

Edgar Wind, *Art and Anarchy*, 1963. (*Art et Anarchie*, trad. Pierre Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, 1988, p. 27-41 : « Art et Anarchie »)

Le mot « anarchie », dans le titre de ces conférences, ne laisse pas entendre, je l'espère, que je vais me faire ici le défenseur de l'ordre. Je ne le ferai point. Une certaine dose de troubles et de confusion est de nature à susciter les énergies créatrices. Ainsi que nous l'avons appris de la vie tourmentée de Dante, de Michel-Ange ou de Spenser (pour ne rien dire de celle de Mozart ou de Keats), les circonstances extérieures qui président à la naissance du grand art sont souvent loin d'être rassurantes. Et si nous nous tournons vers les grands mécènes, vers les hommes entreprenants qui, à force de cajoleries, ont poussé peintres et poètes à produire, il semble bien qu'ils se soient rarement distingués par un tempérament paisible. S'il y eut un point commun entre les Médicis, sir Walter Raleigh et Ambroise Vollard, ce ne fut pas, à mon sens, la sérénité de leur existence. Loin d'être adverses aux arts, l'insatisfaction et le mécontentement ont souvent été leur génie tutélaire. Je me garderais de tout dogme à ce sujet et j'aurais horreur d'encourager l'idée complètement erronée que les meilleurs artistes et mécènes sont gens maussades. Je hasarderais, cependant, une seule et unique généralisation : si le vœu suprême d'un homme est de vivre

... l'art est le seul moyen de parvenir à la sérénité et à la double béatitude de l'âme, que a vie doit être un art et que l'art est la seule manière possible pour l'homme de

... l'art est le seul moyen de parvenir à la sérénité et à la double béatitude de l'âme, que a vie doit être un art et que l'art est la seule manière possible pour l'homme de

... l'art est le seul moyen de parvenir à la sérénité et à la double béatitude de l'âme, que a vie doit être un art et que l'art est la seule manière possible pour l'homme de

Art et anarchie

Le mot « anarchie », dans le titre de ces conférences, ne laisse pas entendre, je l'espère, que je vais me faire ici le défenseur de l'ordre. Je ne le ferai point. Une certaine dose de troubles et de confusion est de nature à susciter les énergies créatrices. Ainsi que nous l'avons appris de la vie tourmentée de Dante, de Michel-Ange ou de Spenser (pour ne rien dire de celle de Mozart ou de Keats), les circonstances extérieures qui président à la naissance du grand art sont souvent loin d'être rassurantes. Et si nous nous tournons vers les grands mécènes, vers les hommes entreprenants qui, à force de cajoleries, ont poussé peintres et poètes à produire, il semble bien qu'ils se soient rarement distingués par un tempérament paisible. S'il y eut un point commun entre les Médicis, sir Walter Raleigh et Ambroise Vollard, ce ne fut pas, à mon sens, la sérénité de leur existence. Loin d'être adverses aux arts, l'insatisfaction et le mécontentement ont souvent été leur génie tutélaire. Je me garderais de tout dogme à ce sujet et j'aurais horreur d'encourager l'idée complètement erronée que les meilleurs artistes et mécènes sont gens maussades. Je hasarderais, cependant, une seule et unique généralisation : si le vœu suprême d'un homme est de vivre

tranquille, il serait sans doute bien avisé de tenir l'art à l'écart de ses pénates.

L'art – regardons les choses en face – est une source de désagréments, et ce tout particulièrement pour l'artiste lui-même. Les forces de l'imagination, dans lesquelles il puise sa vigueur, possèdent une énergie perturbatrice et capricieuse qu'il lui appartient de gérer avec économie. S'il s'abandonne trop librement à son imagination, elle risque de s'emballer et de l'anéantir en même temps que son œuvre par excès. « La passion frénétique de l'art, écrivait Baudelaire, est un chancre qui dévore le reste ¹. » Pour peu qu'il empoisonne son génie par des exercices mal inspirés et emploie trop d'artifices et de subtilités, son imagination risque de se racornir; elle peut s'atrophier.

