
Un siècle d'accomplissement

CATHERINE MILLET

Par son thème, ce colloque prolonge en partie une autre rencontre qui avait été organisée par l'Université d'Été de Madrid, en juillet dernier. Il y avait été demandé aux participants de réfléchir au destin des avant-gardes, notamment de ce qu'il est désormais convenu d'appeler les «dernières» avant-gardes, celles des années 60 et 70, du pop art à l'art conceptuel. La thèse que j'ai défendu dans ce cadre est que ces avant-gardes ont réalisé le projet moderniste. C'est pendant ces deux décennies que l'art a recouvré une fonction identificatoire, c'est dans ces années là que l'art moderne, fondé sur la notion de rupture, et la société, qui avait rejeté les propositions extrêmes de cette modernité, ont commencé à se réconcilier. Le présent colloque se propose de mettre en relation deux fins de siècle, celle du 19e et celle du 20e. De mon point de vue, cela revient à mesurer la distance entre le moment où le projet moderniste s'est cristallisé, à la fin du 19e siècle, et ce moment étal dans lequel nous sommes aujourd'hui, cette fin du 20e siècle, où nous pouvons constater que ce projet moderniste s'est, pour une grande part, réalisé...

En d'autres termes: si l'époque actuelle est celle de la post-modernité, celle-ci peut s'entendre comme étant la modernité advenue.

LA RÉALISATION DU PROJET MODERNISTE

Il y a quelques années, en conclusion d'un livre que je venais d'écrire, j'avais placé une phrase de Martin Barré, l'un des plus grands peintres de son époque, une phrase que je ne me lasse pas de répéter: «Notre moitié du 20e siècle voit la naissance de la notion de musée d'art moderne, de mécénat industriel... On est bien loin du Paradis que promettait Mondrian, où tout serait devenu tellement beau qu'il n'y aurait plus besoin d'artistes. S'il n'y avait plus rien à faire, ce ne serait pas drôle. Mais sommes-nous en enfer et moi un arpenteur qui fait ses relevés?».

En effet, nous pouvons nous étonner de ne pas vivre dans un paradis, dans la mesure où le monde a répondu à beaucoup d'aspirations des premiers modernes. Les formes de la modernité ont non seulement conquis le droit de figurer au musée mais ont construit même des musées qui leur sont spécialement consacrés. Mieux, elles ont débordé du musée (comme le souhaitait Mondrian) et ont contaminé notre vie quotidienne, à travers le design par exemple, mais aussi à travers ces «produits dérivés», ces gadgets inspirés par l'art moderne et contemporain et dont regorgent les inévitables «boutiques», passages obligés à la sortie des musées. Sans parler des institutions qui s'emploient en quelque sorte à annexer l'espace urbain au musée, à travers la commande publique, à travers des manifestations ponctuelles grâce auxquelles l'art envahit des lieux publics inhabituels, halls de gare ou vitrines de magasins. Dans tous les cas, un public beaucoup plus large a appris à apprécier les formes héritées de la modernité.

Et pourtant, nous sommes déçus. Peut-être parce que, en effet, nous en sommes réduits à être, pour reprendre le mot de Martin Barré, des *arpenteurs*, nous relevons les mesures d'un monde dont les projets se seraient réalisés et qui serait donc un monde achevé. Un monde qui ne serait plus en expansion, mais borné.

Il ne s'agit pas simplement, par là, de reprendre le discours typique, justement, de la post-modernité, selon lequel tout aurait déjà été fait et il n'y aurait plus qu'à répéter ou à copier un nombre fini de modèles.

En amont, il y a eu le travail, donc, des «dernières» avant-gardes qui, à partir de la fin des années 60, ont inscrit certains projets de la modernité dans le réel. Dans un texte récent, Seth Siegelaub, qui a été l'un des premiers à promouvoir les artistes conceptuels, remarquait que la génération de la fin des années 60 avait été la dernière à avoir été nourrie des aspirations du 19^e siècle. J'ajouterai qu'elle est aussi la première à avoir su gérer et négocier ces aspirations, à les inscrire dans les contingences du monde tel qu'il est. Finalement moins utopiste que réaliste, cette génération est celle qui a appris à travailler avec les institutions et le marché: quels qu'aient été les difficultés logistiques et financières soulevées par les projets de Michael Heizer, ou les questions idéologiques posées par Hans Haacke, ces artistes ont quand même su mener à bien leurs projets, les réaliser.

