

I — Nature et sens de l'art

Numéro 14, septembre 1958

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52216ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1958). I — Nature et sens de l'art. *Séquences*, (14), 3–5.



CHAMP ET CONTRE-CHAMP

La place du cinéma dans l'art

I - NATURE ET SENS DE L'ART

Un grand esthéticien de la musique affirmait, un peu avant la dernière guerre mondiale : "Dès sa naissance, le cinématographe fut considéré comme un divertissement médiocre réservé à la foule ignorante. Ces "lettres de roture" ont pesé lourdement sur sa destinée, car il paye encore aujourd'hui la rançon de cet injuste déclassement. L'imprudent dédain des élites et celui des artistes instinctivement hostiles à tout ce qui peut imposer à la pensée la discipline du machinisme, ont amené le langage des images mouvantes à s'encanailler parce qu'il a été trop souvent confié à des ignorants. Et pourtant la vision animée est une conquête industrielle dont les incidences intellectuelles ont la même importance que la découverte de l'imprimerie." (1)

Depuis 1935, le cinématographe a beaucoup évolué en faisant servir la machine à l'expression des plus nobles idéaux de l'homme. Pourtant, même ses incontestables chefs-d'oeuvre laissent encore indifférente une prétendue élite de lettrés. Heureusement les artistes ont compris plus rapidement et dans une vision profonde les possibilités actuelles du langage filmique.

Mais de quelle espèce sont ces possibilités ? Le cinéma n'est-il qu'un moyen le plus parfait peut-être, d'enregistrer la réalité, la vie des hommes et des choses, ou ne serait-il pas aussi un art authentique ? Dans la dernière hypothèse, quel rôle jouerait-il dans l'évolution des arts ? et quelle serait sa place spécifique dans le système des beaux-arts ? Voilà des questions auxquelles nous essaierons de répondre dans les trois prochains numéros de *SEQUENCES*. L'étude qui va suivre traite un problème, certes beaucoup plus vaste que le cinéma, mais étroitement lié aux questions que nous venons de poser : la nature et le sens de l'art.

1. Notion de l'art

Il ne s'agit pas de tracer ici une esthétique complète de l'art : notre sujet n'exige pas que nous poussions l'investigation jusqu'à l'origine et au pourquoi fondamental de l'art, mais que nous en délimitions le champ d'action.

Le mot "art", en son sens le plus général, désigne l'application de la connaissance à l'action. C'est "l'homme ajouté à la nature", disait Bacon. L'art est donc une construction humaine. Mais toute construction n'est pas de l'art. Seule entre dans le domaine de l'art la construction qui est le résultat d'un choix de la part de son auteur. Un exemple fera comprendre facilement cette idée.

Un dessinateur exécute à l'aide d'instruments le dessin d'un boulon. S'il copie un dessin déjà fait, où sont indiqués les traits de force, les cotes, les teintes ; s'il n'a qu'à décalquer, trait pour trait, teinte pour teinte, un dessin qui existe, ce n'est pas de l'art. S'il copie ce dessin sans le dé-

calquer, c'est déjà un peu de l'art. Si, toujours avec sa planche à dessin, ses équerres et ses compas, il copie, non plus le dessin d'un boulon, mais un vrai boulon en métal, nous avons l'intuition nette que nous avons avancé d'un pas dans le domaine de l'art. Le caractère artistique est encore plus évident si, au lieu de se servir de ses instruments qui lui enlèvent une part de sa liberté dans la création des lignes, des angles, notre dessinateur copie à main levée, sans instruments, son boulon en métal. Et enfin, si au lieu de copier un boulon qui ne lui laisse, malgré tout, qu'une liberté d'interprétation assez faible, le dessinateur reproduit la tête en plâtre de Voltaire ou le corps de la Vénus de Milo, nous sommes absolument, indéniablement, dans le domaine de l'art.

Au fur et à mesure que nous avons donné de la liberté à l'exécutant, que nous avons laissé son

(1) Emile VUILLERMOZ, *Les besoins collectifs et le cinéma*, article écrit dans l'*Encyclopédie française*, tome XVI.

choix s'exercer de plus en plus, que nous l'avons rendu plus "créateur", à chaque instant, nous l'avons fait de plus en plus *artiste*.

