

Note sur l'art expérimental

René Berger

Numéro 59, été 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/58063ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Berger, R. (1970). Note sur l'art expérimental. *Vie des arts*, (59), 12–17.



NOTE SUR L'ART EXPÉRIMENTAL

par René BERGER

Directeur—Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Lausanne.

Président de l'A.I.C.A.

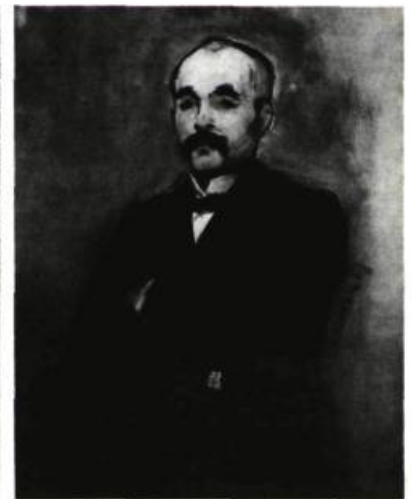
Il n'y a pas si longtemps, il ne fut venu à l'idée de personne d'user d'un tel terme. En gros, seul existait l'*art*, c'est-à-dire tout ce qui était produit par un artiste et que les amateurs éclairés reconnaissaient comme tel, le *non art* étant ce qu'ils rejetaient comme non conforme. Ce schéma simplifié met en évidence l'alternative qu'on pratiquait—surtout depuis la moitié du XIXe siècle, et encore aujourd'hui—et qui se fonde sur la bipolarité du vrai et du faux, du bien et du mal; pour l'esthétique, sur la bipolarité du laid et du beau.

C'est ce schéma que l'art moderne a mis en question. D'une part, nombreux sont les artistes qui ont rompu ou rompent avec le passé et qui sont, non seulement suivis avec intérêt par une partie de la critique, mais qui voient leurs œuvres s'imposer en dépit du scandale qu'elles ont provoqué, ou de l'irritation qu'elles provoquent encore (le cas de Picasso est exemplaire); de l'autre, il est de fait qu'au public d'élite, dépositaire des valeurs établies et détenteur du goût, se sont substitués des publics nombreux et divers qui interviennent dans le processus de l'art, soit en se rendant aux expositions, soit en achetant des œuvres originales et des reproductions, soit encore par le canal toujours plus large des *mass media*. De son côté, la technologie, en transformant sans cesse matériaux et techniques, métamorphose notre habitat, notre milieu, notre vie quotidienne et, plus profondément, nos façons de penser.

Tout se passe donc aujourd'hui comme si l'alternative *art—non art* n'était plus valable, du moins perdait son caractère d'alternative rigoureuse, les deux termes cessant de s'exclure, pouvant même coexister—l'issue consistant d'ailleurs, non plus dans la victoire à retardement de l'un sur l'autre, mais plutôt dans leur restructuration dialectique, accompagnée d'une restructuration parallèle de la sensibilité collective.

LIGNE DE RUPTURE

Historiquement, les conditions de ce changement apparaissent dans la situation créée par le célèbre Salon des Refusés en 1863: d'un côté les artistes admis au Salon présidé par le jury officiel; de l'autre, ceux que le décret impérial réduit à exposer *ailleurs*. Depuis lors, et jusqu'à l'avènement public de l'art abstrait, l'évolution se manifeste schématiquement comme suit: d'une part, le maintien et l'affirmation de l'*Art* (avec majuscule), qui est l'art officiel, l'art de la tradition; de l'autre, les mouvements successifs (ou subversifs?) qui ont pris nom d'impressionnisme, de fauvisme, de cubisme, d'art abstrait (pour citer quelques jalons) et qui, en se désolidarisant de la conception établie, sont tenus pour du *non art* mais qui, en battant en brèche le goût et l'esthétique institutionnalisés, finissent par ruiner l'idéologie officielle.



