critique ni le public n'ont un rôle passif de ciment fort, mais sont au contraire des éléments inquiets, le public en raison de son hétérogénéité sociale et de sa variabilité, la critique en raison de son attitude polémique à double tranchant. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que, dans le monde moderne, l'art est socialement déraciné. L'une des conséquences frappantes de cet état anormal est l'accélération de l'évolution. Les écoles et les courants se succèdent rapidement avec entre eux des antithèses marquées. La cause en est qu'ils se sont affranchis de l'action retardatrice du milieu social, qui autrefois bridait l'art par ses exigences. Cet affranchissement signifie une autonomie accrue de l'art, qui, en raison de la moindre pression exercée par la société, est abandonné à sa propre dynamique d'évolution que rien ne freine. L'affaiblissement des liens entretenus avec la société a aussi une influence sur l'organisation extérieure de certains arts : ainsi, par exemple, le théâtre tend-il de plus en plus à la formation de petites scènes d'avant-garde, qui s'adressent seulement à une étroite frange du public, contrecarrant ainsi son indétermination sociale.

Naturellement, les artistes supportent mal le divorce entre leur création et la société. Ils conçoivent une haine du public, élément versatile. Dans les débuts de l'art moderne, apparaissent des tentatives d'exclure carrément le public du champ de vision de l'artiste. Dans leur désir d'une œuvre absolue – comme on l'a dit –, les symbolistes proclament qu'ils n'ont pas besoin, éventuellement, du moindre lecteur (Mallarmé). De même, le futurisme, par la bouche de Marinetti, annonce : « Il n'est pas nécessaire que nous soyons compris » (*Les mots en liberté*) [12]. Quand bien même l'artiste ne rejette pas le public, mais au contraire le souhaite, le chemin de la compréhension mutuelle reste bloqué. A. Breton affirme à ce propos dans les *Vases communicants* : « [Quelle inclémence de toutes parts !] Un public, pour qui l'on parle et dont on aurait tout à apprendre pour continuer à parler, qui n'écoute pas ; un autre public, indifférent ou fâcheux, qui écoute [13] ». Le rejet du public ne signifie toutefois pas forcément un refus du rapport entre l'art et la société. Si pour ce qui est du symbolisme – du moins de ses créations les plus extrêmes –, on peut supposer qu'il visait non seulement à une désocialisation, mais à une déshumanisation de l'art, conçu comme une valeur absolue indépendante de qui le perçoit, on ne peut en dire autant des phases d'évolution ultérieures de l'art moderne. Il s'agit juste d'une polémique contre le public, foule socialement hétéroclite qui n'est pas en mesure d'assurer l'art de la permanence et de l'univocité de ses exigences. Le but de cette polémique, cependant, est de renouveler la relation directe entre l'art et la société elle-même, non plus limitée à une seule de

12. {« *Esser compresi, non è necessario* », phrase extraite du *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (éd. cit., p. 46), où, quatre paragraphes plus loin, Marinetti affirme : « *Dopo il verso libero, ecco finalmente* le parole in libertà *!* » (p. 47, Après le vers libre, voici enfin les mots en liberté !). L'expression est devenue fameuse grâce à sa reprise dans le titre du manifeste suivant, daté du 11 mai 1913, publié en deux parties, « *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà* » et « *Dopo il verso libero le parole in libertà* », dans la revue *Lacerba* I n. 12 du 15 juin 1913 et n. 22 du 15 novembre 1913, et toujours réédité par la suite sous le triple titre *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà* (*Opere di Filippo Tommaso Marinetti* II *Teoria e invenzione futurista*, Arnaldo Mondadori, Milano, 1968, p. 57-70).}

13. {A. Breton, *Les vases communicants*, Gallimard, Paris, 1955, p. 115. La traduction tchèque, signée Vítězslav Nezval et Jindřich Honzl, a été éditée à Prague en 1934 par le Cercle des artistes plasticiens Mánes (S.V.U. Mánes), avec une couverture de Toyen. En mars de cette même année, V. Nezval fonde avec K. Teige le groupe Surréalisme en République TchécoSlovaque (*Surrealismus v ČSR*), auquel appartiennent aussi K. Biebl, J. Štyrský, Toyen, J. Honzl et V. Ježek, et qu'il dissout en 1938 au grand mécontentement de ses amis.}

ses couches – un retour total au stade antérieur de l'évolution est ici aussi impossible, comme partout ailleurs dans l'évolution – mais dans toute son étendue, certes homogène. Cette tendance est attestée entre autres par les propos répétés sous différentes formes par les artistes contemporains : dans la société à venir, l'art sera superflu car tout le monde sera artiste. Abstraction faite de ce que cette pensée renferme d'irréalisable – du simple fait que les individus ne sont pas également doués ni pour les mêmes arts –, rien ne nous empêche d'interpréter ces propos comme l'expression du désir d'implanter pour de bon la création artistique dans la vie de la société prise dans son ensemble [14].

