

Artplan

Volume 24, Number 98, Spring 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54673ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(1980). Artplan. *Vie des arts*, 24(98), 88–92.

LE FORMALISME MIS EN QUESTION

Du 3 au 6 octobre dernier, s'est tenu, à l'Expo Théâtre de la Cité du Havre, un colloque qui avait pour thème: *Situations du formalisme*. Organisée par René Payant et une équipe de chercheurs du département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal (Nicole Dubreuil-Blondin, François-Marc Gagnon et Lise Lamarche), cette rencontre s'est réalisée avec l'étroite collaboration du Musée d'Art Contemporain qui exposait, pour la circonstance, des œuvres de la Post-Painterly Abstraction provenant de collections et de musées canadiens¹.

L'importance de l'événement, importance confirmée par l'inscription de plus de quatre cents participants, tient à plusieurs facteurs, dont le moins négligeable est peut-être l'affirmation, sur la scène artistique locale, d'un nouveau groupe de pression que constituent les théoriciens de l'art. Même si la formule du colloque permettait, après chaque exposé, une intervention libre du public, ce ne sont ni les artistes, ni les critiques de journaux, ni les muséologues, ni les historiens d'art (dans le sens traditionnel du terme) qui y prenaient officiellement la parole. Les intervenants québécois et canadiens appartenaient à cette catégorie d'universitaires intéressés aux fondements du discours sur l'art qu'ils repensent à la lumière des nouveaux développements de la linguistique, de la philosophie et des sciences humaines. En plus de l'Université de Montréal, l'Université du Québec (Fernande Saint-Martin), l'Université d'Ottawa (Philippe Fry, Vince Mendenhall) et l'Université de Colombie-Britannique (Serge Guilbault) participaient aux débats. Composé en majorité d'étudiants des départements d'histoire de l'art de Montréal et des environs, l'auditoire confirmait le champ d'intérêt des problèmes soulevés.

La participation étrangère, dont la liste prestigieuse et alléchante se trouva réduite par des annuis de dernière minute, soulignait, elle aussi, la pertinence du colloque. Constituée d'intellectuels éminents et de collaborateurs à d'importantes revues d'avant-garde, elle mettait en lumière le rôle de pont que peut jouer le milieu universitaire d'ici entre la pensée américaine (les États-Unis étaient représentés par Rosalind Krauss et Annette Michelson, professeurs à New-York, cofondatrices et codirectrices de la revue *October*) et la pensée européenne (de la France venaient Mikel Dufrenne, philosophe de renom, fondateur et ex-directeur du département d'esthétique à l'Université de Paris X; Catherine Millet et Catherine Francblin de la revue *Art Press*; Renato Barilli, professeur à l'Université de Bologne et collaborateur à la revue *Domus* et Thierry de Duve, professeur à l'Académie Saint-Luc de Bruxelles, complétaient l'équipe d'outre-Atlantique).

Le formalisme mis en question est une théorie critique américaine qui s'est développée, après la Seconde Guerre mondiale, dans les écrits de Clement Greenberg. Définissant la modernité comme un processus d'autocritique, il soutenait que la peinture significative, depuis Manet, tendait à l'affirmation de la spécificité de son médium qui pouvait se ramener, en dernière analyse, à la planéité du support et à la délimitation de cette planéité. Reprise et élargie, dans les années soixante, par une équipe de jeu-

nes harvardiens (M. Fried, R. Krauss, J. H. Cone), critiques et historiens de l'art, ce discours a présidé au triomphe international de l'abstraction américaine. Son prestige vient, en premier lieu, du rôle dominant qu'ont joué les États-Unis autant sur le plan artistique que sur le plan politico-économique. Mais il tient aussi à sa pertinence comme modèle théorique pour approcher les œuvres d'art. S'opposant à la critique de type existentiel proposée par Harold Rosenberg dans la notion d'Action Painting, la théorie formaliste exigeait un retour à l'expérience de l'objet-tableau que prenait en charge un discours descriptif rigoureux. Valorisant, dans l'art, le processus d'auto-référence, il conférait une rationalité non seulement à la production moderne (responsable de la mise à nu de ce processus) mais aussi à toute l'histoire de la peinture depuis le néolithique.