1. "... au Salon ... officiel."—
Jean-Hippolyte FLANDRIN (1809-1864)
Portrait de Napoléon III
86 pces sur 58 4/5 (2m. 15 sur 1.47).
Versailles, Musée du Château.
(Phot. Giraudon, Paris)

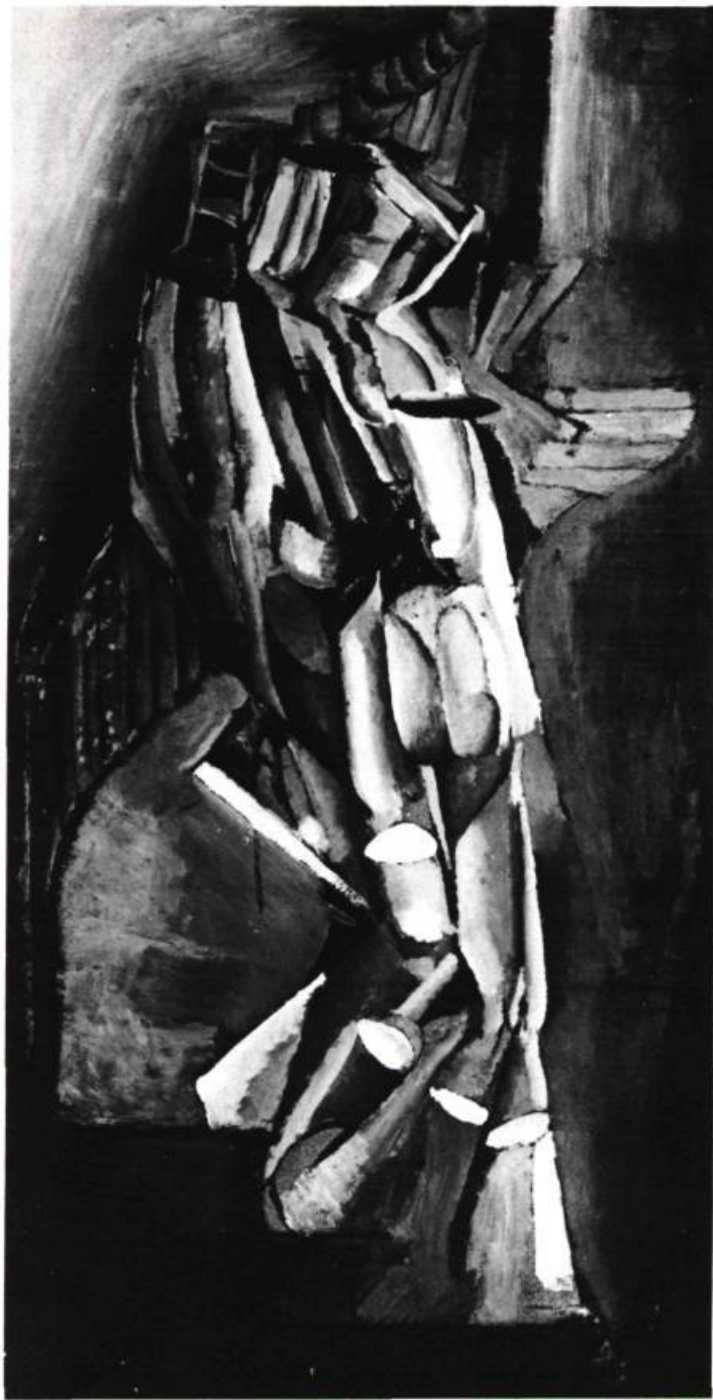
2. "... ailleurs."—
Édouard MANET (1832-1883)
Portrait de Clémenceau
37 po. 3/5 sur 29 3/5 (94 cm. sur 74).
Paris, Musée du Louvre.
(Phot. Archives Photographiques)

◀
Jean LECOULTRE (1930-)

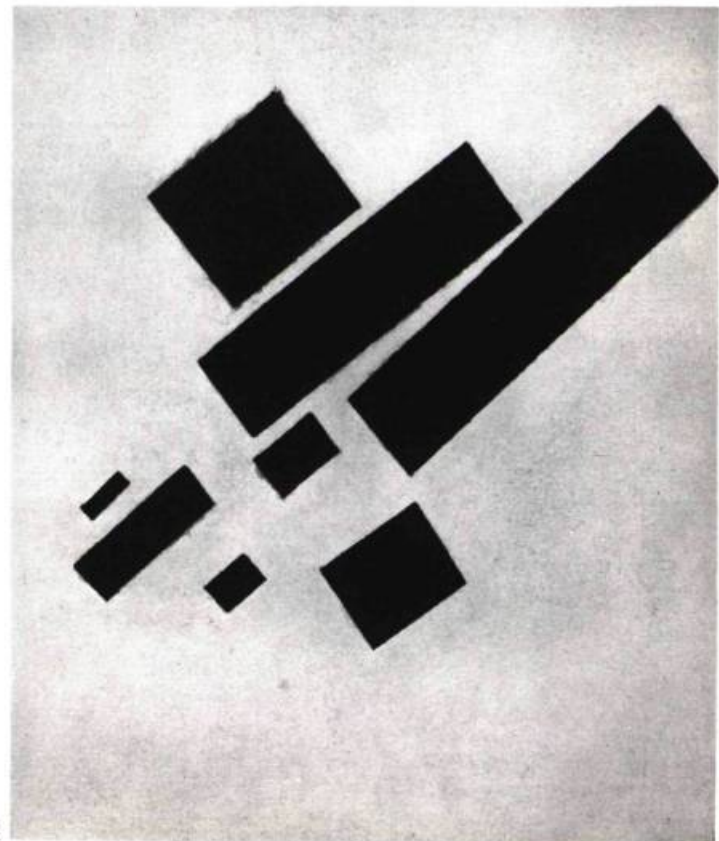
L'Ombre d'un doute
Plexiglass: 40 po. 4/5 x 36 4/5 x 6 (102 cm. x 92 x 15).
Appartient à l'artiste.