Dans l'ensemble, les grands artistes ne redoutent pas l'atrophie, mais ils sont légion à avoir redouté l'excès. Les carnets de Baudelaire abondent en prescriptions définissant le régime strict par lequel il espérait dompter et régulariser son inspiration : *trouver la frénésie journalière* (le mot *journalière* évoquant le labeur quotidien d'un compagnon) ². Et lorsque Goethe écrivit ses *Annalen*, manière de bilan annuel de ses occupations, compilé alors qu'il était vieux et censément calme et olympien, il révéla qu'il était fort effrayé des tours pendables qu'une imagination trop vive pouvait jouer à un homme par ailleurs cultivé. « Quel bénéfice y a-t-il, demande-t-il, à refréner la sensualité, à façonner l'intellect, à assurer la suprématie de la raison? L'imagination se tient en embuscade comme la plus puissante ennemie. Naturellement grossière et éprise d'absurde, elle explose contre toutes les contraintes civilisatrices tel un sauvage qui se délecte d'idoles grimaçantes ³. »

Goethe et Baudelaire n'avaient guère de points

communs; et la discipline que chacun s'imposa en tant que poète est presque aux antipodes de celle que l'autre a choisie : Baudelaire cingle sa muse de paradoxes acides, Goethe tente d'apaiser son démon par des lieux communs en sourdine. Mais tous deux éprouvaient – et éprouvaient avec la même intensité – une divine crainte de l'imagination qui animait leur poésie.

L'expression « divine crainte » est, évidemment, beaucoup plus ancienne. Elle vient de Platon (*theios phobos*) ⁴, à qui j'emprunterai bien davantage. Bien que nul philosophe n'ait plus éloquemment loué la divine folie de l'inspiration, Platon la considérait (à l'instar de Goethe et de Baudelaire) avec une profonde méfiance. Il plaçait si haut la puissance de l'imagination humaine qu'il pensait qu'un homme pouvait être transformé par les choses qu'il imaginait. Aussi voyait-il dans le mime un exercice des plus périlleux, et il conçut de curieuses lois pour prohiber l'imitation de personnages extravagants ou mauvais. En de tels instants, les passages récités devaient abandonner le langage dramatique pour le narratif, en sorte qu'une certaine distance fût créée entre l'orateur et son texte, comme si nous ne devions parler du mal qu'à la troisième personne, et non pas à la première, par crainte, en ce cas, de devenir mauvais ⁵.

Ces réglementations nous paraissent excentriques. Mais quel mal peut-il y avoir à incarner un personnage grotesque? Quelques gestes extravagants, accomplis pour notre amusement ou celui des autres, ne nous empoisonneront pas à la racine. En vérité, si l'on avait suivi Platon, il eût fallu confier à un magistrat la surveillance de tous les jeux d'enfants.

Platon n'en avait pas moins d'excellentes raisons d'écrire solennellement sur l'amusement. Les jeux d'enfants, pen-

sait-il, sont un instrument capital dans la formation du caractère, parce que c'est à travers l'imitation des autres que nous devenons ce que nous sommes. Ainsi que le disait James Harris au XVIII^e siècle, en des propos cités par sir Joshua Reynolds, « nous pouvons simuler un plaisir jusqu'à ce que nous voyions ce plaisir venir, et nous avons alors le sentiment que ce qui a commencé en fiction se termine dans la réalité »⁶. C'est exactement ce que voulait dire Platon. Edmund Burke, qui dans la pratique de l'art oratoire, a dû être un imitateur accompli, en fit personnellement l'expérience. « J'ai souvent observé, dit-il en parlant de lui, qu'à imiter les mines et les gestes d'hommes courroucés, placides, timorés ou audacieux, mon esprit s'est involontairement laissé gagner par la passion dont je m'efforçais d'imiter la manifestation; je suis même convaincu qu'il est difficile de l'éviter, quand bien même on s'évertuerait à dissocier la passion des gestes qui lui correspondent⁷. »