La contradiction dialectique entre l'art et la société, qui est toujours l'un des facteurs les plus puissants de l'histoire de l'art, ainsi qu'un facteur important de l'évolution historique de la société, est très forte – évidemment – dans l'art moderne, du fait que les deux domaines sont devenus étrangers l'un à l'autre, et à la fois très accentuée par le besoin qu'ils ont de se rapprocher à nouveau. Il ne reste plus qu'à ajouter une remarque : les effets de ce rapport inhabituel entre les deux domaines se manifestent aussi dans la structure des œuvres d'art. Citons-en pour preuve la forte tendance à l'élitisme, qui opère bien souvent dans l'art moderne comme facteur de la construction artistique : *cf.* en poésie, les différentes manières de cacher une partie du thème ou de rendre l'expression moins claire, en peinture, de compliquer la perception globale du tableau ou de la rendre moins facile, etc. Tous ces différents expédients vont de pair avec la tentative de restreindre le public, dont on a parlé plus haut.

Après l'antithèse entre l'art et la collectivité vient le tour de l'antinomie entre l'art et la vie psychique de l'individu, qu'il est possible de formuler comme suit : l'œuvre d'art comme expression immédiate d'un état psychique subjectif et comme signe objectif assurant la médiation entre les membres d'une même collectivité. Un cri de joie ou de douleur spontané est un exemple de pure expression subjective. On ne saurait nier qu'il y ait dans l'œuvre d'art quelque chose qui se rapproche de ce cri – et qui peut apparaître comme l'équivalent de l'état psychique de qui la produit comme de qui la perçoit. Par ailleurs, cependant, l'œuvre d'art est aussi un signe supra-individuel, détaché de tout sujet et qui met l'accent uniquement sur ce qui est accessible à la compréhension générale. L'œuvre d'art peut incliner vers l'un de ces deux extrêmes : *cf.* l'antithèse romantisme-réalisme, qui d'un certain point de vue correspond à cette polarité. L'art moderne, toutefois, notamment dans certaines de ses manifestations, préfère osciller entre les deux extrêmes, suscitant à la fois une excitation exacerbée en apparence très personnelle, tout en faisant clairement comprendre que la qualité de cette excitation est sans importance par rapport à l'individu réel et sert uniquement de composante pour la construction de l'œuvre. C'est naturellement dans la poésie que ce jeu se manifeste avec le plus de force. V. Nezval lui-même l'a formulé plusieurs fois dans ses poèmes comme une partie intégrante de sa poétique, par exemple dans les vers suivants :

14. Un autre fait symptomatique de cette tendance est la place particulière occupée dans l'art moderne par le cinéma, qui, parce qu'il est le plus jeune, est l'art qui correspond le plus précisément aux exigences de l'époque. Tandis que les autres arts – notamment, comme on l'a dit, le théâtre, qui est le plus proche du cinéma –, manifestent une tendance à restreindre l'hétérogénéité du public, le cinéma, au contraire, tend à couvrir la plus grande aire sociale. Des phénomènes comme Chaplin, qui correspondent dans une égale mesure à tous les niveaux de goût, sont plus fréquents au cinéma que dans n'importe quel autre domaine artistique.

Le poète aujourd'hui a sauté de la chaire
Il a un chapeau mou au lieu d'un casque en fer
Depuis longtemps il n'écrit plus au clair de lune
A déjà dit adieu aussi à la tribune
A de la fantaisie au lieu de sentiment

Le sentiment comme composante de la poésie, c'est pour Nezval « les groseilles sur les crêpes [15] ». Et ailleurs, il déclare :

L'immense béatitude crée en moi un axe
et je tourne autour tel les étoiles des cieux
Je me balance sur le calme je me balance sur le pathos,
et par l'onde porté je conquiers les fêtes des cieux [16]

On ne saurait en poésie exprimer plus clairement l'antinomie : le pathos comme expression de l'excitation immédiate et le pathos comme jeu – entièrement incorporé dans la structure d'un signe objectivé en dehors de laquelle il perd sa validité. Cela étant, aux yeux d'une critique portée sur la poésie expressive univoque, il va aussi sans dire qu'un tel « jeu avec les sentiments » apparaît certes toujours comme du cynisme de la part du poète.

Une autre antinomie bâtie sur le caractère sémiotique de l'art est l'antithèse entre l'œuvre d'art comme signe autonome et signe communicatif. Elle concerne surtout les arts qui élaborent un thème clair (un contenu), comme la peinture (évidemment figurative et non ornementale) et la poésie. Un thème est toujours dans une certaine mesure une communication au sujet de la réalité. En appelant néanmoins signe autonome une œuvre d'art thématique, nous avons à l'esprit cette particularité que son contenu n'est pas lié à une réalité concrète précise au point qu'on puisse se poser la question de sa valeur fondamentale en termes de véracité ou non-véracité. Ainsi, par exemple, dans un roman, que nous percevons comme une œuvre d'art et jugeons tel, nous ne prétendons pas que l'histoire qu'il raconte corresponde à quelque fait réel situé à un certain point du temps et de l'espace réels, même si une telle exigence serait tout à fait naturelle et pertinente à l'égard de toute autre expression linguistique communicative. Ici aussi, évidemment, il faut entendre l'art de façon dialectique, car en dépit de toute son autonomie, une œuvre poétique ou picturale communique toujours potentiellement quelque chose. Du point de vue de l'art lui-même, toutefois, le contenu qu'il communique sert uniquement de composante pour la construction artistique.