C'est sans doute cette pertinence théorique du formalisme, alliée à la compétence académique de ses principaux représentants, qui a suscité l'intérêt assez récent des milieux intellectuels et artistiques français au moment même où Paris compte reprendre sa place à côté de New-York comme haut lieu de l'art contemporain. Le paradoxe de cette attirance, qui ne s'exerce pas sans une certaine distance critique de la part de l'Europe, vient du fait que le modèle formaliste lui-même est depuis plusieurs années en état de crise. La complexité de la scène artistique actuelle (complexité aussi bien politique qu'esthétique, puisque les États-Unis n'y exercent plus une totale hégémonie) semble en avoir sonné le glas. L'éclatement des genres traditionnels, la disparition de l'objet au profit du concept ou du système, le retour en force de la figuration rendent caduque une lecture uniquement formelle et basée sur la seule spécificité du médium. Il est symptomatique de constater le *recyclage* des grands critiques de cette tradition vers les analyses savantes d'un corpus plus ancien (Fried), la pure spéculation esthétique (Greenberg) ou la recherche d'un modèle structural plus ouvert (Krauss) qui rende compte de la fragmentation de l'objet du discours.

Le problème posé aux participants portait, dans ce contexte, sur la pertinence actuelle du formalisme, sur la possibilité de conserver certains de ses acquis pour constituer un modèle qui rendrait compte non seulement de la production artistique la plus récente, mais qui pourrait aussi assumer l'art du passé. Prenant tantôt le formalisme américain lui-même comme objet d'analyse, tantôt proposant leur propre méthode comme une réponse aux limites du formalisme, les intervenants, par des points de vue variés voire antagonistes, ont révélé à la fois la complexité intellectuelle d'un débat de pure théorie et les conflits d'intérêts qui le sous-tendent.

Deux interventions, celle de Serge Guilbault et celle de Thierry de Duve, se sont intéressées au formalisme à ses origines dans une certaine gauche intellectuelle à tendance trotskyste, active à la fin des années 30 et au début des années 40. C'était l'époque où Clement Greenberg publiait régulièrement dans *Partisan Review*, le magazine principalement lié à cette tendance. Pour résister au stalinisme du P.C.A. et à son action paralysante sur la culture, il devenait impérieux de sortir l'art du joug du politique. Le maintien de l'autonomie de

l'art allait de pair avec le maintien de sa qualité. La lutte se fit au nom d'une abstraction qui sanctionnait à la fois l'indépendance de l'art et celle du créateur. Une telle idéologie, selon Serge Guilbault, allait paradoxalement rapprocher le formalisme greenbergien de la nouvelle droite anticommuniste que représentait Schlésinger dans son livre *Vital Center*. Dans l'exposé de Thierry de Duve, basé sur l'analyse d'un texte capital de Greenberg qui remonte à cette période (*Towards a Newer Laocoon, Partisan Review, 1940*), le formalisme se révèle comme moyen de lutter contre une autre menace pour l'art d'avant-garde: celle du *kitsch* envahissant, produit par une culture à son déclin. L'avant-garde se faisait conservatrice, élitiste même, pour se protéger. Afin de lui donner un déterminisme historique qui allait lui garantir son identité, Greenberg l'isola de son propre temps. Il la coupa du politique en même temps qu'il fit taire, dans son discours, le rôle de la sensation. Qu'on le déplore ou non, l'art est néanmoins aujourd'hui incorporé par le *kitsch*. Des institutions comme Beaubourg disposent d'immenses moyens pour diffuser les signes artistiques en les édulcorant. Pour résister à ce processus, il faut un formulaire élargi qui puisse rendre compte du contexte tout autant que de l'objet.

