

Jean Clair

La responsabilité de l'artiste

le débat
Gallimard

Extrait de la publication

LA RESPONSABILITÉ
DE L'ARTISTE

J E A N C L A I R

**LA RESPONSABILITÉ
DE L'ARTISTE**

**L E S A V A N T - G A R D E S
E N T R E T E R R E U R E T R A I S O N**

le débat

Gallimard

« ... Je ne suis pas animé par une sentimentalité nostalgique du passé, une contemplation rétrograde et transfigurante des époques révolues. Non, derrière tout mon dégoût et ma lassitude se cache une idée très ancienne et très fondée, l'idée que, pour une époque, il n'y a rien de plus important que son style. »

HERMANN BROCH

« Le sens, c'est le visage d'autrui et tout recours au mot se place déjà à l'intérieur du face à face originel du langage. »

EMMANUEL LÉVINAS

à Joerg Ortner

Ce livre s'est nourri des discussions avec Joerg Ortner, à qui il est dédié.

Il a bénéficié aussi des remarques et des avis de Régis Debray, Claire Dossier, Serge Fauchereau, Marc Fumaroli, Yves Kobry, Krzysztof Pomian, Pierre Schneider. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.

Avant-propos

Un certain nombre d'événements, expositions, colloques, articles de presse, ont récemment ramené l'attention sur un problème que depuis quinze ou vingt ans on n'avait plus guère osé aborder : la responsabilité politique de l'artiste.

La question a été reposée, à la fois dans sa dimension historique et dans son actualité. L'art a toujours eu avec le pouvoir des relations moins qu'aisées. Depuis son origine, c'est pour affermir l'État et pour l'illustrer que, de l'ancienne Égypte au second Empire, il a été utilisé. Mais quelle a été, en ce siècle, sa situation spécifique, nouvelle et singulière ? Comment l'artiste moderne a-t-il réagi aux grands conflits qui l'ont ensanglanté ¹ ? Jusqu'à quel point s'est-il rendu complice des dictatures qui, du fascisme au communisme, l'ont marqué ² ? Que fut, dans son ensemble, la position du

1. Exposition « Face à l'histoire. 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique », Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1996.

2. Exposition « Les années trente. Le temps menaçant », Musée d'Art moderne de la Ville de Paris et « Années trente : l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie », Musée national des monuments français, mais aussi, plus anciennes, « Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945 », Londres, 1995, et « Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 », Vienne, 1994.

mouvement moderne face aux doctrines politiques qui l'ont frappé de leur violence ?

Parmi toutes ces questions, l'une d'elles a été particulièrement réactivée par le phénomène qu'on appelle aujourd'hui de la « globalisation » ou de la « mondialisation », et par la réaction qui l'a suivie en Europe, le repli identitaire et la quête des racines culturelles. Peut-on parler ainsi d'écoles « nationales » de peinture comme au siècle dernier ¹ ? Plus précisément, en quoi l'artiste au xx^e siècle a-t-il réagi aux doctrines du nationalisme qui, à partir du tournant du siècle, sapent les idéaux universalistes et démocratiques hérités des Lumières ? En quoi a-t-il été atteint par les théories raciales ?

La réponse, il y a peu, et qui semble avoir prévalu jusqu'à l'écroulement de l'U.R.S.S., était simple et univoque : la modernité, par essence, a toujours été cosmopolite, voire internationaliste, lorsque, dans l'Union soviétique, elle identifiait ses entreprises formelles aux enjeux sociaux de la Révolution. Elle a toujours été du côté de la démocratie. Elle a incarné de bout en bout les valeurs de la résistance à l'oppression, de la liberté de l'esprit et, bien entendu, du pouvoir créateur de l'individu face à la tyrannie des masses. Enfin, elle a accompagné de ses audaces et de ses innovations formelles le progrès des sciences et des techniques pour améliorer le bonheur de l'humanité. L'histoire de l'art moderne serait paradigmatique de l'avancement de l'esprit humain. Ses productions, si précieusement acquises par les États et conservées dans des musées, seraient en conséquence non seulement les *mirabilia*, mais plus encore les *exempla* de notre civilisation, telle qu'elle est née de l'anthropologie laïque des droits de l'homme. D'un sujet qui aurait conquis son autonomie, l'œuvre d'art serait le témoin le plus pur et la sécrétion la plus précieuse. Rien ne nous serait plus cher que ces productions du génie humain qui témoignent,

