

Le postmodernisme et l'historiographie de l'art

AMELIA PAVEL

Aux nombreuses définitions du postmodernisme, il faudrait ajouter celle qui lui découvre les fonctions d'une diagnose. Pour les beaux-arts au moins, cette définition devient essentielle parce qu'elle peut prouver d'abord que la réalité postmoderne ne se superpose pas complètement au postmodernisme; ensuite, parce que les principaux symptômes du postmodernisme se trouvent dans l'art moderne même, dans celui qu'on appelle aujourd'hui le modernisme classique, qui date de la première moitié du XX^e siècle. D'où vient alors cette opposition très catégorique que l'on fait entre le pluralisme et la tolérance culturelles de l'actualité d'une part, et d'autre part l'existence, aujourd'hui, de l'obsession du «style», même d'une unité du style, obsession propre à un passé assez récent? Seraient-ce les dernières théories des artistes qui, depuis un siècle, accompagnent leurs œuvres de commentaires critiques? Certainement non. Ce sont les historiographes de l'art d'une certaine période – les années '20 et '30 de notre siècle – qui, par la tradition méthodologique des classifications qu'ils ont gardée assez longtemps pour qu'elle se soit profondément enracinée, ont (à part quelques glorieuses exceptions) divisé et isolé les mouvements artistiques les uns des autres, contrairement à leur réalité profonde, qui les relie étonnamment les uns aux autres. C'est surtout l'historiographie et la critique d'art française, italienne et anglaise – en premier lieu Jean Cassou, Giulio Carlo Argan et Herbert Read qui ont dessiné les contours très précis des principaux courants artistiques du XX^e siècle: cubisme, futurisme, expressionnisme, dadaïsme, surréalisme, etc. Ces contours s'avéraient en même temps comme des portes étroites difficilement franchissables, d'un côté entre les propositions esthétiques elles-mêmes, d'autre côté entre ces formes représentant «l'avant-garde» et toute autre forme artistique de l'époque, soit traditionnelle, soit d'un modernisme modéré, considérées, par l'avant-gardisme extrême, comme arriérées ou même de mauvais goût. L'intérêt prioritaire pour le «langage des formes» étudié et apprécié comme positif dans son évolution du réalisme à l'abstraction ou du sens facilement compréhensible aux significations compliquées ou ambiguës, a élevé des barrières entre les différentes structures culturelles qui sont devenues pour longtemps ennemies. L'idée du progrès artistique en fonction de l'adhésion à l'avant-gardisme a fait naître des deux côtés toutes sortes de fanatismes, drôlement ressemblants aux fanatismes politiques de l'époque. C'est surtout le public et la presse de grand tirage qui en furent atteints. Les artistes n'y étaient pour rien, sauf peut-être les surréalistes de gauche: d'autant moins que la fin des années '20 a vu naître le néo-objectivisme allemand (*Neue Sachlichkeit*) qui marquait un recul du point de vue avant-gardiste et qui a attiré plusieurs anciens abstraits, expressionnistes ou orphistes – tels que Arthur Ségal, Max Bechmann, Otto Dit, Geng Grosz – par un transfert opéré sans bruits polémiques. Le point de vue des critiques et historiens restait ferme, mais sans adhésions

fanatiques. Ce qui manquait peut-être, à ce moment-là, à certains d'entre eux, c'était la perspective du temps nécessaire pour mieux saisir la complexité des options des avant-gardes allemande et russe. Pour ne penser qu'au mouvement du *Bauhaus*: les définitions lexicographiques se contentent, à juste raison, de souligner l'élément rationnel de son géométrisme et fonctionnalisme. Les interprétations et les commentaires critiques faits jusqu'au milieu des années '80 n'ajoutaient rien à ces points de vue. Des recherches récentes, reliées surtout aux nombreuses publications de témoignages d'artistes – correspondances, mémoires, essais théoriques – ont prouvé la présence de l'ésotérisme et de l'occultisme, et ont même été pris tout à fait au sérieux, dans l'œuvre et la pensée des rationalistes du *Bauhaus*. Kandinsky, en chef-de-file, dont l'adhésion à l'anthroposophie de Rudolf Steiner et de Mme Blavatsky est notoire, mais a été minimalisée par les plus compétents – dont Will Grohmann et Werner Hartmann – était lui-même convaincu d'avoir certains dons visionnaires et prophétiques personnels et la mission de rétablir par eux les voies d'un spiritualisme romantique et traditionnel à la fois. Elisabeth Macke, l'épouse du peintre expressionniste allemand August Macke remarque dans une lettre que «Wassily Kandinsky a quelque chose d'étrange et de mystique qui va de pair avec son pathos et son dogmatisme tout à fait particulier.»¹

