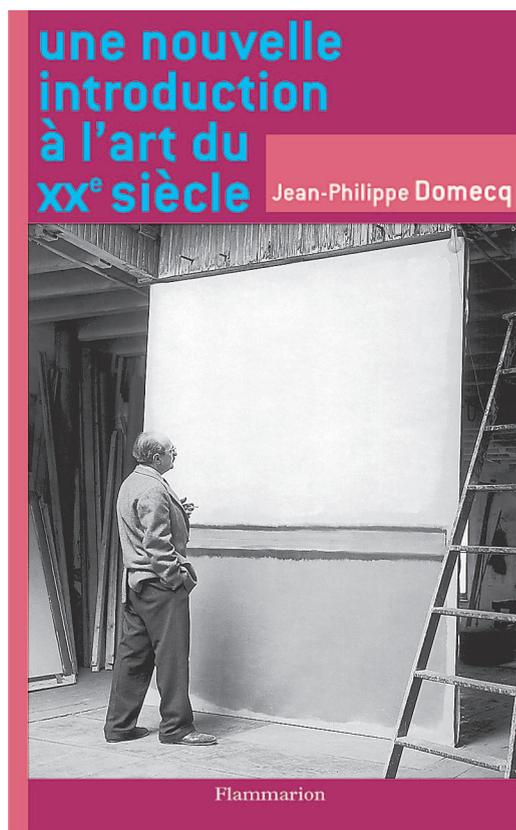


PEUT-ON RECONSIDÉRER L'HISTOIRE DE L'ART DU XX^e SIÈCLE ?

par

Jean-Philippe DOMEcq

Séance du 9 novembre 2005



Je vous propose d'entrer dans cette question par la photographie de Mark Rothko prise par Kay Bell Reynal. Pas seulement parce qu'il s'agit d'un document éloquent sur un des grands peintres du XX^e siècle, mais aussi, et surtout, parce que l'attitude du peintre qu'elle révèle me paraît être en résonance avec la question dont je vous propose de débattre. Nous autres « regardeurs » en effet, nous sommes face aux œuvres dans une position analogue à celle de Rothko sur cette photographie si, comme l'énonce Marcel Duchamp parmi d'autres, « c'est le regardeur qui fait le tableau » ; mais position analogue seulement si l'on fait sienne l'idée – dont le XX^e siècle a quelque peu abusé – selon laquelle le regardeur accomplit l'œuvre autant que son auteur.

Rarement un document aura aussi bien condensé la contemplation et l'interrogation d'un artiste devant ce qu'il a fait, ce qu'il a cherché à faire et ce qu'il cherche encore. Jusqu'à cette photographie, qui est en elle-même une œuvre remarquable, l'artiste à son travail était représenté en acte. Donnons ici quatre exemples éloquents : Vermeer à son chevalet, Velásquez de même dans les *Ménines*, Picasso peignant tant de fois l'artiste et son

modèle, et, contemporain de Rothko, Jackson Pollock filmé en plein *action painting* dans sa danse apache autour de ses grands formats, posés et giclés à terre. Il y en a bien d'autres.

Mais ici, sur cette photographie, l'artiste ne travaille pas – pas directement, car, ne l'oublions pas, un artiste, un écrivain travaille au moins autant quand il ne peint ou n'écrit pas que lorsqu'il peint ou écrit. Il est ici saisi en train de juger son œuvre, dans une tenue civile qui *a priori* ne se prête pas au travail de la peinture. Son attitude, toute en puissance, n'exclut pas le doute. La pho-

tographie précède de dix-huit années le suicide de Rothko en 1970. Elle est dépourvue de tout *pathos* ou mythologie autour de la figure de l'artiste. L'attitude de celui-ci pourrait tout aussi bien être celle d'un critique d'art en visite à l'atelier face à une œuvre achevée. Mais quelle œuvre : l'irisation de couleur bue sur double écran horizontal, typique de l'art du peintre américain, en même temps que le grand espace infini, le grand vide plein où il a voulu plonger picturalement et psychiquement, apparaît comme une surface de projection. En ce sens, elle figure aussi l'espace de projection qu'offre toute œuvre à notre regard, à nous autres qui nous arrêtons devant, notre interrogation devant les œuvres et ce qu'il en reste, en l'occurrence celles du siècle passé. Quel est leur écho en nous ? Devant celle-ci, peinte au milieu du siècle dernier, nous recevons le passé au présent. Et, bien entendu, selon le plus ou moins d'échos qu'elle laisse en nous, l'œuvre demeure plus ou moins longtemps dans le temps de l'Histoire. Si nous ne faisons l'œuvre qu'en petite partie, nous assurons du moins sa plus ou moins longue postérité.