Si nous reconnaissons le bien-fondé de ces observations – et il serait difficile de nier que des jeux innocents ne sont pas toujours innocents, et que la fiction n'est pas de nature à prendre racine dans la réalité –, les conséquences en sont des plus fâcheuses : car force nous est de considérer l'art avec autant de sérieux que Platon, qui, au bout du compte, nous conseille de désigner un censeur intraitable. Nous savons qu'il s'agit d'un mauvais conseil parce que la censure efficace est une contradiction dans les termes. De même que la taille, elle donne une vigueur nouvelle à ce qu'elle coupe; mais si elle s'attaque à la racine, elle détruit la plante qu'elle est censée sauver. En gardant bien présentes à l'esprit toutes ces réserves, il nous reste pourtant beaucoup à apprendre de Platon dès lors que nous considérons comment il imagine son censeur en action, comment

il souhaite voir procéder l'État idéal à l'instant de bannir officiellement un poète dangereux. « S'il parvenait à entrer dans notre cité avec l'intention d'y présenter au public et sa personne et ses poèmes, explique-t-il, nous lui ferions profonde révérence comme à un personnage sacré, hors pair, délicieux », mais nous ne devrions pas l'autoriser à rester. « Nous l'éloignerions en direction d'une autre cité, après avoir sur son chef répandu du parfum et l'avoir couronné de laine⁸ ! »

Si ce rituel devait être transposé à l'époque moderne, il paraîtrait burlesque : cela voudrait dire qu'avant qu'on le puisse condamner l'artiste devrait recevoir les honneurs suprêmes, se voir citer, par exemple, à l'ordre du Mérite. Platon comprenait ce que peu semblent comprendre aujourd'hui, que l'artiste véritablement dangereux est le grand artiste : « Un personnage sacré, hors pair, délicieux. » Platon croyait – et il le dit sans laisser planer l'ombre d'un doute – que le mal sans mélange est l'effet d'« une nature robuste » plutôt que d'« une pauvre nature », « tandis qu'une nature sans vigueur ne produira rien de grand, ni dans le bien ni dans le mal »⁹. Il est clair, d'après cette remarque, que Platon a échappé au type d'expérience qui amena Jacob Burckhardt à reconnaître dans la bassesse la force véritablement diabolique de ce monde¹⁰. Sachant la grande vérité de ce jugement, il nous est difficile de suivre Platon lorsqu'il insinue que seule l'imagination puissante peut être destructrice, tandis qu'une imagination débile ne crée que des troubles négligeables. Mais Platon vivait en Grèce, et son constat personnel et celui d'autres donnent à penser que les forces grecques de destruction n'étaient point médiocres. Il suffit de penser à Alcibiade.

Au risque d'enfoncer une porte ouverte, je dois rappeler ici un fait d'histoire ancienne. Platon voyait l'art et la

poésie grecs atteindre à la perfection et à la facilité au moment même où il voyait l'État grec se désintégrer; et il pressentait un lien profond entre ces deux évolutions – peut-être même l'éprouvait-il dans sa propre personne. Si les Grecs ne s'étaient pas montrés aussi sensibles à l'exquis d'une expression ou à la beauté d'un geste, ils auraient pu juger un discours politique à sa vérité et non pas à l'éclat avec lequel il était prononcé : mais leur sobriété était minée par leur imagination. Si je ne m'abuse, Platon se trouvait pour une bonne part dans le même dilemme qu'un médecin confirmé, diagnostiquant une maladie dont on ne connaît aucun remède, et qui par désespoir autant que par compassion envers son patient prescrit une médication sans effet. Dans les cas de ce genre, nous ne prétendons pas que le diagnostic était mauvais sous prétexte que le remède a échoué; et peut-être devrait-on aussi étendre cette politesse à Platon. Son remède – la censure exercée par l'État – est un remède désespéré, et un fiasco évident. Son diagnostic peut néanmoins être juste.

Observant ces événements de loin, un critique moderne de Platon pourrait concéder que la désintégration politique de la Grèce s'est produite cependant que l'art grec atteignait à ses plus hauts raffinements; mais si ce critique a lu David Hume, il sera obligé de poser une autre question : au nom de quoi prétendre qu'il y a un lien entre les deux événements du seul fait qu'ils arrivent concurremment? Leur conjonction ne pourrait-elle être accidentelle?

