

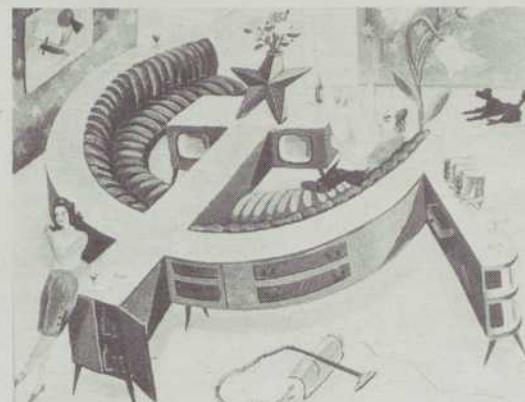
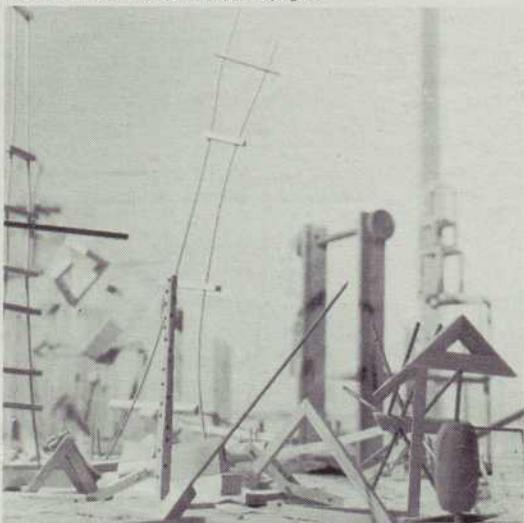
PETER BRIGGS. 1978/80. (France)

guerre ; on y redécouvre ce que la guerre a réprimé ou chassé. La Surréalisme est rentré d'Amérique émoussé et par-delà son héritage, on exhume la radicalité Dada. En 1958, le Stedelijk Museum d'Amsterdam vient d'acquérir les Malevitch de Berlin. En France, il faut attendre 1969 pour voir une exposition consacrée au Bauhaus. C'est l'époque d'un art clinquant, de l'art cinétique, de la grande exposition de la Machine, qui perpétuent les recherches futuristes sur le mouvement, relance son utopie. Fluxus, un certain Pop Art, le Nouveau Réalisme renouent avec la provocation dadaïste. On se souvient aussi de l'Agit Prop : aux environs de 1968, on ne compte pas les tentatives d'un art dans la rue. Elles tournent court d'ailleurs, comme avaient tourné court les actions dont elles s'inspirent.

L'unité des années 70 : art et politique

Toutes les avant-gardes, depuis le début du siècle, se sont liées, à un moment ou à un autre, au politique : expressionnisme, futurisme italien et futurisme russe, constructivisme, dadaïsme, surréalisme. Depuis, pas un artiste, pas un intellectuel qui n'ait traîné avec lui cette question culpabilisatrice : « Comment vais-je inscrire ma transformation du mode d'expression dans l'ensemble de la révolution sociale et le mouvement des masses ? » Quand les avant-gardes des années 60-70 ont renoué avec les avant-gardes des années 10-20, c'est cette surdétermination politique qu'elles se sont attachées à faire revivre.

PAISAJE IMAGINARIO. Groupe (Espagne)



GROUPE NORMAL. « Nomenklatur », Huile sur toile. 1979 (R.F.A.)



M. MROSCZAK, T. SIKORA. « Alice au pays des merveilles » (Pologne)

Qu'est-ce à dire ? Que l'on s'est illusionné sur les modèles, qu'on les a considérés comme des monolithes, sans prendre en compte les contradictions qui les avaient traversés.

On a d'abord oublié les luttes internes qui s'y étaient produites. On a gommé aussi ce qui opposait parfois les intentions des artistes à ce qui s'accomplissait dans la réalité. Malgré toute la littérature qu'a suscitée cette époque, les contradictions entre Kandinsky, Malevitch, et les constructivistes n'ont jamais été vraiment analysées. Tout au plus faisait-on la grimace devant le spiritualisme des deux premiers, mais sans s'inquiéter du fait que Lissitsky se chargeait encore de la propagande du pouvoir quand celui-ci déjà expédiait ses opposants dans les camps. On avait, sur la couleur politique des différents mouvements, des idées simplistes ; ils avaient été tout noirs ou tout blancs. Le Futurisme avait été fasciste, mais on ne se posait pas la question de savoir si la plupart des futuristes n'avaient pas été, aussi, des hommes de gauche. Ou encore, on estimait que le Surréalisme avait été sauvé du stalinisme grâce au trotskysme, sans s'interroger plus avant sur le rôle tenu par Trotsky dans certaines répressions, lorsqu'il était, par exemple, à la tête de l'armée rouge.

Et puis le monde, depuis 1920, a changé. Il ne se partage plus de la même façon. Pourtant, en

MICHEL JAFFRENOU (France)



Europe Occidentale, les artistes ont continué de penser et de militier comme si, là où la révolution avait « réussi », les avant-gardes, l'art véritable, n'y était pas impitoyablement réprimé.

Enfin, on a fait un choix. En recherchant absolument cette liaison art et politique, on a préféré l'art de la cohésion à l'art de la rupture. Il a fallu faire bloc avec le mouvement social, fusionner l'UN dans le plus grand nombre. De 1920 à aujourd'hui, on n'a décidément pas compris grand-chose à ce qui s'était passé entre 1905 et 1915.

Il existe pourtant, dans cette histoire de l'art moderne, quelques individualités, quelques échappées en solitaires qui auraient dû faire réfléchir.

Kandinsky est exclu de l'Inkhuk, puis au Bauhaus s'oppose à Gropius, parce que sa conception de l'art, décidément, ne peut se soumettre à la théorie productiviste. Malevitch, pour qui l'abstraction est la condition de la liberté irréductible de l'art, s'en prend aux socialistes et leur reproche d'exiger du peintre que celui-ci ne peigne que des « enseignes ». Plus tard, en Amérique, entre la dépression et le Mac Carthisme, une génération d'artistes, qui ne peut d'abord subsister qu'avec l'aide de l'Etat (Federal Art Project), qui fait ses classes quand triomphent les écoles pittoresques (réalisme, la Scène Américaine, influence de Benton) parvient malgré tout à tirer l'art hors de cette gangue provinciale et démagogique pour le hisser au niveau des plus hautes exigences morales et philosophiques.

D'une façon absolue, sans concession mais aussi sans culpabilisation ni mortification, ces peintres ont cru au pouvoir intrinsèque des formes qu'ils inventaient. Peindre différemment, avec cette radicalité, leur suffisait pour penser différemment. Ils n'auraient eu que faire d'un système d'idées imposé de l'extérieur de leur pratique.

Il existe une pensée plastique, distincte de la pensée mathématique, ou de la pensée physique, ou de la pensée biologique, ou de la pensée

DENMARK. « Archives Mortes II », 375 x 59 x 43 cm. 1978/79 (ph. Bernd Urban) (Belgique)