Siècle passé que le XX^e siècle, donc, mais tout juste passé si l'on tient compte du simple calendrier. Bien entendu, un changement de siècle, et même de millénaire depuis à peine quatre ans, ne marque pas à lui seul ni nécessairement un changement de période, de sensibilité, d'optique, ni d'idéologie esthétique dans l'appréciation artistique. Toutefois, ce changement a au moins le mérite de créer un effet de recul, de nous rappeler que, déjà, le travail du temps est à l'œuvre pour les réalisations du siècle dont nous avons été les témoins directs.

On le sait, la postérité de l'art du XX^e siècle connaîtra les mêmes changements que celle des siècles précédents. On le sait mais il est malaisé de l'admettre et de le discerner, particulièrement pour ce siècle qui eut un rapport passionnel au temps : ce fut le siècle de l'accélération du temps. La vitesse, qui s'est ajoutée à la somme des passions sociales, s'est traduite en art par une succession accélérée, puis exponentielle, des différents mouvements et avant-gardes. Les difficultés posées, durant la période la plus récente de l'art du siècle passé, par cette notion de « contemporain » dont le flou conceptuel a suscité de fausses querelles, en constituent l'une des preuves. Les nouvelles idéologies esthétiques, après celle du classicisme qui se caractérisait par l'unité et l'accord entre public et créateur, ont toutes suscité des mouvements d'adhésion et de refus à leur apparition. Mais « l'art contemporain » n'est pas précisément un mouvement artistique. « Défendre » ou « dénoncer » l'art dit contemporain n'a aucun sens en soi, puisque le « contemporain » n'a pas trouvé de définition susceptible de clarté pour les générations qui ne sont plus et ne seront plus contemporaines de ce contemporain-là. Le « contemporain » d'aujourd'hui n'étant pas celui d'hier – à titre d'exemple, Zola défendant Manet dans ses chroniques revendiquait déjà le terme –, il ne sera pas plus celui de demain. Par définition, le contemporain n'a jamais désigné que le déplacement du présent dans le temps long de l'Histoire.

Pourtant, l'engouement suscité par cette notion, et les passions autour de l'art dit contemporain, ont un sens et sont révélateurs de ce rapport au temps caractéristique du siècle des avant-gardes. À savoir qu'un nouveau critère esthétique est entré en ligne de compte dans l'appréciation des œuvres et sensibilités nouvelles : celles-ci sont jugées à l'aune de l'expression de ce qui est

Jean-Philippe Domecq, *Peut-on reconsidérer l'histoire de l'art du XX^e siècle ?*

perçu comme étant le plus représentatif du présent en sa segmentation temporelle la plus circonscrite. Autrement dit : le Récent.

Le critique américain Clement Greenberg avait d'ailleurs, dès les années 1950, mis en avant ce critère en parlant de « *recentness* », dont nous n'avons pas de substantif équivalent en français. Proposons donc une dénomination précise : le *Récent'Art*. Cette dénomination, calquée sur d'autres dénominations de mouvements artistiques (le Pop'Art, par exemple), aura le mérite de cerner le critère esthétique qui domina les quarante dernières années du siècle passé et qui sert d'ailleurs de jalon sur le marché de l'art, notamment dans les sociétés de vente, les *auctioneers*. C'est un fait : le Récent s'est ajouté aux différentes acceptions du Beau, du Sublime, du Réalisme et autres concepts d'idéologies esthétiques qui ont motivé tant le jugement à chaud que l'Histoire de l'art.

Mais, nous venons de l'indiquer, le *Récent' Art* ne peut à la rigueur désigner que la partie émergente de la production artistique des quatre dernières décennies. Je dis « à la rigueur » car le critère du Récent a ses insuffisances, sur lesquelles je ne reviendrai pas ici, ayant analysé ce sujet dans mes livres. Ce qu'il importe de nous demander par rapport à notre question d'aujourd'hui est ceci : en quoi ce critère du récent est-il révélateur, comme nous l'annoncions, du rapport de l'art du XX^e siècle au temps ? En ceci que, pour que le Récent devienne critère, il a fallu qu'il soit précédé, poussé, pressé par le critère du nouveau, et du futur. Le mot de « Futurisme » est évidemment significatif à cet égard et suffit à rappeler que le futur est devenu l'horizon d'attente de l'idéologie des avant-gardes, comme il le fut d'ailleurs en idéologie politique à la même époque, c'est-à-dire dès les années 1910. De ce perspectivisme, on s'aperçoit d'ailleurs, à la faveur du recul historique que nous avons à l'égard du dadaïsme – et c'est le mérite de l'exposition que lui consacre le Centre Pompidou en ce moment –, que le mouvement Dada s'est exclu, et d'emblée. Le mouvement Dada en effet, longtemps considéré comme le prototype des mouvements d'avant-garde, s'en différencie pourtant à la source, en ce sens qu'il a refusé de s'inscrire dans une perspective téléologique, qu'elle soit politique, spirituelle ou artistique. « L'artiste dadaïste », énonça rapidement Tristan Tzara, est « anti-dadaïste ». Aucun sens, aucune perspective : se plaçant au-dessus et en deçà de toute valeur, de tout principe, de tout espoir et proposition, Dada est plus libertin que libertaire, comme l'a énoncé Giovanni Lista dans son dernier ouvrage, *Dada libertin et libertaire*.

