Du même auteur
chez le même éditeur

Paradoxe sur le conservateur

De l'invention simultanée
de la pénicilline et de l'action-painting
et de son sens

Onze chansons puériles

Cinq notes sur l'œuvre de Louise Bourgeois

Cinq repentirs de Pablo Picasso

Le résidu et la ressemblance.
Un souvenir d'enfance d'Alberto Giacometti

Picasso et l'abîme

Élevages de poussière

Henri Cartier-Bresson
entre l'ordre et l'aventure

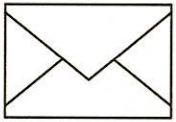
L'an 1895

L'ÉCHOPPE 7 rue Lentonnet 75009 Paris

Jean Clair

COURTE HISTOIRE DE L'ART MODERNE

Un entretien



envois
L'ÉCHOPPE

Cet entretien, réalisé par Thierry Naudin, a été publié une première fois, sous une forme un peu différente, dans la revue *Passages*, en juin 2000.

© Jean Clair & L'Échoppe, 2004.

Picasso déclarait un jour : « Pour moi, il n'y a ni passé ni futur dans l'art. » Il semble pourtant utile de délimiter dans le temps, d'emblée, le XX*e siècle de l'art. Pour l'éminent spécialiste de l'histoire politique et sociale qu'est Eric Hobsbawm, notre « très court »* XX*e siècle commence avec la guerre en 1914 et s'achève en 1989 avec la chute du Mur de Berlin et du communisme. Quand commence, quand s'achève l'art du* XX*e siècle ?*

Il est utile de poser de tels repères, ne serait-ce que pour faciliter la lecture du passé. Au regard de l'intemporel, pour parler comme Malraux, entre le taureau gravé par Picasso et les bouquetins ou les cervidés de Lascaux ou d'Altamira, il n'y a en effet pas de « progrès », ni même d'« histoire ». L'*homo sapiens sapiens* a d'emblée atteint la perfection, et ne fait jamais que tenter de la retrouver. Au regard de l'Histoire, comme illusion rétrospective de trouver un ordre dans le chaos des événements, les grandes scansions sont en revanche indispensables. Cette formule de Hobsbawm, « le court XXe siècle », ne se rapporte

qu'au politique. Si l'on parle de ce phénomène particulier que l'on appelle la « modernité » en art, je crois que les choses se présentent différemment.

On peut d'abord fixer une chronologie « courte », qui ne recoupe pas tout à fait celle d'Hobsbawm, dans la mesure où l'art semble avoir le privilège de précéder les événements, d'annoncer comme un sismographe les bouleversements du climat spirituel ou intellectuel. Le tohu-bohu de l'art moderne commence ainsi avant 1914, mais se termine aussi plus tôt que la chute de l'empire soviétique. S'il faut vraiment fixer des dates, les prodromes, le début de la grande aventure se situeraient plutôt en 1905, c'est à dire au moment où apparaissent de manière quasi simultanée à la fois la couleur « libérée » du fauvisme, les premières expériences de désagrégation de la forme avec le proto-cubisme, le primat de la subjectivité avec l'expressionnisme, la prise de conscience enfin, avec les premières tentatives abstraites, que l'art va devoir s'affronter à la difficulté de représenter visuellement des phénomènes qui relèvent de l'invisible ou de l'immatériel, tels que les progrès de la science et des techniques le démontrent. Tout cela se met en place vers 1905, avec une première phase lyrique, dionysiaque, turbulente, partout en Europe, de Moscou à Berlin, de Berlin à Paris, de Milan à Munich, et se termine brutalement en 1914 avec la guerre, qui va glacer les enthousiasmes.

Cette séquence s'achèverait vers 1968 et son grand tumulte libertaire, en France, en Europe mais aussi aux États-Unis avec les grandes manifestations contre la guerre du Vietnam et les mouvements des Noirs et du *Womens'Lib*. Se produit alors le passage à un régime nouveau de l'œuvre d'art qui, dans les années 70 n'a plus grand chose à voir avec ce que l'on avait accoutumé de considérer comme tel – c'est-à-dire un objet plus ou moins bien construit, façonné, peint, mais obéissant néanmoins dans sa fabrication à un ensemble de règles destinées à lui assurer une certaine pérennité et à témoigner d'un projet spirituel. Les actions, le *happening*, l'œuvre éphémère ou destinée à s'autodétruire, les environnements, les « installations », le multimédia, etc., ne sont pas faits pour durer, moins encore prétendre à une relative éternité. Ce que Robert Klein a une fois pour toutes brillamment décrit comme « l'éclipse de l'œuvre d'art », c'est, dans le ciel de la création artistique, dont la configuration n'avait guère changé depuis l'origine, un bouleversement zodiacal majeur. Tel serait donc, de 1905 à 1968-70, ce « court XXe siècle » de l'art moderne.

