



Le modernisme ante et post

Catherine Servant, Petr Král, Vojtěch Lahoda, Petr Wittlich

► To cite this version:

Catherine Servant, Petr Král, Vojtěch Lahoda, Petr Wittlich. Le modernisme ante et post : Cahiers du CEFRES N° 5f, Le modernisme ante et post. Cahiers du CEFRES, 1994, Le modernisme ante et post, 5f., pp.19. halshs-01168170

HAL Id: halshs-01168170

<https://shs.hal.science/halshs-01168170>

Submitted on 25 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cahiers du CEFRES

N° 5f, Le modernisme ante et post
Catherine Servant (Ed.)

Catherine SERVANT ; Petr KRÁL ; Vojtěch LAHODA ; Petr WITTLICH :
Le modernisme ante et post

Référence électronique / electronic reference :

Catherine Servant, Petr Král, Vojtěch Lahoda, Petr Wittlich, « Le modernisme ante et post », Cahiers du CEFRES. N° 5f, Le modernisme ante et post (ed. Catherine Servant).

Mis en ligne en : mars 2012 / published on : march 2012

URL : http://www.cefres.cz/pdf/c5f/servant_1994_moderisme_ante_post.pdf

Editeur / publisher : CEFRES USR 3138 CNRS-MAEE

<http://www.cefres.cz>

Ce document a été généré par l'éditeur.

© CEFRES USR 3138 CNRS-MAEE



Sommaire

Le modernisme ante et post

Les auteurs

Catherine SERVANT : Introduction

Petr KRÁL : Naissance d'une modernité: Gauguin, Lautrec, Munch

Vojtěch LAHODA : Du rapport entre cubisme et modernisme

Petr WITTLICH : Éternel moderne

Les auteurs

Petr Král, poète, essayiste, installé en France depuis 1968, vit aujourd'hui entre Paris et Prague. Les questions de la modernité, des avant-gardes et du "postmodernisme" font aussi l'objet de son dernier livre, *Fin de l'imaginaire*, Bruxelles, 1993.

Vojtěch Lahoda, historien d'art, directeur de l'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences en République tchèque. Il s'intéresse au modernisme, aux avant-gardes, et à leurs rapports avec l'art moderne. Il est l'auteur de plusieurs catalogues d'expositions (*Karel Černý*, 1986, *Svět Emila Filly* [Le monde d'Emil Filla], 1987, *Český kubismus 1909-1925* [Le cubisme tchèque, 1909-1925], 1991-1992) et d'articles parus dans diverses revues d'art, tchèques ou autres. Il collabore encore à la rubrique artistique du quotidien *Lidové Noviny*.

Petr Wittlich, historien d'art, actuellement à la tête du département d'histoire de l'art de l'Université Charles de Prague. Entre autres, il participe également au programme "Art Nouveau - Jugendstil" auprès de l'UNESCO, dirige la Société tchèque d'histoire de l'art, et préside la section tchèque de l'AICA. Il est un spécialiste éminent de l'art au tournant des XIX^e et XX^e siècles, auquel il a consacré nombre d'études et ouvrages – l'un d'entre eux, *Prague fin de siècle (1890-1914)*, est paru en traduction française en 1992.

Introduction

Catherine SERVANT

C'est avant tout la persistance d'une préoccupation conceptuelle qui a inspiré à Marie-Elizabeth Ducreux, directrice du CEFRES, Petr Wittlich, Petr Král, et Vojtěch Lahoda, l'organisation d'une table ronde sur le thème du "**modernisme ante et post**"; le souci d'interroger encore modernisme et ce qui l'entoure, le détermine ou l'isole – modernité et art moderne, mais aussi avant-gardes, "postmoderne"... tous vocables ayant donné lieu aux analyses, mises en rapport et "déviances" multiples que l'on sait. A l'issue de cheminements théoriques et idéologiques, sinon proprement philosophiques, qui font tout un pan de l'histoire de l'art au XX^e siècle, ces concepts semblent aujourd'hui encore aussi instables dans leurs significances qu'élastiques, et souvent pléthoriques, dans leurs usages.

Comment se définit le modernisme? Après la sorte d'exubérance théorique de la seconde moitié du XX^e siècle, où l'on voit "modernisme", puis "postmodernisme", conquérir et conforter au fil des négations mutuelles, des heurts et des confrontations, leur légitimité conceptuelle dans le domaine du discours sur l'art, des zones d'ombre subsistent. Pour rouvrir le débat, Petr Wittlich proposait en guise d'entrée en matière ce qu'il nommait lui-même un "catalogue de questions posées au modernisme", demeurant à son sens en suspens¹ :

1. Qu'est-ce que le modernisme?

2. Peut-on distinguer "modernisme" et "art moderne"?

3. Peut-on définir le modernisme comme une idéologie, c'est-à-dire comme une théorie orientée, un programme, ayant les conséquences pratiques et le caractère du "grand récit" de Lyotard?

