

Un Art sans histoire

Alain Cuff

L'art français depuis l'après-guerre souffre, c'est le moins que l'on puisse dire, d'un manque de lisibilité qui empêche à la fois de rendre compte de sa spécificité et, le paradoxe n'est qu'apparent, d'en apprécier la diversité et les contradictions. Les mouvements qui se sont très rapidement succédés en un peu plus de cinquante ans – de l'art informel à «l'esthétique» sociologiquement correcte d'aujourd'hui – forment un curieux dédale à l'organisation duquel aucune logique ne semble présider: programmes utopiques, anachronismes, tentations archaïques, bonds en avant, pétitions dogmatiques et brusques repentirs scandent un parcours déconcertant dans lequel les artistes eux-mêmes se sont parfois égarés. Ce n'est pas là, on s'en doute, l'effet le moins pernicieux de ce phénomène, même si son ampleur est difficilement appréciable. Aujourd'hui encore, tout se passe comme si les modèles qui ont suscité ces différents mouvements au cours du demi-siècle restaient indispensables, et ne pouvaient être remis en question sans faire inéluctablement place au vide. L'art français est maladivement protégé comme un trésor dont on ne veut pas établir la valeur – mais la crainte de la faillite le rend alors inexploitable. Évidemment, il ne peut y avoir de lecture féconde, autrement dit d'écriture de l'histoire, sans critique préalable, sans remise en question des attendus d'une chronique élaborée au jour le jour: il se trouve que cette critique, à tous égards nécessaire, ne s'est pas exprimée. Et rien ne semble devoir la favoriser dans un futur proche. De telle sorte que l'art contemporain est, en France, brouillé avec sa propre histoire – les très hexagonales polémiques dont il a fait récemment l'objet, dans lesquelles il était pris comme un tout indissociable par ses zéloteurs comme par ses détracteurs, sont de ce point de vue très significatives. Si elles ont volontiers porté sur l'institution et sa valeur d'usage, donnant lieu à de nouvelles constructions théoriques ou idéologiques sans rapports avec les enjeux tels qu'ils peuvent s'exprimer à l'étranger, elles ont la plupart du temps omis de s'inscrire sur un plan historique.¹

Il n'a échappé à personne, en effet, que ce déficit de lisibilité provoque aussi un décalage avec l'art international, décalage que, loin de parvenir à combler, les tentatives des institutions aggravent parfois, quoi qu'elles en aient.² Élaboré à partir d'une vision étreinte de l'histoire et sur des bases culturelles erronées, prisonnier d'une obsession stérile de la concurrence, le comparatisme réflexe auquel l'art français est très souvent réduit recouvre avant tout un complexe d'infériorité.

Celui-ci se manifeste dans d'autres domaines: il est, dans la sphère artistique, particulièrement inhibant. Cette situation, dont la caricature peut facilement s'emparer, trouve son origine dans le mythe d'un Paris éternelle capitale mondiale des arts – mythe aussi dérisoire que néfaste qui, s'il devait persister, provincialiserait définitivement le pays de Pablo Picasso et d'Asger Jorn. Toutes les conditions étaient pourtant réunies pour qu'il s'écroule comme de lui-même lorsque l'école de New York s'imposa dans l'immédiat après-guerre.

Les circonstances qui conduisirent à ce nouvel équilibre sont connues,³ et il est inutile d'y revenir en détail. Il convient pourtant d'insister sur le fait que, assimilant et synthétisant les traditions européennes, et notamment le cubisme et le surréalisme, les peintres de l'expressionnisme abstrait s'approprièrent la modernité, ses valeurs culturelles et ses fonctions idéologiques.⁴ Surtout, en inventant avec pragmatisme une nouvelle économie du modernisme, ils rendirent obsolète l'abstraction en tant que telle. On entend ici l'abstraction non pas comme un simple programme esthétique mais comme un territoire utopique, comme un vecteur idéaliste, comme une aspiration humaniste. Avec la vigueur et la rigueur imprévisibles d'un Jackson Pollock, d'un Willem de Kooning, elle connaît un épilogue incontestable. Le programme de l'abstraction est en quelque sorte définitivement réalisé par l'action-painting dans sa double dimension mythologique et historique – cette rare coïncidence du mythe et de l'histoire étant évidemment fondamentale. Et quand Ad Reinhardt y met un ironique et sacrilège point d'orgue dans les années soixante, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, parmi d'autres, ont déjà redéfini d'autres horizons et consommé des ruptures longuement méditées.

