

# Joseph-émile muller

# la fin de la peinture



Extrait de la publication

**idées/gallimard**









*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation  
réservés pour tous les pays.*

© *Éditions Gallimard, 1982.*



## *Des tendances réactionnaires*

Plus on observe la situation actuelle dans le domaine des arts plastiques, plus on est obligé de faire une constatation qui n'est pas du goût de tout le monde : diverses tendances qui se disent progressistes, dont les partisans aiment à déclarer qu'ils constituent l'avant-garde, sont en fait profondément réactionnaires. Nées de l'intention de réagir contre l'art abstrait, elles réagissent contre tout l'art moderne, elles en rejettent les ambitions les plus hautes et visent à en abolir les conquêtes les plus significatives.

Le radicalisme, l'extrémisme de cette réaction, l'art abstrait lui-même les explique sans doute en partie. Car lui aussi représente une sorte d'extrémisme. Ecartez tout ce que le public avait coutume de regarder dans un tableau ou une sculpture : les spectacles émouvants ou attendrissants, les illustrations d'idées ou de sentiments, les images familières ; vouloir que la signification d'une œuvre réside totalement dans les couleurs, le graphisme, la composition ; que ce qui était ordinairement considéré comme moyen soit apprécié comme la chose essentielle ;

braver le reproche de sacrifier au formalisme et décider que la forme dans le sens large du terme est non seulement le contenant, mais le contenu, voilà une position que l'on peut à coup sûr qualifier d'extrémiste.

Qu'en même temps elle soit l'aboutissement logique de l'évolution qui a commencé (au plus tard) avec l'*Olympia* de Manet et qui a fini par substituer à l'esthétique réaliste de la Renaissance une esthétique « irréaliste », cela est démontré pour quiconque n'ignore pas l'histoire de la peinture des cent dernières années.

Cependant, dire que l'art abstrait est un aboutissement logique ne signifie pas qu'il était une « nécessité historique » à laquelle personne ne pouvait se soustraire sans faillir à son devoir d'artiste moderne. Cela ne signifie pas non plus qu'il possède un caractère définitif, qu'il ne peut pas être dépassé, ou du moins rejeté, à son tour.

D'autre part, en le qualifiant d'extrémiste, je n'ai nullement l'intention d'approuver ceux qui lui reprochent de nous avoir donné des œuvres boiteuses, manquant de substance ou de plénitude. Il est trop évident que nous lui devons des créations non moins riches ni moins savoureuses que celles des figuratifs.

Mais l'art devant lequel le spectateur attend vainement d'être invité à établir des rapports avec ses expériences courantes, entre lequel et le monde extérieur il n'y a pas de pont directement franchissable ; l'art qui ne décrit rien, ne raconte rien, n'inspire aucun développement littéraire (alors qu'il fait l'objet de

maint commentaire délivrant), cet art-là est forcément pour beaucoup une chose inaccessible, un non-sens.

Or, cet art (qui, s'il n'est plus à la mode, continue d'être fécond) a dominé pendant des années à la fois par le prestige dont il jouissait et par la place qu'il tenait dans les expositions, les musées, les revues. Inévitablement, il a donc suscité des insatisfactions et des nostalgies, qui ont prédisposé bien des gens à applaudir finalement n'importe quoi, dès qu'ils y voyaient la possibilité de découvrir des scènes ou des objets reconnaissables.

Les artistes abstraits ont montré que l'art peut exister sans sujet ou sans idée (préconçue). Certains de leurs contradicteurs actuels semblent vouloir prouver que le sujet ou l'idée peuvent exister sans art. Du moins sans ces qualités artistiques qu'il était normal jusque-là de chercher dans une création picturale (ou sculpturale).