Certes, elle le pourrait, et ce serait folie que de le nier; mais il est bizarre que l'accident se reproduise. Dans la Renaissance italienne, là encore, la plus fantastique libération d'énergies artistiques est allée de pair avec la désintégration politique. Dans le chapitre introductif de son

célèbre ouvrage, *La Civilisation de la Renaissance*, Burckhardt décrit l'anarchie, les conflits et le despotisme, les violentes éruptions de passion humaine qui déchiraient les cités-États italiennes; et Burckhardt de donner à ce chapitre, le plus douloureux de son livre, un titre ironique, puisqu'il choisit de l'appeler « L'État comme œuvre d'art » (*Der Staat als Kunstwerk*). Sans doute emprunta-t-il ce titre aux *Leçons sur la philosophie de l'Histoire*, de Hegel, où un intitulé comparable – « L'œuvre d'art politique » – coiffe un chapitre consacré aux cités-États grecques; et, en l'occurrence, le sens de l'expression est indubitable : il s'agit d'un État gouverné par l'imagination artistique. « Même dans sa destruction, écrit Hegel, l'esprit d'Athènes apparaît magnifique [...]. L'insouciant gaité avec laquelle les Athéniens accompagnent leur morale jusque dans la tombe est aimable et sereine en face de la tragédie ¹¹. »

Il devrait être clair, maintenant, qu'en liant le mot « art » à celui d'« anarchie », je manquais singulièrement d'originalité. J'ai tout simplement continué à réfléchir sur un thème qui avait occupé Platon, Goethe, Baudelaire et Burckhardt; et l'on pourrait nommer bien d'autres auteurs, également différents les uns des autres et également proches des sources de l'art, qui ont fait la même observation. Ces réflexions ne sont pas nouvelles mais c'est peut-être là ce qui devrait les recommander d'autant plus à notre attention. Si la libération des forces de l'imagination est une menace pour l'artiste, et qu'il doit bien veiller à la maîtriser, la même menace se déplace alors à un moindre degré sur nous lorsque nous prenons part à l'expérience de l'artiste. Mais quelles précautions prenons-nous, dans l'affairement de notre vie artistique, afin de ne pas nous laisser submerger par ces forces, ou de ne pas les étouffer?

Comment notre économie artistique évite-t-elle l'excès ou l'atrophie?

Je n'entends point cette question en un sens étroit et professionnel. Peu nous importe ici le problème, si intéressant soit-il, de savoir comment un critique d'art, par exemple, obligé de visiter exposition sur exposition, parvient à garder sa sensibilité fraîche et son jugement aigu, ou encore comment un historien d'art peut passer en revue tous les ivoires médiévaux existants sans que sa perception ne s'émousse. Que les hommes qui se livrent à ces tâches perdent à l'occasion le sens des proportions est l'un des risques du métier avec lesquels doit compter toute profession. Ma question concerne le grand public, dont le sens de la mesure est bien plus important : car il est indispensable, pour le bien-être d'une société, que le tout soit moins fou que les parties.

J'ai entendu des hommes éminents parler de l'Art et de la Société, et de l'Art et de l'État, sans que jamais le problème qui préoccupa Platon sa vie durant n'affleurât au seuil de leur conscience. Toute leur argumentation reposait sur l'hypothèse généreuse que la plus large diffusion de l'art ne peut avoir qu'un effet civilisateur et favorable — point de vue que Burckhardt, devant la réalité des faits historiques, eût repoussé comme relevant d'un optimisme stupide et superficiel.

Le regretté M. Kussevitzky aimait à dire que jamais nous ne saurions avoir trop de musique : plus on joue ou écoute de la musique, mieux on se porte, et cela est valable pour tout le monde. Il est clair, je crois, qu'il a été entendu. Jamais dans toute l'histoire on a autant joué et entendu de musique qu'aujourd'hui; et sans doute cela est-il aussi vrai de la diffusion de la littérature. C'est certainement exact des arts plastiques. Nous sommes

inondés d'expositions et submergés de livres d'images ou d'albums; et ces énormes agrégats d'images disponibles sont absorbés avec avidité et, puis-je ajouter, avec un degré d'intelligence qui eût laissé médusées des générations moins capables d'adaptation. Il est désormais extrêmement rare qu'une personne confrontée à un idiome pictural peu familier le rejette carrément tel un tour de bouffon qui ne saurait pas dessiner. Ces accès de mauvaise humeur nous sont maintenant heureusement épargnés; mais l'abandon à l'art à n'importe quelles conditions ou presque paraît tout aussi alarmant. On dirait que l'on a lâché les écluses de l'imagination, laissant les eaux entrer à flots sans rencontrer la moindre résistance. La peur sacrée nous a quittés.