1. Exposition « Made in France. 1947-1997 », Paris, Musée national d'Art moderne, Centre Georges-Pompidou, 1997.

libérées désormais de la tutelle des dieux et des tyrans, de son pouvoir et de sa liberté infinis. En conséquence, le culte de l'art serait la religion de l'homme d'aujourd'hui, qui réunit les membres de la nouvelle *Ecclesia* des hommes modernes. À ce titre, mettre en doute sa nature, attenter à sa réputation, douter de son message serait commettre un sacrilège. La violence des débats qui ont récemment accompagné quelques mises en cause de l'art contemporain, pourtant formulées de manière prudente, semble le symptôme que nous avons quitté le domaine de la raison pour nous renfermer dans le domaine du dogme.

C'est un privilège pourtant exorbitant qu'accordait à l'art moderne un esprit comme Gaëtan Picon quand, une dizaine d'années après la guerre, il écrivait : « L'art [moderne] échange son ancien statut de province soumise contre un statut d'empire – empire parmi des empires. Si elles ne le condamnaient pas à disparaître, les époques qu'ordonnaient la religion, la pensée ou la science ne pouvaient assigner à l'art qu'une place étroitement contrôlée. Or, s'il est un caractère commun à toutes les tendances d'un art qui en comporte de si diverses, et même de si discordantes, c'est le sentiment de la légitimité [...] Il n'accepte plus d'être ce jeu, cette délectation qu'il fut – ornement d'une civilisation, glorification, propagande. Qu'il crée ou qu'il découvre, il est une expérience qui s'érige comme sa propre autorité ¹. »

C'était là sans doute, imprimé dans un livre qui se voulait le bilan de la pensée contemporaine, le catéchisme que ceux de ma génération, qui punaisaient sur les murs de leur chambre des reproductions de Paul Klee et de Picasso – et celle qui viendrait après afficherait des photos du Che et de Mao Tsé-Toung –, avaient appris à ne pas mettre en doute. Il prêchait les vertus de l'insoumission, de la spontanéité, de la révolte, de l'enivrement continu, de l'illimitation des pou-

1. Gaëtan PICON, préface à *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957, p. 17.

voirs – cela en toute impunité, puisque ce mouvement, « qu'il crée ou qu'il découvre » (et la formule eût dû nous inquiéter, qui donnait à l'expérimentation un statut égal à la réalisation), était de toute manière « légitimé », bien plus, ne tirait que de lui-même sa légitimation. La conclusion, dans son élan à la Malraux, soulevait notre exaltation. Il ne nous serait pas venu à l'idée qu'« une expérience qui s'érige comme sa propre autorité » ne se rencontre que dans le domaine de la foi, religieuse, ou dans le domaine de la dictature, politique : *doxa*, elle appelle inévitablement au fanatisme de ceux qui la proclament comme à la soumission de ceux qui l'écoutent. D'où l'art moderne pouvait-il bien tirer cette impunité, qui le mettait à l'écart du jugement des humains, lui ôtait la corvée d'être utile et l'obligation, comme à toute autre activité de l'esprit, de rendre des comptes à la communauté ? Pouvait-on imaginer que l'artiste était cet homme qui ne répondît de rien ? À personne ? Irresponsable ?

Quarante ans après, en cette fin de siècle, c'est à une autre analyse de la modernité que nous sommes conduits. C'est à une révision de son sens que cette suite d'expositions et d'explorations nous contraint.

L'avant-garde, jusqu'à la Grande Guerre, semblait en effet participer de l'idéal des Lumières et vouloir l'accomplir dans les faits. Elle était pour l'homme universel et contre la nation. Pour le progrès et contre l'obscurantisme. Ses modèles, elle les avait trouvés dans la science, dans les lois nouvellement découvertes de l'optique, par exemple, chez Seurat et ses disciples, ou dans la perfection du monde technique, automobiles, avions, machines, moteurs, chez Brancusi, Duchamp, Malevitch, Léger et tant d'autres. Surtout, mouvement libertaire, elle avait accompagné, mieux, annoncé les idéaux socialistes qui doivent façonner la communauté à venir. Un compagnonnage fécond, souvent intense, allait même unir à l'occasion hommes politiques et

artistes. Clemenceau et Monet, Lunatcharsky et El Lissitski. Elle aidait à bâtir un homme nouveau et une cité nouvelle. De cette dernière elle avait dressé les plans, les esquisses, les maquettes. Elles avaient, de Bruno Taut à Mondrian, de Mies van der Rohe à Tatline, la beauté des épures d'une Cité du Soleil de Campanella¹. À celui-là elle offrait, dans ses peintures, ses sculptures, au chromatisme éclatant, aux formes inouïes, les projections d'une réalité psychique jusque-là ignorée.