4. En ce sens, peut-on comparer le modernisme à un historicisme?

¹ Nous reproduisons ici les propos tenus par Petr Wittlich en introduction à la table ronde sur "le modernisme ante et post", recueillis par Alice Mžyková et Hana Pařková dans la revue *Ateliér* 12, 10 juin 1993, p. 2.

5. *Peut-on lier le modernisme à certaines tendances, ou périodes, dans l'évolution de l'art moderne?*
6. *Quel est le rapport entre le concept de modernisme et celui d'avant-garde?*
7. *Peut-il exister un modernisme à l'époque postmoderne?*
8. *Existe-t-il un "postmodernisme", ou seulement un "postmoderne"?*
9. *Le modernisme était-il historiquement nécessaire?*
10. *Le modernisme, compris comme une idéologie, eut-il également des conséquences positives?*
11. *Le "moderne" peut-il être restitué comme un concept qui synthétise la problématique et du modernisme, et de l'art moderne?*
12. *Le concept de modernisme est-il l'expression d'une discontinuité entre "moderne" et "postmoderne"?*

En quête d'éléments de réponses, les interventions de Petr Král et de Vojtěch Lahoda laissent transparaître comme une nécessité de retour aux sources de la créativité, de recentrage sur un modernisme "qui ne dit pas encore son nom".

A travers Gauguin, Munch, Toulouse-Lautrec et Schiele, Petr Král nous livre son propre repérage d'une expressivité artistique moderne qui ne se planifie pas encore, où les formes et leur matérialité deviennent elles-mêmes génératrices d'un sens qui déborde figuration aussi bien que symbolisme et abstraction, et trouve son lieu dans une nouvelle tension, un nouveau drame signifiant.

C'est encore vers un âge "pré-greenbergien" que se tourne Vojtěch Lahoda, vers le tout premier cubisme, en constatant, à travers le récent essai de Christopher Green *Cubism and its Enemies*, à quel point les interrogations soulevées par le modernisme peuvent provoquer, en quelque sorte par rétroaction, une réflexion autre sur le cubisme – et à l'inverse, comment un passage par le cubisme peut amener à repenser le modernisme.

Enfin la contribution de Petr Wittlich se situe résolument à l'ère du "postmoderne", après que les "grands récits" ont été décrits, et confondus. En prenant pour point de départ ces remises en cause du modernisme, tel que l'a établi Greenberg, Petr Wittlich mène une réflexion sur le sens, et l'avenir, de l'art d'aujourd'hui, et au-delà, c'est peut-être un autre sens du "moderne" en art qui se profile...

Naissance d'une modernité:

Gauguin, Lautrec, Munch (résumé)

Petr KRÁL

On sait que le début des temps modernes – en particulier dans l'art – est susceptible de "déplacements"; les uns l'identifient à l'impressionnisme, d'autres au romantisme, d'autres encore au baroque. Je voudrais proposer ici une lignée encore différente, en quelque sorte "oblique" par rapport à la plupart des autres.

1

Le rôle de l'initiateur, dans "ma" modernité, pourrait revenir à Gauguin, moins pour ses toiles que pour ses gravures de Tahiti. De façon décisive, celles-ci laissent parler l'aspect matériel de l'expression plastique – là où leur "décorativisme" et leur "symbolisme" dématérialisent au contraire les toiles –, la moindre trace de burin, en quelque sorte, est porteuse de sens. Le chemin qui commence ici avec Gauguin (et aussi avec Van Gogh) mène dans deux directions distinctes, vers l'expressionnisme et vers le fauvisme. Dans le premier cas, les rôles de médiateurs décisifs reviennent à Edvard Munch, à Henri de Toulouse-Lautrec, et également à Egon Schiele, "quatrième mousquetaire" du magique trio nommé dans le titre de ce texte.

Si le fauvisme appartient à la lignée "formaliste" de l'art qui, d'après ses théoriciens, trouverait son aboutissement dans l'art non-figuratif, la filiation expressionniste est caractérisée en même temps *par la présence d'un "contenu"* – expression, symbole – *et par son "incarnation"* dans des faits purement picturaux, jusqu'à l'exploration expressive de certains accidents de la main ou de la matière: le ciel qui déborde sur le front des personnages de la célèbre Angoisse de Munch, les giclées de couleurs chez Lautrec. Chez Schiele, de même, les nus aux formes brisées, tachés de zébrures polychromes, ont autant un effet plastique direct qu'ils suggèrent des idées "secondaires" de souffrance et de mort.

Les formes pensent ici elles-mêmes, en même temps que la peinture est travaillée par une nouvelle conscience de l'autonomie de l'art – promu valeur spirituelle suprême dans un monde désormais sans Dieu – et par une confiance grandissante en l'imagination libre du

créateur. Moins au sens de quelques symboles imagés qu'au niveau des rapports entre les formes elles-mêmes, où l'expressivité spontanée des gestes, des taches, des lignes, complète la recherche d'un nouvel ordre plastique. La matérialité du tableau, ici, parle également pour l'esprit; loin de porter passivement son empreinte, elle le précède dans l'expression de nouveaux contenus, en laquelle l'esprit pourra se reconnaître ensuite, afin de la faire sienne.