Mais peut-être la peur est-elle devenue superflue. La diffusion s'accompagne d'une perte de densité. Nous sommes très ouverts à l'art, mais c'est à peine s'il nous touche; aussi pouvons-nous en absorber autant, et tant en des genres aussi différents. Pour peu qu'il en ait le loisir et les moyens, l'amateur peut voir une grande rétrospective de l'œuvre de Picasso à Londres un jour, et le lendemain aller voir à Paris une grande exposition consacrée à Poussin, et — ce qui est le plus stupéfiant de tout — se trouver vivifié par l'une et l'autre. Lorsque d'aussi grandes expositions d'artistes incompatibles sont reçues avec autant d'intérêt et d'appréciation, il est clair que ceux qui les visitent ont acquis une forte immunité. C'est pour avoir perdu son mordant que l'art est si bien reçu.

À notre époque, bien des artistes sont, je crois, conscients, même s'ils ne sont pas tous assez imprudents pour le dire, qu'ils s'adressent à un public dont l'appétit sans cesse croissant pour l'art n'a d'égal que l'atrophie progressive des organes réceptifs¹². Si l'art moderne est parfois criard,

la faute n'en revient pas au seul artiste. Nous avons tous tendance à élever la voix lorsque nous parlons à des personnes qui deviennent sourdes. Des artistes d'attitude aussi différente que Arp, Picasso, Rouault et Klee ont tous recouru, à un moment ou à un autre, à ce que André Gide nomma l'« acte gratuit »¹³ afin de produire le choc cruel provoqué par l'absurde flagrant ou le repoussant. La célèbre technique de l'« aliénation » chère à Brecht cherchait à rompre l'inertie de l'empathie¹⁴; et chacun sait comment les Jeunes Gens en colère (*Angry Young Men*) tentèrent d'attirer l'attention du public par un effet de choc – mais de tels effets ont peu de chance de durer. Quant aux couleurs crues qu'employaient les fauves¹⁵ ou au monstrueux monde de fantoches de *Ubu roi*¹⁶, le choc s'estompe parce qu'il devient familier, et le moyen par lequel il s'est d'abord produit trouve place dans la longue galerie des moyens modernes où, bien classé et clairement étiqueté, il attire et comble le pèlerin désintéressé, à moins qu'il n'éveille simplement sa curiosité.

On pourrait penser que Platon aurait envié la situation qui est la nôtre. Le redouté démon de l'imagination, qu'il avait vainement tenté d'exorciser, a finalement perdu le pouvoir de nous blesser. Ces masques sauvages de grimaçantes idoles qui effrayaient Goethe à lui en faire perdre la tête ont tous été sûrement domestiqués. Nous les avons avec nous, et ils nous donnent du plaisir. Le royaume paisible prophétisé par Isaïe, où le loup vivra avec l'agneau, où le léopard se couchera avec le chevreau, et où le lion se nourrira de paille comme le bœuf, s'est réalisé dans notre vision de l'art, mais de l'art seulement : car en nulle autre phase de notre existence nous ne sommes disposés à consentir le sacrifice bien particulier ici requis. Dans le paradis d'Isaïe, le chevreau et le bœuf demeurent tels que

nous les connaissons, mais le léopard et le lion sont obligés de se défaire de leur denture.

Et peut-être est-ce là l'origine de notre désorientation. Platon, comme Baudelaire et Goethe, l'avait bien vu : la magie de l'art est indissociable de ses risques. Mais si extravagants que puissent être les bonds de nos lions et de nos léopards, nous les savons dociles, et leurs cabrioles ne nous épouvanteront pas.

Il est heureux que cette forme d'apathie ait été là encore explorée par un grand philosophe. Il y a près d'un siècle et demi, alors qu'ils commençaient tout juste à se manifester, ces symptômes furent clairement perçus par Hegel, qui étudia cette maladie moderne avec le même soin que Platon avait étudié l'ancienne. Lorsqu'on exile l'art dans une zone de sécurité, expliqua-t-il, il peut encore rester de l'excellent art, et même de l'art très populaire, mais son effet sur notre existence s'évanouira¹⁷.

