

À propos d'un débat — Le Paradox des années 80 : pour appeler à la résistance et à de nouvelles aventures

Debate - The Paradox of the 1980s: A Call for Resistance and for New Adventures

Hervé FISCHER

Sociologie critique et création artistique
Volume 17, numéro 2, octobre 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/001244ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/001244ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0038-030X (imprimé)
1492-1375 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

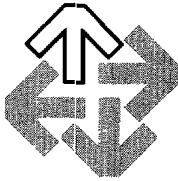
Citer cet article

FISCHER, H. (1985). À propos d'un débat — Le Paradox des années 80 : pour appeler à la résistance et à de nouvelles aventures. *Sociologie et sociétés*, 17(2), 109–118. <https://doi.org/10.7202/001244ar>

Résumé de l'article

L'idéologie bourgeoise de l'art, dite d'"avant-garde" est née avec le choc charbonnier des années 1830, dans le sillage du saint-simonisme, et est morte avec le choc pétrolier des années 1970. C'est le moment aussi où l'avènement de l'idéologie dominante: de classe moyenne en occident suscite une nouvelle attitude vis-à-vis de l'art: nous sommes entrés dans la GRANDE: ÉPOQUE KITSCH; nous constatons donc un retour au système traditionnel des Beaux-Arts, alors que les nouvelles technologies de communication nous incitent à de nouvelles expériences. C'est ce retour frileux à la tradition en un moment de grande mutation humaine, que nous contestons.

À propos d'un débat Le paradoxe des années 80: pour appeler à la résistance et à de nouvelles aventures



par HERVÉ FISCHER

Mon étonnement (naïf), c'est que le retour à la peinture et à l'art traditionnel sous les noms de «Nouveaux Fauves», «Nouvelle Image», «Trans-avantgardes», «Nouvel Expressionnisme», «Nouvelle Subjectivité», «Bad Painting», «Nouveau Baroque», «Anachronisme», «Peinture cultivée», «Hypermaniérisme», etc. — on pourrait en citer en vrac encore plusieurs douzaines —, et la liquidation de l'art expérimental, des galeries et institutions de *recherche* de l'Époque Avant-gardiste, n'aient suscité quasiment aucune protestation depuis le début des années 80.

J'attends encore les critiques d'art et les artistes vedettes de l'époque précédente, qui dénonceront la vaste conspiration et les manipulations menées par quelques habiles marchands et critiques d'art du triangle Düsseldorf-Milan-New York pour officialiser la GRANDE ÉPOQUE KITSCH dans laquelle nous sommes entrés désormais et pour lancer cette *nouvelle marchandise*.

On connaît les acteurs, tels Achile Bonito Oliva, Wolfgang Becker, Johachimides Christo, Lucio Castelli, etc., qui ont rapidement réuni autour d'eux une équipe active pour relancer le marché de l'art qui s'étiolait, et prendre le pouvoir dans le réseau international identifié à l'avant-garde. Une exposition de la *Royal Academy* de Londres présentait dès 1980 sous le titre «A New Spirit in Painting» le bazar culturel contemporain en mêlant les «nouveaux expressionnistes» à peine secs avec des œuvres consacrées des peintres du cubisme, de l'abstraction lyrique ou du pop: exemple type des manipulations fort promotionnelles dont je parle. La sympathie que peut susciter la performance individuelle d'un Bonito Oliva, énergique preneur de risques quand l'avant-gardisme s'essouffait et s'académisait, ne change pas la réalité des faits. König avec la West Kunst, Rudi Fuchs avec la Documenta, Maurizio Calvesi avec la Biennale de Venise de 84, ou Italo Mussa et Tomassoni peuvent se disputer les prolongations et les succès éphémères dans cette vaste entreprise de marche arrière avec l'irrésistible puissance de la place de New York: la médiocrité de ces chromos kitsch ou de ces peintures à la manière du XVII^e siècle n'en demeure pas moins évidente, malgré l'excitation de cette nouvelle génération de collectionneurs qui paie avec jubilation 20 000 à 60 000\$ pour acheter ces «chefs d'œuvre» destinés à l'oubli.

Grâce à une scénographie classique et rigoriste «refroidie», Rudi Fuchs, qui voulait apparemment transformer le bâtiment *Fridericianum* de la *Documenta* à Kassel en Musée, a promu, lors de la *Documenta 7* de 1983 en Allemagne l'art d'avant-garde des années 60/70 au rang d'académisme muséographique. Neutralisant les aspects expérimentaux de ces recherches soigneusement sélectionnées pour n'en retenir que les produits fétichisables (élimination de l'*art in process*, des performances, des démarches événementialistes), il pouvait faire apparaître la nouvelle peinture comme une explosion vitaliste irrespectueuse contre les valeurs avant-gardistes, donc comme une production

à la pointe de l'art contemporain, alors même que cette peinture signifiait un retour aux médium et techniques traditionnels et à des thèmes passésistes. Voilà une autre des manipulations dont je parlais.

