

JEAN CLAIR

**Considérations
sur l'état des
beaux-arts**

Critique de la modernité

nrf essais

GALLIMARD

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 répendent 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 a abandonné 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.

née 1952. C'était supposer qu'un avenir lui serait redonné, passé ce délai.

*

À l'aube du second millénaire, le moine Glaber s'émerveillait de voir s'étendre sur l'Europe « le blanc manteau des églises ». À la fin de ce même millénaire, on pourrait s'émerveiller de voir se dérouler en Occident le manteau gris des musées. Au cours des années 70, si l'on en croit le Conseil international des musées, un musée nouveau fut en moyenne construit chaque semaine de par le monde. Chaque ville, durant la décennie, voulut avoir le sien, comme à l'aube du *xr^e* siècle chacune prétendait à avoir son église cathédrale. Les institutions anciennes se mirent à s'agrandir avec frénésie. On édifia des ailes nouvelles à la Galerie nationale de Washington, au Musée de Boston, à la Tate Gallery de Londres, au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Le Musée d'art moderne de New York, premier du genre, doubla sa superficie. À Paris, des édifices anciens furent à la hâte reconvertis à ces nouveaux offices.

Au *xr^e* siècle, le culte des reliques devait précipiter l'érection des abbayes et décider des nouvelles voies de communication. Aujourd'hui c'est le culte des œuvres d'art qui pousse à construire ces temples nouveaux et qui ordonne les grandes transhumances culturelles du tourisme occidental. Dans l'habit du pèlerin moderne,

le Baedeker a remplacé la coquille : on processionne autour des tableaux avec la même dévotion aveugle que jadis autour du corps de saint Philibert.

Il n'est pas sûr cependant que l'œuvre d'art soit bénéficiaire d'un pareil engouement. À considérer l'aspect symbolique de ces nouvelles cathédrales d'une religion laïque, on peut s'interroger sur leur fonction réelle. Tantôt, comme au *Whitney Museum* imaginé par Breuer, au musée de l'Université du Nebraska de Philip Johnson, ou au futur Musée d'art moderne de Bruxelles, le bâtiment s'inspire à l'évidence du blockhaus, de la forteresse ou de la casemate. Il se claquemure ou il s'enterre. Tantôt comme à la *Neue Nationalgalerie* de Mies Van der Rohe à Berlin ou comme à Beaubourg, il se transforme au contraire en une cage de verre qui prétend abolir toute distinction entre intérieur et extérieur.

Cette double postulation trahit bien le statut à son tour ambigu de l'œuvre d'art contemporaine. Tantôt, selon une esthétique « loin de la vie », elle apparaît comme un spécimen à sauver d'on ne sait quel désastre universel et à cultiver en vase clos. Tantôt, « près de la vie¹ », on souhaite que disparaisse au contraire sa spécificité et qu'elle vienne à s'abolir dans le commun des jours. Soumise à ce primat muséal — puisque, après avoir décoré les abbayes, les palais, voire au XIX^e les hôtels de ville et les écoles, elle ne peut guère aujourd'hui que finir au musée —, l'œuvre depuis vingt

1. Pour reprendre les anciennes distinctions de Ch. Lalo.

ou trente ans s'est peu à peu pliée à cette visée double et contradictoire jusqu'à s'y déchirer vive. Ou bien, comme ce fut le cas de ces courants abstraits, minimalisme ou conceptualisme, elle s'enferme, devenue autoréférentielle, dans un solipsisme pur. Ou bien, au contraire, dans la lignée de Dada, anti-art ou *arte povera*, elle prétend abolir les frontières entre l'art et la vie. Entre le tas de moellons laissé par le terrassier sur le trottoir du musée et l'accumulation d'Arman au centre d'une des salles, entre la pantomime du bateleur sur la place et l'« action » du *Body artist* sous l'œil ému des fidèles, peu de différence, sinon que la vitrine isole artificieusement les secondes sous l'impératif ironique d'un magrittéen « Ceci est une œuvre d'art ».

Mais que l'œuvre, loin de la vie, mise à l'abri dans le musée-forteresse, prolifère isolée selon ses propres lois, ou qu'au contraire, exposée à tout vent et à tout venant dans d'immenses cages de verre, elle s'abolisse dans tout ce qui n'est pas elle, c'est le même danger qui la menace. Idiotisme, elle finit par se soustraire à notre compréhension, altérité, par se soustraire à notre attention. Les monochromes de Klein, les *Ultimate paintings* de Reinhardt, l'empreinte indéfiniment répétée de R. ou de V., les séries de chiffres de K. ou de B. finissent par perdre dans notre esprit toute dimension esthétique, puisque ce qui préside à leur confection, c'est précisément l'intention de vider l'œuvre de pareille dimension. À l'autre bord, dans la voiture compressée de X., dans le tas de graisse de Y. ou dans les « écritures » de

Z., l'œil s'épuise à distinguer ce qu'il y a d'« artistique », puisque, en effet, comme dans les habits neufs de l'Empereur, il n'y a rien de tel à voir.

Ainsi écartelée entre deux visées opposées et comme vidée de toute substance, quel *corps* l'œuvre moderne peut-elle encore garder qui la désignerait à notre intérêt ?

Plus incertain se fait son statut, plus incertaines se font ses frontières, plus incertains ses moyens et sa fin, en revanche plus imposantes et impérieuses les procédures qui la recueillent, la conservent, l'exposent et l'expliquent. Toute une science muséographique se met en branle pour cerner un objet qui s'amenuise à mesure. Entre l'œil de l'observateur et lui, s'interpose un appareillage d'autant plus lourd et impératif que se fait plus douteuse sa nature. Des édifices de béton, d'acier et de verre, dotés de machineries ingénieuses, mais aussi des monuments de papier — écrits théoriques, manifestes, analyses en tout genre — se consacrent à la gnoséologie d'un objet qui, sinon de plus en plus rare, se fait de plus en plus évasif. Comme en physique fondamentale, on construit des machines de plus en plus grandes pour observer des phénomènes de plus en plus minuscules.

Nous serions là face à un phénomène de crise de la pensée esthétique qui ressemble fort en effet à la crise de la pensée scientifique inaugurée par l'énonciation des relations d'incertitude. Peut-on observer un fait dit « artistique » en dehors des conditions d'observation qui, *a priori*, nous le font apparaître comme tel ? Situa-

JEAN CLAIR

CONSIDÉRATIONS
SUR L'ÉTAT DES BEAUX-ARTS

Critique de la modernité

Ces derniers trente 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.



9 782070 717859



83-III A 71785 ISBN 2-07-071785-2