Mais on peut aussi considérer que le phénomène de la modernité relève d'une chronologie « longue », et que tous les prodromes se trouvent au cœur du Romantisme. À cet égard, je crois qu'Octavio Paz a raison lorsqu'il donne à l'un de ses essais, *Point de convergence*, le sous-titre « Du Romantisme à l'Avant-

garde », suggérant par là une séquence continue, de la fin de la *Naturphilosophie*[1] allemande et de l'éclosion de la sensibilité romantique autour de Caspar David Friedrich, vers 1820-1830, jusqu'au Symbolisme et jusqu'à la naissance et au déclin des avant-gardes historiques. On y trouve déjà l'exaltation du génie créateur qui échappe aux règles, au *nomos*, et privilégie le jaillissement spontané, instinctif, pulsionnel de la plume ou du pinceau, comme si l'esprit humain avait le privilège d'être immédiatement en prise avec la *Weltseele*, l'âme du monde. Sensibilité fusionnelle du Romantisme qui lui permettrait de traduire directement, comme un medium, les forces primitives de l'Univers. Cette notion même de primitivisme dans la création, qui sera si puissante dans les configurations de la modernité, est un avatar ultime de la fascination de la *Naturphilosophie* pour le *Ur* – le phénomène primitif originel. Tout cela, qui va profondément bouleverser la création et lui donner ses traits modernes, se trouve déjà là, au cœur du Romantisme.

Déjà à l'époque du Romantisme, l'écrivain allemand Jean-Paul Richter (1763-1825), dans sa Vorschule

1. La « Philosophie de la Nature » développée en Allemagne au XVIIe siècle se penche sur les questions fondamentales de la réalité naturelle, ses implications métaphysiques et ses répercussions sur les croyances et attitudes de l'homme par rapport au monde.

der Aesthetik *(Prolégomènes à l'esthétique), traitait ses contemporains de « nihilistes de la poésie ». Il les accusait de chercher à libérer le sujet en détruisant la réalité et en remplaçant celle-ci par des constructions poétiques projetées dans le vide. Or, au XXe siècle, son homonyme, le dadaïste et cinéaste Hans Richter (1888-1976) aura célébré « la rébellion pour elle-même » en art. Mais puisque vous avez mentionné l'importance des forces pulsionnelles en art, quel rôle peut-on accorder à Worringer dont l'ouvrage* Abstraktion und Einfühlung *(Abstraction et empathie, 1908) passe pour avoir influencé les pionniers de l'art abstrait, du* Blaue Reiter *de Kandinsky à Malevitch ?*

Je dirais, à l'inverse, que l'œuvre de Worringer en 1907 est l'effet et non l'origine d'une sensibilité. Il se contente de traduire en philosophe et dans le langage de la philosophie – autour de la notion de l'*Einfühlung* – cette physiologie fusionnelle de l'homme moderne avec son milieu, que les Romantiques, depuis longtemps avaient décrite, cette sympathie originelle du *Umwelt* et de l'*Innenwelt*, du monde physique et du monde spirituel. Il n'a pas été lui-même déterminant dans le mouvement. Je ne crois pas que beaucoup d'artistes aient lu ce livre à sa parution. Ce ne sont pas les artistes que Worringer a influencés, mais les historiens de l'art qui se sont servis a posteriori de ses analyses pour comprendre ce qui s'était

passé. Ce sont plutôt des personnalités comme Weininger[2] qui ont eu une influence sur les artistes, et évidemment Schopenhauer et Nietzsche. La grande triade moderne est là, du sexe, du sang et de la mort, avec une vision finalement assez pessimiste des choses.

Vision pessimiste, certes, et pourtant on assiste au XXe siècle à un foisonnement de formes comme on semble n'en avoir jamais connu. À quoi le doit-on : inventions scientifiques, diversification des traditions – non plus seulement la catholique, mais aussi la protestante, l'hébraïque, sans oublier l'Afrique ?

C'est une explosion qui trahit avant tout un grand désarroi devant l'impossibilité de trouver une forme satisfaisante et définitive. On oscille, un essai chasse l'autre, une expérimentation dénonce la précédente. L'avant-garde est finalement une suite d'incohérences, en l'absence d'une règle *ad directionem ingenii*.