On avait vu en France Jean Clair, l'ancien directeur de *l'Art Vivant*, revue par excellence de l'art expérimental, se livrer cyniquement à la neutralisation d'un des principaux fondateurs de l'expérimentation d'avant-garde, Marcel Duchamp, à travers un livre, de nombreuses conférences et une exposition au Centre Beaubourg. Il présentait en effet Marcel Duchamp comme un grand peintre de la Quatrième dimension, qui se serait amusé par ailleurs avec des enfantillages sans importance, tels que *ready-made* et jeux de mots ou performances! Il était difficile d'avoir l'esprit plus faux en niant ainsi l'iconoclasme expérimental de cet anti-artiste, pour le replacer académiquement dans la tradition de Cézanne. Encore l'une des manipulations dont je parlais.

La stratégie à laquelle nous avons assisté était cependant fort habile et l'ensemble de ces contributions pour réécrire l'histoire de l'art afin de la faire mieux servir les intérêts investis dans la relance du marché de la peinture a bénéficié des doutes idéologiques suscités par le choc pétrolier de 1973 et l'avènement de l'idéologie de classe moyenne comme idéologie dominante en Europe à la fin des années 70.

Il n'est pas question pour moi de défendre aujourd'hui ici l'idéologie avant-gardiste pour elle-même. Nous nous en sommes clairement distancés dès 1971 en fondant l'art sociologique. (J'avais alors moi-même l'habitude de tamponner mon courrier avec la mention: «Je suis un artiste d'arrière-garde».) En 1979, c'était toujours mon attitude, comme en témoigne la performance que j'ai réalisée au Centre Beaubourg sous le titre: «*l'Histoire de l'art est terminée*»¹. Et en 1981, lors du Colloque «*Art & Société*» à Québec, j'ai ironisé sur l'idéologie avant-gardiste et son usurpation par la *nouvelle marchandise*².

Nous savons aujourd'hui que dans cette opération, l'Allemagne et l'Italie ont fait alliance objective par-dessus la France avec New York pour recréer un marché de l'art orienté, à leur avantage, vers les leaders de la nouvelle classe moyenne, collectionneurs potentiels que l'aridité de l'art minimal, de l'art conceptuel, que la dématérialisation de l'art avaient découragés d'avance³.

Il faut clairement souligner que l'idéologie avant-gardiste de l'art était un héritage de l'idéologie bourgeoise du XIX^e siècle, en particulier du saint-simonisme, comme l'a montré Nikos Hadjinicolaou⁴, et que sa chute dans les années 70 de notre siècle marque aussi la perte de croyance aux valeurs de cette même bourgeoisie: *l'Histoire*, comme accomplissement de la création humaine, après la *décapitation* du citoyen *Capet* alias Louis XVI et la déchristianisation de la société française au lendemain de 1789; *le Progrès*, que détestait tant l'anti-bourgeois Baudelaire, et qui est l'équivalent bourgeois du *Bien* de l'ancienne trilogie platonicienne; *la Raison*, (le *Vrai* platonicien), le tout en forme de nouvelle trilogie prométhéenne des citoyens de la République, fils égaux, libres et fraternels du Roi-Père qu'ils ont ensemble guillotiné. Nous n'allons donc pas soudain défendre une trilogie mythique de *l'ancien régime bourgeois*. Nous voulons insister sur ce qui apparaît comme l'événement historique le plus important en Europe pendant la seconde moitié du XX^e siècle: la prise de pouvoir de la classe moyenne. Puisque nous tentons de donner une base sociologique globale à la rupture artistique à laquelle nous assistons, nous choisirons de faire un inventaire contrasté des traits caractéristiques des esthétiques d'avant et d'après cette rupture, comme une esquisse de ce que Max Weber aurait appelé *idéales types* de l'esthétique bourgeoise, dessiné en opposition à l'esthétique de la classe moyenne. On verra bien, je l'espère, nous permettre de le tenter ici, pour que d'autres le complètent et le corrigent, et de négliger des diversités et des contradictions secondaires, tant l'entreprise est incertaine en cette période de transition que nous vivons sans avoir encore la distance nécessaire pour y voir clair.

Nous proposerons de nous accorder sur le fait que l'idéologie de classe moyenne privilégie le temps présent sur le projet historique, sans doute parce que les pauvres qui sont aujourd'hui

1. Hervé Fischer, *l'Histoire de l'art est terminée*, Paris, Balland, 1981.

2. «Le train de l'avant-garde», publié dans les *Actes du Colloque Art et Société*, Québec, automne 1981.