2

L'expression moderne, dans la perspective suggérée ici, n'est pas caractérisée par la seule pureté du style, elle l'est encore par la *tension* entre ses composantes: entre les aspects symboliques et immédiats de la peinture, tout comme entre ses éléments figuratifs et abstraits. Le "rectangle noir" de Matisse, resté sur une toile de 1914 après le noircissement d'une porte-fenêtre, est en ce sens plus "riche" que le célèbre carré noir de Malévitch, dont il n'est apparemment qu'une préfiguration moins conséquente; au-delà du dépouillement radical de son langage, la force du tableau réside justement dans son ambivalence, qui empêche de le classer sans équivoque comme figuratif ou abstrait. L'histoire unique et vivante de la toile – et du cheminement de l'artiste à la recherche de lui-même – compte ici davantage, en d'autres mots, qu'une formule stylistique pure; et c'est cela même qui renforce l'efficacité de l'oeuvre.

Généralement parlant, la pureté des moyens utilisés – selon la conception de la modernité ici présentée – n'empêche guère de mettre ces moyens au service d'une *subjectivité* unique, cherchant à s'exprimer par leur intermédiaire. Lautrec va en ce sens plus loin que Degas, proche de lui (et même supérieur à lui) quant à l'invention plastique, mais à qui il semble suffire – comme à tout l'impressionnisme – de dévoiler le monde visible (et les voies de la vision) en général, encore que non sans un certain sens métaphysique.

3

Un rapport profond lie encore la modernité de Lautrec ou de Schiele à un certain *scepticisme*, qui signifie en même temps un "glissement" important dans la conception de la beauté (poétique autant que plastique). En l'occurrence, la beauté ne se confond pas avec une harmonie mais avec une intensité, elle est inséparable d'une vérité et d'un témoignage sur le drame – dissimulé mais réel – de la vie et du monde. La femme elle-même, ainsi, attire autant Lautrec par son ricanement que par son charme, l'érotisme des corps, pour Schiele, est de même fatalement lié à leur misère et à leur souffrance. La même ambivalence des "contenus" fait sans doute aussi de l'expressionnisme, parmi toutes les avant-gardes (dont il est l'unique

spécimen "sceptique"), la seule qui garde une évidente actualité encore aujourd'hui, à notre époque de "crépuscule des idoles".

La modernité de la lignée "expressive" de l'art, ici, réside paradoxalement dans son lien avec la tradition baroque: celle qui, au sens si contemporain de l'autonomie plastique chez les peintres cités, ajoute une conscience de *l'éternel retour du mal humain*, en tant que composante durable du monde et de ses conflits.

4

Reste à se demander quel est le rapport des "tendances expressives" de l'art et de l'idée d'un style commun à toute une époque, idée qui, d'une façon ou d'une autre, préoccupait tous les modernismes. Une différence, me semble-t-il, sépare sur ce point l'avant-garde programmatiquement postmoderne et un "postmodernisme" plus profond, lequel – dans l'esprit suggéré plus haut – chercherait l'actualité de l'expression en dehors de toute formule *a priori*... Où la première, dirait-on, cherche à inventer de nouvelles divinités, de nouvelles idoles collectives, le second serait fondé davantage sur une acceptation définitive de la subjectivité humaine en tant que l'unique mesure des choses, incluant en même temps la conscience de sa relativité et de ses limites. Si le désir d'une expression qui, dépassant l'individu, peut agir comme une force unificatrice au niveau de la société, est également présent ici, il est lui-même porté par une tension (et une contradiction) entre le besoin d'un nouveau style collectif et la conscience de son impossibilité.

Bien que l'art lui-même soit devenu pour les créateurs une source de valeurs spirituelles, il n'est pas pour autant instrument de salut, pas plus que moyen d'un retour à l'unité première. Le microcosme de la demeure de Monet à Giverny, où celui-ci – dans le prolongement direct de son œuvre – a soumis au désir de l'unité son lieu de résidence lui-même, ne s'est pas miré longtemps dans sa fermeture sphérique, à l'image de l'arrondi divin – et solaire – du ventre du peintre. La route municipale qui traverse aujourd'hui sa propriété, en la divisant en deux parties, a rendu le rêve de Monet à la réalité: à la fragmentation et à la finitude qui sont notre seul destin et également, sans doute, l'unique chose qu'il nous reste aujourd'hui à célébrer, dans l'art ou ailleurs.

Du rapport entre cubisme et modernisme

Vojtěch LAHODA

Ma contribution au séminaire d'aujourd'hui entend livrer quelques indications sur le rapport entre cubisme et modernisme. Elle prend pour point de départ l'ouvrage de l'historien d'art anglais Christopher Green, *Cubism and its Enemies*², et sa critique du modernisme dans la conception de Greenberg.