Quant au « Nouveau », on peut dire que la « *recentness* » de Clement Greenberg a pris le relais de ce qu'un autre critique d'art américain, Harold Rosenberg, nommait au même moment la « Tradition du Nouveau ».

L'avenir sera donc amené à faire le tri entre les productions animées par cet impératif. Animées pour certaines, anémiées pour d'autres, car nul doute que lorsque le nouveau ou le récent prennent le pas sur d'autres ressorts de créativité, il en résulte une compression préjudiciable à beaucoup d'autres préoccupations humaines, plus profondes et épidermiques à la fois, que l'art détecte et exprime. Au même moment, l'art du XX^e siècle n'a pas manqué d'œuvres et de tendances fortes qui jouent, en s'en jouant, de l'impératif du présent, voire du récent.

Je vous propose d'en examiner quelques-unes, nécessairement peu nombreuses en raison du temps restreint de notre propos aujourd'hui.

Je parlais de Dada. Le surréalisme est une autre piste qui permettra de reconsidérer les lignes de force du siècle écoulé. Non pas pour souscrire à son idéologie esthétique, dont on pourrait dire à certains égards ce qu'André Breton a pu dire, dans ses *Entretiens*, de la pratique de l'écriture automatique, tant verbale que picturale : ce fut « une infortune continue ». Et pourquoi ? Parce que l'expérimentalisme qu'impliquait cette technique repose sur une conception tronquée de la dictée de l'inconscient. Mais aussi, et cela importe à notre débat, parce que ce fut un expérimentalisme, justement. Ce mot, je l'emploie à dessein pour pointer une des tendances de l'art du XX^e siècle qui s'est retournée probablement plus souvent qu'on le croit contre sa propre créativité. Car, si l'expérimentation existe depuis toujours, en revanche l'expérimentation pour l'expérimentation a engendré, et l'oxymore en dira long, le jeu systématique : le jeu sans conséquence, le ludique pour le ludique, la performance.

Le surréalisme donc, invoqué ici, disais-je, en raison de son rapport au temps, à la modernité, au nouveau, reste riche d'enseignements. Ce mouvement fut autant aux aguets des révolutions de son temps dans tous les domaines – psychanalyse, techniques et nouvelles images, politiques, mœurs, etc. – que riche de nouvelles appréciations. Ainsi évita-t-il, lui pourtant animé éminemment par l'esprit de révolte, l'impératif catégorique de la rupture qui caractérisa les avant-gardes et sur lequel je ne m'attarderai pas ici puisque ses effets en ont été bien étudiés.

Notons au passage que cela n'a nullement empêché le surréalisme d'être le plus grand inventeur de procédés et techniques nouvelles, dont l'art d'aujourd'hui vit encore largement : collage, frottage, objet, performance, installation, intervention *in situ*, film expérimental, etc.

Ajoutons un autre enseignement qui ne manque pas de portée pour considérer d'un autre œil certaines tendances du XX^e siècle. On a souvent tenu la peinture surréaliste pour une peinture « littéraire », au sens péjoratif du terme. L'image y est première en effet, avec son retour à des éléments de figuration repérables, même lorsqu'ils sont remodelés par la logique de condensation et de transmutation onirique. Sans revenir sur cette question de l'image, relevons que ce qui est reproché au surréalisme sous le qualificatif de « littéraire », c'est de ne pas avoir sacrifié les enjeux de la représentation au profit de l'interrogation sur l'art, autrement dit : l'auto-référentialité. Que « l'art sur l'art » ait été plus qu'une tentation, une tendance majeure du XX^e siècle, c'est l'évidence. Mais, au fil du temps, on pourrait bien s'aviser que l'art s'interrogeant sur l'art limite considérablement sa portée, surtout quand il privilégie cette interrogation à l'exclusion de toute autre. C'est le cercle vicieux du solipsisme.