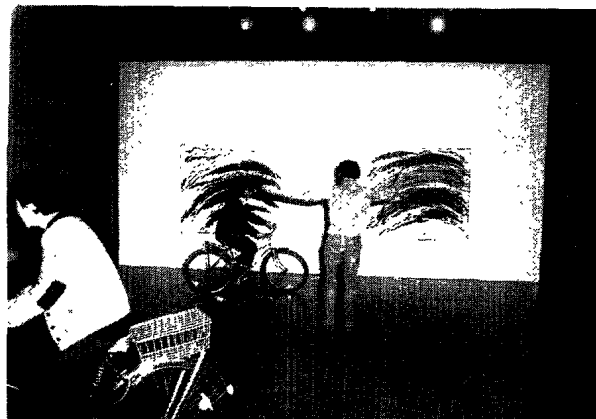
3. La sélection de la Documenta 7, sous la direction «neutre» du Hollandais Rudi Fuchs, a retenu un grand nombre d'artistes allemands (43 sur les 176 invités), d'Américains (56), comme toujours pour mieux assurer l'«objectivité» et la portée internationale de l'événement, d'Italiens (24), de Hollandais (13); les Français étant presque oubliés (6 artistes) l'Amérique latine inexistante (Ne compte-t-elle que de très mauvais artistes?). Parmi les artistes allemands, la majorité venaient de la galerie Konrad Fischer, qu'il faut donc féliciter pour ses choix... Georg Jappe (*Kunstforum*), Laurent Lamy (*Vie des arts*), entre autres l'ont souligné. (Konrad Fischer n'a aucun lien de parenté avec moi.)

4. Nikos Kadjinicolaou: «L'Idéologie de l'avant-gardisme», dans *Histoire et Critique des arts*, juillet 1978, pp 24.

promus au rang de classe moyenne, ne pouvaient guère espérer changer leur sort et sui vivaient au jour le jour, sans pouvoir économiser ou capitaliser pour l'avenir. Ce qui explique aussi que l'idéologie de classe moyenne se fixe sur la consommation immédiate et éphémère, et préfère l'intensité des sensations vécues à la réflexion théorique abstraite (qui constitue une activité de loisir ou de luxe et reporte à distance la réalisation de son objet).



Hervé Fischer
Signalisation Art/Mythe, avec le triangle jaune: «ne pas manipuler sans gants ni lunettes». 30 panneaux devant le Musée Fredericianum et vu la place «Königsplatz» au Centre de Kassel. Documenta 7. Allemagne, juin/septembre 82.



Hervé Fischer réglant la circulation des cyclistes visitant le Musée d'Art Contemporain de Montréal happening decembre 1981.

De l'idéologie bourgeoise (époque avant-gardiste)	Esthétique	De l'idéologie de classe moyenne (époque Kitsch)
(Rupture autour de 1973)		
<ul style="list-style-type: none"> • Esthétique des riches • Esthétique de l'Espace impérialisme, domination, propriété, fondation • Centralisme métropolitain • Structure de linéarité, centre, symétrie, axes, dualisme, contraste • Mythe de l'Histoire idéologie du projet, du futur, économie de capitalisation, capitalisme conquérant 	<ul style="list-style-type: none"> • Esthétique des pauvres ayant bénéficié d'une ascension sociale • Esthétique du Temps la mémoire, la vie-la mort, le corps, le rythme, les traces, l'archéologie • Régionalisme, périphérisme • Structure nodale, en rhyzome, mosaïque structure a-focale • Le temps vertical, ici et maintenant «no future», consommation immédiate, dépense de distraction, vie à crédit 	

- Mythe du Progrès
optimisme, croyance au travail transformateur
militantisme, engagement politique,
nationalismes, patriotismes,
esthétique de l'espoir, du projet, du concept, de
la structure porteuse -arts conceptuel et minimal
- Mythe de la Raison
positivisme, scientisme, valeur de
l'intellectualisme, de la réflexion théorique,
héritage de l'Aufklärung, du Siècle des Lumières
- Sciences dures, pensée théologique, sociologie et
psychanalyse basées sur l'esthétique du drame
(rôle de l'Oedipe, de la lutte des classes)
- Esthétique du drame, Prométhée, Apollon, le
diurne
- L'Universalisme (impérialisme, colonialisme,
etc.)
l'Étatisme
le monothéisme, la monogamie, esthétique de
l'unicité, de l'œuvre unique, originale, de la
création première
- Esthétique de la profondeur,
«vie intérieure», roman psychologique,
humanisme, psychanalyse freudienne du
refoulement, de la profondeur
pensée abstraite, invention de l'art abstrait
- Affirmation du Sens
- Le mythe de l'Homme, le génie créateur, son
accomplissement historique, les Utopies, la
Société et les étapes hégéliennes de sa
réalisation,
- La quête d'Éternité, les croyances à la postérité,
à la survie
- le principe de l'irréversibilité de l'évolution et du
progrès
- Esthétique de la Galaxie Gutenberg, mépris des
mass media, de la TV, alphabet phonétique
communication et connaissance livresque,
apogée du Système des Beaux-Arts
- Macrostructures
l'unifié, le globalisant, la monosémie (liés à la
volonté de domination)
- Volonté de pouvoir
«se rendre maître et possesseur de la nature»
croyance à la technologie
- Héroïsme
ascétisme puritain, idéologie sacrificielle,
mégalomanie, individualisme dramatique les
grands hommes

