

E. MOUTSOPOULOS

## CONFORMISME ET CONTESTATION DANS LE DOMAINE DE L'ART

Les contestations de tous genres sont à l'ordre du jour à notre époque. La contestation peut être définie en général comme un refus, le plus souvent tardif, d'accepter ce qui est établi soit de force soit en vertu de l'usage. Cette tendance est censée s'opposer à un certain conformisme. Or, dans quelle mesure ne risque-t-elle pas de dégénérer, à son tour, en attitude conformiste? L'étude succincte des conditions d'une telle mutation dans la vie artistique fera l'objet de mon propos.

Conformisme et contestation déformatrice sont des dangers provenant de quelque exagération, d'une sorte d'«hybris» esthétique relevée dans deux sens, celui de la fidélité à des modèles donnés; et celui du refus de ce qui peut être considéré comme acquis: deux attitudes que l'on retrouve à tous les niveaux de l'activité artistique, au niveau intime de l'inspiration, comme au niveau de l'accomplissement technique des œuvres et de leur représentation sociale. A tous ces niveaux on constate, en effet, une sorte de fluctuation des fonctions respectives entre la fidélité à ce qui est établi et sa négation; entre la recherche de l'innovation et sa crainte. J'examinerai séparément chacun des cas envisagés, afin de préciser où prend fin l'attraction légitime de la conscience artistique par ces deux éventualités et où commence l'exagération, l'«hybris». La dialectique entre l'établi et le nouveau se voit par conséquent recouverte par une dialectique entre le légitime et l'exagéré. Conformisme et contestation déformatrice s'affirment donc sur les deux plans dialectiques que je viens de distinguer, et constituent les termes d'une sorte de dialectique combinatoire. Le conformisme peut s'exercer aussi bien dans la direction de l'établi que dans celle de l'exagéré, toute tendance déformatrice émanant d'une attitude de contestation.

L'histoire de l'art et l'esthétique sont à même de fournir des exemples précis et typiques. Toute conscience artistique, toute conscience

esthétique, est sans cesse contrainte d'opter entre des structures universellement reconnues et acceptées et des structures qui semblent défier les structures précédentes; entre connu et inconnu; entre fini et infini; entre quiétude et inquiétude; entre satisfaction béate et recherche angoissée. En matière d'histoire des formes esthétiques, le conformisme s'adapte aussi bien au légitime, à travers des œuvres de caractère classique, qu'à la nouveauté, à travers, par exemple, des œuvres de caractère romantique. Notons toutefois que parmi les créations romantiques à proprement parler figurent certaines œuvres dites classiques (dans ce cas, le terme «classique» désignerait plutôt ce qui peut être qualifié de «typique»: ainsi, un drame de V. Hugo, un quatuor de Schubert ou un tableau de Delacroix sont des œuvres «classiques» du romantisme). De même, l'attitude de contestation s'applique aussi bien à l'établi qu'à l'exagéré, puisque dans le premier cas l'inspiration formatrice dégénère en académisme; dans le deuxième, en maniérisme. Il faut évidemment faire une distinction entre classisme et académisme: l'œuvre classique est imposée et reconnue comme telle *a posteriori*, alors que l'œuvre d'inspiration académique se veut de caractère classique *a priori*, et s'impose par référence à un modèle formel déjà reconnu. Enfin, à propos de maniérisme, il ne faut pas confondre la tendance au figolage et la tendance à la préciosité.

A tous ces niveaux, les formes artistiques peuvent devenir les véhicules de messages esthétiques: messages esthétiques, bien sûr, mais aussi messages humains; messages qui risquent de dégénérer en mythes, et ce non pas seulement quand il s'agit de prise en considération de facteurs proprement anesthésiques, mais aussi lorsqu'il s'agit d'aspects ayant trait directement à l'essence de la création de formes artistiques. Le mythe artistique est appréhendé et vécu par une mauvaise conscience ou par une groupe de mauvaises consciences quand une conception esthétique connue semble dépassée, et devient alors le point fixe auquel cette conscience (ou ce groupe de consciences) adhère pour en soutenir la valeur, par opposition à une conception en voie de s'y substituer.