2. Otto Weininger, viennois converti au christianisme et suicidé à 23 ans après la parution en 1903 de son unique ouvrage *Geschlecht und Character* (sexe et caractère). Dans ce livre mi-scientifique, mi-philosophique, qui fournit par la suite des arguments à la propagande antisémite, Weininger affirmait que tout organe vivant combine à des degrés divers des éléments masculins (positifs, productifs et moraux) et féminins (négatifs, improductifs et amoraux). Il jugeait le christianisme « masculin » et le judaïsme « féminin ».

Surtout, le projet de l'œuvre excède désormais toute définition possible. L'œuvre jusque là avait l'ambition unique mais limitée, selon la formule, de *docere et delectare*, d'enseigner et de plaire. Désormais elle se veut rite conjuratoire chez Picasso, pataphysique amusante chez Duchamp, épreuve ontologique chez Malevitch, expérience métaphysique chez Mondrian, esquisse d'un monde futur chez Lissitzky, etc. Tous projets qui excèdent l'œuvre pour l'entraîner dans les domaines, qui lui sont étrangers, de la magie, de la philosophie et de la science, de la religion et de l'utopie politique. Cela conduit, chaque fois, à la remise en cause de l'œuvre comme fin à atteindre. La notion d'inachèvement donne ainsi à la modernité l'un de ses traits directeurs : bon nombre d'œuvres modernes se présentent somme inachevées, à l'instar du projet de la modernité. Comme si le projet lui-même était considéré comme interminable, de Mallarmé à Blanchot, du « Livre » introuvable au livre « à venir ». Ce projet perpétuellement relancé et toujours déçu constitue vraiment l'essence de la modernité.

Indécision du projet en aval, mais aussi indécision des sources, des assises, de l'amont de l'œuvre : le créateur prétend faire table rase de tout ce qui l'a précédé, de tout ce qui l'entoure, pour s'installer lui-même comme un « ego » solitaire, impérieux et unique, dans une sorte de délire de toute-puissance infantile qui caractérise, lui aussi, la modernité.

Mais pour répondre plus précisément à votre question, le désarroi vient encore de la multiplication des défis iconographiques qui se posent à l'art. Vous parliez à l'instant de la science : à partir du moment où les conquêtes techniques et scientifiques révèlent à l'homme du début du XXe siècle la diversité des phénomènes physiques dont la peinture, art du visible, ne peut pas rendre compte, commence un immense embarras représentatif. L'iconographie avait été, jusqu'alors, fixée, développée, modulée, enrichie au fil des siècles. Le peintre qui représentait des anges, des hiérarchies célestes, des « Trônes et Dominations », ne se posait pas le problème de la représentation de l'invisible : elle était codifiée, depuis la couleur des ailes des chérubins jusqu'au nombre de leurs plumes...

À partir du moment où l'on se trouve face à un réel qui combine rayons X, ondes radioélectriques, radioactivité etc., et donc ne se laisse plus saisir immédiatement par l'œil, se produit une immense déroute : celle du réalisme et du naturalisme. En même temps surgit le besoin de traduire ces nouveaux états de la matière. Ce sera l'un des points de départ de l'abstraction, qui s'appuiera d'ailleurs beaucoup plus sur les pseudosciences et les courants occultistes tels l'anthroposophie, la théosophie, le spiritisme. Leurs partisans, je le souligne, sont intimement liés aux découvertes scientifiques du temps : de Richet à

Crookes, ce sont les mêmes savants qui croient aux tables tournantes, à la communication des esprits, à la télékinésie, à la photographie fluidique. Et toutes les grandes figures de la modernité en art, à leur suite – dont Kandinsky, Mondrian, Kupka, Marcel Duchamp – baignent dans cette fascination et rêvent de relever le défi de fonder une nouvelle « iconographie de l'invisible ».

Enfin, il y a désarroi à voir le domaine propre de l'art, le *territorium artis*, se réduire comme peau de chagrin, dans la déroute des règles, des normes, de l'enseignement, de la transmission du savoir, d'une *tekhné*, d'un art de peindre, face à une science qui s'affirme de plus en plus puissante et sûre de ses méthodes. De sorte que le rêve de l'art de demeurer, comme aux XVIIe et XVIIIe siècles, le creuset où se fondaient plusieurs savoirs n'existe plus. L'art n'est plus que le résidu des savoirs, ou des pseudo savoirs dont la « vraie » science ne veut pas. On a donc l'impression, de plus en plus, que l'œuvre d'art devient un « bricolage » pour reprendre le mot de Claude Lévi-Strauss, une approximation théorique de plus en plus arbitraire.