C'est dans cette disjonction entre *art* et *non art* qu'apparaît le phénomène nouveau dont est issu ce que nous convenons d'appeler aujourd'hui l'*art expérimental* et qui se manifeste d'abord et surtout par des scandales publics répétés, témoin celui que provoque le *Nu descendant l'escalier*, exposé en 1913 à l'Armory Show. Néanmoins, jusqu'à l'heure de Duchamp, jusqu'à l'avènement de Kandinsky, de Delaunay, de Mondrian, de Malevitch, on peut dire en gros—réserve faite de Dada—que les artistes, quelque audacieux qu'ils soient, restent attachés au tableau de chevalet, à la toile, au pinceau, bref, au *métier de peintre*.

Depuis peu—la fin de la seconde guerre mondiale à peu près—la situation évolue si vite que tous nos rapports sont bouleversés. De décennie en décennie les conditions de notre existence changent de fond en comble. Nos habitudes les plus invétérées éclatent l'une après l'autre: les vêtements se font en matières artificielles; le téléphone, la radio, la télévision ont raison de la distance, du temps, des murs et des mœurs; la nourriture synthétique est déjà prête. Gens de métier, techniciens, *technologues* à leur manière, les artistes—du moins certains—se sont mis à explorer les ressources que multiplie la recherche scientifique et industrielle. Un Schoffer, préfiguré par le génial Moholy-Nagy, crée des *sculptures* aux ordres d'un cerveau électronique et dont la programmation est réglée cybernétiquement. Les artistes troquent le pinceau contre l'électricité, les pigments contre les ondes. Demiurge ambivalent, le *Pop art* assemble photographies et baignoires, bandes dessinées et oiseaux empaillés, images publicitaires et téléphones, nature et *mass media* sauvagement unis pour le meilleur et pour le pire. Produits inattendus de la poussée démographique, les *multiples* mettent un terme à l'unicité de l'œuvre d'art, préluant à quelque humanité *sérielle*.



3



4

3. Marcel DUCHAMP (1887-1968)
Nu descendant un escalier
38 pces sur 24 (96 cm. sur 60).
Philadelphie, Museum of Art.
4. Casimir MALEVITCH (1878-1935)
Huit rectangles rouges
23 pces sur 19 2/5 (57,5 cm. sur 48,5).
Amsterdam, Musée Stedelijk.
5. Roy LICHTENSTEIN (1923-)
Aloha
69 pces sur 69 1/5 (1 m. 73 sur 1,73).
New-York, Coll. Burton-Tremaine
(Phot. Rudolph Burckhardt.)
6. Pablo PICASSO (1881-)
Femme au chapeau
26 pces sur 21 3/5 (65 cm. sur 54)
Coll. part.