Pour montrer comment la relation de l'artiste avec le public a évolué au cours de ce siècle, et avec elle les critères du goût, j'ai choisi d'enchaîner trois exemples: celui de Marcel Duchamp, celui d'Andy Warhol et celui de Jeff Koons.

L'attitude de Duchamp, apportant un urinoir devant le jury d'une exposition, contient une part de provocation qui se situe encore dans la tradition des dandys du 19^e. La volonté est de «choquer le bourgeois». Dans la tradition baudelairienne, l'artiste se situe en marge de la société.

Avec Warhol, s'il y a encore provocation, elle tend plutôt à forcer le goût du public pour l'amener à se réconcilier avec la culture industrielle. Pour Warhol, la bouteille

de Coca-Cola est digne de considération, ce que n'était pas l'urinoir pour Duchamp. L'artiste est désormais, au milieu des images et des objets produits par la société industrielle, comme un poisson dans l'eau.

Enfin, Koons nous autorise à apprécier non pas la culture industrielle mais la sous-culture industrielle, l'esthétique des bibelots, souvenirs de voyages, ou encore celle des revues pornographiques. Il ne nous invite pas à apprendre à aimer des formes ou des images qui nous provoquent et, d'une certaine façon, nous obligent à aller au-delà de nous-mêmes, il nous invite à aimer... ce que nous aimons *déjà* de toutes façons, par sentimentalisme, par paresse d'esprit, ou pour d'autres raisons qui ne relèvent pas forcément du plaisir esthétique... C'est ce que j'appelle habiter un monde limité, borné.

Remarquons également les modifications intervenues dans les relations entre l'art et l'institution. À force de vouloir passer outre les limites du musée, il arrive que l'art se retrouve si bien pris à l'intérieur de celui-ci, que c'est la configuration de ce dernier, autrement dit ses murs, qui définit l'œuvre.

D'une certaine façon, l'intervention de Daniel Buren dans les rues de Berne, en 1969, en marge de l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* (où il n'était pas invité), garde le souvenir (lointain) du geste de Courbet en 1855, construisant son propre pavillon en marge de l'Exposition Universelle. Puis Buren a voulu démontrer comment le musée conditionnait notre regard (ainsi, le *Corridor* du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris en 1983). Finalement, ses interventions dans les musées ont fini par prendre un caractère très ambigu, critique mais aussi extrêmement valorisant pour le musée: c'était le cas avec l'immense miroir mis en place dans la diagonale du grand espace du CAPC/Musée d'Art Contemporain de Bordeaux en 1991, et où celui-ci se reflétait magnifiquement.

On peut aussi citer la démarche d'artistes comme Vito Acconci ou Dan Graham, passés d'une analyse critique de l'espace social à des projets d'aménagement urbain.

D'une façon générale, toutes les expressions artistiques qui, pour se défaire de l'illusionnisme, et par souci de vérisme, se soumettent aux aléas des matériaux et des objets dans lesquels elles s'incarnent, sont venues plus ou moins *buter sur le réel*. Par définition, une œuvre réalisée dans une matière périssable est limitée par ce qui est la limite même de la vie organique, c'est-à-dire la mort. Et toutes ne bénéficient pas de cette seconde vie qu'est l'*ekphrasie*!

LE «RÉALISME» DU MARCHÉ

Le thème choisi par la Biennale de São Paulo pour son édition 1996 est celui de la «dématérialisation». Paradoxalement, et non sans humour de la part des

organisateur~~s~~, elle est pleine d'objets. Elle nous conduit à reconnaître que ce siècle qui aura nourri d'utopie ses artistes, inventé l'art conceptuel et les réalités virtuelles, est aussi celui qui aura encombré les musées d'objets et de matériaux très lourds et difficile à stocker et à entretenir!

Dans le catalogue de la Biennale, en conclusion de sa préface, le commissaire général, Nelson Aguilar, fait ce rapprochement: en 1851, Marx visite le Crystal Palace à Londres et constate qu'on y présente les marchandises comme des œuvres d'art. Un peu plus de soixante ans plus tard, Marcel Duchamp expose en effet un objet manufacturé, une marchandise, en tant qu'œuvre d'art.