15. {Après avoir cité les vers 5-9 (1re strophe), Mukařovský se réfère ici au vers 15 (3e strophe), *Cit rybíz do palačinek*, du poème « *Dopis Mukařovskému* » [Lettre à Mukařovský], extrait du recueil *Zpáteční lístek básně 1932* [Billet aller-retour poésies 1932], sorti au printemps 1933 (F. Borový, Praha), p. 155. À noter que pour la réédition de *Zpáteční lístek* dans le tome 4 de ses *Œuvres complètes* (*Dílo*) paru en 1951, Nezval (1900-1958), craignant la censure, en a éliminé toute la section *Tři dopisy přátelům* [Trois lettres à des amis], constituée de « Lettre à Karel Teige », « Lettre à Mukařovský » et « Lettre à Roman Jakobson », et de nombreux autres textes. Ces poésies supprimées n'ont ensuite été rééditées qu'en 1988 dans le tome 34, *Nezařazené básně* [Poésies hors recueil]. Un grand merci à M. Blahynka pour ces précisions.}

16. {Septième et avant-dernière strophe de « *Jízda na mořské vlně* » [En chevauchant l'onde marine], première poésie de la section homonyme du recueil *Sbohem a šáteček básně z cesty* [Adieu et mouchoir poésies de voyage], publié en mai 1934 (Družstevní práce/F. Borový, Praha), 4e éd., F. Borový, Praha, 1946, p. 139-140 : 140.}

Ainsi, par exemple, la caractéristique du roman ou de la peinture réaliste est qu'ils s'efforcent de susciter l'*impression* que ce qui est raconté, dépeint ou représenté est véridique. Bien sûr, il ne s'agit justement que d'une impression, éventuellement d'une illusion suscitée par les moyens formels de l'œuvre, en aucun cas d'une documentation contractuelle (*cf.* l'article de Jakobson « *O realismu v umění* » [Du réalisme dans l'art], *Červen*, 1921). L'art thématique oscille donc en permanence entre la fiction et la véridicité : l'accent est mis tantôt sur l'un, tantôt sur l'autre terme de l'antinomie. L'art moderne, lui, accentue cette antinomie entre la fiction et la véridicité, souvent en amplifiant cette oscillation au moyen d'un empilement complexe des états transitoires entre ces deux pôles. Ainsi, par exemple, dans *La fin des temps anciens* [*Konec starých časů*] de Vančura, comme l'a montré récemment Jakobson (*Slovo a slovesnost* I, 1935), le jeu aux confins de la véridicité et de la fiction est-il obtenu en confrontant deux systèmes de valeurs fictives, le monde féodal et le monde des parvenus de l'après-guerre, qui se présentent comme véridiques. Dans d'autres cas, plan de la réalité et plan de la fiction sont juxtaposés de façon à ce qu'on ne sache pas avec certitude auquel appartient chacun des détails du thème : *cf. Comme deux gouttes d'eau* et *Monaco* de Nezval[17]. En poésie, d'ailleurs, les passages du plan de la fiction au plan de la réalité avaient déjà été utilisés par le symbolisme dans son traitement du sens, changeant en un tour de main une image poétique développée en une dénomination littérale et vice versa.

En peinture, on a des cas voisins – mais non identiques : renversements de la figuration à la non-figuration et vice versa, ou éventuellement choses représentées de manière réaliste que l'on prive de tout caractère figuratif, etc. Figuration et non-figuration constituent donc elles aussi une antinomie dialectique, dont la tension se fait plus forte dans la peinture actuelle qu'à d'autres époques. Ainsi, par exemple, la peinture cubiste d'un côté détruit-elle l'objet en supprimant son contour réel tout en soulignant de l'autre son objectivité en le donnant à voir (certes par synecdoque) de plusieurs points de vue à la fois, afin de faire ressentir son unicité en tant que point de cristallisation de l'espace, indépendamment des changements de position du spectateur. La peinture futuriste fait souvent de choses caractérisées comme des objets matériels une métonymie pour une action immatérielle : elle peint, par exemple, un bouquet de choses apparemment étrangères les unes aux autres pour exprimer le bruit de la rue, chaque son étant exprimé par les êtres et les objets qui en sont la source. Le passage d'une figuration extrême à une non-figuration extrême est encore plus brutal dans la peinture surréaliste, qui souligne le caractère figuratif de chacune des choses représentées tout en indiquant, par la rencontre immotivée d'objets mystérieusement hétérogènes au sein d'un même tableau, qu'ils ne sont que les métaphores du sens caché de l'ensemble, totalement non-figuratif. Même les courants qui semblent refuser au tableau tout caractère figuratif n'en sont pas coupés. On peut même trouver des cas où le retournement dialectique de la non-figuration absolue à une nouvelle figuration pleine et entière saute aux yeux. Nous pensons au suprématisme, qui dans sa polémique contre la figuration est allé jusqu'à éradiquer le dessin et la plasticité : composé de rectangles colorés agissant comme de simples quanta de couleur, et non

17. {*Jak vejce vejci* (Družstevní práce, Praha, 1933) et *Monaco* (Mánes, Praha, 1934) sont deux romans.}

comme des contours, et donc parfaitement non-figuratif du point de vue pictural, le tableau devient lui-même une chose. Le théoricien promoteur du suprématisme (A. Behne, *Von Kunst zur Gestaltung*) proclame que « le tableau nouveau n'est pas fondé sur l'objet, qui est seulement créé par la couleur de manière symbolique, à titre de fiction, d'accessoire, de suggestion, mais fondé directement sur les couleurs, utilisées non pas pour renvoyer à quelque chose, mais pour ce qu'elles sont réellement et ce qui vaut pour soi, le rouge, le bleu clair, le vert foncé, etc. [18] ». Le tableau suprématiste aspire tellement à devenir une chose parmi les choses que, pour les suprématistes, l'idée d'une fabrication mécanique des tableaux perd son absurdité.