Ici encore, on retrouve le romantisme allemand, avec Novalis et ce qu'avec Kierkegaard on appellera un peu plus tard la « recherche de l'intéressant » qui, comme le beau, est un idéal sans contenu. Mais vous avez évoqué

la science. On voit par exemple, en ce qui concerne les mathématiques, que Duchamp et Juan Gris ont l'un comme l'autre lu les traités d'Henri Poincaré – ce qui n'a pas empêché leurs démarches plastiques de diverger totalement à partir d'un certain moment.

Oui, mais à partir des mêmes sources, des mêmes inquiétudes. L'historiographie contemporaine ne s'est pas encore suffisamment penchée sur les interactions entre sciences et milieu artistique. Vous parlez de Juan Gris, on pourrait aussi bien évoquer le groupe de Puteaux avec Villon, Kupka et quelques autres, les débuts du cubisme avec Gleizes et Metzinger, Picasso lui-même, Malevitch, tant d'autres : tous lisent les traités des nouvelles géométries pluridimensionnelles, de Hinton à Ouspensky. Ils en comprennent ce qu'ils peuvent, mais ils les lisent, et cela donne naissance à des formes d'art très différentes apparemment, mais en fait très proches les unes des autres. Entre Gris et Duchamp existent des ressemblances profondes comme entre Kupka ou Malevitch : le carré, le damier, la perspective axonométrique, etc. Tous ces traits communs se révéleront de plus en plus distinctement avec la distance et l'Histoire.

Metzinger, que vous venez d'évoquer, parlait en 1910, à propos de Picasso, d'« image totale », et Cassou, à propos de Léger, d'« état démultiplicatif »

de l'espace pictural. Dans les années 70, Joseph Beuys prétendra à l'« œuvre d'art totale ». On a l'impression d'une tentative de mainmise de l'arbitraire pictural sur le monde. Othon Friesz parle de « substituer en ton local l'arbitraire de la couleur », Derain veut voir dans les tubes de couleur autant de « cartouches de dynamite », Braque a déjà en tête ce qu'il va peindre avant même d'arriver à L'Estaque en 1906 (un Sol LeWitt aujourd'hui applique la même démarche) et Matisse lui-même n'hésite pas à déformer la figure humaine pour les besoins de l'harmonie.

Il semble y avoir contradiction entre le rêve d'une œuvre d'art « totale » et ce que nous venons d'évoquer, à savoir l'incapacité de l'artiste à achever son œuvre. Comment une œuvre peut-elle être à la fois fragmentaire, ou même s'affirmer sous l'angle sinon de l'échec du moins de la non-complétude, et en même temps prétendre être tournée vers le *Gesamtkunstwerk* à la Wagner ?

En fait l'œuvre d'art est « totale » dans la mesure où elle prétend à soi seule, et même inachevée, exprimer, en tant que fragment, l'essence de l'univers, et ce dans la mesure où existeraient des ponts entre les différentes formes d'expression. La science montre que, des radiations invisibles aux radiations sonores, des électromagnétiques aux optiques, c'est toujours un seul et même spectre qui se développe dans ce

qu'on appelait encore « l'éther ». Par conséquent, la peinture aurait la capacité de faire résonner des sensations auditives, tout comme, inversement, les sensations auditives pourraient provoquer des sensations chromatiques. Ici encore, nous sommes plongés dans un immense programme romantique de correspondances et de synesthésies. Rilke l'a parfaitement décrit, qui s'inquiétait de voir les arts se prendre pour modèle les uns les autres. Dans le cas de la peinture qui choisirait la musique pour modèle, il songeait, j'imagine, à Kandinsky. Dans cette correspondance infinie, ou circulaire, des arts entre eux, des sensations entre elles, on trouve le fantasme de l'œuvre d'art totale.

C'est le Russe Baranoff-Rossiné qui semble avoir réalisé dans les années 30 la fameuse Klangfarbenmelodie *chère aux Allemands avec son extravagant piano dont chaque touche projetait une nuance de couleur différente.*

Cette idée remonte en fait au XVIIIe siècle, à l'époque de la *Naturphilosophie* et à certaines expériences des cabinets de physique amusante, des salons de Diderot ou de Fontenelle, comme l'orgue du Père Castel. On est toujours dans la même logique – ou la même il-logique.

La notion d'inachèvement comme caractéristique de l'œuvre moderne semble faire écho à ce que Valéry écrivait à Gide en décembre 1902 : « En vérité, je crois que ce qu'on appelle art est destiné soit à disparaître, soit à devenir méconnaissable. » N'est-ce pas, résumée là, l'histoire arrivée à la forme au XXe siècle ?