Il vaut la peine d'écouter Hegel sur ce point. Quelle que soit la faiblesse de sa métaphysique, il fut un observateur de l'univers des hommes au regard aussi perçant que Montaigne. La vie artistique qu'il voyait autour de lui ressemble à la nôtre de bien des manières. C'était l'apogée du romantisme, et plus précisément du romantisme berlinois. L'imagination avait été libérée des contraintes de la convention, et le sentiment prévalait que l'art était enfin entré en possession de son bien. La production poétique était si riche et diverse que le jeune Friedrich Schlegel la compara à une épicerie : chansons populaires, romans chevaleresques, épopées grecques, nordiques et chrétiennes, épigrammes, hymnes patriotiques, mais aussi des « odes iroquoises ou cannibalesques pour amateurs d'anthropophagie »¹⁸. Dans les arts plastiques, l'esprit sombre des contes de fées diaboliques, dépeints à

la manière malicieuse de Füssli, pouvait être apprécié au même titre que les chastes et sobres planches néoclassiques dessinées dans le style de Flaxman – « le Canova anglais » suivant les paroles de Ingres, qui ne put trouver plus bel éloge (l'art moderne de l'époque était aussi international que le nôtre). Puis vint le tour des primitifs esthétiques : nobles sauvages communiant avec la nature, amateurs d'art populaire et d'antiquités médiévales, et surtout les nazaréens, qui fondèrent leur art sur la conversion religieuse.

Hegel vit cela et le jugea insuffisant¹⁹; intéressant, certes, mais, dans son esprit, ce n'était point un compliment. Qualifier une œuvre d'art d'« intéressante » était en fait une invention romantique²⁰; et en perpétuant cette habitude aujourd'hui, nous adoptons sans le vouloir une attitude romantique. Au temps de Hegel, elle était nouvelle, et il voyait ce qu'elle voulait dire. Un objet « intéressant » arrête l'attention, suscite notre intérêt; nous en prenons connaissance puis nous l'oublions. Une expérience « intéressante » est une expérience qui n'a pas d'effet durable.

Ainsi Hegel dressa-t-il son inventaire. Dans son esprit, l'heure était venue où, dans l'histoire universelle, l'art n'était plus lié, ainsi qu'il l'avait été par le passé, aux énergies centrales de l'homme; il devenait marginal, appelé à former un vaste horizon d'une merveilleuse diversité. Le centre serait occupé par la science – autrement dit, par un esprit inlassable de quête rationnelle. Le genre de science que prévoyait Hegel ne ressemble aucunement à la science d'aujourd'hui : en cela, il fut mauvais prophète²¹. En revanche, il sut prévoir la place de la science dans notre vie, et il ne se montra pas moins clairvoyant quant à la place dévolue à l'art. Et d'expliquer que dans

une ère scientifique les hommes continueraient à peindre et à faire des sculptures, à écrire des poèmes et à composer de la musique, et, s'ils faisaient de telles choses, mieux valait qu'ils les fissent bien. Mais ne nous laissons pas abuser, écrit-il : « Nous avons beau trouver les images des dieux grecs incomparables, et quelles que soient la dignité et la perfection avec lesquelles sont représentés Dieu le Père, le Christ, la Sainte Vierge, l'admiration que nous éprouvons à la vue de ces statues et images est impuissante à nous faire plier les genoux²². » Dans sa toile intitulée *Le Christ aux Anges*, peinte quelque quarante ans plus tard, Manet devait on ne peut mieux illustrer le propos de Hegel. À la différence du tableau de Mantegna sur le même thème, cette toile n'était pas destinée à forcer quiconque à s'agenouiller. Elle était peinte pour une exposition, non pour une église. Manet souhaitait qu'elle fût admirée comme de la peinture pure²³.

Il devrait maintenant être clair qu'en devenant marginal l'art ne perd pas sa qualité d'art; il perd uniquement son intérêt direct pour notre existence : il devient splendide superflu. Un art ainsi détaché des réalités de la vie ne cesse pas d'être largement et intensément apprécié. Au contraire, rien ne nous procure plus de plaisir que de converser avec des images aussi libres. Ainsi que l'expliqua Baudelaire avec une incomparable clarté, le rire que provoque une comédie de Molière, qui est un rire lourd de sens puisqu'il renvoie à la vie, est à la fois plus étroit et moins intense que le rire pur, libre, incontrôlable qui peut nous saisir devant une extravagante *drôlerie* de Callot, en présence d'un caprice de l'imagination sans rapport avec notre existence. À en croire Baudelaire, la fantaisie pure produit « l'art pour l'art », un art fier qui n'est le serviteur de personne, posant tous ses problèmes de l'intérieur²⁴.