Mais nous arrivons ainsi à une autre antinomie, celle entre le matériau et son utilisation dans l'œuvre d'art. Il s'agit ici de l'antithèse entre l'œuvre d'art comme structure esthétique et la même œuvre comme chose. Partons d'un exemple simple : une pierre, mettons une pierre semi-précieuse, un morceau de jaspe, est une chose dotée de certaines propriétés réelles (physiques, chimiques, etc.), dont nous sommes informés par nos sens. Cela change, toutefois, dès que nous la considérons d'un point de vue esthétique : chacune de ses propriétés, tout en conservant sa validité réelle, devient en même temps, dans son rapport aux autres et comme partie intégrante de l'ensemble qu'elles constituent, un facteur de l'état esthétique (*Verhalten* [19]) suscité chez l'observateur par cet ensemble. Une œuvre d'art aussi est à la fois une chose et une construction esthétique : le vecteur des propriétés concrètes est ici aussi le matériau ; eu égard à l'effet esthétique, d'autre part, ces propriétés deviennent les composantes de la structure artistique [20]. C'est pourquoi le matériau revêt une importance de taille pour la construction du produit artistique : une statue en marbre est quelque chose de différent que la même statue en métal, non seulement en réalité mais également du point de vue artistique.

Dans une œuvre d'art, les propriétés spécifiques de chaque matériau peuvent être utilisées soit positivement, c'est-à-dire que l'on en tient compte lors de l'élaboration, soit négativement, lorsqu'on leur fait violence. Dans un cas comme dans l'autre, le matériau fonctionne comme composante de la structure de l'œuvre. Ici aussi, comme sous d'autres aspects, l'art moderne est supérieurement dialectique : il met fortement en évidence la concrétude brute du matériau en préservant assez son caractère pour qu'il puisse créer une antithèse avec la structure artistique dans laquelle il est pourtant intégré. Un trait typique de tout l'art actuel est sa prédilection pour les matériaux inusuels, ou tout à fait nouveaux, qui par là même soulignent leurs propriétés spécifiques et leur concrétude. Laissons de côté l'architecture, où les nouveaux matériaux peuvent s'expliquer au moins en partie par l'essor de la production industrielle et du commerce, qui offrent un choix extraordinairement riche. En peinture, on peut ci-

18. {« *Das neue Bild ordnet sich nicht nach Gegenständen, die ja doch auf dem Umwege der Symbolik, der Fiktion, der Stellvertretung, der Andeutung durch die Farbe erst geschaffen werden, sondern unmittelbar nach den Farben, die hier nicht mehr als Andeutung irgendeiner andern Sache verwendet werden, sondern als das, was sie sind und für sich selbst leisten als Rot, als Hellblau, als Dunkelgrün usw.* » (A. Behne, *Von Kunst zur Gestaltung* [De l'art à la mise en forme], Arbeiterjugend-Verlag, Berlin, 1925, p. 75).}

19. {*Verhalten* correspond en français à 'attitude'.}

20. En parlant ici de matériau, nous avons surtout à l'esprit le matériau des arts plastiques, car la langue, matériau de la poésie, présente un cas beaucoup plus compliqué, étant avant même d'entrer dans l'œuvre non seulement une chose (perceptible par l'ouïe), mais aussi, et surtout, un signe.

ter comme exemples les tableaux de Moholy-Nagy, qui utilisent comme supports des verres de miroir ou des plaques métalliques imparfaitement recouverts de couleur, et parfois des vernis au lieu de peintures à l'huile, et recourent même à des matériaux tout à fait nouveaux, tels la celluloïde, la galalithe [21], etc. Bien souvent, pour accentuer la concrétude du matériau, la peinture en souligne le caractère brut, non travaillé : *cf.* les morceaux de papier, ou de papier journal imprimé, de cartes à jouer et autres, collés sur la surface peinte des tableaux cubistes. Un cas semblable, toujours dans cette école, est la représentation réaliste de la structure du matériau, par exemple les anneaux d'un morceau de bois, au milieu d'un tableau non-réaliste qui détruit les contours de l'objet représenté et schématise les détails sous forme stéréométrique. On peut évoquer pour finir le modelage en relief de certains objets représentés par des amas de couleur, qui dans le reste du tableau est étendue uniformément. Dans la peinture, le développement du répertoire des matériaux et l'utilisation frappante de leurs propriétés ressortent avec une force toute particulière en comparaison avec la peinture du siècle passé, qui travaillait le plus souvent avec un éventail de matériaux très restreint, laissant les autres aux formes d'art inférieures.