- Mythe de la catastrophe
pessimisme, résignation devant son sort, société
du spectacle, perte de sens du réel,
désengagement politique, pacifisme transculturel
et transnational,
esthétique de la disparition fascination de la mort
performances, body art, arts de l'automutilation
- Crise de la Raison,
rationalisme critique crise du positivisme, perte
d'état de vérité, mise en évidence des cycles
et modes de la consommation des idées,
antiintellectualisme, goût de l'obscurantisme
- Sciences molles, parapsychologisme, médecines
douces, mythanalyse, mythologie, alchimie,
hermétisme, initiations, sectes, occultismes (cf.
Beuys).
- Esthétique du tragique, le retour de Dionisos, le
nocturne
- Le Pluralisme, le vernaculaire, «*small is
beautiful*»
l'idéologie autogestionnaire, les petites
communautés
le polythéisme, la polygamie, esthétique de la
production en série, de la reproductibilité, des
arts d'imitation
- Esthétique de la surface,
behaviorisme, «Nouveau Roman», le quantitatif,
psychanalyse lacanienne de la surface du
langage, du miroir, «*Look Generation*»,
retour à la figuration, à la connaissance
plurisensorielle, le multi-média, «le message,
c'est le massage»
- Perte du Sens
- La négation de l'unicité humaine, la société de
masse, l'uniformisation et l'interchangeabilité
statistique, l'intersubjectivité, le fourmillement
- L'éphémérité des modes dans tous les domaines,
y compris les arts, les idées, les théories, les
systèmes politiques.
- le principe de la réversibilité des évolutions, les
néo-primitivismes, le rétro, les cycles.
- Esthétique de la Galaxie Marconi, nouvelles
technologies, mass media retour à l'alphabet
pictographique: bandes dessinées, signalisation
routière et architecturale, publicité
Découverte de l'esthétique des arts video-
électroniques.
- Microstructures
micropsychologie, microsociologie, les
microévénements
le fragmentaire, l'atomisme social, polysémie,
éclectisme, segmentaire,
- Haine du pouvoir,
gauchisme, écologisme, méfiance envers la
transformation technique du monde
- Valorisation de la vie quotidienne, de la banalité,
prosaïsme, confort mou, éloge de la médiocrité,
sociabilité, spontanéisme, hédonisme,
désinvolture, complaisance, séduction, repliement
sur soi, «recentrage», exploration narcissique,
convivialité,

<ul style="list-style-type: none"> • Masculinisme, machisme, opposition des classes, des sexes, des générations, lutte féministe • Choix des matériaux nobles, esthétique de la lutte avec les matériaux, avec le destin, avec l'ennemi, etc. • Esthétique dramatique du contraste, purisme, opposition des styles, excommunications réciproques des avant-gardes architecture puriste, dessin • Contraste des valeurs, le contraste des couleurs en à-plat, la différence et l'identité l'économie du langage, la maîtrise des effets, la mesure de l'espace et du temps. 	<ul style="list-style-type: none"> utilitarisme, conformisme, mentalité d'assisté social, refus du risque • Androgynie dyonisiaque, homosexualité, égalitarisme emphatique des sexes • Choix des matériaux moux, de synthèse, d'imitation, des plastiques, esthétique du mou, du flou, du transitoire, de l'indéfini • Esthétique hybride, kitsch, «quétaïne», mélange des styles, postmodernisme, hétéroclite, transition, sur-décoration, bazar culturel, Musée Imaginaire d'André Malraux, art pompier, esthétique de l'ambiguïté, surconsommation des signes, surenchère aux signes de l'enrichissement et de la promotion sociale • Sur fond noir ou obscur, le séduisant le clinquant, le scintillant, le bigarré, pacotille, brillance, versatilité, fugacité, inachèvement, aléatoire la cacophonie, le vertige et l'intensité de l'effet éphémère, puisque demain, peut-être, n'existe pas.
--	---

On voudra bien admettre que cela ne pouvait constituer qu'une approche, et on remarquera que les contradictions et décalages marquent nettement les incertitudes de l'époque même. En fait, les références à l'art corporel ou à Beuys en liaison avec l'esthétique de classe moyenne, en autres, permettent d'insister sur le fait que la transition s'est amorcée nettement dès le début des années 60, si non plus tôt, et que la date de 1973 n'est qu'un point de repère. Nous proposons seulement de retenir cette date, car elle correspond aux prises de conscience explicites de la mutation, sous l'effet psychologique et idéologique du choc pétrolier.