Mais cette transformation effective de l'objet de consommation courante en œuvre d'art, renverse néanmoins l'intention initiale. Les artistes de l'Arts and Crafts rêvaient d'attribuer à l'objet utile la qualité d'un objet d'art, alors que le ready made est un test pour mesurer si un objet sans aucune qualité peut être considéré comme une œuvre d'art. Il ne s'agit pas de la qualification de l'objet mais de la *disqualification* de l'œuvre.

Le marché de l'art réalise pleinement cette disqualification. On a, à tort, interprété l'inflation du marché de l'art contemporain dans les années quatre-vingt comme une hyper-valorisation des œuvres d'art. Des sommes d'argent très élevées données comme équivalents d'œuvres récemment exécutées ont fait croire à une sacralisation immédiate de ces œuvres. La déflation qui a suivi nous a fait comprendre qu'il n'en était rien. L'inflation comme la déflation, comme tout le jeu des ventes publiques et de la spéculation, ravalent en fait l'œuvre d'art au statut vulgaire de marchandise.

Il n'est donc peut-être pas incongru de se demander si le marché de l'art contemporain n'est pas en train d'enregistrer la leçon donnée par beaucoup d'avant-gardistes au cours du siècle, savoir qu'il fallait «désacraliser» l'œuvre d'art, que l'objet n'était qu'un «reste» de la pensée ou de l'action de l'artiste n'ayant pas de valeur transcendante en lui-même. Cet objet peut alors avoir le destin de tout objet ordinaire.

Au cours de ces différentes entreprises: désacralisation, livraison de l'esthétique aux limites du goût vulgaire, soumission de l'acte artistique aux aléas de la vie ordinaire, interprétation au pied de la lettre de quelques mots d'ordre souvent, d'ailleurs, déformés, simplifiés, ou privés de leur contexte, l'art de ce siècle a pris un gros risque: celui de réduire à une part très ténue sa fonction symbolique.

Arthur Danto lui-même, qu'on ne peut pas soupçonner d'être un esprit conservateur, grand admirateur de Warhol, a pris la précaution de préciser qu'«à défaut d'interprétation, l'œuvre s'abîme dans l'objet».

Les mouvements artistiques de la fin du 19e siècle et du début du 20e ont rêvé de trouver dans le nouveau monde industriel une place pour les valeurs artistiques.

Mais lorsque eux-mêmes, ou leurs héritiers, ont entrepris de réaliser ce rêve, il est arrivé ce qui arrive chaque fois qu'une utopie cesse d'être une utopie pour s'inscrire dans la réalité, ils s'y sont, et pour reprendre le terme de Danto, «*abîmés*». L'art n'a pas entraîné le monde à sa suite, dans un paradis. Il s'est plutôt livré au monde tel qu'il est.

La philosophe Jacqueline Lichtenstein a récemment et de façon pénétrante analysé le roman de Jules et Edmond de Goncourt, *Manette Salomon*. Ce roman a été publié en 1867, année de l'Exposition Universelle. Jacqueline Lichtenstein a intitulé son étude *Manette Salomon ou le roman de la fin de l'art*. Sa préoccupation recoupe le thème de notre colloque. Elle met en évidence cette logique: Coriolis, peintre héros du roman, appartient à la génération qui arrive après le Romantisme. Comme beaucoup d'autres peintres de cette génération, il est à la recherche d'un «beau moderne», d'un «vrai contemporain», autrement dit, d'une certaine forme de réalisme. Mais il échoue et l'un des mécanismes de cet échec est la relation qu'il entretient avec la femme qui est à la fois sa femme et son modèle. En fait, il se veut dans la position à la fois de l'amant et du peintre. Et l'amant, devenu mari et père, en quelque sorte tue le peintre en lui. Il est d'abord trop amoureux de la femme, puis trop soumis à l'épouse, pour prendre la distance nécessaire au peintre qui entreprend le portrait d'un modèle. *La réalité de la condition de mari a eu raison de l'art*.

En vérité Coriolis annonce les dangers que courent, tout au long de notre siècle, les artistes qui auront voulu confondre l'art et la vie.