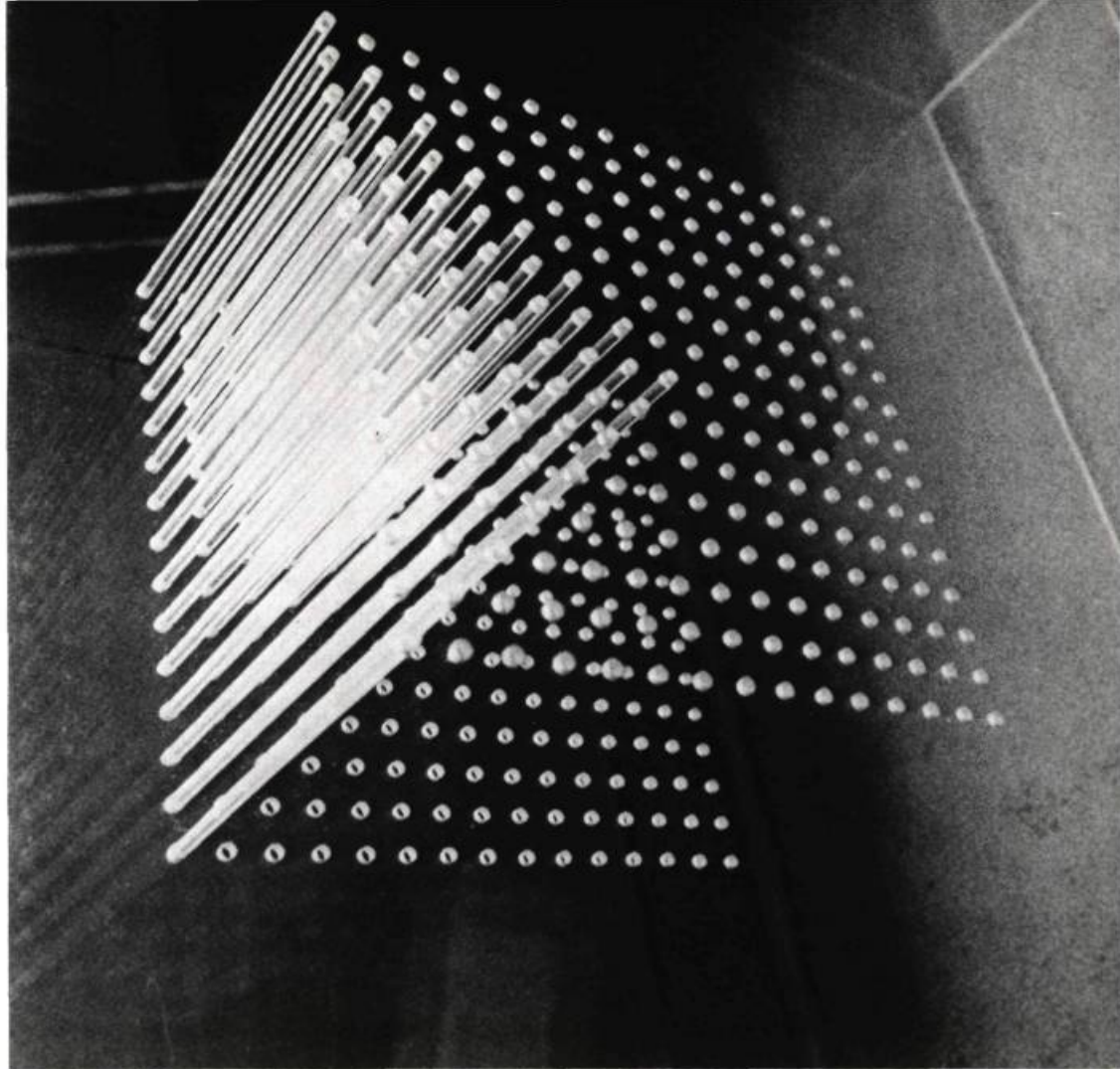
5

6

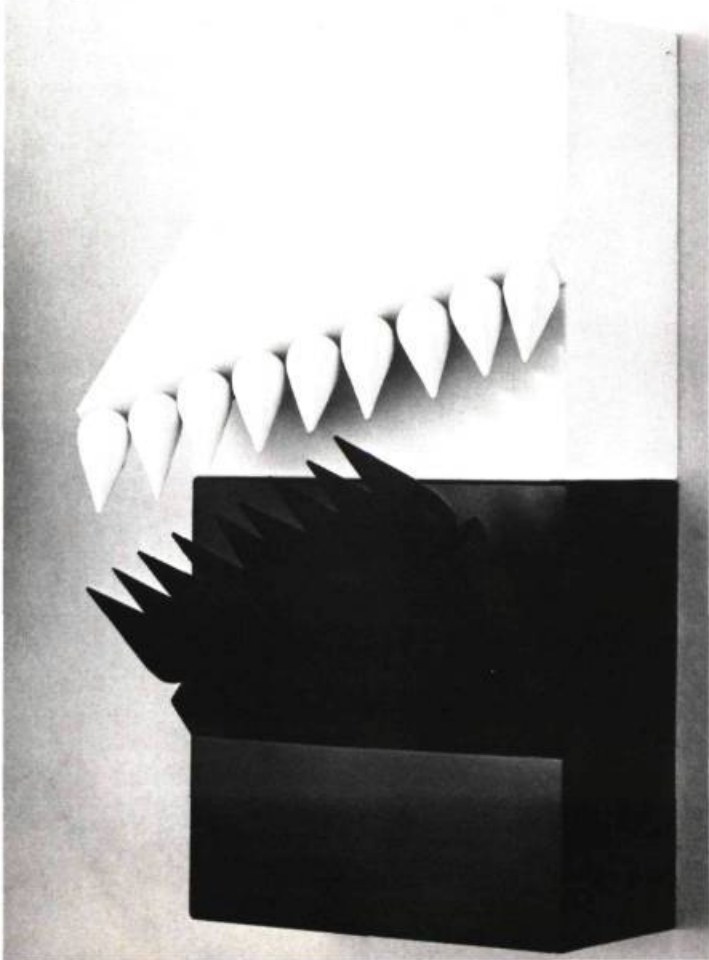


UNE CONNAISSANCE ÉCLATÉE

Tant que le milieu technologique est resté stable, ou relativement stable, on peut dire que les changements artistiques ont porté principalement—jusqu'à une époque toute récente—sur le *contenu* du discours (ainsi Courbet avec ses *Casseurs de pierres*), ou sur les *modalités* du discours, voire sur la conception même de l'art et ses principes comme au début du XXe siècle, mais lorsque, l'évolution s'accélérait, un Picasso fait éclater le canon de la figure humaine, que les cubistes



7



8

7. Pierre KELLER (1945-)
Sculpture modifiable.
 40 pces x 20 x 20 (100 cm x 50 x 50).
 Exposée au Musée de Lausanne.
 (Phot. Alrège, s.a., Lausanne).
8. Jean SCHEURER (1942-)
Élément plexiglas transparent.
 24 pces sur 24 (60 cm. sur 60).
 Exposé au Musée de Lausanne.
 (Phot. Jacques D. Rouiller, Lausanne)
9. Janos URBAN (1934-)
Construction No 7.
 Insulac, polyester, couleur fluorescente,
 plexiglass et phosphore; 41 po. 1/5 sur 42 2/5
 (1 m. 03 sur 1,06).
 Exposée au Musée de Lausanne.

s'en prennent, non seulement aux apparences de l'objet, mais à son *objectivité*, que les abstraits dissolvent jusqu'à la figuration, enfin que vole en éclats tout ce qui est traditionnellement attaché à l'*art*, on comprend que le fait de trancher entre *art* et *non art* ne soit plus de mise et que, engagés comme nous le sommes dans une situation sans précédent dans le passé, le jugement devienne à son tour *expérimental*. L'artiste n'est plus le *chantre* de la nature ni le *coryphée* d'une