La classe moyenne elle-même existait bien avant que le rapport des forces bascule en sa faveur; on ne s'étonnera donc pas que le kitsch ait pu être décrit, très bien du reste, par Abraham Moles et Gillo Dorfles, avant 1973. Il était déjà évident en Hollande, en Angleterre, en Amérique du Nord, avant de se répandre en France ou en Italie, pays où les différences de classe se sont maintenues plus longtemps.

La bourgeoisie française n'avait-elle pas déjà constitué solidement son idéologie et son esthétique avant de déclencher la Révolution de 1789? Il est clair aussi que, comme toujours, la nouvelle classe arrivée au pouvoir commence par adopter un ensemble de signes symboliques de la classe dont elle usurpe la légitimité. Ainsi, la bourgeoisie de 1795 veut être plus *classique* que l'aristocratie et adopte le néo-classicisme, qui assure avec plus d'emphase sa légitimité en puisant dans l'Antiquité grecque et en rejetant le pré-romantisme de Chénier ou d'Alfred de Vigny. Elle se recrée un roi, mieux: un Empereur, avec rites, sâcre et nouveaux barons; elle adopte la sandale et la toge spartiates, et la peinture mythologique. N'assiste-t-on pas en peinture actuellement à un phénomène du même ordre, en particulier avec la «peinture cultivée», qui imite les thèmes et les gammes bitumées du xvii^e siècle?

Il a fallu attendre 1830 et la fameuse «Bataille d'Hernani», pour que la bourgeoisie fasse en littérature la révolution qu'elle avait menée sur le plan politique quarante ans auparavant, et 1874, pour que l'écho s'en fasse aussi ressentir en peinture, avec la première exposition impressionniste, soit un siècle plus tard, pas moins! En fait, il a fallu attendre 1909, pour que les Futuristes proclament avec éclat la révolution artistique de l'avant-garde. La question que tout le monde se pose aujourd'hui est bien celle-ci: faudra-t-il attendre de nouveau cinquante ou cent ans, pour que la nouvelle classe moyenne assume les choix esthétiques ou plus exactement artistiques des ruptures idéologiques et mythiques qu'elle représente? Devrons-nous subir à partir de la trans-avant-garde et du néo-rétro une grande Époque Kitsch d'un demi-siècle? (Je dis «grande» en durée seulement...)

La Révolution de 1917 en Russie nous montre le même exemple d'une grande rupture sociale, qui sollicite et catalyse les artistes expérimentaux, désireux d'instaurer un art d'avant-garde, un art «constructiviste» pour accompagner la construction d'une nouvelle société, et que Lénine a

cru devoir éliminer, dès 1921, pour instaurer les poncifs petit-bourgeois d'un réalisme socialiste qui sévit dans les pays d'Europe de l'est depuis lors, soit déjà depuis plus de soixante ans.

De fait, il semble que les crises, chaque fois, suscitent des désirs de retour aux valeurs traditionnelles dans le domaine culturel, parallèlement aux désirs de rupture radicale. Ainsi, la guerre de 14-18, qui a donné lieu à la dénonciation dadaïste, entraîne-t-elle aussi en Italie le fameux «rappel à l'ordre» de 1919, mis en valeur par Jean Clair dans l'exposition des Réalismes au Centre Beaubourg en 1981.⁵

Il rappelle, dans sa préface, les études historiques de Jean Laude à ce sujet:

Dès 1919, un discours s'élabore et se constitue dans toute l'Europe: il entend mettre fin aux errances passées contre lesquelles il met en garde. Tout aussi bien dans la littérature que dans la musique, il réhabilite les valeurs culturelles nationales, le goût du travail bien fait, du beau métier artisanal, et de la tradition. Ce discours se fraye en s'appuyant sur des œuvres du passé proche et provoque, favorise la production d'autres œuvres. S'appuyant sur des œuvres déterminées, il les donne à voir d'une certaine façon — d'où il tirera sa légitimité [...] D'autre part, si avec les néo-réalistes de France et d'Allemagne, avec les *Valori Plastici* et le *Novocento* en Italie, le cubisme institutionnel est lui-même récusé, ce n'est pas pour en dépasser la problématique, mais pour revenir à un système de figuration traditionnel, assorti de recommandations techniques visant au beau métier, pour renouer, au-delà de Cézanne, avec la perspective et avec un humanisme⁶.

Les manifestes *métaphysiques* de de Chirico se joignent au *rappel à l'ordre* pour condamner les «errances» de l'art expérimental (impressionnisme, cubisme, futurisme); le mouvement se dessine entre Hambourg, Berlin, Munich, Rome et Milan, un peu à la manière du retour à la peinture depuis 1980 entre Cologne, Düsseldorf et Milan: toujours la *Mitteleuropa*.