Un autre fil rouge du XX^e siècle peut nous instruire sur ce qui demeurera le plus frappant dans ce siècle des révolutions dont les arts furent la tête chercheuse : ce fut en effet le siècle de la révolution ethnologique. Celle-ci entraîna une remise en cause considérable de la tradition européano-centriste. Les artistes et poètes – Matisse, Picasso, Giacometti, Apollinaire, Artaud, Bataille – furent, dès la vogue de « l'art nègre », parmi les premiers conscients du changement

Jean-Philippe Domecq, *Peut-on reconsidérer l'histoire de l'art du XX^e siècle ?*

de perspective qu'opérait cette ouverture à l'art de l'Autre et de l'Ailleurs. Ce n'est pas le lieu ici de revenir sur ce massif considérable de l'art du XX^e siècle qui s'est nourri de l'Afrique, de l'Orient, du continent amérindien. Je veux seulement en retenir une des conséquences quant à notre perception de l'art aujourd'hui. Cette conséquence est que, sous l'effet de cette connaissance bien-tôt exhaustive des arts des autres civilisations, nous sommes devenus, pour la première fois dans l'histoire humaine, contemporains de toutes les productions artistiques actuelles et passées sur l'ensemble de l'espace de la planète, sur toutes les durées du temps. L'artiste aujourd'hui, qu'il soit africain vivant en Afrique ou en Europe, qu'il soit européen vivant en Amérique ou au Japon, peut connaître tout ce que les artistes qui lui sont contemporains recherchent et produisent sur tous les points de la planète. Il faut bien que la mondialisation de la communication ait quelques effets positifs, outre celui qu'elle a sur la diffusion de l'idéal universaliste des Droits de l'homme. Voilà en tout cas notre *contemporanéité*, au sens bien compris du terme.

Ce rappel de l'effet de choc de la révolution ethnologique sur l'art occidental me permet de signaler un autre problème qui nous brouille la vue et obscurcit notre jugement artistique : c'est l'historicisme, c'est-à-dire la tendance à valoriser une œuvre en fonction de ce qu'elle apporte de nouveau par rapport à ce qui se faisait auparavant. J'en ai donné pour preuve, dans *Une nouvelle introduction à l'art du XX^e siècle*, le cas des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Ce n'est pas le lieu

COMMUNICATIONS 2005

de revenir ici sur cette analyse, à laquelle on peut se reporter. Mais, par une confrontation entre ce tableau, véritable icône des avant-gardes, et un échantillon de statuaire africaine, j'ai souligné ce fait évident : alors que nous savons tout sur la genèse et les conséquences plastiques et culturelles des *Demoiselles d'Avignon*, par lesquelles Picasso a introduit le masque africain dans la peinture européenne avec l'éclat que l'on ne connaît que trop, nous ne savons que bien peu de choses sur la statue africaine, son origine, son ou ses auteurs, ses fonctions culturelles et non artistiques, son contexte, etc.

Cette quasi-ignorance ne nous empêche pas néanmoins d'être très sensibles à l'expressivité de la statue. Alors que l'appréciation de l'expressivité des masques dont sont affublées les *Demoiselles* est occultée par la signification historique du geste de l'artiste, nous signifions pour la première fois que cette liberté est désormais possible.

Il n'est pas dit que les masques peints par Picasso soient si expressifs qu'on le croit ; il n'est pas dit qu'ils aient une autre portée que leur signification historique, insurrectionnelle au sein de la tradition européenne. Dans leur appréciation, les générations futures auront, avec le recul du temps, plus de liberté vis-à-vis de l'historicisme dominant du XX^e siècle.

Expérimentalisme, perspectivisme téléologique et historicisme : voilà trois tendances dominantes qui ne le seront pas toujours. D'autres évaluations du legs moderne seront alors possibles.

D'aucuns s'alarmeront de ce qu'on pose la question que je vous ai soumise aujourd'hui. On s'en alarmera à proportion de notre suffisance de modernes, qui croyons avoir écrit une fois pour toutes l'histoire de l'art moderne, quelle que soit la diversité d'approches de cette histoire : « Comment, vous voulez reconsidérer ce qui a été déposé dans les archives vivantes du XX^e siècle ! » Il est vrai que jamais l'histoire artistique d'un siècle ne fut autant écrite, jamais ses moindres mouvements artistiques ne furent ainsi déposés comme autant de brevets, étiquetés, labellisés afin de sceller ainsi le marbre de l'histoire à chaud.

Nous n'échapperons pourtant pas plus que les siècles antérieurs au travail du temps, qui défera et refera ce que nous croyons avoir légué à l'avenir, dévaluant ceci pour réévaluer cela. Mais, pour l'heure, et pour conclure, ne manquons pas de voir le symptôme sous-jacent à l'empressement de ce siècle soucieux de fixer son histoire artistique : quelque chose comme un retour de refoulé du temps de maturation créatif, qui ne se laisse comprimer que très provisoirement. L'analyse de ce symptôme est l'une des pistes du renouvellement de l'écriture de l'histoire qu'attend l'art du XX^e siècle.