Oskar Schlemmer, lui-même professeur au *Bauhaus*, y tenait un cours d'anthropologie, lequel comprenait des éléments d'astrologie, de phrénologie, de graphologie, de physiognomique. Ses relations avec le peintre suisse Otto Meyer Amden, qui, en bonne tradition de son pays, était adepte de Nicolas de Fenes et intéressé par l'ésotérisme et par d'autres questions de ce genre dont la correspondance des deux peintres est pleine², confirme l'existence de ce côté inévitablement traditionnaliste de l'avant-garde des années '20-'30. Il est confirmé copieusement par les écrits et l'œuvre de Paul Klee, plus connues de ce point de vue que les autres – par exemple, que celui de Johannes Itten, professeur de la théorie des couleurs, peintre abstrait et adepte de l'ésotérisme extrême-oriental. Dans les publications du *Bauhaus*, en même temps que les textes méthodologiques spécifiques des enseignants de l'école, paraissent des écrits qui s'inspirent de l'occultisme et de l'ésotérisme, signés par des artistes appartenant au mouvement de l'art abstrait et du géométrisme, mais en dehors du cercle *Bauhaus*. L'un d'eux était Piet Mondrian avec la «Nouvelle structure» (ou la «Nouvelle forme»), programme théorique de l'art abstrait géométrique vu par le mouvement hollandais du «de Stijl»; l'autre était Kasimir Malévitch avec son très important ouvrage «L'art sans objet» (*Die gegenstandslose Kunst*), dont les illustrations prouvaient clairement, par leurs titres, des rapports familiers avec le répertoire des idées anthroposophiques et théosophiques. En ce qui concerne Mondrian, la première grande exposition rétrospective de 1981, à Hambourg, a très bien souligné la démarche fondamentale de l'évolution du peintre qui a donné au passage lent et progressif de sa peinture, au début significative, quasi-réaliste-impressionniste, à l'abstraction totale, le sens d'une ascension intérieure spirituelle. La source n'était, il est vrai, que théosophique – incarnée dans la personne de M. H. I. Schoenmaekers, un théosophe hollandais, grand ami de Mondrian et qui a – paraît-il – beaucoup influencé ses vues esthétiques.³ À cette drôle d'entrave mise par les meilleurs et les plus célèbres avant-gardistes à leur intention supposée à être en premier lieu dirigée vers le démolissement des valeurs traditionnelles – quelles qu'elles soient – s'ajoutent les nombreux témoignages et aveux de ces artistes et de

beaucoup d'autres – E. L. Kirchner, Emil Nolde, Max Bechmann, etc. – sur leur vénération pour des artistes du passé culturel de l'Europe et encore sans choix précisément concouré. Rappelons-nous que Raphaël faisait partie du portrait collectif des amis avant-gardistes, peint par Max Ernst. Un autre chapitre concernant l'art d'avant-garde – cette fois-ci il s'agit de l'avant-garde russe et soviétique de l'intervalle 1914-1932 – a été repris par la recherche historiographique d'une nouvelle génération d'historiens et critiques d'art allemands et russes ensemble, à l'occasion des travaux pour la grande exposition «Berlin–Moscou, 1900-1950» ouverte en 1995-1996 à Berlin d'abord, ensuite dans plusieurs villes d'Europe. Les résultats de ces recherches qui embrassent tous les domaines de l'art visuel, donc architecture, photographie, cinéma, théâtre, publicité y compris – ont pu diagnostiquer certains symptômes attribués au postmodernisme dans les différentes directions de l'avant-garde «classique» du modernisme. Pour résumer l'essentiel, ce sont: l'esprit de synthèse exprimé dans l'idéal de l'«œuvre totale», de pure essence romantique; l'obsession du mythe national (contrairement à toutes les apparences et les interprétations historiographiques antérieures) – il ne faudrait que pensera l'exposition organisée par Daghilew à Berlin en 1906 sur l'art russe «de l'icône russe à l'art moderne et réfléchir à l'influence incontestable de l'art religieux russe (la peinture surtout) sur les peintres de l'avant-garde russe – de Kandinsky à Gontcharova, de Lentulov à Malévitch et El Lissitzky, qui durant ses séjours en Russie, au début des années '20, faisait des expéditions à la campagne pour découvrir l'art populaire national russe et juif traditionnel. Dans l'avant-garde allemande, ces symptômes ne manquent pas chez E. L. Kirchner, Emil Nolde, Max Ernst, Georg Grosz, Heinrich Hoerle, même si les points de vue sur la présence de l'élément national pendulent entre la conscience orgueilleuse d'appartenir à la culture et l'esprit gothiques (Kirchner, Nolde), la conscience amusée d'en faire partie (Max Ernst), ou la colère moqueuse et l'esprit de vengeance critique (Georg Grosz). Il y a ensuite l'obsession de l'art comme action sociale. Comment a-t-on jamais pu parler, en historiographe ou critique d'art, de «l'art pour l'art» comme étant le programme de l'avant-garde? Les arguments, les preuves contraires sont accablantes. L'abandon de l'autonomie esthétique absolue n'est pas un geste tout à fait postmoderniste. Non seulement l'avant-garde allemande et celle des pays de l'Europe centrale et de l'Est – sauf de rares exceptions – ont eu, sinon des initiatives, au moins des relations de gauche. L'avant-garde française a été modérée en ce sens; même les surréalistes et, à un certain moment les dadaïstes, n'envisageaient ces problèmes que sous un angle presque comiquement intellectuel. Ce ne fut pas le cas des autres. Les grandes expositions de l'avant-garde berlinoise internationale riche en présences hongroises, polonaises, tchèques, roumaines, de 1922, 1923, 1925 reprises dans les années '70 et '80, proposaient leur projet évidemment paraesthétique et décidément politique.⁴ En 1920, Maïakowsky déclarait: «La révolution des idées – le socialisme et l'anarchisme – sont inconcevables sans la révolution des formes – c'est-à-dire du futurisme⁵, le futurisme étant la dénomination générale pour l'art avant-gardiste, ainsi que, dans les années '20, en Roumanie, c'était le «cubisme» qui jouait ce rôle.