Carlo Carrà, l'un des fondateurs du *futurisme*, qui tournera lui aussi au néo-primitivisme, commence par ironiser sur ce mouvement dans un texte intitulé: «L'aveuglement artistique» de 1922: «Il semblait évident dans l'esprit de nos artistes que toutes leurs inquiétudes s'apaiseraient en retournant à la tradition.» Mais de quelle tradition il s'agissait, on l'a bien vite vu, quand apparurent dans les expositions des tableaux et des statues caractérisées par le néo-classicisme le plus hybride.

«Ce néo-classicisme reçut le meilleur accueil lors des dernières Biennales de Venise et de Rome. Peu de voix s'élevèrent, que je sache, pour dénoncer cette nouvelle scarlatine artistitque⁷.»

Il vaut mieux en définitive en rester à l'étude pure et simple de la vie contemporaine⁸ [...] À moins que les thuriféraires de la tradition aient inventé un étalon infaillible qui leur permette de distinguer parmi les lois esthétiques la vraie loi, la plus juste parmi les justes, nous continuerons à croire que leur prédication actuelle est erronée. Brandir le miroir de la tradition comme on le fait actuellement — sans même parler du credo néo-classique est sans doute en définitive une diversion habilement préparée pour dominer l'opinion publique. Ce qui signifie à 90 chances contre 100, vendre avantageusement ses propres tableaux ou ses propres sculptures. La société actuelle, ballottée dans toutes les directions, en proie à toutes les passions, en plein travail de transformation, favorise remarquablement ces truquages esthétiques ou ces hypocrisies funestes⁹.

En France, à la même époque, il ne faut pas sous-estimer le retour de Picasso, l'un des inventeurs du cubisme, à la tradition néo-classique, ou de Derain, l'un des meilleurs promoteurs du fauvisme, au réalisme le plus traditionnel. Ces reniements rappellent encore la dernière période de Picabia, qui avait été un dadaïste à l'esprit libre. Et beaucoup d'autres...

Robert Delaunay, qui maintient son orientation expérimentale, assiste à ces mouvements avec une certaine exaspération; il note vers 1924 «ces efforts de la réaction vers un néo-classicisme qui essaie de passer outre toutes les nouveautés acquises des dernières années...»

Après un effort destructif contre les anciens moules ou canons artistiques, que l'on pourrait faire remonter aux premiers impressionnistes français, on ne peut pas revenir à des moyens

5. *Les Réalismes entre révolution et réaction: 1919-1939*, Catalogue de l'exposition «Les Réalismes (1919-1939)», Paris, Centre Pompidou, décembre 1980-avril 1981, Introduction de Jean Clair.

6. «Retour et/ou Rappel à l'ordre?», dans *le Retour à l'ordre*, de Jean Laude, Travaux de l'Université de Saint-Étienne, France, 1975, p. 34.

7. Carlo Carrà, dans *l'Ambrosiano*, Milan, décembre 1922, p. 92.

8. Ces textes pourraient être écrits tels quels en 1980!

9. Il serait intéressant d'étudier le rôle à l'époque du marché de l'art, déjà, dans l'orientation de l'histoire de l'art.

archaïques. C'est en France que se fait ressentir avec le plus de force cette tentative de néo-style, parmi quelques-uns de ceux mêmes qui, il y a 12 ans tentaient une reconnaissance fondamentale de l'art en peinture. Un des chefs, Picasso, essaie de revenir à cette peinture classique qui eut en Italie son apogée à la Renaissance. On ne peut remonter en vain un courant, les vérités acquises des temps présents, les renier sans perdre l'intérêt de sa vie propre, cette réalité de chaque époque. Il continue ainsi: «En réaction à cette première époque cubiste, il y eut donc l'ingrisme, et toute la bande des précurseurs, les évolués en arrière. Après le néo-renaissance, le néo-primitivisme, néo-byzantinisme et néo-chaldéen, le tout mêlé de machinisme, je dirai: machine en arrière. [...] Toute cette peinture hybride de néo-Corot, néo..., néo..., néo..., néo..., marque de fabrique¹⁰.

Ce qui frappe évidemment, c'est la quasi-actualité de tels propos. Il importait de les rappeler en détail pour montrer ce que la situation d'aujourd'hui peut avoir de banalité et rassurer ceux qui, ayant peur de manquer le train d'un néo-rétro-moderno-passéisme, rachètent des tubes de peinture à l'huile et des toiles à peindre, en reniant leurs recherches expérimentales encore toutes récentes: ils ne seront pas les premiers, ni les derniers à tomber dans le miroir aux alouettes, et cela ne veut pas dire que l'art expérimental ne continuera pas, même sans eux.