Quoiqu'il n'en soit pas toujours ainsi, le sens du modernisme est souvent déduit des célèbres études que Clement Greenberg lui consacra au tournant des années cinquante et soixante, études qui générèrent certains de ses axiomes. Dans leurs grandes lignes, il s'agit des suivants: l'œuvre d'art est isolée par son "opinion" esthétique, en tant que fait matériel tout à fait autonome, régi par ses propres lois et doté de ses caractéristiques propres. L'évolution de l'histoire de l'art est alors progrès infini vers un fait matériel, pictural ou sculptural, approchant de plus en plus un modèle de perfection, ou si l'on veut, progression vers une esthétique. Une telle conception met tout particulièrement en avant le caractère tridimensionnel en sculpture et la planéité en peinture. Le cubisme, avant tout illustré par l'exemple du collage, qui marquait une insistance sur la surface plane de l'œuvre d'art, est pour beaucoup dans la conception du modernisme instaurée par Greenberg³.

Un certain nombre de réflexions théoriques importantes menées sur le cubisme la légitimaient en partie. Parmi les toutes premières, il y eut sans nul doute l'ouvrage d'Albert Gleizes et Jean Metzinger *Du cubisme*⁴, (1912). Nous ne traiterons pas ici du rapport entre la théorie, qui fut le fait des soi-disant cubistes de moindre envergure, et la pratique, celle du "vrai" cubisme de Picasso et Braque; en revanche, il est important de mentionner la pensée de

² C. GREEN, *Cubism and its Enemies*, New Haven/London, 1987.

³ Cf. C. GREENBERG, *Collage*, essai publié en 1961 dans le recueil *Art and Culture* (Boston); en traduction française *Art et culture: essais critiques*, Paris, 1988.

⁴ A. GLEIZES et J. METZINGER, *Du cubisme*, Paris, 1912

l'indépendance matérielle du tableau cubiste: selon Gleizes et Metzinger, le tableau est "organisme", ce n'est pas avec tel ou tel tout qu'il s'accorde, mais avec le tout de toutes choses, avec "l'univers". Voilà une thèse moderniste générale, que František Kupka élaborait à la même époque à Paris, pour la publier en 1923 dans *La création dans les arts plastiques*.

Cette fermeture matérielle et esthétique particulière de l'œuvre cubiste, ce monde, cet "organisme" pour lui-même, avec ses propres lois, n'est naturellement que l'un des multiples aspects du tableau cubiste.

Ce modèle greenbergien du modernisme, tirant son origine du cubisme, a été récemment critiqué par Christopher Green dans l'introduction de son grand ouvrage *Cubism and its Enemies*. Curieusement, le travail colossal entrepris par Green, sur le cubisme et les réactions qu'il suscita de 1916 à la fin des années vingt, semble avoir été provoqué par cette conception du modernisme formulée, près de trente ans auparavant, par Greenberg. Christopher Green, membre de l'Institut Courtauld et auteur d'un livre important sur Léger et le monde moderne⁵, insiste sur le fait que l'idée moderniste de "planéité" découle du "vrai cubisme" de Picasso, Braque, Gris et Léger avant 1914, des années héroïques du cubisme. Toutefois, si l'on s'interroge sur la volonté moderniste d'isolation esthétique, et sur la problématique plus large de la division entre culture et société dans le modernisme, c'est précisément le cubisme postérieur à 1914, et plus particulièrement celui des années 1916-1924, qui, selon Green, revêt le plus d'importance pour l'histoire du modernisme. Si la volonté de "séparatisme esthétique" était bien présente dans le cubisme antérieur à 1914, elle n'avait pas ce caractère dominant, d'autres aspirations l'éclipsaient. D'après Christopher Green, c'est le cubisme des années 1916-1924 qui a le plus de choses à dire à tous ceux que les problèmes du modernisme intéressent. Les solutions que le cubisme et son cercle généraient à cette époque-là, sous une sorte de forme pure, sont précisément tout à fait comparables à celles que le modernisme anglo-américain allait faire apparaître à partir des années soixante. Ici, Green a particulièrement à l'esprit deux exemples types choisis par Greenberg dans les domaines de la peinture et de la sculpture, Morris Louis et David Smith. Dans son livre, Green introduit aussi une méthode de comparaison contrastée des tendances modernistes n'ayant pas fait l'objet, jusqu'ici, de mises en rapport. Les différents "ismes" sont fréquemment étudiés dans des

⁵ C. GREEN, *Léger and the Avant-Garde*, London, 1976.