Un autre symptôme qui annonçait le postmodernisme fut l'association de la culture scientifique – ou plutôt technique – à l'art. Au début, dans la version dadaïste, les choses avaient une teinte ironique ou ludique. Les «Têtes mécaniques» de Raoul Hausmann, les sculptures

«électro-mécaniques» de Tatlin, correspondaient assez bien à une boutade d'Einstein sur les enthousiasmes de cette sorte: «Ils se comportent comme si on leur avait amputé une partie du cerveau.»⁶. Certes, la différence essentielle entre le modernisme et le postmodernisme et, faudrait-il ajouter, peut-être la plus consolatrice, c'est la disparition du pathétisme utopiste, de l'utopie en général. L'idée fondamentale des avant-gardes de toutes sortes a bien été la conviction qu'elles pourraient changer le monde, ou du moins influencer ce changement. En renonçant à cette utopie, qui d'ailleurs n'avait pas en vue la morale, mais la politique, l'ordre social et «l'absolu» intellectuel, le postmodernisme a, en même temps, par sa tolérance et, au fur et à mesure, par son indifférence, ouvert la voie aux nombreuses formes de demi-culture ou même de sous-culture, qui affirment sans gêne leur présence, surtout dans le domaine visuel, que ce soit peinture, vestimentation, cinéma, télévision. Qu'une certaine filiation relie ces situations à Marcel Duchamp, Kurt Schwitters et leurs «objets trouvés», ainsi qu'au *pop-art* et au hyperréalisme américain ne fait pas de doute. Le plus étonnant, comique même, des phénomènes postmodernes dans le domaine des arts visuels se trouve être l'intérêt considérable pour l'art des deux totalitarismes – nazi et stalinien. Conséquence directe de la pluralité de vues tolérante et calme, tout autre que la pluralité pathétique de l'avant-garde classique? Cet intérêt n'est pas tout d'abord polémique, étrangement, que pour certaines œuvres d'un ridicule absolu. Les expositions successives consacrées à ces deux périodes ont plutôt présenté cet art comme une alternative qui peut coexister, historiquement parlant, avec le modernisme et l'avant-garde. Les faits réels de l'interdiction et persécution de ces deux précieuses formes d'expression de l'esprit du XX^e siècle, semblent avoir laissé assez indifférent le public de ces expositions qui ont eu un énorme succès. Les plus importantes furent l'exposition de Vienne, en 1993-1994, «Kunst und Diktatur»; l'exposition «Art and Power» (1995) à Londres; «Berlin-Moscou» (1995) à Berlin, cette dernière comprenant, *check-to-check*, l'art avant-gardiste et l'art totalitaire. Le plus célèbre collectionneur d'art moderne et fondateur de musées, Mr. Ludwig, a maintes fois déclaré et prouvé son intérêt pour les nombreuses œuvres d'art de bonne qualité appartenant soit à l'art du national-socialisme, soit à l'art réaliste-socialiste. C'est ainsi que le sculpteur Arno Breker avec ses gigantesques figures d'héros allemands exemplaires, ou le peintre russe Zéineka qui a fait, d'ailleurs, dans les années '20, certains sauts réussis dans une modernité d'esprit matissien, parsemée aussi du souvenir de Picasso, se trouvent à l'aise dans les musées Ludwig.