On ne manquera pas d'être frappé, à cet égard, par la politique du Musée des Beaux-Arts de Montréal, qui persévère à défier le scandale intellectuel et artistique, avec beaucoup de succès auprès du grand public, en montrant les expositions Largillière en 1982, puis Bouguereau en 1984 («Le Musée rouvre ses grandes portes avec William Bouguereau», annonce la campagne publicitaire). L'art pompier est décidément à la mode, comme l'espérait Dali. Partis à 5 ou 6, les jeunes disciples de ces deux grands pompiers seront bientôt tout un régiment...

On sait que la trans-avant-garde le dispute désormais à la peinture dite «cultivée», de fait néo-néo-classique. L'un de ses promoteurs, Maurizio Calvesi, qui a pu imposer son point de vue dans la Biennale de Venise de 84 et reléguer Bonito Oliva dans les marges d'une contre-Biennale, s'en explique ainsi: «L'actuelle vocation anachroniste de quelques-uns des jeunes artistes les plus valides, trouve une motivation, du reste réactive, précisément dans la dégradation des valeurs¹¹.» De même, l'Italienne Marisa Vescovo note: «Chacun de nous se sent un anachronisme, une erreur temporelle par rapport aux événements qui nous entourent et nous dépassent avec une vitesse névrotique et fulgurante¹².»

Il ne faut pas opposer peinture trans-avant-gardiste (néo-expressionnisme) et peinture «cultivée» (anachronisme), même si leurs initiateurs se disputent aujourd'hui le même marché; car leurs effets réactionnaires se conjuguent et se complètent. Le retour à la peinture trans-avant-gardiste a bel et bien sacrifié la recherche expérimentale, notamment celle liée aux nouvelles technologies, sur l'autel réactionnaire d'un médium passéiste: la peinture; mais on ne saurait nier que son esthétique réponde quand même à de nombreuses facettes de l'esthétique de la classe moyenne, comme nous avons tenté de le montrer dans le tableau ci-dessus. C'est l'un des aspects de l'Époque Kitsch. L'exposition à Montréal en 1984 sous le titre «Via New York», qui témoignait de cette tendance, avec quelque distance critique, ne saurait convaincre que les naïfs de la nouveauté et de la qualité de ces divers barbouillages. On avait déjà vu mieux avec le Dadaïsme, l'Expressionnisme ou le mouvement Cobra. En outre, la veine en semble déjà épuisée, tant cet art se répète lui-même à travers une production massive. On est frappé en effet par l'interchangeabilité des productions des jeunes peintres actuels trop heureux de pouvoir retourner à ces amours faciles, et à ces effets racoleurs qu'ils reproduisent à tours de bras en suivant cinq ou six modèles à la mode, toujours les mêmes. Imitation, facilité, quantité: où est la force expérimentale, la recherche dans cette peinture? Y découvre-t-on l'écho d'une expérience de vie? D'une exploration plastique approfondie? Je n'y vois, pour ma part, loin de toute aventure, loin de toute dénonciation sociale, loin de toute création, qu'une production qui classe désormais la peinture parmi les artisanats décoratifs. Avec cette différence par rapport à la poterie ou au tissage: une revendication prétentieuse et injustifiée à un statut de chef-d'œuvre, qui permet de demander des prix exorbitants, que l'artisanat traditionnel ne saurait exiger que pour des pièces ayant demandé de nombreuses années d'expérience et heures

10. Robert Delaunay, dans *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, édition de la Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes études, 1957, documents inédits publiés par Pierre Francastel, pp. 54 et 173 (texte de 1928-1930).

11. Exposition Omar Galliani, Rome, éd. Leader-Arte, 1984.

12. *Anacronismo, ipermanierismo*, Italie, éd. Marsilio, 1984.

de travail. Cela donne l'illusion aux nouveaux leaders de la classe moyenne, qui constituent le marché actuel de ces collectionneurs, d'acheter des œuvres ayant des signes apparents d'avant-gardisme, sans rien perdre de la facilité de lecture, ni des effets de séduction nécessaires à une consommation décorative des symboles culturels de l'ancienne bourgeoisie.

Quant aux éléments esthétiques spécifiques des goûts de la classe moyenne, que je mentionnais plus haut, ils y apparaissent, certes, mais vidés de leur force, qui s'exprime de façon beaucoup plus pertinente dans les œuvres réalisées avec la vidéo ou l'électronique. C'est toujours le même décalage que l'on trouve par exemple chez ceux qui filment du théâtre au lieu de produire un film avec ses spécificités physiques et esthétiques propres; ou chez ceux qui font avec une caméra vidéo du film (donc photographique) traditionnel; ou comme qui voudrait calculer à la plume d'oie pour programmer un ordinateur. L'esthétique contemporaine est électronique. C'est là qu'est le rôle d'expérimentateurs des artistes. Le futuriste Boccioni disait clairement ce que nous devons aujourd'hui plus encore qu'en son temps revendiquer: «Nous sommes des primitifs d'une sensibilité totalement renouvelée.» La peinture à l'huile est encore bonne pour l'artisanat décoratif, mais elle n'a plus rien à nous apprendre sur notre sensibilité contemporaine, ni sur notre nouvelle image du monde. Et à l'époque de l'informatique, qui déjà renouvelle profondément notre monde, je ne dirai de la peinture dite «cultivée» (anachronisme à la manière du XVII^e) qu'une seule chose: la grande peur réactionnaire dont elle témoigne, au moment de sauter le pas vers le monde électronique, peut répondre à la demande kitsch des collectionneurs nouveaux riches, mais elle est encore pire que le néo-classicisme qui se produisait en France il y a cent ans, au temps des impressionnistes.