Toute attitude établie, notamment, tend à s'enraciner dans un certain formalisme dès qu'une attitude contestataire commence à prévaloir; ce formalisme s'exprime finalement sous les traits d'un néo-classicisme persistant avant de dégénérer en académisme privé de tout sens, de toute vitalité, de toute vigueur et même, souvent, de toute

rigueur autre que d'intention. Cette insistance engendre toute querelle entre «anciens» et «modernes», les uns comme les autres s'accrochant à des modèles périmés quant à leur signification pratique, voire même insignifiants quant à leur valeur intrinsèque, mais bénéficiant de l'appui de quelque actualité historique: dans ces deux cas, il s'agit de pseudo-valeurs dont l'opposition, souvent artificielle et sans fondement réel, conduit à la formulation de pseudo-problèmes.

Conformisme et contestation, stérilité et innovation dangereuse, sont les invectives respectives que les partisans de chacune des deux tendances se lancent imprudemment et sans vergogne, se dépensant sans se dépasser ni transcender leurs préoccupations esthétiques. En fait, le conformisme des uns et des autres s'exprime à travers une tendance déformatrice des intentions de l'adversaire, étouffant, en même temps que la vérité, le moindre reste de créativité éventuelle.

Quand ils ne naissent pas spontanément, par réaction contre l'engouement pour des mouvements antérieurs, les grands mouvements esthétiques semblent être en quelque sorte tributaires de problèmes moraux dans leur portée humaine et dans la mesure où ils sont rattachés à quelque théorie précise: tel réalisme ayant prévalu, dans certain pays, au cours de la première moitié de notre siècle, trahissait des préoccupations d'ordre moral, historique et politique, donc anesthésiques. C'est le modèle du mythe artistique typique dont la valeur ne s'exprime qu'en fonction de son utilité sociale. Par contre, l'académisme théorique du type de celui prôné par Platon est fondé sur la nécessité de combattre le mythe esthétique de l'innovation poussé à l'excès, en vue de flatter, par des concessions de plus en plus importantes en direction du conventionnel, les goûts déformés d'un public averti en matière de réalisations artistiques, mais de plus en plus avide de virtuosité spectaculaire, virtuosité érigée en exigence.

Une brève digression s'impose ici. Quittons provisoirement l'étude des aspects intérieurs de l'évolution des conceptions esthétiques et de leurs homologues artistiques pour aborder l'étude de la formation du mythe conformiste artistique à partir des conditions externes d'où provient le mécanisme de l'information actuelle. La légion des «intellectuels» affectés au service des moyens d'information de masse (on dirait volontiers: *des masses*), prétendus «hiérophantes», s'applique, au travers de notions conventionnelles, schématiquement conformes à une tradition terminologique mal assimilée, donc improprement utilisées, à fournir à n'importe quel prix une image erronée et déformée des antécédents théoriques et des causes indirectes de l'actualité. Naissent

alors, encore que provenant d'une intention pure, d'une volonté sincère de communiquer une croyance personnelle, les mythes relatifs aux grands noms de l'art, tant du passé que de l'actualité. On ne dénoncera jamais assez certains aspects sociologiques des conditions dans lesquelles les fonctions authentiques de l'art sont faussées, au point que l'art proprement dit cesse d'intéresser le public au profit de quelque «science des artistes». Un snobisme esthétique, tributaire d'un snobisme social, s'empare des consciences. Il suffit, à certains artistes, imposés par divers milieux, de s'attacher, par quelque moyen que ce soit, des sympathies dans le monde de la presse pour voir constamment leurs noms mentionnés. C'est le chien d'Alcibiade qui fait toujours les frais de la publicité réservée à son maître.