L'antithèse dialectique entre le matériau et la fonction esthétique qu'il acquiert dans l'œuvre renvoie à une autre antinomie, entre l'art et le non-art, c'est-à-dire entre les produits où la fonction esthétique domine et ceux où elle est subordonnée à une autre fonction dominante ou bien tout à fait absente. Cette antinomie non plus n'est pas l'apanage de l'art moderne. La fonction esthétique est toujours en contradiction avec les autres, soit que dans l'art lui-même elle soit chassée de sa position dominante par une autre fonction, soit que bien souvent, même en dehors de l'art, elle tende au contraire à devenir la fonction dominante [22]. Dans l'art moderne, cependant, ces oscillations sont amplifiées : tantôt la domination totale de la fonction esthétique est expressément prêchée en théorie et mise en pratique dans l'œuvre d'art (*cf.* par exemple l'art pour l'art de la poésie symboliste et décadente), tantôt on proclame son exclusion (*cf.* par exemple la théorie de l'architecture fonctionnelle). Certes, l'une et l'autre de ces deux attitudes, l'accentuation ou la négation extrême de la fonction esthétique, ont vite fait de se transformer en leur contraire : l'exclusion maximale de toutes les autres fonctions a pour effet que la fonction esthétique se transforme en une autre fonction, par exemple morale (« Aussi ce qui exaspère surtout l'homme de goût dans le spectacle du vice, c'est sa difformité, sa disproportion », Baudelaire [23]) ou intellectuelle (« Le but de nos efforts est de connaître la beauté du monde », Březina [24]) ; inversement, la négation maximale de la fonction esthétique dans l'architecture fonctionnelle devient l'instrument d'un effet esthétique (fonctionnalité maximale = valeur esthétique maximale). – Un élément supplémentaire contribue à accentuer fortement l'antithèse entre l'art et les autres produits de l'activité humaine : la tendance à

21. {Nom commercial de ce qui est considéré comme la première matière plastique, inventée en 1897 à partir de caséine chauffée et de formaldéhyde, et aussi appelée *osso artificiale* en italien ou *Kunsthorn* en allemand.}

22. Pour un approfondissement de cette antinomie, voir mon livre *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* [Fonction, norme et valeur esthétiques comme faits sociaux], F. Borový, Praha, 1936.

23. {« Théophile Gautier », dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, III *L'art romantique* (1868), Calmann Lévy, Paris, 1885, p. 166-167.}

24. {Otokar Březina (1868-1929), extrait de « *Krása světa* » [La beauté du monde], article paru en mars 1899 dans la revue *Lumír* (27e année, n° 19) et repris dans *Hudba pramenů* [Musique des sources], Hugo Kosterka, Praha, 1903, p. 57-63 : 62.}

l'œuvre dans l'art moderne à viser des produits qui, dans un autre temps ou un autre lieu, ont certes fonctionné ou fonctionnent comme art, mais qui, dans le milieu pour lequel l'artiste crée, ne rentrent pas dans le canon esthétique de l'art et sont même en contradiction avec lui : *cf.* par exemple le rapport entre la sculpture noire et la statuaire moderne ou l'orientation vers la « périphérie » dans la poésie (voir les thèses du *Marsyas* de Čapek [25] ou la préface de Nezval aux *Cinq doigts* [26] et certains phénomènes significatifs dans la pratique artistique de ces deux poètes) et la peinture (*cf.* le livre de J. Čapek sur *L'art le plus modeste* [27] et les tableaux d'H. Rousseau). Mais comme ces contacts entre le 'grand'art et l'art 'primitif' ou 'inférieur' signifient en même temps l'introduction d'un canon esthétique étranger dans la structure artistique de l'œuvre, nous les évoquerons plus en détail lorsque nous aborderons l'antinomie entre la 'beauté' et sa négation. – Une autre caractéristique de la relation entre l'art et le non-art est le rapport intense qu'entretient l'art moderne avec la machine (poésie de la civilisation, rapprochement de la production mécanique et des arts plastiques, mise en avant de l'intervention de la machine comme facteur esthétique dans le cinéma et la photographie) – Les antithèses mutuelles entre les arts sont semblables dans une certaine mesure à l'antithèse entre l'art et le non-art. Comme il ne s'agit pas toutefois de contact entre l'art et un domaine étranger à l'esthétique, nous les traiterons elles aussi plus avant.

L'antinomie entre l'art et le non-art a attiré l'attention sur la fonction esthétique, qui est le fondement de l'art. C'est pourquoi nous allons maintenant nous intéresser aux antinomies internes à la fonction esthétique elle-même, c'est-à-dire aux contradictions qui surgissent dans l'œuvre entre ses composantes fonctionnant comme facteurs esthétiques. La première d'entre elles est l'antinomie dite (de manière plutôt imprécise) antithèse entre le contenu et la forme. La relation mutuelle de ces deux bouquets de composantes en lesquels se divise l'œuvre d'art (pour autant bien sûr qu'elle soit thématique) peut être définie de différentes façons. Nous utiliserons une définition qui, certes, n'est pas exhaustive, mais pour notre objectif saisit le cœur du sujet : dans une œuvre d'art, les composantes de contenu apparaissent en règle générale comme celles qui conditionnent, les composantes formelles comme celles qui sont conditionnées. En réalité, évidemment, le contenu est toujours à la fois conditionnant et conditionné, tout comme la forme, car c'est justement sur la tension entre conditionner et être conditionné que se fonde la contradiction dialectique entre la forme et le contenu. L'art moderne augmente cette tension et fait ressortir avec force l'antinomie forme-contenu en déplaçant le poids principal sur le non-A et en accentuant le conditionnement par la forme [28]. Ainsi, par exemple, la poésie moderne fait-elle bien souvent naître le contenu de la forme en tirant le thème d'éléments linguistiques : *cf.* certaines poésies lyriques de Nezval où le seul fil conducteur (certes changeant) du thème est fourni par la chaîne sémantique des rimes, ou bien les poèmes du recueil de Biebl, *Zlmiatý řetězy* [Par des chaînes d'or, 1926], où la cohérence thématique est