milieux en quelque sorte hermétiques, tableaux ou statues de divers membres d'un groupe, pris à part, ou tendances plus ou moins soutenues par un petit groupe de galeristes, théoriciens, historiens d'art ou mécènes. Dans son *Cubism and its Enemies*, Green ne considère absolument pas les travaux, théories et positions des cubistes comme un cercle fermé d'ensembles (œuvres ou opinions), mais comme une antithèse d'autres travaux, théories et positions très dissemblables, en provenance d'autres "milieux". L'auteur tient pour insuffisante une vision du cubisme qui ne prendrait pas en compte ce que le cubisme refusait. En premier lieu parce que toute signification consiste en la création d'une différence, ainsi l'analyse de la différence doit-elle précéder celle des similitudes. En second lieu, la prise en compte des tendances opposées au cubisme trouve sa justification dans l'idée que les mouvements modernes, y compris le cubisme, ont toujours tendu vers la polémique, élément incarnant la réponse au détracteur réel ou hypothétique. La conviction qu'il faut tenir compte de ce qui n'est pas signifié aussi bien que de ce qui l'est, de ce qui est refusé autant que de ce qui est accepté, est dominante chez Green. Le véritable but poursuivi par l'auteur est de comprendre le cubisme non seulement comme un développement autonome en lui-même, mais aussi en tant qu'univers intellectuel et monde des galeries, "art worlds" du cubisme. Interviennent ici quelques théoriciens du cubisme qui sont tout ensemble des penseurs du modernisme, tel Maurice Raynal; intervient aussi le concept d' "art vivant", inspiré du titre de l'ouvrage d'André Salmon⁶ et de la revue publiée par Jacques Guenne et Florent Fels. L'art vivant est en même temps un concept clef de cet autre monde "non-officiel", mais toujours moderniste, qui va du néo-naturalisme (Dunoyer de Segonzac) au stade le plus avancé du cubisme. Green se donne également pour tâche de présenter le cubisme dans son rapport antagoniste à des mouvements comme le dadaïsme, le surréalisme et l'art abstrait, qu'il qualifie de "counter-Modernist movements".

Green montre que la théorisation cubiste postérieure à 1916 manifeste une fidélité à ce qu'il nomme "attitude moderniste". Il écrit ailleurs que le véritable thème de son livre est en fait le modernisme même. Des attitudes semblables, nous en trouverions sans doute hors des théories examinées par Green, à travers certaines autres qui ne sont pas représentées ici et offrent un important complément à la réflexion sur le cubisme, par exemple *Der Weg zum Kubismus* de Kahnweiler. Ces théories font apparaître une insistance permanente sur

⁶ A. SALMON, *L'Art Vivant*, Paris, 1920.

l'isolationnisme esthétique de l'œuvre, monde en soi; on y retrouve aussi l'idée moderniste d'un développement évolutif des formes artistiques, de leur "progrès". Dès 1912, Gleizes et Metzinger présentaient des sortes de prédécesseurs des cubistes, Courbet, Manet, Cézanne et les impressionnistes, précisant en même temps que "d'ailleurs, entre les impressionnistes et nous (...) il n'est qu'une différence d'intensité"⁷. En Bohême, ce fut Vincenc Kramář qui se distingua en traçant dès les années vingt une généalogie cubiste, la ligne art médiéval - le Greco - le Caravage - Rembrandt - classicisme - Picasso. Certes, il n'insista pas sur l'impressionnisme en tant que quasi-anticipation du cubisme, ainsi que le firent ensuite bien d'autres exégètes du cubisme, tel Robert Rosenblum en 1960.

Parmi les traits marquants du modernisme, on peut compter le rapport évolutif à la tradition, contrairement à la cessation radicale de tout contact avec le passé chez l'avant-garde, disons. On a bien souvent expliqué le cubisme dans cet esprit-là, et Kramář, disciple de l'école viennoise, des point culminants et des chutes qui font l'évolution de l'art, ne fut pas le seul à tirer sa genèse des profondeurs de l'histoire de l'art. Pour sa part, Green consacre également un chapitre séparé à la tradition et à l'évolution du style; il l'introduit par une citation curieuse sur l'innovation dont l'auteur est un certain Paul Léon, directeur des Beaux-arts issu de la grande bureaucratie, et défenseur de l'art officiel: "nous sommes alarmés de voir les aventures de certains renégats de l'avant-garde". Dans l'une de ses comédies, poursuit-il, un poète latin se rit de ceux qui cherchent à représenter une figure humaine par des formes géométriques. Et Paul Léon de terminer ainsi: "N'est-il pas juste de conclure que le cubisme est lui-même un legs des anciens Romains?"⁸ Dans la langue officielle d'un bureaucrate anti-moderniste, il est entré un je ne sais quoi des idées modernistes sur le fait qu'un art nouveau ne se construit pas des bases totalement nouvelles, mais qu'il est, en un certain sens, retour vers le passé. Des arguments modernistes portant sur la relation du cubisme au passé apparaissent plus expressément après 1912, et s'intensifient justement après la guerre. N'est-ce pas significatif. Dans les années 1910-1912, celles du véritable essor du cubisme, nul, ou presque, ne se préoccupait de le rattacher au passé. C'est sans doute pour cette raison que Roger Cranshaw put écrire dans la revue *Art History* (déc. 1985), en des termes assez blasphématoires, que "les historiens d'art célèbrent le cubisme comme une

⁷ GLEIZES et METZINGER, cf. 4

⁸ C. GREEN, *Cubism...*, op. cit., p. 187, citant "Les idées de M. Paul Léon", Bulletin de la vie artistique, 1 août 1921, p. 421.

