

# à l'arrière de l'avant-garde

corinne rondeau

---

On peut se demander si l'appellation « art contemporain » est faite pour durer. La question n'est pas nouvelle mais n'a toujours pas de réponse. Et ce défaut de réponse nous conduit à assumer une certaine impuissance qui a pour conséquence d'arrimer l'art à des effets de discours, comme il y a des effets de mode. L'art contemporain ne sort pas du giron « moderne » et de ses accointances fugitives qui sont des portes qu'on ouvre et ferme, moins pour changer la densité de l'air que pour paraître maître du mouvement. Belle illusion des nouveaux concepts qui ne sont rien moins que de la communication sur l'art : tant qu'il y a un nouveau mot, l'art est vivant !

D'un côté, il y a eu le post-modernisme qui jouait la ritournelle d'une modernité vidée de substance, façon d'ouvrir les formes à un destin déchiré de l'histoire. De ce point de vue, la post-modernité opérait sur l'histoire la même vidange que la modernité vis-à-vis des conventions traditionnelles. Le savoir moderne, savoir de ce qui est mort de la tradition, du discours des fins (de l'histoire, de l'art...), devenait l'opérateur post-moderne mais illusionniste d'un faire-vivant qui s'appelle depuis *art contemporain*. Or rien n'est moins vrai. Ce serait méconnaître la modernité elle-même.

D'un autre côté, et plus loin dans le temps, il y a la modernité. Constantin Guys écrivait à Manet, « vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art ». Jusque là tout va bien. « Bien », car le repérage de ladite décrépitude assoie son existence sur une forme visuellement révolutionnaire, briseuse d'académisme. Autrement dit, les modernes s'opposent aux traditionalistes !

Mais la modernité est prise dans une complexité qui n'a rien à voir avec l'idée de destruction de la tradition. Au contraire, Manet démontre une attention patiente et toute particulière à celle-ci. Ces modernes sont en réalité des anti-modernes ! Ils défont et refont les ensembles et leurs rassemblements, tout en fondant un doute, un trouble, peut-être une ambivalence difficile à circonscrire à partir de la tradition. On se rappelle de Roland Barthes, figure anti-moderne, qui faisait l'aveu d'être « à l'arrière de l'avant-garde ». Ainsi méconnaît-on le plus souvent la modernité et ses modernes authentiques.

Des années 90, je garde le souvenir d'une exposition sur les impressionnistes au Grand Palais où Cézanne et Manet arrivaient comme un cheveu sur la soupe. Que faisaient là leurs œuvres ? Rien dans la forme, le style, la touche. Rien même entre *eux deux*. Rien qui puisse faire point de ralliement avec les variations des phénomènes lumineux sur la couleur, mais ils traçaient une ligne si forte à partir et dans la tradition qu'elle a été prise pour une rupture. Les yeux sont aussi là pour qu'on se trompe !

Mais personne ne s'y est trompé : avec le temps, ce sont bien

des anti-modernes que les flots de visiteurs admirent dans les musées. Un anti-moderne est le plus moderne des modernes. Avec lui, la modernité est une résistance où les problèmes de mort et de vie de l'art sont inconsistants. Ce coup de force est le refus d'un modernisme naïf, aussi prosaïque que la notion de destruction des codes de représentation. La rupture, la destruction, sont avant toute chose des opérations discursives.

Le combat des mots va de pair avec le malaise qui vient lorsqu'on cherche à y voir plus clair. Selon Jean-François Lyotard, le post-modernisme est une condition qui repose en partie sur des récits de légitimation du savoir. Autrement dit, il y a dans le post-modernisme quelque chose de fondamentalement discursif et intrinsèquement lié au savoir. On ne s'étonne plus d'entendre le mot « moderne » pris à la sauce des ultra, hyper, post, alter... Mais la modernité avait déjà inauguré les multiplicités, les crises, les décloisonnements, et si les choses devenaient indistinctes, ça ne les empêchait pas d'être singulières. Par indistinct, il faut entendre l'arrêt qui engendre un circuit d'interrogation qui va du *comment faut-il voir ça ?* au *comment puis-je parler de ça ?* en passant par le *comment est-ce que c'est fait ?* Au demeurant, ce n'est pas grand-chose, mais c'est aussi l'indice que nous n'avons pas de réponse toute faite, et que le discours ne suffit pas.

En effet, du point de vue du discours, on ne peut pas s'empêcher d'être dans le cumulatif comme les bibliothèques ou les musées. Accumulation des formes de la civilisation mais aussi du temps. Or l'extension, mise en péril par l'infini que l'accumulation soulève a priori, a trouvé dans l'architecture des appels d'air pour survivre : changer de mots, c'est déplacer les lignes du temps et des savoirs afin de réorganiser le projet de dénomination de la civilisation.

Nommer est la grande affaire de notre histoire culturelle. Elle fonde les conditions d'ouverture et de fermeture des lignes, et permet d'absorber périodiquement les œuvres pour faire histoire. Avec la modernité, les œuvres sont absorbées et régurgitées à d'autres moments, ce qui empêche de faire histoire sans échapper à l'historicisme. La force des œuvres se trouve réifier pour satisfaire des incompréhensions. Les mouvements post, hyper, alter, issus de l'historicisme sont globalisant mais non universalisant. Une question reste alors : *comment peut-on faire un appel d'air sans devoir ouvrir et fermer des portes ?* Autrement dit, que peut-on dire des œuvres sans se réfugier sous des classifications changeantes ? Les discours sont confortables : ils classent, ordonnent, montrent où se trouve le vrai, collectivisent, se révisent. Un discours s'épouse. Pourtant, une chose est sûre : une œuvre a sa théorie. Et la théorie ça s'élabore, ça s'invente aussi. Sur une théorie, on s'échoue aussi. Cohortes de célibataires !



Victor de Cessole. Le caporal Fouillet à motocyclette à Beuil-les-Launes, 8 mars 1926. Courtesy Bibliothèque du Chevalier de Cessole, Nice.

Oui, nous ratons les œuvres, nous les abordons de front, de côté, de loin en loin, maladroitement ou avec une justesse qui nous dépasse, et pour cause : la théorie n'est pas une preuve qu'on cherche pour avoir raison, c'est le risque de voir qu'on y comprend rien, voire qu'on n'est pas à la même hauteur.

La métaphore maritime a notre préférence. Et à propos de bateau, Michel Foucault, définissant l'hétérotopie (conception de l'espace en opposition à l'utopie), soulignait que l'histoire a été la hantise du XIX<sup>ème</sup> siècle. Pas sûr qu'elle ne soit pas encore la nôtre. Il concluait ainsi : « le bateau, c'est ce morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé

sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprendrez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation [...] la plus grande réserve d'imagination. »

L'art est cette réserve là, elle est ici partout disséminée et disséminante. Pour le voir et en faire l'histoire, il nous faut, comme Victor Segalen, quitter le continent (des discours et leurs bons mots), pratiquer l'exotisme et l'esthétique du divers (élaborer des théories), tirer des plans sur *la queue* de la comète... sur un mouvement instable, fulgurant et fragile comme l'art !

Corinne Rondeau est Maître de conférences Esthétique et Sciences de l'art à l'Université de Nîmes, critique d'art, collaboratrice à *Tout arrive !* d'Arnaud Laporte sur France Culture.