Valéry, une fois encore, se montre là, en effet, très lucide, et pressent exactement ce qui va se passer. D'ailleurs, avec le personnage de Monsieur Teste, en 1917, il dessinera le prototype de l'artiste moderne qui rêve de garder l'art, dit-il, « *ars* », tout en éliminant les notions d'artiste et d'œuvre. La modernité prétend en effet faire advenir la notion d'art pur, mais en s'évitant la corvée de faire une œuvre et la fatigue d'être un artiste. Dans *Mon Faust*, en 1940, Valéry campe un Teste plus radical encore qui finira par déclarer : « Serais-je au comble de mon art ? Je vis. Et je ne fais que vivre. Voilà une œuvre... » Je cite ce mot en exergue de mon livre sur Duchamp[3]. On tient là le prototype de ce que va devenir la création contemporaine, et dont l'exemple le plus éclatant est celui de Beuys, qui proclamait à la fin des années 60 : « Tout homme est un artiste ; tout ce que vous faites est de l'art ». Cette espèce de démagogie généralisée fournira, soit dit en passant, un extraordinaire ressort

3. *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris, Gallimard, 2000.

politique aux gouvernants, qui désormais vont s'occuper beaucoup d'art « contemporain », leur nouvelle danseuse, dans la mesure où pareille propagande permet de s'autoriser de l'art et de poser à l'esprit éclairé, donc « moderne », en s'épargnant la peine de penser un enseignement – et les crédits et investissements que cela suppose. C'est au nom de ce totalitarisme des imbéciles à la Beuys que l'histoire de l'art, par exemple, continue, en France, de ne pas être enseignée.

On retrouve ce genre d'attitudes dans certaines gloses actuelles où l'on parle non plus de création de formes, mais de « production d'images ».

C'est cela. Mais dès lors que l'on parle ainsi, l'artiste se trouve extrêmement mal placé face aux techniques sophistiquées des producteurs contemporains d'images. De ce point de vue, dans les écoles d'art aujourd'hui, celui qui s'intitule « artiste » aura droit à des cours de stratégie, de marketing, de vocabulaire d'art contemporain, mais il ne recevra aucune formation spécifique dans son métier ni sa pratique. Le cours de dessin est toléré, celui d'anatomie se fait en dehors du cursus normal dispensé par l'école (il s'agit quasiment de cours du soir pour amateurs). En revanche, dans les classes de design ou de vidéo, il y a bien apprentissage d'une technique, puisque fabriquer des

images suppose du métier, des connaissances, un savoir. Or, curieusement, l'artiste plasticien est celui qui se refuse à une connaissance, à l'apprentissage d'un métier et d'une technique, quand cela va de soi dans le domaine du cinéma, de la vidéo, de la télévision, de la danse. En musique, même John Cage est passé par un enseignement traditionnel, à la Juilliard School de New York.

Il est paradoxal de vous entendre parler de la récupération de l'art par les pouvoirs publics depuis quelques années. Car l'art qui, au XXe siècle, n'a jamais tant parlé de liberté et de libération, a réussi à échapper à l'emprise des deux grands totalitarismes, fasciste et stalinien, qui du point de vue plastique ne semblent pas avoir produit grand chose de marquant. Il se trouve que c'est un thème sur lequel vous avez travaillé.

La question est très compliquée, et ne se prête pas à des vues aussi tranchées. Le problème est que les régimes autoritaires, sinon totalitaires, ont parfois laissé faire, et même favorisé à l'occasion, des œuvres dignes d'intérêt. La culture, et même la haute culture, comme George Steiner le rappelle, ne sont pas un palladium contre la barbarie. On peut aimer la musique moderne et la poésie de Rilke et néanmoins accomplir son métier de garde-chiourme dans un camp de concentration. Qu'on ne me fasse

pas dire cependant qu'Albert Speer ou Arno Breker ont été de grands artistes. Mais l'Italie, sous Mussolini, a connu l'une de ses périodes les plus brillantes, en peinture avec Carra, de Chirico, Morandi, Sironi, en sculpture avec Arturo Martini, en architecture avec Libera, Muzio, Gio Ponti etc. La raison en est que Mussolini, outre sa culture, était entouré en la matière de conseillers fort doués comme Bottai, sans compter sa maîtresse, Margherita Sarfati, grande lettrée.