interruption fondamentale de la tradition, mais le décrivent comme le continuateur de cette tradition". Ce n'est pas seulement les œuvres cubistes en elles-mêmes qu'ils traduisent, c'est aussi, très probablement, la critique moderniste, qui met bien souvent l'accent sur une telle liaison. Il arrive que les manifestes, déclarations, réflexions, toutes pensées d'une époque, formant auprès des œuvres le tableau culturel d'une période donnée, deviennent quelque chose d'extérieur en regard de l'œuvre, l'anticipant même parfois, comme s'il s'agissait d'influer sur les consciences, de leur inspirer le mode de création d'un tableau ou d'une statue. Ils ont leur puissance propre, et leur propre force d'inertie. Parfois, ils créent un programme à partir de ce qui n'en était, ou n'entendait pas en être un, ils deviennent eux-mêmes programmes. Ce qui, dans les années 1911-1912, était radical dans la création de Picasso et de Braque, allait progressivement acquérir sa légitimité verbale, une espèce de consécration moderniste, institutionnalisée. Dès 1912, Gleizes et Metzinger exprimaient l'idée utopique de l'artiste dans *Du cubisme*: "L'artiste qui s'abstient de toute concession, qui ne s'explique pas et ne raconte rien, accumule une force intérieure dont le rayonnement illumine alentour."⁹ Picasso et Braque ne donnaient pas d'explication, ne parlaient pas du cubisme, mais d'autres le firent pour eux. Leurs exégètes parvinrent habilement à glisser des programmes dans leurs œuvres – et pas seulement dans les leurs –, au point que les artistes n'en revenaient pas eux-mêmes. Et dans cette manière de fabriquer délibérément un art à programme, qui se présente après 1912 et surtout dans les années vingt, avec des formulations plus ou moins claires et compréhensibles, du confus G. Apollinaire à D. H. Kahnweiler, M. Raynal ou M. Raphael, il faut sans doute voir un élément foncièrement moderniste, un regard souvent visionnaire tourné vers l'avenir, cherchant aussi à délimiter, par des lois, et par une esthétique pure, l'ouverture de la créativité.

⁹ GLEIZES et METZINGER, cf. 4, 7

*Éternel moderne**

Petr Wittlich

Il y eut des temps où être moderne voulait dire quelque chose. Plus que tout, cela impliquait le refus de ce qui avait été, et le besoin de faire profession de toute chose nouvelle. Dès qu'Arthur Rimbaud affirma la nécessité d'être absolument moderne, de grandes compétitions survinrent en la matière, qui devaient logiquement aboutir au culte d'un avenir ultramoderne aux traits utopiques très marqués, cela s'entend. Fasciné par le constructivisme soviétique, Karel Teige écrivait dans les années vingt: "Le fait culturel le plus important dont l'avant-garde intellectuelle et révolutionnaire du monde entier soit redevable à la grande et illustre révolution communiste, c'est celui-ci: aujourd'hui, une révolution large et intégrale est à nos portes, une révolution universelle, en ce sens, la vraie révolution de l'art, dont la portée ne se limite plus au relais d'une mode par une autre, d'une école par une autre, d'une génération par une autre: la véritable métamorphose du travail artistique et de son organisation, une métamorphose impitoyable, qui jette tout bonnement par dessus bord, dans des eaux troubles, stagnantes, l'art dans l'acception qu'il avait jusqu'ici, historique, romantique et individualiste."**

Ce pathos révolutionnaire, qui fascine en donnant la séduisante image du point zéro et de l'absolu commencement, ne fut démasqué en son fond que par la critique de Lyotard des "**grands récits**", et l'analyse du rôle singulier qu'ils avaient pu jouer dans les idéologies culturelles modernes. S'ils avaient toujours eu pour mission de légitimer l'institutionnalisation sociale de ce qui se passait, sous des formes multiples et vivantes, dans la pratique, du point de vue général du "sens de l'histoire", tous ces projets et programmes outrepassaient copieusement leur bon droit, et contraignaient la création culturelle vivante à se coucher dans

* L'étude de P. Wittlich, parue à la suite de cette table ronde dans Literární noviny 4 (15), avril 1993, p. 10, est ici reproduite avec l'aimable autorisation du rédacteur en chef.

** K. TEIGE, *La culture soviétique* [Sovětská kultura], Prague, 1927, p. 63.

un inexorable lit de Procruste; d'un coup de ciseaux, ils la privaient de ce qui ne peut qu'inquiéter tout idéologue aux aspirations globalisantes : d'une marge de mouvement propre.

Mais ne peut-on justement donner une interprétation relativement plus positive de la modernité, celle d'une opposition viscérale à toute régulation, à toute limitation? De nos jours, ce motif est vivace dans toutes les critiques de la réglementation du "moderne" aussi bien que du "postmoderne". Nous assistons à des remises en cause réussies de performances théoriques qui étaient encore monnaie courante il y a peu, et paraissaient fournir une explication plus que convaincante des aspirations culturelles modernes. Pour mémoire, il n'est que de mentionner le célèbre critique d'art américain Clement Greenberg. Son apothéose de la peinture abstraite, summum de l'art moderne, si exemplaire pour apprécier dans sa globalité la position exceptionnelle qu'occupait l'art abstrait après la Seconde Guerre mondiale, fut fondamentalement attaquée par les compatriotes de Greenberg, quand ils s'engagèrent sur la voie du postmoderne.