Notons au passage que l'autre héros du roman des Frères Goncourt, Anatole, est à la fois «le roi de la blague» et un pasticheur: lui préfigure l'artiste post-moderne, recycleur d'images déjà connues, producteur de remakes. Jacqueline Lichtenstein écrit qu'«Anatole est la figure du devenir-farce de la mimesis». Elle cite les Goncourts: «Ce qui tuera l'ancienne société, ce ne sera ni la philosophie, ni la science. Elle ne périra pas par les grandes et nobles attaques de la pensée, mais tout bonnement par le bas poison, le *sublimé corrosif* de l'esprit: la blague».

LA RÉALITÉ DE L'HISTOIRE

J'en viens, maintenant, aux questions qui se posent plus particulièrement à nous, qui pratiquons l'histoire de l'art ou la critique d'art. Nous aussi sommes devenus «réalistes». En même temps que les artistes ont appris à *composer* (dans les deux sens du terme) avec les contingences du monde matériel, social, économique, les historiens, les critiques, les théoriciens ont acquis une meilleure connaissance du passé. Ils sont en mesure de considérer une quantité de faits beaucoup plus étendue qui remet en cause les anciens schémas de lecture.

Comme les avant-gardes nées dans l'utopie ont appris à redescendre sur terre et à agir dans le monde tel qu'il est, les historiens et les critiques, qui avaient nourri

leurs recherches d'a-priori idéologiques, ont aussi appris à regarder l'histoire telle qu'elle est.

C'est, en tout cas, le sentiment que nous éprouvons, maintenant que nous avons largement relu la modernité, que nous en avons dénoncé les impasses et les dogmatismes, que les avant-gardistes ont fait leur auto-critique. N'avons-nous pas tendance à nous penser parvenus à l'âge adulte de la modernité? Une autre définition de la post-modernité pourrait être qu'elle est le stade où il devient possible d'assumer la modernité sans retomber dans les rêves des avant-gardes qui se sont comportées comme des enfants terribles, et en évitant leurs erreurs...

Je recommande par exemple la lecture de l'ouvrage de l'historien français Pierre Vaisse, *La 3e République et les peintres*. Il s'agit d'un remarquable travail de mise au point historique, qui, entre autres, ébranle quelques mythes fondateurs de la modernité, à commencer par le prétendu refus du leg Caillebotte. En fait, et contrairement à la légende rapportée pendant des décennies, ce leg, fait à l'État par un grand collectionneur, et qui constitue le fonds de la collection de peinture impressionniste du Musée d'Orsay, a été immédiatement accepté. Il y a eu discussion, mais celle-ci a porté sur le choix des œuvres et sur leur présentation. Finalement, l'administration a retenu plus de tableaux que prévus... Contrairement aux idées reçues, l'administration s'est montrée très ouverte.

Comme l'a très bien analysé Hans Belting dans son ouvrage célèbre sur *la Fin de l'histoire de l'art*, les développements de cette histoire de l'art, la richesse et la diversité des faits qu'elle exhume en font une discipline quasi anthropologique. Elle est plus portée à mettre à jour tous ces faits, dans leurs moindres détails, qu'à les organiser, comme elle le faisait auparavant, en fonction de critères esthétiques.

Évidemment, cette histoire anthropologique est la toile de fond sur laquelle s'est développé l'éclectisme stylistique post-moderne. D'une part, la prise de conscience de l'histoire «telle qu'elle est» conduit à prendre le monde actuel «comme il vient». D'autre part, puisque tout, ou presque tout, a été possible par le passé, tout est possible aujourd'hui. La mise à plat anthropologique se convertit en un programme pour la création contemporaine.

Pourtant, alors que la liberté de création n'a jamais été aussi grande, l'atmosphère est plus à la morosité qu'à la joie. Les causes de cette morosité sont évidentes: en adoptant un comportement réaliste dans un monde très balisé... nous manquons sérieusement de perspective! Et en respectant scrupuleusement les leçons de l'histoire *vraie*, nous en subissons aussi le poids...

J'en conclus qu'en accomplissant au cours du 20e siècle certains projets des débuts de la modernité, issus de la pensée utopiste, nous nous retrouvons curieusement récupérer un autre héritage du 19e siècle, le positivisme... Peut-être faudrait-il alors que nous déplaçons le point de vue, que nous changions l'objet de notre enquête.