En Allemagne, Ernst Bloch l'analyse dans *Héritage de ce temps*, les choses sont autrement plus tordues. Entre 1931 et 1933, Heidegger en philosophie, Nolde en peinture, Strauss en musique, Benn en poésie, Mies van der Rohe en architecture sont fascinés par la « révolution » nationale-socialiste. Après 1933, lorsque commence la campagne contre l'« Art dégénéré » et que le nazisme montre sa véritable nature, celle d'une violence plébéienne, sanguinaire et de goût petit-bourgeois, surtout quand l'Etat s'affirme fondé sur le racialisme le plus effrayant, ils prennent leurs distances. Quel embarras cependant, quelle humiliation dans nos hiérarchies morales de devoir penser cette capacité de fascination qui a touché les esprits les plus élevés et qu'on pouvait espérer les plus immunes.

Mais le pire est ailleurs encore, il est dans ce que j'ai appelé l'*imitatio perversa* du nazisme : la perversion du lexique dans la langue comme le montre l'admirable livre de Victor Klemperer, *Lingua Tertii Imperii* (la langue du Troisième Reich), la perversion de l'architecture populaire à la Tessenow dans les bâtiments du Parti, la perversion de la tradition classique dans la statuaire, et même la perversion d'une tradition scientifique, de Darwin à Haeckel, dans un biologisme délirant et mortifère... Le nazisme contamine tout de proche en proche et infecte finalement tout l'héritage culturel d'un pays de grande culture, l'Allemagne... Qui ne s'en est jamais remis.

Mais en Russie soviétique aussi, que penser de Rodchenko ou de Chostakovitch qui réalisent des œuvres incontestablement brillantes à la gloire de Staline ? « À la gloire », mais on sait qu'ils eurent la main forcée. Jusqu'à quel point ? Le fait est en tout cas que la plupart des grands représentants de l'avant-garde russe des années 20 se suicide, émigre ou périt au Goulag dans les années 30.

Bref, et pour aller très vite, le rêve romantique de l'avant-garde de participer au mouvement de la société et d'annoncer la venue d'un « homme nouveau » s'achève, à notre époque, en cauchemar. Rappelons en effet, comme Ernst Gombrich l'analyse, que la notion et le terme d'avant-garde, avec son idéologie de l'artiste mage, prophète inspiré entraînant le peuple, naissent dès 1830 dans les cercles fouriéristes et saint-simoniens. En disciple de Sorel,

Mussolini est donc plus qu'autorisé à convaincre l'avant-garde milanaise ou romaine de sa jeunesse de se mettre « au service » de sa révolution. Idem en Russie. Cette caporalisation de la pensée s'achève, comme toujours, par le massacre des élites par la plèbe. Chénier, dans la société moderne, n'en finit pas de monter sur l'échafaud. Et nous ne sommes pas sortis du dilemme : tour d'ivoire ou engagement ?

Pour revenir à notre point de départ : si vous faites commencer l'art moderne en 1905, cela coïncide, à un an près à peine, avec la mort de Cézanne, dont se réclament encore bon nombre d'artistes aujourd'hui.

Je n'en suis pas si sûr. Je crois que Cézanne est aujourd'hui un peu oublié. Depuis les années 70, c'est une référence qui s'évanouit. Il n'y a d'ailleurs plus de références. Elles sont devenues quasiment immédiates. Les jeunes artistes ne connaissent plus rien à l'histoire. Ils vivent dans le quotidien, le présent perpétuel, la notule journalistique ; des amnésiques. Pour eux, Cézanne fait déjà figure de vieille lune. Ils ne vont plus au musée, ils ne lisent plus. Tel libraire spécialisé proche de l'École des Beaux-Arts à Paris n'a pas vu, depuis dix ans, un seul étudiant franchir sa porte. J'y vois un signe très frappant du changement de climat. La référence ultime, aujourd'hui, quand un jeune dispose d'un minimum de connaissances, c'est

Beuys, ou Warhol, au mieux. Sinon, c'est la dernière Biennale de Venise ou la dernière Documenta de Kassel. Il y a véritablement décrochage total du corpus culturel de leur « discipline ».

Mais si l'art moderne dure, comme vous le proposez, de 1905 à 1968, ne peut-on y voir, d'une certaine manière, la mise en valeur ou en coupe réglée, ou la liquidation, de l'héritage de Cézanne ?