Ce caractère de liberté convient à l'art en général. Mais il y a deux catégories d'arts : les arts pratiques (utiles) et les beaux-arts. Les premiers transforment la nature en objets *utiles* : c'est ainsi qu'on parle de l'art de l'ingénieur, des arts mécaniques, de l'art du médecin. Les seconds transforment la nature en oeuvres de *beauté désintéressée* : c'est ainsi qu'on parle de l'art du peintre, de l'art du musicien et du poète. Les premiers sont exclus de notre étude. Quand nous parlerons désormais de l'art, nous entendrons les *beaux-arts*. Ce n'est pas à dire que toute oeuvre d'art est nécessairement réussie; il y a des statues, des monuments, des symphonies, des poèmes, qui sont franchement manqués. L'artiste est loin d'atteindre toujours à la fin qu'il vise, mais il est vrai qu'il vise toujours à la *beauté*. Provisoirement, on pourra définir l'art : *un effort pour créer de la beauté*. Et cependant, on s'aperçoit que le principal élément de la définition, le plus complexe qui soit en esthétique, reste encore à définir. En quoi consiste la *BEAUTE* d'une oeuvre d'art ?

2. Sens du beau artistique

La contemplation d'une oeuvre d'art provoque chez nous un état esthétique ("aisthanomai", mot grec qui signifie : sentir, goûter). C'est un état fort complexe dont l'analyse a divisé les théoriciens de l'art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Essayons de le pénétrer sans glisser dans les thèses érudites : c'est une condition essentielle pour comprendre le sens de l'art.

a) Le beau et le plaisir physique :

Il est indéniable que nous éprouvons, dans un grand nombre de "cas esthétiques", un plaisir physique très grand.

Considérons l'oeuvre d'un peintre : un paysage clair et ensoleillé. Indépendamment de tout sentiment d'un ordre quelconque, de toute association que réveillera en nous le choix des couleurs, les couleurs elles-mêmes, la forme, l'alternance de leurs taches plaisent à notre oeil. Nos cellules visuelles se réjouissent, si l'on peut dire, du travail qui leur est donné.

De toute façon, le plaisir *direct* que procurent les couleurs, les sons, les formes peut contribuer à la contemplation esthétique mais ne la circonscrit pas.

b) Le beau et les sentiments :

Il est indéniable aussi que nos états esthétiques comportent une large part affective. Si nous

considérons une pièce de théâtre, une tragédie de Racine, par exemple, nous serons émus, hantés, nous éprouverons avec force certains sentiments, et l'impression de beauté profonde qui se dégagera de la pièce ne sera pas indépendante de la manière dont nos sentiments ont été éveillés. La sympathie, la peur, la pitié, la tristesse, la joie : autant d'exemples des sentiments que peuvent éveiller une oeuvre d'art, un spectacle que nous trouvons beau.

Mais les émotions, suscitées en nous par l'oeuvre d'art, naissent des mots et des images, des lignes et des couleurs, des notes et des harmonies. Ces éléments constituent ce qu'on appelle, en art, les *modes d'expression*. Or, chaque *mode d'expression* a sa valeur propre.

Considérons d'abord une suite de mots; ces mots, les sons de ces mots sont associés depuis longtemps en nous à des images, à tel point que nous assistons sans intermédiaire, directement, au défilé de ces images au fur et à mesure que les sons de ces mots frappent nos oreilles; et ces images associées ont une *signification*. Les mots des divers langages ont, en général, des images parfaitement associées et des significations précises. L'association par *signification* constitue la base de la littérature, de la poésie et de tous les arts du langage.

Considérons, en second lieu, certaines suites de lignes. Ces lignes sont associées par nous à l'image, au souvenir de l'image de telle forme, de tel corps humain, de tel paysage; ici, on ne peut plus parler de signification, mais de *reproduction*. Nous reconnaissons, en somme, le souvenir total ou partiel d'un corps humain, d'un paysage; même si nous ne les avons jamais vus, par analogie, nous concluons de l'examen de ces lignes, de ces couleurs, par comparaison avec nos souvenirs, qu'il s'agit d'un corps humain ou d'un paysage. C'est là l'association par *reproduction*. Nous la rencontrons dans les arts dits de reproduction : peinture, sculpture, dessin; dans l'art théâtral aussi, sur le plan des costumes, du décor, des mouvements des acteurs.

Considérons enfin certains groupes de notes de musique : trois ou quatre notes, dans un rythme donné, avec des intervalles donnés. Il est certain que certaines suites de notes vont ressembler pour nous à un cri de détresse, par exemple, d'autres à un chant martial, d'autres à une plainte légère. Il y a association, mais association vague, non précise; et plus avec un genre de bruit ou de souvenir de bruit qu'avec tel bruit précis : ce sera là l'association par *évocation*. Cette espèce d'association, beaucoup plus subtile, est le fait des arts qui ne sont pas des

arts d'imitation : la musique, la danse. On la rencontre également dans un grand nombre d'arts de reproduction (dessin sans couleur, sculpture monochrome, dans lesquels l'évocation vient se superposer à la reproduction), dans l'architecture, dans les arts décoratifs de toutes sortes, et même dans la poésie, qui est "magie suggestive", au dire de Baudelaire.

c) *Le beau et l'intelligence* :

Si l'agréable et l'émouvant entrent dans la contemplation du beau, l'intelligence y a aussi sa part; il semble même que ce soit elle qui fasse voir la fine pointe du beau. Voyons en quel sens.

