

L'art moderne comme objet d'histoire

Nicole Dubreuil-Blondin

Volume 18, Number 1-2, 1991

Questionner le modernisme
Modernism in Question

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1072978ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1072978ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dubreuil-Blondin, N. (1991). L'art moderne comme objet d'histoire. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 18(1-2), 1-2.
<https://doi.org/10.7202/1072978ar>

L'art moderne comme objet d'histoire

NICOLE DUBREUIL-BLONDIN, UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

Le présent numéro de *RACAR*, auquel la modernité sert de cadre général plutôt que de thématique explicite et de principe unificateur, est né d'un état d'urgence. Dans la seule revue d'art savante au pays à se consacrer à des corpus non-exclusivement canadiens, il est apparu que la production de ce siècle s'était trouvée particulièrement marginalisée et que la situation méritait d'être corrigée¹. Les textes qui suivent n'ont donc pas été «commandés» en fonction d'une problématique particulière et donnent seulement un aperçu d'une situation beaucoup plus diversifiée². Ils n'en offrent pas moins matière à réflexion sur l'orientation actuelle de l'histoire de l'art.

L'absence relative de l'art moderne dans les pages de *RACAR* pourrait avoir de quoi surprendre, puisqu'une bonne majorité de nos institutions de haut savoir offrent des spécialisations dans ce secteur éminemment populaire auprès des étudiants et générant d'importantes activités de recherche. En outre, nos programmes d'histoire de l'art s'inscrivent la plupart du temps dans des unités administratives qui dispensent aussi des enseignements en pratique des arts, ce qui devrait créer une communauté d'intérêts. Malgré un certain nombre de réussites ponctuelles, un effet de réciprocité tarde pourtant à se manifester au niveau des enjeux intellectuels de notre discipline qui continue de s'identifier à quelques grands corpus «anciens» et à quelques grands médiums constituant l'héritage artistique de l'Occident.

On trouve sans aucun doute, à la source de cette relative indifférence de l'histoire de l'art à l'égard du présent, une position inhérente à la démarche historique elle-même qui s'est avant tout définie comme mémoire du passé. L'histoire est du côté du *mort* et a horreur du *vif*, ainsi qu'en font foi ces interdictions encore bien enchâssées dans nos habitudes académiques de rédiger des thèses sur des artistes en pleine activité ou sur des mouvements encore influents. Ainsi qu'en témoigne, encore, la conviction de plusieurs qu'il existe une frontière nettement démarquée entre les études relevant de la tradition savante et celles appartenant au projet critique, une sorte de clivage naturel mais jamais balisé qui vouerait l'une et l'autre tâches à des compétences et donc à des réseaux de diffusion différents³.

L'historien français Paul Veyne s'est déjà élevé contre la dichotomie théoriquement contestable qui a pour résultat, dans le champ de l'histoire proprement dite, d'abandonner tout le territoire du présent aux spéculations de la sociologie⁴. Objet protéiforme, aire mal délimitable dont la transmutation en valeur historique apparaît encore trop soumise à la pression d'instances légitimantes et à des aléas mercantiles, la production artistique récente ne permettrait pas cette objectivation distanciée et confortable qui laisse à l'historien l'esprit libre en même temps que les mains propres. Que de leçons, cependant, dans les contradictions de l'actualité où les mécanismes d'intégration à l'histoire sont déjà en train de se mettre en place.

Les deux études sur Michel Goulet et sur Escobar Marisol, qui constituent les productions les plus récentes abordées dans ce

numéro, s'avèrent ici révélatrices. Quelle que soit l'intelligence de son oeuvre, le premier, de par sa position périphérique d'artiste québécois/canadien, n'entrera de toute évidence qu'au panthéon d'une histoire locale (ou tout au plus nationale) de l'art. On découvre quels types de manipulations contribuent à marginaliser la seconde par rapport au *mainstream* du Pop. L'un et l'autre cas nous fournissent cependant, sur le contexte de réception de l'art et sur son influence dans la détermination du sens et de la valeur, des perspectives intéressantes. Notre discipline s'étant développée avec l'établissement du musée, c'est-à-dire avec des oeuvres amputées de leur corps social, l'on ressent aujourd'hui comme un sérieux manque la méconnaissance que l'on a trop longtemps entretenue à l'égard des processus de légitimation des oeuvres. En contrepartie, l'examen du rôle que l'art de Matisse a pu jouer dans les stratégies du MoMA nous apprend comment l'histoire de l'art se construit par (et pour) l'institution muséale.

Le présent offrirait donc beaucoup plus qu'un point d'observation privilégié (bien que déstabilisant dans ses implications) sur l'origine d'une dynamique de canonisation historique. L'art moderne s'est en effet défini, d'entrée de jeu, par sa haute conscience de l'histoire et par sa volonté d'y inscrire une dimension critique (souvent liée, d'ailleurs, à une forme de projection utopique). Il ne faut peut-être pas s'étonner, alors, de ce qu'il entretienne avec la démarche historique des rapports complexes et souvent tendus. Même un art formellement réactionnaire et idéologiquement chargé comme l'était la pratique architecturale de Speer doit se penser dans l'optique de ces rapports. L'histoire de l'art traditionnelle, entendue ici comme histoire des styles, s'avère incapable de traiter ce matériau «délicat» sans se montrer elle-même réactionnaire.