Oui, si l'on veut : exploitation et liquidation sont allées de pair, c'est-à-dire l'épuisement, l'excès, jusqu'à ce qu'il n'y ait plus rien. Quand Roger Caillois parle de Picasso comme du « grand liquidateur », c'est d'abord à l'héritage cézannien qu'il pense. C'est aussi, à travers Cézanne, l'héritage de toute la peinture européenne. Il reste en tout cas une lignée d'artistes qui demeurent fondamentalement attachés à la peinture, à la représentation plane sur une toile avec couleurs et formes, et dont le père est Cézanne, peut-être aussi Bonnard, et qui va se poursuivre des années 20 au-delà des années 60. En Grande-Bretagne, on peut citer Stanley Spencer dans les années 20-30, que prolonge Lucian Freud[4] depuis les années 70. En France, on citera Balthus, dont les maîtres ont été Bonnard et Giacometti.

4. Petit-fils du fondateur de la psychanalyse.

Il y a chez eux permanence de la volonté de peindre, tout en la sachant sans espoir puisque pratiquée de façon solitaire et non plus communautaire. Tous ces artistes se sentent les derniers héritiers d'une longue tradition, qu'ils s'acharnent, seuls, à perpétuer. La notion de fraternité, de confrérie, de communauté, qui perdurait encore au temps du surréalisme (voir par exemple *Le rendez-vous des amis* de Max Ernst) est donc totalement éteinte. On trouve d'ailleurs très souvent, dans leurs écrits, ce lamento « Je suis le dernier... », « la peinture, cette passion périmée... » etc. En somme, ils se sentent « le dernier des Mohicans », voire les survivants d'un monde à la *Demain, les chiens*, pour emprunter le titre d'un roman de science-fiction où les chiens ont pris le pouvoir et où il n'y a plus d'hommes sur terre. Ce qu'il faut retenir, malgré tout, c'est que cette lignée perdure et produit toujours des chefs-d'œuvre, et où l'on se reconnaît entre soi. Pour prendre l'exemple de Lucian Freud, il ne vient pas de nulle part : il est issu d'une certaine tradition, viennoise d'abord par ses origines – les chairs tuméfiées à la Schiele – puis anglaise, la tradition du chromatisme et du nu qu'on trouve chez Spencer quelques décennies plus tôt. Et c'est la gloire récente de Freud qui fait rejaillir celle de Spencer, au purgatoire jusque dans les années 80, mais aujourd'hui porté au pinacle à Londres. Freud lui-même, lorsqu'il vient à Paris au milieu des années

50, y rencontre Balthus, son point de référence pour la peinture française. Il y a par ailleurs à Londres l'exemple de Francis Bacon, qui encourage cette permanence de l'art figuratif, avec aussi Auerbach et Kossof. C'est là toute une lignée qui se repère, se définit, se reconnaît et s'encourage. Même chose en ce qui concerne l'amitié de Giacometti et de Balthus, l'amitié de Balthus et de Bonnard, celle de Bonnard et de Monet. Cette concaténation secrète de rencontres et d'influences, en remontant d'aval en amont, finit par écrire une histoire très différente de l'histoire officielle que l'on nous propose.

Mais aussi longtemps que cette histoire n'aura pas été écrite, on ne saura toujours pas « où » mettre Freud ni Balthus. On les considérera comme des marginaux, des isolés, des excentriques, inclassables donc dérangeants pour l'historien. Mais c'est l'Histoire qui a tort, et c'est l'œuvre, irréductible, qui a raison. Ne pas comprendre d'où vient une œuvre, son contexte intellectuel et formel, c'est se condamner à ne pas la voir. Ainsi de l'œuvre de Szafran, admirable, mais incompréhensible. Ainsi de l'œuvre de Zoran Music. À quatre-vingt-dix ans, l'âge de Balthus et de Cartier-Bresson, il est sans doute l'un des plus grands artistes vivants. Et son œuvre demeure un témoignage unique sur les camps de concentration et sur l'épouvante de la mort industrielle. Il est le seul à avoir su changer l'horreur-cri en une sorte de grâce déchi-

rante. Mais si l'on ne comprend pas ses origines, l'empire austro-hongrois dans lequel il est élevé, l'influence de Kokoschka et de Kubin, et plus lointainement, l'écho de la grande peinture espagnole, par exemple, et son sens du macabre, on se condamne à ne pas comprendre le sens de son art, ni à saisir sa grandeur.

Cette histoire officielle, ne se trouve-t-elle pas, à un certain point, en décalage par rapport au public ? Montez une grande exposition Bonnard et l'on verra des files d'attente interminables devant le Grand Palais. Remplissez les mêmes salles d'« installations » et elles n'attireront qu'un public restreint, « spécialisé ».