## *Retour à la vision commune*

La tentative de revaloriser l'image plus ou moins réaliste n'a rien de nouveau. Tous les promoteurs des entreprises réactionnaires que l'on a connues au cours des années 20 et 30 : Derain, Vlaminck, Dunoyer de Segonzac, les jeunes qui ont été le plus applaudis en France, les représentants de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité) en Allemagne, d'autres encore dans d'autres pays, se sont plu à préconiser le « retour au réel », c'est-à-dire à une figuration respectueuse de la vraisemblance, lisible d'emblée, et donc en définitive conventionnelle, conforme à la vision commune.

Même le surréalisme, si opposé qu'il soit à cette vision, n'est pas totalement étranger à ces tendances. D'abord lui aussi s'exprime par des images, fussent-elles déconcertantes ; ensuite certains de ses protagonistes (Magritte, Dali, Ernst pendant quelque temps) se montrent amoureux du détail vraisemblable — dans une composition qui, elle, bien sûr, ne l'est pas.

Puisque avant la guerre de 1914 aucun courant n'a ébranlé en France les images conventionnelles de façon plus radicale que le cubisme, c'est contre lui que se

sont dressés les réactionnaires comme ils se dressent maintenant contre l'art abstrait.

« Cette école artificielle et d'origine étrangère, déclara Dunoyer de Segonzac, (...) était destinée à s'épuiser rapidement. (...) Le monde de l'illisibilité, du tableau-conférence et du tableau-rébus (...) va dater, avec son écriture anguleuse, comme date l'écriture molle et visqueuse du "modern style" de l'an 1900<sup>1</sup>. »

Pour Vlaminck, « tout l'art cubiste se résumait en des décos inanimées, plus ou moins réussies... » Il ajouta : « Le Cubisme ! Perversité de l'esprit, insuffisance, amoralisme aussi éloigné de la peinture que la pédérastie de l'Amour, qui n'est assuré que, dans dix ou vingt ans<sup>\*</sup>, (...) l'épopée de Pablo Picasso ne doive, sur le plan de la création artistique, apparaître aussi fantastique que, dans l'histoire de nos mœurs, l'équipe de Marthe Hanau ou celle d'Yvar Kreuger<sup>2</sup>. »

« Le Cubisme appartient au passé, proclame aussi en 1936 le critique d'art Waldemar George, les jeunes hommes d'aujourd'hui, les seuls qui soient capables d'imprimer à la peinture française une impulsion nouvelle, lui tournent franchement le dos<sup>3</sup>. »

Et le peintre Chapelain-Midy : « La peinture ne doit pas s'entourer d'hermétisme; le caractère du grand art n'a jamais été l'égoïsme, l'inutilité sociale<sup>4</sup>. »

A en croire Henri Héraut, l'un des jeunes qui à partir de 1935 forment le groupe *Forces Nouvelles* (Humblot, Jannot, Rohner, Tal Coat, etc.), le cubisme a « servi de refuge commode à tous les raisonneurs,

\* Le texte date de 1942...

ratés impuissants, pompiers déguisés de l'art moderne<sup>5</sup> ».

Plusieurs de ces jeunes de même que des aînés comme Derain estiment par conséquent qu'il faut rejeter non seulement le cubisme, mais aussi Cézanne, voire les impressionnistes. Ils cherchent leurs modèles en remontant au-delà de Manet, ils consultent Corot, David et plus encore les réalistes du XVII<sup>e</sup> siècle, que ceux-ci aient travaillé en France, aux Pays-Bas ou en Espagne.

Si les représentants de la *Neue Sachlichkeit* veulent réagir au premier chef contre le subjectivisme exacerbé des expressionnistes tel qu'il s'est manifesté en Allemagne avant 1914, ils récusent également l'esprit et la palette de l'impressionnisme et, bien entendu, ils sont indifférents aux préoccupations des cubistes. Leur désir de porter des témoignages objectifs, non complaisants sur le monde dans lequel ils se trouvent placés, les conduit à un art sobre et froid, où chaque chose est peinte de manière aussi sèche que précise. Tout s'y met au service de la représentation, de la signification extra-picturale. (De là l'intérêt avec lequel ces œuvres sont considérées par ceux qui ne se sentent à l'aise devant un tableau que s'ils peuvent se livrer à des commentaires anecdotiques.)