Mais là encore, un certain nombre d'expositions et de travaux ont récemment montré à quel point les bases euristiques de la modernité, les fondements du savoir dont elle prétend tirer sa méthode, étaient plus vastes, mais aussi plus confuses – et plus douteuses. Ce n'est pas seulement de la science et de la technique que la modernité s'était inspirée. C'était aussi, c'était surtout peut-être de tout un syncrétisme spiritualiste qui s'alimentait à ce qu'il y a de plus contraire à la raison. Théosophie et anthroposophie, sans doute, mais aussi spiritisme, occultisme, dialogue avec les défunts, croyance aux mondes invisibles, aux rayonnements mystérieux, aux forces paranormales, aux univers parallèles. Rudolf Steiner était le guide, mais aussi Helena Blavatski². C'était Nietzsche, c'était aussi Stirner. Aucun des grands noms de la modernité, de Kupka à Kandinsky, de Mondrian à Malevitch, de Duchamp à André Breton, n'est sorti indemne de cette fascination qui montre que le symbolisme

1. On lira avec profit, au sujet de l'urbanisme utopique dans la modernité, l'introduction d'Eric Hobsbawm dans le catalogue *Art and Power*, Stuttgart, Oktagon Verlag, 1995, p. 11 sq.

2. Helena BLAVATSKI (1831-1891), théosophe russo-américaine. Après avoir parcouru l'Europe, l'Amérique du Nord, le Mexique, les Indes et le Tibet en quête des pratiques magiques, des cultes secrets et des doctrines spiritualistes, elle délivra son message dans *Isis dévoilée* (1876), mais surtout dans *La Doctrine secrète* (1888), qui exercera une grande influence sur la génération symboliste, mais également sur les premières avant-gardes, entre 1900 et 1914.

n'est pas mort en 1900. Toute une nébuleuse ésotérique inquiétante, où se retrouvent la croyance dans des pouvoirs paranormaux, le goût des palingénésies et des eschatologies, mais aussi la croyance à la manipulation des masses par le pouvoir occulte de quelques initiés, mages, maîtres et « chefs », obscurcit l'éclat des Lumières que la modernité était supposée augmenter ¹.

★

Dans les premières pages de ses *Souvenirs*, Stefan Zweig avait écrit : « J'ai vu croître et se répandre sous mes yeux les grandes idéologies de masse, fascisme en Italie, national-socialisme en Allemagne, bolchevisme en Russie, et avant tout cette plaie des plaies, le nationalisme qui a empoisonné la fleur de notre culture européenne. Il m'a fallu être le témoin sans défense et impuissant de cette inimaginable rechute de l'humanité dans un état de barbarie qu'on croyait depuis longtemps oublié, avec son dogme anti-humaniste consciemment érigé en programme d'action ². »

C'est cette fois de la modernité et de son programme qu'un autre écrivain, grande figure de la gauche allemande, Hans Magnus Enzensberger, à l'autre bout du siècle, prononce le jugement, dans des termes semblables à ceux de Stefan Zweig : « Heureux celui qui saurait se persuader que la culture pourrait vacciner une société contre la violence. Dès avant l'aube du xx^e siècle, artistes, écrivains et théoriciens de la modernité ont démontré le contraire. Leur prédilection pour le crime, pour l'*outsider* satanique, pour la

1. Sur les sources occultes de l'avant-garde, voir *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, sous la direction de M. TUCHMAN, The Los Angeles County Museum of Art et Abbeville Press, New York, 1986, et *Okkultismus und Avant-garde von Munch bis Mondrian*, Francfort, Schirn Museum, éd. Tertium, 1995.

2. Stefan ZWEIF, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen*, Paris, Bel-fond, 1982, p. 11.

destruction de la civilisation est notoire. De Paris à Saint-Pétersbourg, l'intelligentsia fin-de-siècle flirta avec la terreur. Les premiers expressionnistes appelaient la guerre de leurs vœux, tout comme les futuristes [...] Dans les grands pays, le culte de la violence et la "nostalgie de la boue", à la faveur de l'industrialisation de la culture des masses, sont devenus partie intégrante du patrimoine. La notion d'avant-garde a pris dès lors un sens fâcheux que ses premiers tenants n'auraient jamais imaginé¹... »

On ne peut souscrire entièrement, on verra pourquoi, à pareille condamnation. C'est une œuvre d'art, *Guernica*, qui nous rappelle aujourd'hui, et soixante ans après qu'elle a eu lieu, la tragédie du petit village basque, non pas les journaux du temps ni l'histoire savante des manuels. L'œuvre d'art, aujourd'hui comme autrefois, peut porter témoignage d'une façon aveuglante et définitive, là où les autres moyens ne sont que de pauvre et fugace, ou difficile, information.