Oui. On peut même aller plus loin : Lucian Freud aura attiré 60 000 personnes à Beaubourg, et Raymond Mason, un sculpteur contemporain, a connu un grand succès populaire pour sa rétrospective au musée Maillol – malgré le silence de la presse dite « artistique ». On ne le doit pas au fait qu'ils produisent des images, mais à ce qu'il existe chez eux une sensualité, une carnalité, une humanité, la prise en compte parfois d'une charge sociale ou même politique qui intéressent le public. Il y a un sens, un engagement humain, un drame. Sans ce drame, l'œuvre ne vaut rien, ne dit rien, est « irresponsable ».

On ne parle quasiment plus d'avant-garde depuis les années 70, soit depuis le moment où, selon vous, est mort l'art du XXe siècle. Or ce sont ces années qui ont vu la reconnaissance tardive de l'influence majeure de Marcel Duchamp. L'un des tout premiers, vous avez vu en lui une figure moins excentrique que centrale et contribué à dissiper le malentendu dont il a été l'objet. Comment évaluer son apport ?

C'est en 1968 précisément que meurt Duchamp. C'est la fin de l'époque que nous considérons. On a fait de lui, rétrospectivement, le père du n'importe quoi en art, celui qui aurait autorisé n'importe qui à se dire artiste et permis à tout geste de se dire artistique. Le ready-made, « objet quelconque promu à la dignité de l'œuvre d'art par la seule décision de l'artiste » est la formule magique qui aura permis à toute « merde d'artiste » – titre d'une œuvre de Manzoni – à se changer en or, en tout cas en espèces sonnantes et trébuchantes. Midas-Duchamp vaut pourtant mieux que cette réputation détestable. Ce que j'essaie de montrer, c'est que cette acception du ready-made, tardivement fabriquée par Breton, ne vaut pas pour les objets que Duchamp imagine dans les années 10 et 20, objets précieux, sophistiqués, raffinés, amoureusement menuisés. En fait des *dream catchers*, des filets à attraper les rêves, qui relèvent d'un esprit symboliste et fantasmagorique à la Villiers de l'Isle-Adam.

Mais dans les années 30, avouer que l'on était fasciné par les fumées symbolistes, c'eût été ridicule. Duchamp bâtit donc toute une nouvelle version du ready-made, objet trouvé, qui en fait un héritier du dadaïsme. En fait, je vois en lui beaucoup plus le dernier des symbolistes que le premier des modernes. Son milieu spirituel, c'est Huysmans et la décadence, c'est Remy de Gourmont et le cynisme de sa *Physique de l'amour...*

En lisant votre livre sur Duchamp, je suis tombé parallèlement sur une citation de Winckelmann, qui écrivait à la fin du XVIII*e siècle : « La peinture atteint les choses qui ne sont pas sensibles ; elles sont son but le plus élevé... » Après avoir évoqué « le peintre qui pense plus loin que sa palette », il ajoutait : « Le peintre devrait donner davantage à penser qu'à voir. » Duchamp aura bouclé ce programme. Mais au-delà, qu'aura-t-il apporté de positif ?*

Si l'observateur que je suis tente de trouver un dénominateur commun à la production contemporaine, il est *a priori* fort embarrassé devant sa diversité. Et puis en gardant à l'esprit l'urinoir de Duchamp et la merde d'artiste de Manzoni, s'il considère les grandes manifestations, à Cassel, au Whitney Museum, ou l'exposition « Sensation » à Londres et à Brooklyn, etc., il y a bien un point commun qui s'en

dégage avec force : non plus « voir », ni même « penser », mais « sentir ». Avec l'olfaction, le goût de l'abjection, de l'horreur, la fascination pour les humeurs corporelles, le sang, le sperme, la pisse, les excreta, le mucus nasal (Serrano, Pierrick Sorin, etc.), mais aussi pour l'automutilation, la monstruosité (Orlan, van Leemswerde, Cindy Sherman). Bref, une esthétique du dégoût semble aujourd'hui avoir pris la place de l'esthétique du goût, qui aura dominé l'art de 1750, en gros, à 1970. Il est trop tôt pour trouver un sens à ce phénomène. Dans la mesure où les pouvoirs publics semblent encourager ces manifestations apparemment choquantes, y trouver un besoin, je serais tenté de croire que nous sommes là dans la manifestation d'une nouvelle sacralité dans laquelle fondre le « socius », mais une sacralité inverse, négative, un sacré à la Georges Bataille, un *sacer* archaïque et de mauvais augure. Mais ce ne sont là, encore une fois, que des intuitions.[5]

5. Ce dernier argument est développé dans *De Immundo*, Paris, Galilée, 2004.