Les plumes ignorantes ne sont pas seules à maltraiter la dignité artistique; involontairement, celles des critiques, présumés esprits avertis conjointement aux historiens de l'art, prétendent former les goûts du public en l'aidant à apprécier l'actualité artistique et à prévoir son avenir proche. Cette fonction du critique, qui aurait pu être envisagée comme un sacerdoce, dégénère en culte de l'extravagant dans le cadre du conventionnel, ce qui explique les relations entre l'esprit de conformisme et celui de contestation en matière de réalité artistique. Le souci de vérité (disons simplement de vraisemblance) passe facilement au deuxième rang des exigences esthétiques. Au lieu de former les goûts, ce mécanisme qui s'appuie sur l'inconscience même d'esprits dont on eût précisément exigé un sens de responsabilité, est, en fait, un mécanisme de déformation des goûts ou plutôt de formation de goûts inauthentiques. En outre, l'engouement pour l'extravagant favorise l'éclosion de renommées et contribue à ériger les idoles d'une nouvelle religion née du besoin éprouvé, certes, par l'homme de tous les temps, mais plus que jamais par l'homme contemporain, de se donner des modèles de conduite qu'il élève à la dignité de points d'appui, surtout pendant des périodes d'instabilité historique.

D'où les charlatans, les magiciens, les sophistes de l'art, dont Platon dénonce le succès; d'où encore l'apparition de certains «héros» de la science, de certains soi-disant penseurs, caricatures de prophètes (auxquels ils jouent d'ailleurs volontiers, conscients qu'ils sont de leur insuffisance intellectuelle, et qui se font passer des incompris ou des vicrimes). A long terme, l'histoire fait, incontestablement, la part des choses. Mais, à court terme, ils peuvent, avec un rien de chance, espérer survivre, car le mécanisme qui favorise toutes ces impostures fonctionne infailliblement.

Revenons, après cette parenthèse, à des considérations plus particulièrement esthétiques, notamment aux problèmes impliqués par l'idée de message artistique. E. Cassirer avait jadis mis l'accent sur l'importance des formes symboliques en insistant sur la signification de certaines formes artistiques. Sans être à tout point de vue redevable aux analyses de Cassirer, on pourrait généraliser ses thèses en alléguant que toute activité artistique est symbolique dans la mesure où elle constitue un moyen d'affirmation, par extériorisation, de certaines structures existentielles qui sont déjà manifestées intérieurement à partir de l'imaginaire. Toute œuvre d'art serait ainsi un message formel direct, voire présence directe de l'ineffable ressenti par l'artiste et transmis au contemplateur. Les valeurs impliquées par la fonction informative de l'œuvre d'art, conçue sur le plan épistémologique, ont une certaine incidence sur le plan de la régulation, voire de la réglementation de la création esthétique. L'art, comme la science, peut prétendre à la réalité. Le caractère spécifique de la vérité artistique se traduit par la sincérité de l'artiste vue à travers la sincérité de l'œuvre, et se solde par une fidélité double: fidélité de la forme à instaurer au modèle pensé; et fidélité de l'œuvre réalisée à la forme initialement envisagée.

Dans ces conditions, l'information artistique acquiert un caractère de communion, et toute déviation du postulat d'authenticité formelle aboutit à un mythe qui, en fait, est une mystification. Les ouvertures offertes par une esthétique libérale dans la direction du possible et du toléré ne légitiment point les formes inauthentiques pour autant. C'est à travers le caractère inauthentique d'une œuvre d'art, et en vertu de la nature particulière des structures inadéquates qu'elle exprime ou qu'elle impose, que cette œuvre, tout comme la conscience dont elle émane ou que celle à laquelle elle s'adresse, peut être taxée, respectivement, de conformisme ou de contestation déformatrice.

L'attitude déjà conformiste en matière d'art est, je l'ai dit, subordonnée à quelque postulat moral ou politique, donc anesthétique, indépendant du sentiment de la tradition sociale ou religieuse que l'art conservateur exprime authentiquement. Si, au nom d'un certain réalisme, des artistes d'envergure furent naguère obligés de procéder à une «auto-critique», la raison en est exclusivement imputable à une ligne politique donnée, d'ailleurs jamais fixe. Les mythes de conformisme esthétique procèdent, le plus souvent, d'une intention moralisatrice d'authenticité douteuse. Nul ne croit au caractère esthétique des raisons faussement invoquées pour défendre un certain type d'expression artistique, mais tous feignent de les accepter, en se réservant de les réprouver.