En définitive, ces peintres ne se séparent du réalisme traditionnel que par ce que leurs images ont de volontairement prosaïque, par ce qu'elles sont fréquemment de critique, d'acerbe, de désespérant. C'est d'ailleurs pourquoi ils se sont, eux aussi, fait condamner par Hitler qui, on s'en souvient, n'admettait en art qu'une réalité à la fois identifiable et fardée, c'est-à-dire un

mensonge édifiant. De toute façon, sous lui la réaction contre les novateurs s'est exercée avec une animosité virulente. Les œuvres modernes furent ridiculisées, mises au pilori, interdites, bannies des musées, alors que les tendances les plus réactionnaires étaient encouragées à s'étaler avec pompe dans les expositions. Naturellement, lorsque le nazisme s'écroula, elles s'évanouirent avec lui.

En France, c'est au cours même de la guerre et face à l'occupant nazi que de jeunes peintres se réunirent pour prouver que, loin d'appartenir au passé, le cubisme ainsi que Matisse et Bonnard étaient toujours en mesure d'orienter des recherches novatrices.

Au reste, auparavant déjà la preuve en avait été fournie par des artistes tels que Beaudin, Borès, Chastel, Lapicque, Estève, Pignon. Si les partisans de la mode ne leur avaient prêté que peu d'attention, aujourd'hui il est indubitable que leur importance dépasse de beaucoup celle de la plupart des peintres que l'on croyait alors devoir acclamer.

Après la dernière guerre, il devint donc manifeste que l'on s'était trop hâté d'annoncer l'épuisement des tendances « irréalistes ». D'autant plus que les principaux maîtres d'avant 1914 n'avaient pas renié leurs audaces et qu'ils continuaient de travailler dans un esprit dont leurs successeurs étaient désormais nombreux à attester qu'il ne laissait pas d'être fécond.

Que ces différents artistes aient offert des affinités avec le cubisme, l'expressionnisme, le surréalisme ou avec un certain primitivisme, qu'ils aient vu dans le tableau le produit d'une composition réfléchie ou

l'effet d'un jaillissement spontané, tous étaient convaincus que la vision commune est non ce qu'il faut respecter, mais ce qu'il importe de bouleverser, de remplacer par une vision subjective.

## *L'attrait de la banalité*

Pour les mouvements réactionnaires des années 20 et 30 (et pour quelques-uns qui sont apparus depuis 1945), la vision commune était celle de la tradition inaugurée par la Renaissance.

Est-ce parce que les courants réactionnaires de l'époque actuelle se développent de façon particulièrement spectaculaire aux Etats-Unis, et donc dans un pays qui a certes de magnifiques musées, mais non une tradition artistique ? Est-ce parce qu'ils cherchent à toucher directement un public auquel l'art ancien n'est guère plus familier que l'art moderne, alors qu'il a l'habitude de regarder les images des panneaux publicitaires, des journaux, des magazines, du cinéma, de la télévision ? En tout cas, c'est sur ce genre d'images qu'ils prennent exemple, c'est leur style (ou leur absence de style) qu'ils aiment à adopter.

Le premier de ces courants au point de vue chronologique, le pop art<sup>6</sup>, s'est inspiré des affiches contemporaines et de la publicité en général, mais aussi de la bande dessinée : il nous a proposé une figuration schématique.

Le deuxième courant par contre, l'hyperréalisme, qui se manifeste depuis quelques années, tend à restituer le monde extérieur de façon franchement illusionniste. Ses adeptes utilisent volontiers des photographies ou des diapositives qui reproduisent les objets « tels qu'ils sont », et plus d'une fois ils se contentent de revêtir de couleurs les images qu'ils obtiennent en projetant ces photos sur leurs toiles.