Les particularités de l'art moderne semblent en avoir toujours fait une sorte d'objet récalcitrant pour une histoire de l'art élaborée en fonction des monuments du passé. La célèbre querelle qui opposa, en 1961, dans les pages de la revue *Art News*, l'historien d'art Erwin Panofsky au peintre américain Barnett Newman⁵, place la perte de la figuration (et l'impossibilité qui en découle d'interpréter les images par la méthode iconographique) à la source de cette incompréhension. Il s'agit cependant d'un trait parmi beaucoup d'autres, puisque l'art moderne s'est livré à toutes sortes de stratégies subversives en regard de la tradition dont les retombées frappent aussi les discours qui la fondent. Dans l'accumulation des crises qu'il paraît s'être complu à orchestrer, et qui l'ont amené à mettre sporadiquement en scène sa propre mort, les principaux actants du récit de l'histoire de l'art se sont trouvés tour à tour escamotés, depuis les grands médiums et les grands genres jusqu'au créateur à l'intentionnalité souveraine.

Alors que la peinture demeure l'aire privilégiée pour l'exercice de la discipline, elle se trouve pratiquement absente du présent numéro de *RACAR* qui lui préfère les gribouillis dessinés (Masson) et les papiers découpés (Matisse). Pas de sculpture dans l'acception étroite du terme, non plus, au fil des analyses dédiées à l'objet hybride (Oppenheim), à l'installation (Goulet) et à la production

multi-médias (Wols). Fait encore plus remarquable, l'oeuvre y perd sa position centrale habituelle pour se retrouver partie prenante d'un réseau de significations et de représentations où le théorique le dispute au plastique, où l'histoire du langage visuel traverse l'histoire des institutions, des formations sociales et des trajectoires individuelles. On doit signaler, ici, l'aspect anti-autoritaire de plusieurs des figures d'artistes évoquées dans les textes mettant en scène un invalide (Matisse), un réfugié au statut civil précaire (Wols) et des femmes vouées à la quasi-invisibilité historique (Marisol, Oppenheim) en dépit du degré d'exposition qu'aient connu leurs personnes.

En présentant des objets *in situ* qui font autant échec à la pure analyse formelle qu'à l'enquête iconographique, le présent numéro de *RACAR* ne prend pas seulement ses distances par rapport à la tradition du passé. C'est une certaine conception du modernisme lui-même, un modernisme déjà historicisé et réifié dans sa propre tradition, qui se trouve remise en cause. Ce modernisme-là paraît sur la radicale autonomie de l'art et culminait dans l'abstraction. Les textes qui suivent, en s'ouvrant délibérément au contexte de production et de diffusion des oeuvres, produisent l'éclatement de cette tautologie que constituait «l'art à propos de l'art». Il est symptomatique que le seul grand maître moderniste à figurer dans ce numéro, Henri Matisse, nous apparaisse comme un héros diminué, aux prises avec le canon de la peinture et de la trace autographe, canon qu'il a lui-même contribué à consolider. On comprend mieux, aussi, l'intérêt porté au surréalisme dans un bon nombre d'essais. Longtemps boudée par le formalisme moderniste à la Clement Greenberg pour ses aspects figuratifs et ses connotations trop littéraires, la production surréaliste devient le talon d'Achille d'un système dont on veut aujourd'hui montrer le relatif aveuglement.

On remarquera la nature des arguments qui établissent la pertinence du mouvement, depuis la mobilisation de l'inconscient

comme arme politique jusqu'à la production d'objets fétiches, s'inscrivant dans des séries hétérogènes où viennent s'abîmer les catégories traditionnelles de l'art et du savoir. La «défense et illustration» du surréalisme réquisitionne une panoplie d'outils conceptuels (empruntés, entre autres, à la psychanalyse, au marxisme et à la sémiologie) qui témoigne de l'ouverture actuelle de l'histoire de l'art à l'interdisciplinarité et de son orientation à la fois plus critique et plus théorique. Elle est aussi informée par les productions les plus récentes de l'art, celles que l'on propose comme relevant de la post-modernité et qui se montrent particulièrement sensibles aux conditions de leur occurrence. Que cette reconstruction du surréalisme s'accompagne, dans le présent numéro, d'un détour par les ruines du fascisme, rajoute à l'intérêt de la lecture.

- 1 Il ne s'agit pas d'imputer à qui que ce soit la responsabilité d'un état de fait relevant d'un ensemble de facteurs que la suite de cette présentation suffit à peine à évoquer.
- 2 Ils ont été colligés à la faveur des travaux disponibles et dans des réseaux familiers aux deux co-éditeurs. Certains des auteurs, dont la carrière est encore «jeune», annoncent que se prépare une solide relève dans le champ de l'art moderne.
- 3 Existe-t-il une démarcation nette, lorsqu'il s'agit d'un texte substantiel échappant au cadre spécifique du compte rendu, entre l'article relevant de *Parachute* ou de *Vanguard* et celui destiné à *RACAR*? Une importante question dont nous n'avons jamais vraiment débattu en tant que collectivité savante, et qui risque de devenir de plus en plus pressante à mesure que le discours de l'histoire de l'art se détache des spécialités et de la périodicité traditionnelles pour s'orienter vers des problématiques nouvelles (e.g., la question de la réception). Dans la perspective où les oeuvres les plus récentes confrontent des enjeux théoriques pertinents aux orientations actuelles de la discipline, elles devraient trouver leur place dans les pages de la revue.
- 4 Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire* (Paris, 1971), 192-193.
- 5 On peut la suivre dans la section des lettres à l'éditeur entre les mois d'avril et de septembre. Prétendant d'une coquille dans le titre latin d'un tableau de Newman, Panofsky avoue qu'il a de plus en plus de difficulté avec les «objets» que produisent les peintres contemporains.