Les peintres français continuent cependant tout au long des années cinquante, avec une phraséologie lyrique et des postulats d'un autre âge, de défendre becs et ongles l'abstraction comme un acquis inaliénable, comme un dogme irremplaçable, tandis qu'elle n'est désormais plus qu'un style – un style privé de ses racines idéalistes et spiritualistes. Autrement dit, l'abstraction ainsi prorogée prend acte, sur le mode de la dénégation, de la perte de ses fondements modernes. Le malentendu sera durable: l'idée qu'un langage non-figuratif puisse être envisagé en dehors des injonctions dogmatiques ne rentrait pas dans le cadre de pensée de l'école de Paris. Des artistes comme Martin Barré, Jean Degottex, Raymond Hains, Simon Hantaï, Jacques Villeglé⁵ s'étaient pourtant donné les moyens, dès le milieu des années cinquante, de concevoir leur œuvre au-delà des manichéismes qui seuls préservaient une fiction moderniste, avec toutes les conséquences qu'une telle position pouvait ouvrir. Le vide de l'abstraction lyrique dont parlait Jacques Villeglé, en effet, n'était pas négociable: il fallait prendre d'autres moyens, quitte à abandonner le pinceau, et interroger ici et maintenant les raisons de la peinture.

Loin de renoncer aux légendes d'une revendication moderniste, en l'état aussi nostalgique qu'inappropriée, la scène artistique n'a eu de cesse de construire un consensus qui repoussait les véritables ruptures aux calendes grecques. Tenues à l'écart ou interprétées selon des modèles qui les ramenaient dans les sentiers

rebattus et, en vérité, passésistes de l'avant-garde, ces œuvres ont été privées du rôle essentiel qui aurait dû être le leur. Dans cette perspective, le Nouveau Réalisme qui, certainement, eut d'incomparables et inégalées vertus du point de vue de la propagande, mais était à la fois à contre temps et à contre-sens, eût des effets pervers dont l'analyse reste encore à faire. À contretemps parce qu'il s'élaborait d'abord en affrontant un surréalisme moribond qui ne méritait pas, en 1960, un tel assaut, et à contre-sens quand il ambitionnait de dépasser un dadaïsme qui, en toute rigueur, n'avait pas à l'être.⁶ La question de la peinture était résolue par défaut et permettait le triomphe de la sculpture et du néo-ready-made, plus conformes à l'optimisme de la société de consommation naissante. La stratégie privilégiée par Pierre Restany consistait à gommer les contradictions, nombreuses au sein du Nouveau Réalisme, pour faire émerger un dénominateur commun post-dadaïste donnant curieusement une part congrue aux lectures américaines de l'œuvre de Duchamp. La sociologie pouvait s'imposer comme prémisse: elle limitait singulièrement les ambitions, fétichisait l'objet en toute inconscience,⁷ sans pour autant proposer une rupture originale et féconde.

Si, comme on l'a déjà suggéré, les œuvres de Hains et Villeglé furent sous-estimées, en partie sous le coup de cette stratégie, de la même façon la figure de Yves Klein, exceptionnelle à tous égards, très éloignée des thèses et orientations du groupe de l'aveu même des intéressés, n'a pas réellement trouvé une place active et dialectique dans le panorama de l'époque. Tant et si bien que son œuvre reste perçue beaucoup plus comme une anomalie célibataire que comme une exception dynamique. Quarante ans après la signature de son manifeste, aucune tentative de relecture critique du Nouveau Réalisme n'a été esquissée; au contraire, l'hagiographie la plus complaisante perpétue le malentendu avec une curieuse patience, à travers expositions et essais rétrospectifs, de sorte que les œuvres de ces trois artistes demeurent comme des accidents de parcours au lieu de prendre tout leur relief dans une vision indépendante des architectures promotionnelles et éventuellement élargie à l'échelle de l'Europe.