Mais cette condamnation, on ne peut pas, non plus, ne pas la prendre en compte.

L'ouverture de la dixième Documenta à Cassel, cet été, qui se voulait une consécration, a révélé plutôt, même aux yeux des plus fanatiques, l'ampleur du désastre. La vacuité du contenu, la vulgarité et la sottise de la plupart des objets présentés étaient moins choquantes que, dans le catalogue, l'appareil conceptuel qui prétendait en justifier la présence. Le retour aux clichés idéologiques les plus recuits des maîtres à penser de la fin des années soixante trahissait plus qu'un désarroi. Un « *pariser Chichi* » aura jugé la presse allemande, consternée. Mais cette insignifiance n'est pas le propre de notre pays.

La question demeure : comment se fait-il que, de

1. Hans Magnus ENZENSBERGER, « Culture de haine, médias en transes », in *Vues sur la guerre civile*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 123, 125.

l'ensemble des idéologies de notre siècle, l'avant-garde ¹ est la seule à n'avoir pas su affronter sa critique ? Nous aurons vécu, ces derniers vingt ans, l'écroulement des doctrines qui ont marqué notre époque. Mais la *doxa* avant-gardiste, si liée pourtant aux utopies politiques, modelée qu'elle fut dès son origine sur leurs prémisses et leurs théories, tout comme elle est liée aux croyances ésotériques du tournant du siècle, semble aujourd'hui aussi intouchable qu'hier. Elle demeure, dans ses errements, sa violence, sa haine de la culture, son « dogme antihumaniste consciemment érigé en programme d'action », pour reprendre les termes de Zweig, parée tout à la fois des prestiges de la révolte individuelle et de l'apport du progrès des arts au bien commun. Chérie des programmes ministériels de développement culturel, institutionnalisée et fonctionnarisée, elle prétend cependant toujours incarner l'esprit de l'insoumission au pouvoir établi. D'où vient que demeure cet étonnant privilège ? Car il ne s'agit plus, bien entendu, de subversion des valeurs établies. Aucun État n'a jamais subventionné la subversion de ses propres valeurs.

La foi dans les utopies politiques, de droite comme de gauche, du bolchevisme au nazisme, que l'avant-garde en art a non seulement partagée, mais dont elle a fourni quelques-uns des principaux articles, est retombée. Depuis lors, l'esthétique avant-gardiste reste en l'air. D'autant plus fanatique et intolérante de devoir désormais prêcher dans le vide.

1. Nous distinguerons précisément au chapitre suivant entre « modernité » et « avant-garde ». Voir p. 28.

Jean Clair

La responsabilité de l'artiste Les avant-gardes entre terreur et raison

D'où l'art moderne peut-il tirer cette impunité qui le met à l'écart du jugement, le délivre de l'obligation d'être utile, le soustrait au devoir de rendre des comptes à la communauté ? L'artiste serait-il l'homme qui ne répond de rien ?

Cette impunité est liée au privilège accordé depuis un siècle à l'avant-garde censée incarner le progrès et la révolution. L'analyse historique de Jean Clair montre que l'avant-garde s'est non seulement modelée sur les utopies politiques d'extrême droite autant que d'extrême gauche, mais qu'elle en a aussi fourni les principaux articles de foi. Elle a partagé leur violence, leur haine de la culture et, finalement, depuis les années soixante, érigé le dogme anti-humaniste en programme d'action.

Au moment où s'épuise, avec la notion même d'avant-garde, la créativité qui était supposée lui être liée, les artistes revendiquent le double avantage d'incarner l'insoumission aux pouvoirs publics tout en se faisant largement subventionner par eux.

Cet essai retrace la généalogie d'une perversion. Il s'inscrit dans la discussion, voire la polémique, ouverte depuis quelque temps sur la nature de l'art contemporain et les critères de son jugement.

Jean Clair, directeur du musée Picasso, a été le directeur du centenaire de la Biennale de Venise.



9 782070 751358



97-X A75135 ISBN 2-07-075135-X
Extrait de la publication