Un phénomène analogue se remarque dans le domaine de la ronde-bosse. Aux moussages approximatifs en plâtre blanc de Segal ont succédé récemment les figures en latex de John de Andrea, qui sont des reproductions fidèles de femmes et d'hommes nus, des espèces de doubles de la nature.

Les personnages de Duane Hanson portent les costumes de notre temps et, présentés dans une exposition, ils sont destinés à être confondus avec les personnages réels qui les entourent.

Comment les protagonistes de ces courants les justifient-ils ? « Depuis Cézanne, dit Roy Lichtenstein, le champion du pop art, l'art est devenu terriblement romantique ; il a perdu le sens de la réalité ; il est utopique..., il est de plus en plus éloigné du monde ; il ne regarde que son propre nombril... Le monde reste extérieur. Le Pop est tourné vers l'extérieur, reconnaît la réalité de l'environnement, qui n'est ni bon ni mauvais, mais différent, qui est un état d'esprit autre<sup>7</sup>. »

Selon Robert Indiana, « le pop est un ré-engagement dans le monde réel. Il décortique la Bombe. Il exprime le Rêve américain, optimiste, généreux et naïf... Le pop est réaliste, sévèrement brutal, avec

quelque transformation et délectation " artistique ", si possible<sup>8</sup>. »

Chuck Close, un des hyperréalistes américains, confie : « Je ne me soucie pas d'inventer (...). J'accepte les formes, les couleurs, les limites des photographies et j'essaie de trouver des méthodes ou des moyens permettant de traduire ces éléments dans un tableau<sup>9</sup>. »

« Je vois, dit Ralph Goings, dans la peinture réaliste un moyen de communiquer des informations visuelles réelles, objectives. (...) La photographie n'est pas le sujet, mais plutôt la source d'information. (...) Je me sers des moyens mécaniques et optiques les plus divers, pour réaliser une traduction fidèle de cette information<sup>10</sup>. »

Un autre hyperréaliste américain, Richard Estes, affirme qu'il « est aussi important de prendre la photo que de peindre le tableau<sup>11</sup>. »

Ces citations indiquent à quelle distance nous nous trouvons ici non seulement de l'art moderne et de son « irréalisme », mais aussi de l'art réaliste du passé. Elles indiquent également qu'il y a une nette différence de niveau entre les toiles que nous ont values les tendances réactionnaires de l'entre-deux-guerres et celles qui sont dues aux mouvements réactionnaires d'aujourd'hui. Celui qui se réfère à Corot, à Poussin, à Philippe de Champaigne, aux Le Nain, aux maîtres hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle se situe quand même sur un plan plus élevé que celui qui emprunte son style à l'affiche (médiocre), à la bande dessinée ou à la photographie (plutôt banale).

Certes, depuis que la photographie existe, les pein-



# idées

-  littérature
-  philosophie
-  sciences
-  sciences humaines
-  idées actuelles
-  arts
-  chroniques

## Joseph-Émile Muller : la fin de la peinture

La fin de la peinture « est la délectation ». Cette phrase de Poussin, peut-on encore l'approuver ? Les gens ne manquent pas qui disent : non, aujourd'hui où le beau est une notion périmée, l'art a pour mission de déclencher des processus mentaux, de provoquer des prises de conscience, de contribuer à « changer la vie »... Reste à savoir dans quelle mesure un artiste est capable de répondre à de telles exigences et si celui qui y répond en rejetant les considérations esthétiques ne réduit pas finalement les pouvoirs de l'art.

Questions passionnantes qui suscitent pas mal de controverses et de développements fumeux, alors qu'il importe de les examiner avec lucidité, sans dogmatisme et sans démagogie. C'est ce que ce livre se propose de faire. Hostile à toute phraséologie, il commente la situation actuelle dans les domaines de l'art et de l'anti-art, en analyse les implications culturelles et défend les qualités spécifiques de la peinture, que rien ne saurait remplacer.