25. {Dans *Marsyas čili na okraj literatury* 1912-1931 [Marsyas ou en marge de la littérature], Aventinum, Praha, 1931, K. Čapek présente des réflexions sur la littérature populaire et les genres mineurs ou mal considérés.}

26. {*Pět prstů*, B. Killian, Brno, 1933, recueil dédié à Mukařovský.}

27. {*Nejskromnější umění*, Aventinum, Praha, 1920.}

28. {Mukařovský parle ici de « non-A » sans avoir jamais introduit A comme premier terme : on ne sait donc au juste à quoi renvoie ce terme non défini.}

ouvertement assurée par de petites images euphoniques. En peinture, cette tendance est exacerbée par un certain type d'expressionnisme, ce qu'on appelle la peinture absolue de Kandinsky, l'orphisme de Kupka également, certains tableaux de J. Šima et l'artificialisme de Štyrský et Toyen, où une thématisation rudimentaire (par exemple, l'espace, un contour) est vaguement suggérée par la distribution des couleurs (mise en avant des couleurs chaudes, par exemple, et mise en retrait des couleurs froides) et par le tracé de la ligne (*cf.* de vagues ébauches de figuration au moyen de contours fermés ou non).

Il se peut aussi que l'antinomie accentuée du contenu et de la forme se manifeste par le fait que la forme, sans perdre de son caractère formel, devient en même temps contenu. Un exemple éloquent est offert par les images poétiques symbolistes. L'image poétique, ne serait-ce que par son rapport à la chose qu'elle désigne seulement de manière indirecte, est manifestement une question de forme. Et pourtant, chez les symbolistes, par exemple chez Březina, elle est bien souvent utilisée de telle sorte qu'elle est développée jusqu'à former une petite cellule thématique. Parfois, toute une histoire est racontée sous forme d'image – et seulement comme image –, par exemple dans les vers suivants :

> Ici, nul vivant ne s'égare.
> Ressuscitée par mes regards,
> la tristesse de ces lieux s'est levée
> et à pas feutrés par la peur,
> pour ne point déranger dans leur sommeil
> ses frères invisibles,
> elle est venue à mon encontre.
>
> *La tristesse de la matière*[29]

L'image de la tristesse venant à l'encontre du poète à pas feutrés est plus qu'une simple forme : c'est une forme qui se transforme dialectiquement en contenu. Un autre exemple est fourni par les images poétiques que Breton nomme « doubles » dans les *Vases communicants*, c'est-à-dire celles où le même mot d'un texte fonctionne en même temps comme image, donc comme phénomène formel, et comme désignation propre se référant directement au thème. Nezval a fourni plusieurs exemples d'une telle poétique des images dans son récit *Elle voulait dévaliser lord Blamington*. En voici un : « Roman. Coucher de soleil dans une pièce. Il y a des écrivains qui veulent peindre ce coucher de soleil avec des mots. Ils observent les meubles l'un après l'autre, à la recherche de ses reflets. Les anciennes écoles littéraires recouraient à un appareil mythologique. Il est possible de susciter ce mystère d'une seule phrase : le soleil s'est couché. Et dans la pièce, il en est resté le souvenir. Une rose dans un verre derrière la fenêtre[30] ». La rose, ici, est à la fois image du soleil, donc forme, mais à la fois

29. {Otokar Březina, « *Smutek hmoty* » v. 1-4, extrait de *Stavitelé chrámu* [Les bâtisseurs du temple], *Moderní revue*, Praha, 1899, p. 18.}

30. {« Une goutte d'encre » (« *Kapka inkoustu* », ReD 1re année, n° 9, juin 1928, repris dans *Chtěla okrást lorda Blamingtona*, J. Fromek, Praha, 1930, où la citation se trouve p. 77), dans *Avantgarda známa neznámá* 2 *Vrchol a krize poetismu 1925-1928*, Svoboda, Praha, 1972, p. 539-551 : 544. Sous-titré

aussi une rose réelle avec toutes ses propriétés, donc contenu. On peut également citer l'exemple inverse, où le contenu, tout en restant lui-même, devient en même temps forme. Nous pensons aux œuvres de la peinture cubiste, où seul le titre, en règle générale, donne sans équivoque le contenu. Le titre cependant, par exemple *Homme à la pipe*, détermine aussi dans une large mesure l'interprétation formelle : si le tableau était dépourvu de titre, bien souvent l'interprétation de sa forme serait elle aussi indéterminée, et s'il avait un autre titre, elle serait différente. Le thème fonctionne ici ouvertement comme facteur formant.

