

CONSIDÉRATIONS
SUR L'ÉTAT
DES BEAUX-ARTS

CRITIQUE
DE LA MODERNITÉ

par Jean Clair



LES ESSAIS
CCXXIV



Gallimard

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

LES CHEMINS DÉTOURNÉS (1962).

Chez d'autres éditeurs

MARCEL DUCHAMP OU LE GRAND FICTIF (Galilée, 1975).

DELVAUX (en collaboration avec Michel Butor, Société d'éditions internationales, 1975).

BONNARD (Screpel, 1975).

DUCHAMP ET LA PHOTOGRAPHIE (Le Chêne, 1978).

HENRI CARTIER-BRESSON (Delpire, 1982).

Directeur d'ouvrages

LES MACHINES CÉLIBATAIRES (Alfieri, 1975).

MARCEL DUCHAMP, catalogue raisonné de l'œuvre (Centre Georges Pompidou, 1977).

LES RÉALISMES ENTRE RÉVOLUTION ET RÉACTION 1919-1939 (Centre Georges Pompidou et Prestel Verlag, 1981).

Les Essais

Considérations
sur l'état
des beaux-arts

Critique
de la modernité

par Jean Clair

nrf

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1983.*

à ma mère

*Il più solido piacere di questa vita è il
piacer vano delle illusioni.*

Leopardi

CHAPITRE I

Les relations d'incertitude

La peinture en cette fin de siècle se porte mal. À qui aime la patrie des tableaux ne restera bientôt que l'enclos des musées, comme à qui aime la nature ne restent que les réserves des parcs, pour y cultiver la nostalgie de ce qui n'est plus. À peine, de loin en loin, une œuvre singulière, comme une espèce résistant au péril ; l'œuvre hier de Bonnard ou de Giacometti, celle aujourd'hui de Francis Bacon ou de Balthus. Les liens patients que les siècles avaient noués entre la terre et les tableaux se sont dissous sous nos yeux en quelques décennies.

Jamais pourtant la peinture n'aura joui de pareille considération. Officialités, institutions, maisons de la culture, musées, livres, revues, biennales, rétrospectives, expositions géantes, foires, ventes aux enchères alimentent son souvenir, entretiennent son regret, exaltent ses sursauts, enregistrent les traces les plus minces de son agonie. Historiens, critiques, conservateurs, sociologues, économistes, psychanalystes, universitaires de tous bords et de tous pays multiplient à son propos

documentation, analyses et archives. Peu d'époques comme la nôtre auront connu pareil divorce entre la pauvreté des œuvres qu'elle produit et l'inflation des commentaires que la moindre d'entre elles suscite.

Cependant, pieusement exposée par des conservateurs de musée qui, las du passé, découvrent en elle le frisson du nouveau, confortée dans sa foi d'incarner une légitimité révolutionnaire par une critique souvent inepte, aubaine enfin d'un marché qui trouve en elle des produits aussi labiles et aisément renouvelables que dans toute autre branche du commerce, susceptibles, avec le minimum d'embarras, de susciter le maximum de profit, toute une « avant-garde » occupe avec fracas le devant de la scène.

D'un côté, les derniers représentants de la peinture abstraite et analytique multiplient à l'infini les variations sur l'invisible et sur le presque rien. Et, pour tromper cette pénurie du sensible, la glose s'enflera en proportion inverse de son objet ; plus l'œuvre se fera mince, plus savante son exégèse. Une pliure de la toile, un trait, un simple point deviennent prétexte à un extraordinaire amphigouri où se répondent les différents jargons des sciences humaines.

À l'autre bord, les tenants du « Pop Art » et du Photoréalisme auront semblé un moment, à l'amateur frustré par le puritanisme de l'abstraction, offrir les délices de l'image. Il est cependant difficile de ne pas voir combien l'habileté de ses représentants — publicistes, graphistes ou retoucheurs photographes reconvertis

dans le négoce d'art — cache mal leur pauvreté picturale. Cette imagerie clinquante est sans doute la plus niaise qu'on ait produite depuis l'époque victorienne.

Ailleurs encore, les dévots de l'anti-art, soixante ans après Dada, continuent d'agiter les signaux dérisoires d'un appel aux armes à qui nul ne répond — ni n'a jamais répondu.