Le rôle des musées pour la formation du goût pluraliste est bien connu. Il faut rappeler ici seulement que si une bonne partie des mouvements d'avant-garde – futurisme et dadaïsme en tête – «refusaient» le musée, le moment postmoderne a créé l'espace muséal pour l'art de l'avant-garde qui, de ce point de vue, entre dans les rangs des «consacrés» en renonçant à ce qu'on considérait être autrefois un privilège: la position de l'*outsider*. L'ambition de tout artiste appartenant à la plus osée des avant-gardes d'aujourd'hui promues par les expositions «Documenta» de Kassel, est de prendre place dans un musée, de se faire «enregistrer» comme citoyen du territoire des arts. La création de nombreux musées d'art moderne et contemporain ne fait que confirmer l'abolition, par les postmodernes, de l'une des idées chères à l'ancienne avant-garde dadaïste: celle de mettre un signe d'égalité entre la vie et l'art. À l'aide du musée, les distances sont reprises, les modèles assurés, le tumulte apaisé.⁷

Si, pour l'interprétation courante de l'avant-garde historique comme innovation premièrement, sinon purement des langages formels, l'historiographie et la critique d'art ont eu le rôle mentionné plus haut, ce sont toujours des historiens et critiques d'art qui ont influencé et préparé l'évolution vers la mentalité postmoderniste, ainsi que l'interprétation de l'avant-garde «classique» dans toutes ses significations. Après la réaction contre l'éclectisme artistique du XIX^e siècle, menée par les noms illustres de l'historiographie formaliste, de Conrad Fiedler à Benedetto Croce et Wölfflin, les années '20 et '30 ont remis en question la recherche iconographique tout autant que la création artistique moderne. Aux tendances esquissées par le psychologisme de Worringer s'ajoute le rôle décisif du viennois Max Dvorák et sa conception sur «l'histoire de l'art – une histoire de l'esprithumain». De cette façon, toutes les portes étaient ouvertes, toutes les voies possibles, toutes les interférences acceptables. Ce n'était plus l'histoire – en esprit nietzschéen – des héros de l'art, mais l'histoire des actions spirituelles venues de toutes directions. Au début, l'écho de ces idées ne fut que méthodologique, étant donné que ni Max Dvorák ni les représentants de la recherche iconologique de l'école de Warburg (Aby Warburg, Fritz Saxl et, surtout, Erwin Panofsky) n'étudiaient que les périodes anciennes de l'art, d'avant le XIX^e siècle. Pourtant, cette renaissance de l'intérêt pour la substance idéatique de l'image et pour ses irradiations symboliques (n'oublions pas l'influence sur Panofsky du livre d'Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*) a modifié l'idée de Wölfflin sur la «forme» artistique comme destin; d'ici, les chances d'élargissement des principes et règles esthétiques, élargissement temporel et spatial à la fois. Avec Hans Sedlmayr, qui, une vingtaine d'années plus tard faisait des *best-sellers* avec *La perte du noyau* (*Verlust der Mitte*) et la Révolution de l'art moderne, en soutenant qu'un art moderne séparé de la divinité et par là des valeurs essentielles de l'esprit, est condamnable, a pris naissance toute une lignée historiographique et critique qui se donne la peine de découvrir qu'en réalité l'art moderne et les avant-gardes n'ont pas été privées, qu'en de rares cas, de ces bénéfices spirituels. En ce sens, ils ont leur part, d'une façon ou d'une autre, à l'extension postmoderne compréhensive de ce qu'on appelait – avec un petit geste d'exclusion, d'orgueil et d'éloignement – modernité et avant-garde.

Prophétiquement, comme souvent dans ses bons mots, Jakob Burckhardt entrevoyait, en 1890, une des vertus du postmodernisme: «Avoir l'esprit universel, n'est pas savoir le plus de choses possibles, mais aimer le plus de choses possibles.»

NOTES

- 1 Cité par Sixten Ringbom, „Kunst in der 'Zeit der grossen Geistigen'”, dans *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehre der Moderne*, Munich, 1993, p. 27.
- 2 Cf. Amelia Pavel, *Peisaj natural, peisaj uman* (Paysage naturel, paysage humain), Bucarest, 1987, p. 210.
- 3 *Mondrian, Aufstellungskatalog*, Francfort-sur-le-Main, 1981.
- 4 *Die Zwanzigerjahre* [Catalogue d'exposition], Berlin, 1977.
- 5 Wladimir Maïakowsky, «Lettre ouverte aux travailleurs», dans *Berlin-Moskau*, Munich, 1995, p. 112.
- 6 Dans Eva Züchner, *Die erste internationale Dada-Messe in Berlin*, p. 122.
- 7 Cf. *Stationen der Moderne*, Berlinischer Galerie, Berlin, 1983.