De la sorte – du fait du conditionnement du contenu par la forme et de la transformation dialectique de la forme en contenu et vice versa –, il se produit dans l'art moderne une exacerbation de l'antithèse entre le contenu et la forme. Toutefois, chacun de ces groupes d'éléments a en soi sa propre antinomie interne, qui, dans les œuvres d'art contemporaines, est également poussée pour atteindre une efficacité remarquable. – L'antinomie interne de la forme se formule ainsi : la forme est un facteur à la fois d'organisation et de désorganisation de l'œuvre. Certes, le terme fondamental de l'antinomie est le pouvoir organisateur de la forme. C'est ainsi, en règle générale, que la forme est comprise et définie théoriquement. L'art moderne met toutefois l'accent sur son contraire, c'est-à-dire sur la puissance désorganisatrice de la forme, et, au moment où la désorganisation atteint son sommet, elle se mue par un retournement dialectique en une nouveauté positive : une réorganisation au moyen de la forme. C'est la peinture cubiste qui en fournit l'une des démonstrations les plus éloquentes. La forme y désorganise certes l'objet en le privant de l'unicité d'une perspective et en transposant en formes stéréométriques régulières les parties en lesquelles il est décomposé ; en même temps, toutefois, elle l'organise aussi en une unité nouvelle plane et douée de contours. La poésie du poétisme procède de manière semblable : elle décompose le lien de causalité de l'action, fourni par le thème à partir des réalités extérieures, pour le remplacer par une cohérence nouvelle, de nature formelle (compositionnelle, purement sémantique, rythmique, etc.).

Le contenu lui aussi (le thème) a son antinomie interne, parallèle à la contradiction interne de la forme : c'est l'antithèse entre l'un et le multiple. Le contenu d'une œuvre d'art est par définition un tout sémantique. En même temps, toutefois, il est aussi multiple, étant articulé en petites unités subalternes dont les rapports sémantiques mutuels perturbent ou accentuent l'unité générale. Ainsi, par exemple, lors de la construction normale d'une intrigue romanesque, se crée-t-il une tension du fait de la succession inattendue des événements, qu'il est impossible au début d'assembler en une unité sémantique. C'est seulement le dénouement qui réalise l'intégralité du thème en rassemblant après coup toutes ses parties pour créer un sens unitaire. L'art moderne accroît souvent l'antinomie dialectique entre cohérence et incohérence du thème, en présentant le thème de manière si incohérente que chacune de ses parties présente un rapport concret autonome (à la réalité présupposée derrière l'œuvre, ou plus exactement derrière son thème). C'est le surréalisme qui est allé le plus loin dans

poezie a analýza (poésie et analyse), *Chtěla okrást lorda Blamingtona* n'est nullement un récit, mais un recueil de textes divers des trois années précédentes, notamment des essais, trois poèmes en prose repris de *Rekonstrukce* (1927) et deux drames qui marquent le début de la période surréaliste de Nezval. « *Kapka inkoustu* » est une suite – plutôt décousue – de réflexions (en général assez brèves) et d'aphorismes sur la société, le langage, la poésie… }

cette voie, en composant un thème avec les faits les plus hétérogènes en poésie, et en peinture avec des objets n'ayant pas d'autre lien que leur cadre commun. Même l'unification permise par la forme (au moyen, par exemple, de la composition ou du rythme) est rejetée. En revanche, on accentue le caractère documentaire de chacun des faits mentionnés dans l'œuvre poétique ou bien la réalité de chacun des objets représentés dans l'œuvre picturale, afin qu'ils produisent sur le spectateur une plus grande impression de décousu. La tâche d'assembler en une unité sémantique les faits et les choses séparés est laissée au spectateur ou au lecteur. C'est ainsi qu'est soulignée l'antinomie interne du thème.

Nous pourrions passer en revue toute la structure en descendant progressivement jusqu'aux composantes particulières et dévoiler les antinomies dont elle est tissée jusqu'à la base, mais un tel exposé nécessiterait une analyse détaillée et spécifique suivant les différents arts, pour laquelle, ici, la place nous manque. Ce nonobstant, on ne peut passer sous silence l'une des antinomies les plus importantes, à savoir l'antithèse entre la beauté et sa négation. Nous n'avons pas à l'esprit le problème conventionnel de l'esthétique du 'laid', mais bien le fait que l'œuvre d'art, surtout justement dans sa première fraîcheur, suscite non seulement un agrément esthétique, mais aussi de forts mouvements de désagrément, du fait qu'elle enfreint les normes esthétiques traditionnelles. L'art moderne prend un malin plaisir à renforcer ce sentiment de transgression, ce qui ne veut pas dire cependant qu'il refoule la norme, mais bien plutôt qu'il la dévoile et l'exacerbe. Le principe doit être d'autant plus fortement ressenti que l'on veut fortement accentuer sa transgression. C'est pourquoi l'art contemporain recourt volontiers au croisement de la norme avec une autre norme, et ce, de la manière suivante : face au canon des normes en vigueur (le goût), il dresse un autre canon, lui aussi déjà parfaitement développé en un système et en passe d'atteindre un idéal de beauté univoque qui lui est propre, mais valable en dehors de l'art contemporain 'officiel'. On en a donné des exemples plus haut au moment de traiter l'antithèse entre l'art et le non-art. Au lieu de la négation d'un seul ensemble de normes (canon), naît une oscillation entre deux ensembles, et ce, en règle générale, à l'intérieur de la structure, certains groupes de ses composantes obéissant à un canon, le reste à l'autre (par exemple en poésie, la construction de la phrase contre le choix du lexique, etc.). Évidemment il peut aussi se faire que la contradiction naisse à l'extérieur de la structure, si l'œuvre, entièrement bâtie suivant un canon étranger, est incluse dans le contexte de l'art officiel, dont le canon forme ensuite l'arrière-fond pour sa perception.