Enfin, dernier avatar de cette frénésie crépusculaire, le mouvement dit des néo-expressionnistes, néo-fauves, *Nuovi-Nuovi* ou *Bad painters*, malaxant la peinture avec une impudeur égale à la réticence qu'y mettaient leurs aînés, consacre sans vergogne l'union de l'impuissance et de la dérision.

Tout se passe comme si du *corpus universalis* de la peinture, ce corps autrefois plénier, aujourd'hui en morceaux, chacun, par incapacité à le ressaisir, s'ingéniait à dérober un fragment. Tel s'empare de l'un de ses matériaux, le châssis, la toile, le pigment, les vernis et, de lui seul, prétend faire œuvre, tel autre ne retient du métier qu'un coup de main qu'il enfle de manière monstrueuse, ou se saisit de la théorie, ou plutôt ravaude de ses fragments pour bâtir de hasard un monstre de papier, tel enfin n'exalte que son pouvoir d'étonner. Et, de même que l'industrie isole l'ouvrier dans une chaîne dont il ignore les tenants et les aboutissants, un tel fait les boutonnières, un autre les boutons, le troisième fait les surjets, tel devient ici le spécialiste de la touche grasse et uniforme, de la toile libre, du portrait en gros plan, du morceau de

feutre, du gribouillis, du monochrome rouge ou de l'irisé. Et chacun, de ces *disjecta membra*, de s'ingénier à ériger la dépouille en absolu, et de proclamer qu'il détient avec elle et à lui seul le corps réel de son art. Climat de basse époque quand, métier et modèle s'étant perdus, on s'efforçait maladroitement, des bribes du savoir ancien, de reconstituer un tout. Climat, au mieux, d'alexandrinisme quand la glose et la philologie proliféraient au défaut des œuvres.

Mais de ce corps dépecé, la vie a fui depuis longtemps.

Du marchand au musée, du critique au conservateur, s'est ainsi créé en peu d'années un parfait circuit clos où la circulation accélérée des produits artistiques, quels qu'ils soient, s'est substituée à la considération des valeurs qu'ils renferment. Circuler est devenu valeur en soi, en l'absence de tout jugement porté sur les objets introduits dans le circuit.

*

Parlant des « arts fictifs », André Malraux avait annoncé, à la suite de Walter Benjamin, le bouleversement qu'apporteraient à l'idée de création les techniques modernes de reproduction. Magnifiée par l'agrandissement photographique et diffusée par sa reproduction photomécanique, la pièce de monnaie celtique acquérait au regard de l'esprit moderne la même importance qu'au regard du classique la métope du Parthé-

non. Mais il n'avait pas imaginé que ces techniques, étroitement apparentées à celles de la publicité, favoriseraient aussi l'irruption subreptice dans l'art contemporain, de phénomènes d'une tout autre nature. Car la photo, telle que l'utilisent les magazines artistiques, ne joue pas seulement le rôle que jouaient jadis les gravures de colportage ; elle n'est pas seulement l'instrument qui diffuse et qui impose, de manière quasi instantanée et à l'échelle planétaire, les courants et les modes de la modernité. Moyen de communication, elle dénature ce qui relève de la peinture et exalte ce qui lui est étranger. Le geste qui serait par ailleurs benêt de l'artiste « corporel » ou l'écrit qui serait autrement insignifiant de l'artiste « conceptuel », une fois photographiés, acquièrent une sorte d'existence irréaliste ou d'identité feinte, un mode illusoire de durée qui, comme on dit, forcent l'attention. Mais l'œuvre peinte sort à l'inverse affaiblie de pareille *épreuve* : elle perd à sa reproduction l'essentiel de ses attributs. Soumise au maléfice, la peinture abandonne peu à peu ce qui faisait sa qualité. Et, au fil des ans, les « arts fictifs » en sont venus à remplacer l'art tout court.

Ou bien ne s'agit-il que d'une querelle de vocabulaire ? Confronté à la pullulation d'objets hétéroclites que le musée d'art moderne propose désormais au regard du public, faudrait-il inventer un terme qui permette de désigner ce phénomène et garder celui d'« art » pour distinguer les seuls tableaux ?