Aucune comparaison avec le conformisme esthétique au sein de la tradition sociale ou culturelle. L'art populaire authentique exprime la participation sincère de l'artiste à la culture de son groupe, ethnique ou autre; l'art sacré, la participation de l'artiste à un dogme particulier. L'authenticité artistique acquiert la valeur d'expression d'une vibration commune des consciences esthétiques. Le conformisme artistique stérile favorise de toute évidence la contestation déformatrice. On avantage, notamment, au nom des postulats de compréhension ou de moralité, des formes d'art désuètes ou appelées à le devenir à longue échéance.

Les mythes artistiques de contestation, déformants par nature, font en principe appel au postulat de liberté, une liberté qui dégénère souvent en licence dès qu'il s'agit d'évaluer des œuvres concrètes. On assiste à l'appréciation enthousiaste, par un public de snobs «à la page», d'avortons artistiques. Et que dire des œuvres qui ne s'adressent qu'aux instincts, et auxquelles on a hère pour des raisons autres qu'esthétiques? Par un curieux abus de langage, on est alors porté à confondre libertinage avec liberté, licence avec franchise.

En résumé, dès qu'il est question de création artistique, le concept de vérité peut être entendu en tant que sincérité de vues et d'intentions; celui d'objectivité, comme une universalité à atteindre après coup. Dans les deux cas, on a affaire à l'authentique, à ce qui s'oppose au surfait, au schématique, à l'habituel, au commun. Sur le plan artistique, mythe conformiste et mythe de contestation, sont construits de toutes pièces. Cependant, de tels mythes sont surtout soutenus par un vocabulaire qui se prête étonnamment à des confusions voulues. Ce n'est que par un effort de précision des catégories attribuables aux objets esthétiques que l'on pourrait être en mesure d'éviter des malentendus de toutes sortes, dont nul n'est involontaire, et qui dénotent l'existence de mauvaises consciences dont la mystification esthétique semble être l'instrument le plus anodin, mais non le moins efficace.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Ε. ΜΟΥΤΣΟΠΟΥΛΟΣ, «Συμμόρφωση και ἀμφισβήτηση στο χῶρο τῆς τέχνης».

Στὸ ἐπίπεδο τῆς Καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἡ ἀλήθεια εἶναι δυνατὸν νὰ θεωρηθῇ ὡς εἰλικρίνεια ἀπόψεων καὶ προθέσεων ἢ ἀντικειμενικότης, ὡς καθολικότης ἐγγίσιμη ἐκ τῶν ὑστέρων. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις εὐρισκόμεθα ἐνώπιον τοῦ ἀθηντικοῦ καὶ τοῦ ἀντιτιθεμένου πρὸς τὸ ἐπίπλαστον, πρὸς τὸ σχηματικόν, πρὸς τὸ σύνηθες, πρὸς τὸ κοινότοπον. Στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μῦθος συμμορφώσεως καὶ μῦθος ἀμφισβήτησεως εἶναι ἀπλᾶ κατασκευάσματα. Ὅσῳσον παρόμοιοι μῦθοι ὑποστηρίζονται κυρίως ἀπὸ ἓνα λεξιλόγιο ποὺ προσφέρεται σὲ ἠθελημένες συγχύσεις. Μόνον μὲ προσπάθεια διακριβώσεως τῶν κατηγοριῶν ἀποδοτῶν στὰ αἰσθητικὰ ἀντικείμενα εἶναι δυνατὴ ἡ ἀποφυγὴ παντοίων παρεξηγήσεων ποὺ ὅλες ἀποδεικνύονται ἠθελημένες καὶ ποὺ ἀποκαλύπτουν τὴν ὑπαρξὴ κκεῶν συνειδήσεων τῶν ὁποίων ἡ αἰσθητικὴ παραπλάνηση φαίνεται νὰ εἶναι τ' ὀλιγώτερον ἀνώδυνον ὄχημα, ὄχι ὅμως καὶ τ' ὀλιγώτερον δραστικόν.

E. M.