La dernière antinomie enfin, dont il faut dire quelques mots, est la contradiction des arts particuliers entre eux, en d'autres termes, la contradiction entre l'art tourné vers un autre art et l'art dit 'pur' (la 'pure' poésie, la 'pure' peinture, etc.). Chaque art peut chercher une voie vers d'autres arts, en mettant l'accent sur les composantes qu'il partage avec eux (le thème, par exemple, unit la poésie, le drame, la peinture, le cinéma ; le rythme et les valeurs sonores rapprochent la poésie de la musique ; la distribution de l'ombre et de la lumière, l'extension, le contour sont communs à la peinture, à la sculpture et au cinéma), et d'autre part en s'efforçant par ses moyens spécifiques de concurrencer leurs moyens spécifiques (*cf.*, par exemple, la poésie s'efforçant de

concurrencer les possibilités visuelles de la peinture[31], le cinéma concurrençant le drame, et le drame, le cinéma, etc.). Les relations réciproques des arts particuliers entre eux sont aussi attestées par les clichés métaphoriques usuels employés par la critique, comme la 'musicalité' d'une poésie ou bien d'un tableau, le caractère 'poétique' de la musique ou de la peinture, la 'plasticité' d'une poésie ou d'un tableau. Au cours de ces influences mutuelles, il peut s'instaurer des relations très compliquées. Ainsi, par exemple, la construction des œuvres musicales de R. Wagner (leitmotiv, citations musicales et autorisées) se fait avec un penchant évident de la musique pour la poésie ; le romancier Th. Mann, lui, comme en retour, adopte sciemment pour modèle le principe wagnérien de construction pour échafauder la composition de ses œuvres poétiques (*cf.* W. Schaber, *Th. Mann zu seinem sechzigsten Geburtstage*). Mais il se peut aussi, au contraire, qu'un art s'efforce d'être lui-même en mettant justement l'accent sur les propriétés spécifiques qui le distinguent des autres arts, donc la poésie, par exemple, sur les éléments purement linguistiques, la peinture sur la couleur, etc. Ces deux tendances, à un art « pur » et à une fusion avec un autre art, se trouvent exacerbées à l'extrême dans l'art moderne (*cf.*, par exemple, la poésie en langue artificielle et le suprématisme en peinture, et, au pôle opposé, la poésie symboliste fusionnant avec la musique et la peinture surréaliste s'identifiant avec la poésie). Et bien souvent, ce couple dialectique se croise en plus de manière intéressante avec le couple subordination-supériorité de la fonction esthétique : *cf.*, par exemple, la poésie symboliste, qui unit une inclination vers un autre art (la musique) avec une domination accentuée de la fonction esthétique, ou bien alors le constructivisme en architecture qui accentue la spécificité de l'architecture tout en s'efforçant de subordonner la fonction esthétique.

Nous avons essayé de montrer que l'art moderne est bâti sur des contradictions dialectiques. Non pas évidemment que ces contradictions n'aient pas existé dans les phases précédentes de l'évolution des arts – puisqu'elles sont le moteur permanent de l'évolution –, mais parce que les contradictions, qui se manifestent en général progressivement, surgissent dans l'art moderne massivement et avec force, agissant à découvert et se croisant les unes avec les autres. Nous avons montré au début de cette étude quelles sont les causes de cet état spécial. Il ne s'agissait pas pour nous de critiquer l'art moderne ni d'en faire l'apologie, mais d'en tenter une caractérisation noétique. On caractérise trop souvent l'art moderne comme l'expression de la crise de la culture et de la société contemporaines. Une telle caractérisation n'est justifiée que dans la mesure où elle n'est pas l'expression d'une animosité envers tout art vivant, et uniquement si elle s'accompagne de la prise de conscience de tous les efforts que l'art moderne a justement entrepris pour reconstruire un monde de valeurs, et de la force avec laquelle, dans son apparent chaos, il aspire à un ordre, fût-il dynamique.

Traduit du tchèque par Laurent Vallance[32]

31. {Pour un exemple de cette émulation entre peinture et poésie, voir le commentaire de certains numéros du cycle « La petite ville bizarre » de Nezval, 6 et 13, à la fin de l'article « Analyse sémantique d'une œuvre poétique : *Le Fossoyeur absolu* de Nezval », ici même p. 154-157.}

32. {Merci au Collège suisse des traducteurs Looren, qui m'a accordé une résidence à l'automne 2016 dans son cadre enchanteur entre le Bachtel et le lac de Zurich pour traduire cet article et « Analyse sémantique d'une œuvre poétique : *Le Fossoyeur absolu* de Nezval », et réviser les autres traductions du recueil.}