Car, en attendant, et pour reprendre ce que Julien

Gracq, naguère, disait des écrivains¹, de peintres de première ligne — de peintres qui tout bonnement peignent —, point, ou si peu.

*

Au début du siècle, Duchamp avait mis en garde contre « les intoxiqués de la térébenthine ». Sa boutade n'était cependant pas dirigée contre la peinture : son mépris d'un art « rétinien » ne contredisait pas l'admiration qu'il portait à Seurat, Braque et Matisse ni ne l'avait empêché de choisir, avec le discernement le plus aigu, les collections de la Société Anonyme. Celle-ci fit de lui le premier directeur de musée d'art moderne au monde. Ce qu'il visait, c'était plutôt les innombrables tâcherons du pinceau qui, au début du siècle, comme aujourd'hui ceux du Photoréalisme, de Support/Surface ou des *Nuovi-Nuovi*, barbouillaient sans esprit des kilomètres de calicot. Il s'était opposé à l'art académique et pléthorique de 1900, non point à l'art. Mal comprise, son attitude devait cependant servir de prétexte à bien des artistes, pendant un demi-siècle, pour se détourner des problèmes du métier.

Vivrait-il encore, aurait-il mis en garde contre les intoxiqués de la théorie et du désœuvrement ? On peut le penser. « L'art n'a pas d'avenir au cours des vingt-cinq ans à venir », avait-il négligemment lâché en l'an-

1. *Lettrines 2*, Paris, 1974, p. 90.

JEAN CLAIR

Considérations sur l'état des beaux-arts

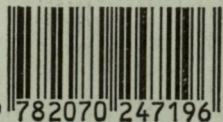
Critique de la modernité

Ces derniers vingt ans ont vu la multiplication des musées d'art moderne et la multiplication des écrits qui lui sont consacrés. Mais jamais on a aussi peu peint, jamais non plus on a aussi mal peint. La pullulation d'objets hétéroclites qui ne ressortissent à « l'art » que par l'artifice du lieu qui les expose et du verbe qui les commente amène à poser la question : vivons-nous le temps d'un moderne tardif, au sens où l'on parle d'une *Spätgotik*? L'institutionnalisation du moderne semble coïncider avec le moment où le moderne perd de ses pouvoirs et de son sens.

Quelles sont les causes de ce déclin? En transposant dans le domaine des formes le propos millénariste des Révolutions, la théorie de l'avant-garde a peu à peu fait entrer la création dans la terreur de l'Histoire. De ce point de vue, le primat de l'abstraction imposé après 1945 aux pays occidentaux n'est que la figure inverse de l'art d'État que le réalisme socialiste a imposé aux pays soviétiques. Elle a entraîné une crise des modèles : inverse de celle du néo-classicisme qui rejetait la perfection de l'art dans le passé, elle a projeté dans le futur une perfection désormais inaccessible dans le temps. Elle a aussi entraîné une perte du métier : le n'importe quoi, le presque rien, l'informe et le monstrueux comme variétés de l'*hybris* moderne redonnent à la querelle du *Kunstkönnen* et du *Kunstwollen* une singulière actualité.

C'est aussi suggérer qu'une modernité comparable à celle dont Vienne fut le foyer au début du siècle est encore possible. Lucide, conçue comme critique instrumentale d'elle-même, elle aurait pouvoir, comme Schoenberg, Loos ou Schiele l'affirmèrent dans leur œuvre, de retrouver l'éternel au cœur de la circonstance.

Né en 1940, Jean Clair est un observateur privilégié de l'art actuel. Après un séjour en Amérique où il achève, à Harvard, des études d'histoire de l'art et d'esthétique, il dirige pendant cinq ans une importante revue d'avant-garde. A partir de 1970, il est commissaire de quelques-unes des expositions qui ont marqué le renouveau de Paris dans le champ de l'art contemporain : *Duchamp*, *Magritte*, *Les Réalismes*, *Giorgio De Chirico*. Il est conservateur dans un grand musée parisien.



9 782070 247196



83-III A 24719 ISBN 2-07-024719-8

75 FF tc