Sans doute doit-on le point le plus intéressant de cette critique à Rosalind Krauss, lorsqu'elle déclara qu'il était inexact de désigner Greenberg comme un formaliste, lui dont la stratégie d' "autocritique" de l'art moderne, culminant avec la purification du médium pictural par le recours à la soi-disant abstraction, était en réalité, par essence, "historiciste". Tout en voyant dans l'art une valeur intemporelle, Greenberg devint alors suspect de le comprendre au fond comme un organisme, donc de ne pas prendre en considération tous les éléments de l'historisme traditionnel, tels l'intention esthétique, le contexte biographique, les modèles psychologiques de la créativité, à partir d'une méthode opérante, mais de s'appuyer sur un jugement de valeur grâce auquel se confirme, à travers tous changements, la pensée d'une continuité, d'une permanence de l'art. Dans son étude "American type painting", Greenberg a réellement pu écrire que l'avant-garde se perpétuait en peinture parce que celle-ci n'avait pas encore atteint le degré de modernisation où elle n'aurait plus à refuser des conventions léguées, pour ne pas cesser d'être art.

Cette critique fit le lien entre une nouvelle et sévère condamnation du soi-disant modernisme et les propos, bien plus anciens ceux-là, de Karl Popper sur la "misère de l'historicisme", qu'avait repris à son compte le théoricien d'art plastique E. H. Gombrich dès le début des années soixante, en critiquant le "vouloir artistique" de l'histoire de l'art traditionnelle, dans la théorie du style, comme une reproduction spécifique de la philosophie hégélienne de l'art.

R. Krauss insista elle-même sur un point de vue structuraliste, dans l'esprit de la conception saussurienne de la langue comme pure différence dans un système synchronique. Et tout comme son féminisme, elle formula cette conception de la langue dans un esprit radicalement constructiviste.

Si nous soustrayons du constructivisme sa dimension utopique, son travail pour le futur, et comprenons aussi son aversion pour le passé, il restera de lui un **présentisme** qui fonde la chose sur une représentation de la contemporanéité la plus actuelle. Mais une telle représentation ne saurait tenir, attendu qu'elle instaurerait immédiatement des rapports avec le passé ou l'avenir – il en résulte donc une **fragmentation** foncière, une dislocation du tout en singularités hétérogènes n'entretenant pas la moindre relation entre elles, n'ayant aucune commune mesure, formant au plus certains groupes. Mais leur participation à de tels groupes est purement fortuite, rien ne la motive réellement. Les grandes expositions d'art moderne offrent une illustration excellente de cette situation, la IX^e Documenta de Kassel en a fourni la preuve l'année passée. Le spectateur y cherchait en pure perte le sens du tout, et ne pouvait que s'exprimer sur des œuvres prises à part, en faire l'éloge ou les dénigrer, le cas échéant, les cracher comme une bouchée tiède.

Cet état de fait actuel se défend communément derrière les mots d'ordre de "pluralisme", d' "ouverture d'esprit" et autres. Quoiqu'il faille nous réjouir de nous être débarrassés des "évolutions" obligatoires, et de voir que nul ne veut plus prendre les spectateurs par la main, cette pluralité toute neuve, avec son côté libre arbitre de jeux artistiques, ne soulève guère en fin de compte l'enthousiasme général. L'art aimerait tout de même avoir des motifs d'existence plus sérieux, il voudrait bien être quelque chose de plus valable qu'une simple marchandise commode du marché de l'art.

Les artistes qui ont la conscience la plus aiguë de la situation actuelle, et ne se réfugient pas dans des clichés persistants, ni ne se lancent dans la bataille conjoncturaliste pour s'octroyer une part du gâteau de devises ou de gloire, **ont le fort sentiment d'être fatalement acculés à un curieux exhibitionnisme**. La question n'est pourtant pas qu'ils doivent recourir à toutes sortes de moyens importuns pour attirer l'attention sur eux, mais plutôt qu'ils éprouvent le désir d'attirer fortement l'attention sur l'art – sur le fait qu'il continue d'exister, et qu'il est capable de s'adresser à l'homme d'aujourd'hui.

Un observateur malicieux pourrait rétorquer qu'à l'instar de la peinture, qui dut rivaliser avec la photographie au XIX^e siècle, les artistes contemporains doivent rivaliser avec la publicité par l'image. Et en un certain sens, il aurait raison, parce que ce n'est plus à l'intérieur de l'art que les artistes sont confrontés à des frontières de programmes ou d'idéologies – sur ce terrain-là, le fameux "everything goes" règne vraiment en maître – ou bien, en tout état de cause, cela n'a rien de spécifique à notre époque. Leur impuissance et leur torture nouvelles, ils les éprouvent avec acuité dans les domaines où l'on doit leur donner des chances particulières, dans le domaine des mass média de l'image, avec l'influence souveraine dont ceux-ci jouissent sur toutes les facettes de la vie publique et privée.