société; pas davantage celui qui orne ou embellit le séjour des grands ou des riches. Il a perdu son *rôle* mais, aussi paradoxal que cela paraisse, il recouvre sa *fonction* fondamentale, à savoir de révéler à nos consciences confuses la condition qui est la nôtre dans le monde où nous vivons: c'est à lui qu'incombe la tâche de nous faire aborder le *nouveau*, et de le rendre humain à nos yeux; c'est à lui d'assurer nos pas pour nous permettre d'assumer l'aventure: "L'artiste capte le message du défi culturel et technologique plusieurs

décennies avant que son choc transformateur ne se fasse sentir", déclare McLuhan. A quoi fait écho ce que disait naguère Francastel des peintres de la Renaissance: "... les premiers palais florentins furent construits seulement vers la fin du siècle, après que les trois quarts des peintures avaient été exécutés". "L'architecture de la Renaissance a été peinte avant d'être construite." Aussi n'est-il pas étonnant qu'un Kenneth Galbraith, comme le signale encore McLuhan, "recommande aux hommes d'affaires qui veulent le rester d'étudier avec soin *cet aspect de l'art nouveau*". Il n'est d'ailleurs que de voir comment architectes, urbanistes, industriels, cinéastes, comment la radio, la télévision, la publicité en tirent parti, sans toujours rendre justice à l'artiste pilote. Aussi bien l'art expérimental est-il de plus en plus l'instaurateur de la *future tradition!* ... Tout comme le *jugement expérimental* inaugure les logiques plurivalentes qui, abandonnant la logique classique, admettent la valeur tierce du possible.

(English Translation, p. 71)