Il y a des satisfactions qui sont purement du ressort de l'intelligence : elles ne correspondent pas strictement au sentiment de beauté artistique. Telle est la satisfaction du technicien et de l'historien de l'art qui se penchent sur un dessin informe d'un peintre pour y voir les éléments de base du chef-d'oeuvre postérieur ou pour y déceler les marques imprimées par la psychologie de l'artiste. Telle est aussi la joie du savant qui trouve le principe unificateur des conclusions éparses laborieusement tirées de nombreuses expériences. Tel est encore le plaisir de l'automobiliste qui a la conscience de "rouler" sans heurt, sans secousse et qui trouve la route vraiment comode et adaptée à son emploi.

Les trois exemples que nous venons de donner illustrent ce qu'est le plaisir de l'intelligence abstraite, de la raison se suffisant à elle-même. Mais là n'est pas la beauté spécifique de l'art. Celle-ci résulte de l'harmonie d'un rapport entre les diverses parties de l'oeuvre organisées en fonction d'un but. C'est l'harmonie résultant des plaisirs organisés dans une voie déterminée (qui est une *beauté*) qui donne naissance en nous à l'idée de beauté.

La nature met à notre disposition la force des émotions qu'elle peut nous donner. La nature ou l'art peuvent nous faire disposer de plaisirs physiques (visuels, auditifs, sensibles de tous ordres) d'émotions violentes, de joies intellectuelles et d'associations mentales variées.

Ce n'est pas encore là la BEAUTE.

Les mots physique, intellectuel, naturel, affectif, désignent simplement les différents domaines dans lesquels peuvent exister des rapports organisés en vue d'une fin : ce sont les *domaines de la beauté*. Mais la BEAUTE elle-même réside dans l'organisation simple, non pas nécessairement dépouillée, de ces éléments.

Remarquons enfin que notre sentiment de beauté peut augmenter et s'intensifier, lorsque, d'une

part, les matériaux, par eux-mêmes, sont une cause de plaisir direct intense et lorsque, d'autre part, la complexité des fins en vue desquelles les rapports sont organisés, augmente.

3. L'Art et la nature

La beauté, avons-nous dit, résulte d'une harmonie, d'une organisation d'éléments en vue d'une fin. Mais cette harmonie que nous pouvons trouver ébauchée dans la nature n'est pas identique à celle qui triomphe dans l'art. La nature peut avoir sa beauté, sa puissance, sa force tragique, mais c'est une beauté brute, mélangée, qui peut affecter l'homme de façons diverses et quelquefois bien contradictoire. La beauté de l'art est plus abstraite. En fait, chaque art supprime de la réalité certains caractères essentiels. La sculpture élimine en général la couleur, et toujours le mouvement proprement dit. La peinture élimine aussi le mouvement physique, et, lorsqu'elle représente le relief, ne cherche point à réaliser un grossier effet de trompe-l'oeil. La sculpture et la peinture ne reproduisent que rarement les objets grandeur naturelle. L'architecture ne se borne pas aux lignes existant dans la réalité, ni la musique aux bruits et aux sons de la nature.

Voilà pourquoi tout artiste *doit* choisir ce qu'il se plaît à représenter. Le modèle extérieur devient un modèle intérieur. "Toute peinture est chose mentale", dit avec profondeur Léonard de Vinci. Dans toute l'oeuvre de Beethoven, c'est la *Symphonie pastorale* qui s'inspire le plus des bruits et des sons de la nature. Aussi Beethoven a-t-il jugé nécessaire d'écrire, sur la partie du premier violon de cette Symphonie, ce conseil précis : "Plutôt expression de sentiment que peinture". Le littérateur ne se borne pas plus que les autres artistes à reproduire simplement ce qu'il a vu, entendu, senti : aucune oeuvre n'est vraiment "une tranche de vie".

L'art est donc transposition et interprétation de la réalité en vue de provoquer une émotion de beauté. La transposition peut être plus ou moins grande, l'interprétation, plus ou moins subjective; de toute façon, elles permettent à l'art de s'élever au-dessus d'un réalisme plat et banal.

* * *

Le cinéma respecte-t-il les exigences de l'art, telles que nous venons de les étudier ? Vise-t-il à l'expression de la beauté ? Est-il plutôt un jeu de caméra pour enregistrer des "tranches de vie" ou photographier des "morceaux" de la réalité ? C'est à ces questions que nous répondrons dans le prochain numéro de *SEQUENCES*.