Le seul artiste français des années soixante et soixante-dix à avoir proposé une critique de Marcel Duchamp et de l'art de l'objet fut, à l'origine, un peintre.⁸ Intransigeante, rigoureusement argumentée, la critique de Daniel Buren ne concernait toutefois que les marges de son propre travail. Mais elle lui ouvrit les portes d'un programme théorique qui se donnait pour mission de spéculer sur les limites de la peinture et de résoudre son destin. Le discours et l'attitude de Buren sont emblématiques de la période: de la même façon, en dépit des différences très sensibles qui les séparent, les artistes de Support-surface mirent au centre de leur pratique un dispositif pseudo philosophique. S'ils ne firent pas mystère de l'influence de Simon Hantaï sur leurs démarches, en la mésinterprétant à l'occasion, ils ne se livrèrent pas moins à une surenchère théorique dont la portée restait locale et dont la pérennité est plus que douteuse. Rien de plus légitime, chez un peintre, que le souci de «réinventer» son art. Mais, en l'occurrence, cette réinvention fit droit

à un malencontreux aveuglement dogmatique dont la situation française se ressentira durablement.

Une espèce d'iconophobie, érigée sur fond de formalisme déconstructionniste et d'idéologie révolutionnaire, a ainsi vu le jour, prétendant ressusciter sans nécessité ni justification historique un horizon avant-gardiste qui se posait comme infaillible et qui n'était que l'effet le plus voyant de la modernolâtrie ambiante. Pour illustrer la distorsion entre la réalité et les débats, on peut rappeler que la question de la crise des avant-gardes était encore discutée comme une urgence absolue en 1978,⁹ tandis que pareille interrogation avait déjà trouvé sa réponse dans les années trente avec la création des musées d'art moderne qui pouvaient procéder à l'intégration immédiate des recherches contemporaines.¹⁰ Ce réveil d'idéologies péri-mées servait ni plus ni moins l'idée d'un art rigoureusement intransitif, c'est-à-dire non seulement une forme d'art pour l'art, l'ambition herméneutique en moins, et exprimée avec toute l'étroitesse requise, mais encore une fonction atrophiée d'un art décidément conçu en parfaite autarcie. Si pour un Joseph Kosuth, l'art fut (l'espace de quelques années) la définition de l'art, pour les membres de Support-surface, l'art fut avant tout la consommation de l'art par ses propres constituants. Que la plupart de ces artistes (Louis Cane, Vincent Bioulès, Jean-Pierre Pincemin entre autres) aient par la suite changé de stratégie, versant dans un éclectisme très tolérant, et puisant sans états d'âme dans une iconographie séculaire, ne change rien à l'affaire. L'impact de ce cadre conceptuel et idéologique rigide fut tel que l'on devait, au début des années quatre-vingt, parler en France d'un «retour» à la figuration, expression qui dit assez l'embarras dont l'image était l'objet, quand l'antagonisme abstrait-figuratif n'avait plus les moindres raisons d'exister.

Naturellement, ce «retour» fut dicté par une semblable pulsion manichéenne, par un même souci de laisser l'histoire de côté, une semblable volonté, en dépit des faits et des œuvres (celles, en particulier, de Jean Hélion et d'Eugène Leroy) de conditionner une rupture là où, loin d'être requise, elle ne pouvait que devenir contre performante. La peinture se soumettrait de bonne grâce à l'empire de la citation ou ne serait pas: c'est à peu près la seule ligne de conduite qui ait alors prévalu, et qui laissait accroître l'illusion d'une condition historique de la peinture. Les références nostalgiques le disputaient aux clins d'œil médiatiques, le maniérisme à la trivialité. L'image, dans les dernières années du siècle, ne peut ni payer un tribut aussi extravagant à un discours théorique surévalué ni armer une riposte au déferlement des images photographiques et électroniques dans les médias et dans l'art.

On dirait parfois, en passant les cinquante dernières années en revue, que l'histoire va vite. Mais c'est plutôt la faculté d'oubli des générations qui paraît spectaculaire, comme en témoigne, dans les années quatre-vingt, un art dit de l'objet, qui reprit Duchamp là où le Nouveau Réalisme l'avait abandonné. Comme en témoigne encore l'art «relationnel» (sic), dernière tendance en date, qui puise elle aussi sans façons à différentes sources, réactive certains schémas sociologiques dont la nouveauté est très relative, mime des postures contestataires tout