Car tel est le paradoxe: c'est au moment où l'avènement simultané de la nouvelle idéologie dominante de classe moyenne et des nouvelles technologies, appelle à s'engager vers des expériences fantastiques de création collective, de communication sociale, d'invention de formes, d'effets, et de tout ce qu'une *esthétique du temps* peut susciter dans le renouvellement de l'art contemporain, que nous assistons à ce mouvement frileux de marche arrière vers le déjà connu et reconnu à satiété.

Oubliant la vocation d'expérimentation, l'exigence d'actualité de l'art au moment où d'immenses champs de recherches inédites s'offrent à nous, en liaison avec un profond changement social et une mutation de notre milieu de vie, les artistes choisissent pour la plupart le retour au passé et à un médium éculé qui ne pourra jamais dire grand-chose sur la nouveauté du monde contemporain. Redevenus simples artisans prétentieux, les artistes peintres se sont rarement montrés aussi peureux de la création et de l'imagination, qu'ils abandonnent désormais à la science et à la technologie.

Il faut résister à cet abandon réactionnaire, à cette peur vénale, à la pression marchande et idéologique qu'exercent aujourd'hui le marché de l'art, ses galeries, ses revues, ses musées, ses biennales sur les artistes de notre époque. Il faut s'organiser pour résister, et surtout pour sauvegarder les moyens nécessaires aux recherches et expérimentations, aux nouvelles aventures de l'art, face au défi que lui lancent les technologies actuelles et la demande esthétique de la nouvelle classe moyenne. Un moment fantastique de l'histoire humaine, pour les artistes.

Kandinsky écrivait en tête de son *Introduction au «Spirituel dans l'art»* (1910):

Chaque époque d'une civilisation crée un art qui lui est propre et qu'on ne verra jamais renaître. Tenter de revivifier les principes d'art des siècles écoulés ne peut que conduire à la production d'œuvres mort-nées. [...] L'œuvre produite ainsi sera sans âme pour toujours. Cette imitation ressemble à celle des singes. En apparence, les mouvements du singe sont les mêmes que ceux de l'homme: le singe s'assied, tient un livre sous son nez, le feuillet d'un air grave. Mais cette mimique est dénuée de toute signification¹³.

Avis donc aux singes barbouilleurs, à leurs marchands, à leurs critiques d'art, et à leurs événements internationaux...

13. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris, éd. Gonthier/Médiations, 1969, p. 31.

RÉSUMÉ

L'idéologie bourgeoise de l'art, dite d'«avant-garde» est née avec le choc charbonnier des années 1830, dans le sillage du saint-simonisme, et est morte avec le choc pétrolier des années 1970. C'est le moment aussi où l'avènement de l'idéologie dominante de classe moyenne en occident suscite une nouvelle attitude vis-à-vis de l'art: nous sommes entrés dans la GRANDE ÉPOQUE KITSCH; nous constatons donc un retour au système traditionnel des Beaux-Arts, alors que les nouvelles technologies de communication nous incitent à de nouvelles expériences. C'est ce retour frileux à la tradition en un moment de grande mutation humaine, que nous contestons.

SUMMARY

The bourgeois ideology of art, so-called «avant-garde», was born with the impact of coal in the 1830s, following in the wake of Saint-Simonianism, and died with the impact of oil in the 1970s. It is also at this same moment that the coming of the dominant middle class ideology in the west gave rise to a new attitude toward art: we entered into the GREAT KITSCH PERIOD. We are witness, therefore, to a return to the traditional «Beaux-Arts» system, just when new communications systems incite us to new experiences. It is against this chilly return to tradition at a time of great human change that we are protesting.

RESUMEN

La ideología burguesa del arte, llamada de «vanguardia», nació con el choc carbonero de los años 1830, en la huella del saint-simonismo, y murió con el choc petrolero de los años 1970. Es en este mismo momento en que el acceso de la ideología de la clase media como ideología dominante en occidente, suscita una nueva actitud frente al arte: hemos entrado en la Gran Epoca Kitsch; constatamos una vuelta al sistema tradicional de Bellas Artes, en un momento en que las nuevas tecnologías de comunicación nos incitan a nuevas experiencias. Es este retorno frío a la tradición en un momento de gran mutación humana que nosotros discutimos.