Maintenant «que la vérité historique» sur le leg Caillebotte a été rétabli, nous aurions tort de nous en contenter et de conclure, par exemple, au destin comparable, sinon identique, de la peinture impressionniste et de la peinture académique. En tous cas, nous devons être attentifs au fait qu'un constat d'ordre historique et sociologique (l'administration n'a pas refusé le leg Caillebotte), ne contamine pas le jugement esthétique (selon le raisonnement suivant: puisque l'administration a admis presque aussi bien les impressionnistes que les peintres académiques, la peinture de ces derniers vaut bien celle des impressionnistes). Cette confusion de l'ordre sociologique et de l'ordre esthétique est un des outils didactiques les plus fréquemment utilisés par les esprits réactionnaires qui nient ainsi la spécificité de la modernité.

Interrogeons-nous plutôt sur la nécessité qu'il y a eu d'élaborer la légende du leg Caillebotte. Quelle en était la signification profonde et quel était le sens du combat de ceux qui s'en sont servi comme d'un outil stratégique? Finalement, les raisons d'un mythe ne comptent-ils pas autant, pour l'histoire de la pensée, que les causes d'un fait réel?

Un auteur de la fin du 19^e siècle, Albert Aurier, à la clairvoyance duquel nous devons le premier article consacré à Van Gogh, n'avait pas encore, lui, à se défier de la trop grande influence de la sociologie ou de l'histoire contaminée par l'anthropologie. Mais déjà, il combattait l'emprise de ces savants qu'étaient Hippolyte Taine et Sainte-Beuve. Il écrivait: «les sciences naturelles, ou sciences inexactes par opposition aux sciences rationnelles exactes, étant, par définition, insusceptibles de solutions absolues, conduisent fatalement au scepticisme et à *la peur de la pensée*».

Il me semble en effet que, devenus très réalistes, nous adoptons aussi un scepticisme qui nous engourdi, et que le poids de notre vaste savoir historique paralyse notre pensée spéculative.

C. Millet
Directora d'Art Press

RESUM

La distància entre l'anterior fi de segle i la present és la distància que hi ha entre el moment de cristallització d'un projecte de modernitat que havia començat unes dècades abans i que es realitza en les següents, i el moment estacionari que segueix aquesta realització. A partir dels anys seixanta, i en particular amb el *Pop art*, aquest projecte es reinscriu en els límits del món real; les formes de la modernitat penetren en la societat; l'art passa d'assumir aquest context social, ja no menyspreat, a ser una resultant ajustada al quadre del mercat i de les institucions. Aquest «realisme» evita, d'una banda, els dogmes i les il·lusions de l'avantguarda, però genera, d'altra, tot un seguit de paradoxes per la confusió de l'art i la vida segons els paràmetres i les contingències existents. Després d'examinar algunes d'aquestes paradoxes -relacionades amb la pèrdua de valor simbòlic de l'obra-, l'autora

passa al pla de la història i la crítica, tot mostrant exemples del que es podria veure com l'equivalent teòric d'aquesta tendència anivelladora. I finalment es pregunta si, a força d'adaptar-nos als fets «com realment són» o «han estat», no haurem abandonat la utopia per recaure en una altra tradició decimonònica com és la del positivisme.

ABSTRACT

The distance between the end of the previous century and the present one is the distance between the moment of crystallization of a project of modernity which had been initiated a few decades before and which was to be fulfilled in the following decades, and a time of stagnation which was to follow that fulfilment. After the sixties, and particularly with Pop Art, that project was reinscribed at the limits of the real world. The forms of modernism penetrated society and, from having assumed that social context, now no longer so slighted, art was moulded to the needs of the market and the institutions. This realism avoided, on the one hand, the dogma and delusions of the avant-garde; but was to generate, on the other, a whole sequence of paradoxes to the confusion of art and life according to the then prevailing parameters and conditions. Following an examination of some of these paradoxes --related to the loss of the symbolic value of the work of art-- the author turns to history and art criticism, presenting examples from which it is possible to see the theoretical equivalent of that tendency towards uniformity. Finally, the question is posed as to whether by adapting ourselves to the events «as they really are» or «have been», we will not have abandoned utopia only to fall again into another demonic tradition such as positivism.