en bénéficiant de la bénédiction intéressée des pouvoirs publics. Sans formuler de propositions très claires, cette mouvance se voit contrainte de manipuler l'histoire pour assurer sa subsistance. Si pour Harald Szeemann en 1970, les attitudes devenaient nécessairement formes, les discours qui justifient ces pratiques (où se croisent vidéo, performance et nouveaux médias) font précisément l'économie de cette référence pour accréditer l'idée d'une révolution artistique sans précédent. Multipliant les métaphores cybernétiques, adhérant sans recul à la notion de réseau, l'objectif de ces pratiques est de littéralement supprimer l'œuvre, sans doute après avoir cru s'être libéré de l'art. Nouvel indice flagrant d'une brouille avec l'histoire, aussi ingénue que volontaire cette fois, solidaire d'une formidable carence critique qui favorisent une confusion des enjeux de l'art contemporain français sur une scène internationale mystifiée par la mondialisation et la fin de l'histoire.

Si en Grande-Bretagne, en Allemagne, en Italie ou aux États-Unis cette double mystification semble mieux contenue, c'est sans doute parce que, dans ces pays, la chronique des mouvements et des tendances ne prend pas l'avantage sur l'histoire. Laquelle s'est élaborée en préservant à la critique toutes ses vertus et son dynamisme et... ses lecteurs. La critique et l'histoire au bénéfice du présent: c'est ce que l'on nomme une tradition – le terme ne recouvrant ni nostalgie ni conservatisme puisque, conformément à son étymologie, il désigne bien plutôt la transmission (des savoirs) et la mémoire (des œuvres). Ce n'est certainement ni la propagande ni le marché qui expliquent la tradition et ses succès, comme veut en persuader une approche simpliste, mais bien celle-ci qui confère à l'art sa force de conviction.

En France, les mouvements constitués ont commis des abus caractérisés de position dominante qui entendaient, en réalité, sublimer de simples effets de mode locale, et prétendaient déporter l'histoire dans des sentiers qui n'étaient pas les siens. Les apports de Yves Klein, de Simon Hantaï, de Martin Barré ou des décollogistes furent ainsi ou bien mal compris ou bien sous-estimés dans leurs capacités dialectiques. On ne trahit certainement pas la vérité en les débarrassant des habillages anecdotiques dont ils furent entourés. La tâche de la critique, des historiens et des musées est aujourd'hui d'écrire cette histoire en renonçant aux modèles qui prévalaient alors, et en réévaluant hors des mouvements auxquels ils ont pu éventuellement être associés des artistes qui, pour être singuliers, ne doivent pas rester confinés à la marge. Il faudrait maintenant écrire l'histoire avant qu'elle ne se retourne contre ses acteurs.

Publié dans
La Peinture Française,
Paris, Mengès, 2001,
pp. 933-936

¹ Jean Clair a surtout envisagé dans *La responsabilité de l'artiste* (Paris, éditions Gallimard, 1997) le rôle des avant-gardes au début du siècle. ² Des expositions comme *Paris-Paris* au Centre Georges Pompidou en 1981 (qui pouvait cependant se prévaloir d'un rôle pionnier), *Les années cinquante*, dans le même lieu en 1988 ou encore, en 1998, *Rendez-vous et Premises* au musée Guggenheim, New York, ont accusé des contrastes qui n'ont ni pertinence historique ni force de conviction. ³ Voir Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1992. ⁴ Clément Greenberg, *Art et culture*, éditions Macula, Paris, 1994. ⁵ L'exposition intitulée *La peinture après l'abstraction*, que j'ai présentée avec Béatrice Parent au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (été 1999), réunissait ces cinq artistes dans une perspective critique. ⁶ Voir la préface de Pierre Restany à l'exposition *À 40° au-dessus de Dada*, galerie J, Paris, 1961. ⁷ Martial Raysse a cependant entretenu un rapport beaucoup plus distancé vis-à-vis de l'objet. Succédant au Nouveau Réalisme, Jean-Pierre Raynaud a au contraire versé dans un fétichisme exclusif avec ses *Psycho-objets*. ⁸ Daniel Buren, *Les écrits 1965-1990* (trois volumes), Capc – Musée d'art contemporain, Bordeaux, 1991. ⁹ *Art-Press international*, n° 16, mars 1978. ¹⁰ Le musée des Artistes vivants et celui d'Art moderne sont créés à Paris en 1937. René Huyghe parlait déjà, dans ces mêmes années, d'un «après-modernisme»; voir le catalogue de l'exposition *Les années 30 en Europe, Le temps menaçant*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, éditions Paris Musées, Paris, 1997.