Aujourd'hui, on théorise tout autant, et aussi passionnément, sur le rapport de l'art et des média, et comme à l'accoutumée, ici aussi les intervenants du débat se divisent en optimistes et pessimistes. Mais depuis l'époque de l'optimisme futurologique et utopique de MacLuhan, qui s'en remettait à la transparence de ces média et à l'universalité des informations qu'ils devaient véhiculer, les voix aux accents plutôt pessimistes s'élèvent de plus en plus nombreuses. Jean Baudrillard se qualifie lui-même de nihiliste, qui après analyse du phénomène de simulation, s'est appliqué à suivre la propagation de processus viraux désagrégeant les systèmes contemporains, et s'en prenant non seulement à leurs formes, mais aux propres formules, modèles de ces formes. **Il n'est pas exclu que des processus viraux spécifiques prolifèrent dans l'art d'aujourd'hui**, profitant du non-fonctionnement des systèmes jusqu'alors opérationnels, des systèmes plutôt idéologiques et formalistes. C'est un état où l'art, comme cela fut toujours le cas d'ailleurs, annonce paradoxalement une espèce de **"catastrophe de communication"**, à laquelle les systèmes simulateurs de la publicité résistent encore, bien qu'étant souvent au bout du rouleau.

Il s'agit de comprendre la portée d'une telle "catastrophe". Baudrillard y voit même une sorte d'espoir nouveau pour l'humanité. Il espère que toute la contamination n'est pas seulement le fruit de mobiles subjectifs et externes, mais qu'elle est totale, qu'elle est générée par les objets et surgit partout, de l'économie à la biologie, en passant par la politique. Naturellement ces événements n'ont aucune finalité, il n'y a pas ici la moindre téléologie, il s'agit de processus objectifs auxquels on ne peut que participer.

Aussi l'art peut-il avoir une certaine stratégie, sans devoir la formuler ni en faire la déclaration sous forme de programme. L'éventail de la créativité, précisément comprise comme un nouveau mode de participation à la réalité, se déploie devant lui. Pour la théorie de

l'art, cela signifie une nouvelle crise de son constructivisme philosophique, y compris des positions sémiologiques radicales qu'il a pu adopter, parce que le caractère arbitraire des codes est fondamentalement remis en cause par les processus viraux. On parle à cet égard de **pathologie** nouvelle, singulière. En comprenant ce mot par la négative, nous devrions nous rendre compte que des choses inhabituelles sont toujours apparues à sa suite, échappant à la moyenne normale, mais jouant la plupart du temps un rôle important dans le développement de la connaissance humaine. Il en fut ainsi il y a un siècle, lorsque la "**nouvelle psychologie**" française, auquel S. Freud lui-même se rattachait directement, posa les fondements d'une reconstruction totale du modèle de la conscience humaine. Sur un mode expérimental, elle attira l'attention sur la signification des couches du psychisme humain que leur irrationalité faisait passer pour pathologiques, mais qui donnaient pour une large part un fondement aux processus psychiques réels. Et justement à leurs déroulements, par lesquels l'homme moderne réagit à la complexité du monde social moderne, et qui lui permettent de survivre dans des conditions difficiles. Les démonstrations du traitement de l'hystérie et les suggestions régulièrement effectuées par le célèbre Charcot sur la fine fleur du Paris littéraire et artistique, à La Salpêtrière, attirèrent l'attention sur tout un contexte psycho-physique. Ces préoccupations allaient de pair avec les intuitions des artistes, celles d'Auguste Rodin par exemple, qui put ainsi réaliser une conception tout à fait nouvelle de la statuaire, inaugurant de nouvelles possibilités d'expression de l'art moderne.

On ne peut élucider le concept de modernité en dévoilant le lien qui l'unit à la transformation des "grands récits", qu'ils soient du genre catastrophico-révolutionnaire, utopique, ou historiciste, et le postmoderne se dresse face à cela comme quelque chose de "vraiment nouveau". J. F. Lyotard lui-même, qui contribua tant à attiser l'incendie des débats tournant autour du postmoderne, ébaucha dans ses correctifs ultérieurs une stratégie différente. Il renoua en effet avec l'esthétique kantienne du sublime-noble, le nihilisme et le perspectivisme anticipateurs de F. Nietzsche. **La crise moderne de la figuration est directement liée à la surestimation fondamentale du concept de réalité, et ici, partout, dans ses nombreuses analogies, l'art moderne ne cesse de travailler sur ce problème: comment figurer l'infigurable.** De là toute son expressivité et ses penchants expérimentaux. La créativité est ici recherche incessante d'opérateurs appropriés, permettant d'obtenir une transmission visuelle accédant au niveau d'une véritable langue, grâce à laquelle nous pourrions comprendre un nombre infini de phrases, fussent-elles totalement nouvelles.

La créativité – c'est aussi un effort pour atteindre à l'universalité, mais une universalité d'un autre genre que celle qui prend pour point de départ une forte codification systémique. Elle embrasse aussi la finalité énoncée par Baudrillard, celle de "montrer un petit, mais impénétrable point d'incommunicable, d'opaque ou de fatal, de mettre en scène un petit tas de ces stratégies fatales". L'art moderne fut toujours le plus créatif là où il pouvait faire valoir sa négativité, où il découvrait un espace vide contenant toutes les virtualités.