Hegel avait certes relégué l'art à la périphérie, mais il était fasciné par ses pouvoirs inhérents. Il devient éloquent et presque poétique lorsqu'il décrit la liberté plastique et la hardiesse qu'un artiste ou un poète a toute chance d'acquérir lorsqu'il laisse son imagination vagabonder sans crainte, se prêter légèrement à diverses expériences, d'aucunes familières, d'autres insolites, sans jamais se laisser prendre au piège dans l'une ou l'autre. Conçu dans cet esprit, un poème d'amour sera un poème d'amour *imaginaire*, puisant son ton comme sa forme dans la seule imagination. En de telles productions, dit Hegel, « on ne trouve généralement [...] ni nostalgie, ni langueur amoureuse, ni désir, mais elles expriment uniquement le plaisir que procurent les objets »; et de décrire cet état de détachement comme « le laisser-aller incessant de l'imagination, [...] un jeu innocent, [...] et, avec tout cela, un élan joyeux qui, par la sérénité de la forme, élève l'âme bien au-dessus des contacts pénibles avec la réalité bornée »²⁵.

Tout moderne croyant à l'« art pur » doit admettre que cette description est convaincante. Hegel ne fut point étranger à cette expérience raréfiée que connut Clive Bell, et qu'il nomma « forme significative »²⁶, mais le langage de Hegel était plus radical. Il expliqua ainsi que l'absolue liberté de l'art, par laquelle celui-ci s'attache librement à toute substance de son choix afin d'exercer l'imagination sur elle, a fait du nouvel artiste une *table rase*²⁷. Toujours ouvert à de nouvelles formes parce que nulle forme ne peut être considérée comme définitive, il est dans un état de perpétuelle autotransformation, engagé dans ce que Hegel appelle bizarrement *unendliche Herumbildung*, une plasticité infinie²⁸.

Il est clair que Hegel a prévu des développements dont nous avons aujourd'hui la confirmation, mais, malgré le

brio de sa description, son analyse est au moins sur un plan aussi incomplète que celle de Platon. Ce dernier n'avait pas prévu que les dangers de l'art, qu'il redoutait si fort, pouvaient n'affecter aucunement une population qui aurait fini par être immunisée contre eux. Hegel, au contraire, ne pouvait imaginer que l'art redeviendrait un jour dangereux. Il envisageait, certes, un art de l'avenir qui pourrait être plus riche et plus subtil que l'art qu'il avait vu, mais il supposait que, si divers qu'il puisse devenir, notre art demeurerait toujours détaché de la réalité parce que, suivant ses propres termes, le contenu de l'art « se trouve pour ainsi dire épuisé »²⁹. À en croire Hegel, lorsqu'il devient pur, l'art perd son sérieux, et en cela consiste son ultime splendeur.

Si Hegel avait raison, l'art connaîtrait à perpétuité un état de glorieuse inconséquence. Mais, en l'occurrence, il est possible qu'il se soit un peu trop avancé et qu'il ait oublié quelques-unes de ses réflexions sur la méthode : « Les étapes par lesquelles l'esprit semble être passé, il les possède encore dans les profondeurs de son présent »³⁰. Quoique mystérieusement formulée, la pensée est claire : loin d'être détruit par le présent, le passé survit en lui comme une force latente. Dans cette hypothèse, aucune phase de l'histoire ne devrait être considérée comme irrévocablement achevée. Il ne s'agit pas de nier que dans notre civilisation, si vivant qu'il puisse paraître, l'art devienne une activité marginale : mais Hegel est beaucoup trop assuré dans sa conviction que l'art demeurera à jamais marginal. « Il y a d'ailleurs, écrivait Burckhardt, dans le monde, des époques de faux scepticisme dont nous ne sommes pas responsables; alors que celui-ci se démode parfois très vite, nous ne saurions jamais nous lasser du véritable scepticisme »³¹.