Cette proposition de Thierry de Duve trace une des voies hors du formalisme qui sera reprise et complétée par de nombreux autres intervenants. Pour Mikel Dufrenne, par exemple, c'est le caractère restrictif et normatif du formalisme qui est à blâmer. Et il ne s'agit pas simplement d'élargir le corpus auquel pourrait s'appliquer la méthode: c'est le principe même d'une totale autonomie du pictural que l'on doit remettre en question. La pratique de l'art a des liens avec les autres pratiques sociales (un formalisme à la Marc Le Bot l'a largement démontré). A l'œil *savant*, il faut opposer l'œil *sauvage*, un œil fait pour jouir, qui conçoit le pictural comme *chair*, comme lieu de l'expression. Que les termes «plaisir», «imaginaire», «aura» reviennent dans le vocabulaire critique, pour qu'ils permettent de saisir, à *qualité* égale, les particularités de chaque artiste. En se basant sur le retour au *contenu* dans l'œuvre du sculpteur canadien Robin Collyer, Philippe Fry recherche un système d'analyse et un système plastique plus ouverts qui redonnent sa place au temps: temps de l'autobiographie, temps social supportés, dans l'œuvre, par une structure narrative ouverte.

C'est aussi au nom du temps qu'Annette Michelson inscrit sa rupture avec le formalisme à la Michael Fried. Son intérêt pour le cinéma d'avant-garde est en grande partie responsable de sa découverte du rôle central de la temporalité dans l'expérience de l'œuvre. Trop lié à la défense exclusive de la *colorfield painting*, le discours formaliste supposait une sorte d'état de grâce de la peinture, une qualité de présence ineffable, hors du temps, qui conserve quelque relent de transcendance. Au moment même où elle se consolidait, la position formaliste était vouée à sa perte par la prolifération de médias d'expression artistique qui allaient remettre en lumière le rôle du temps dans le processus cognitif et qui allaient subvertir l'orthodoxie de la critique friedienne: sculpture minimale, danse d'avant-garde, performances... Rosalind Krauss, pour sa part, s'en est prise à «l'intérêt» du

formalisme, le terme étant pris dans le sens de profit, de plus-value. Parce qu'il transposait en jugement universel une expérience purement subjective de la qualité, le formalisme devenait une instance de légitimation privilégiée pour le marché de l'art. Dans l'intention de s'éloigner d'un discours normatif et de ses connivences avec la spéculation financière, R. Krauss propose une sorte d'approche structurale qui néglige la monographie et questionne les indices de la modernité dans de longues séries d'œuvres. La structure en forme de grille, par exemple, réapparaît avec insistance dans la peinture du 19^e et du 20^e siècles. Sa complète ambiguïté, qui la porte tantôt vers la contemplation mystico-religieuse du motif de la croix, tantôt vers l'affirmation matérialiste des coordonnées du support, est à interroger en fonction des considérations de Lévi-Strauss sur la structure du mythe.

D'autres oppositions au formalisme se sont faites au nom du sujet et de l'inconscient. Rapprochant, en dépit des réflexions de Serge Guilbault, le formalisme et le marxisme, Catherine Millet dénonce le rationalisme rigoureux et la prétendue objectivité scientifique dont ils se réclament, de même que leur conception linéaire et progressive de l'histoire. C'est l'individu qui est ici brimé, ses doutes, son point de vue particulier. Le formalisme s'est voulu sécurisant dans sa vision totalisante. Or, l'art est transgression et perte. Dans une même lancée, Catherine Francklin fait surgir l'art du questionnement existentiel des créateurs. Pour avoir systématiquement gommé le sujet-artiste, le formalisme s'est coupé du vertige que suscite la rencontre avec la toile. Le critique, aussi, qui a sacrifié l'interprétation singulière à un prétendu langage universel.

Selon les propres termes de Renato Barilli, son intervention et celle de Fernande Saint-Martin se situent, par opposition au caractère analytique de la théorie greenbergienne, du côté d'un formalisme synthétique qui s'appuie sur le rapport au monde pour définir les voies de l'art. Les recherches de la psychologie génétique fournissent à Fernande Saint-Martin un modèle d'appréhension et de structuration de l'espace dont rendrait compte la peinture depuis le cubisme (espace que tentaient de cerner Gleize et Metzinger quand ils se référaient aux savants non-euclidiens pour expliquer les modes de saisie de l'objet dans le cubisme). Cette approche, qui suppose un espace pluriel en constante transformation, s'opposerait aux propositions trop restrictives de Greenberg sur la planéité du support. Se basant sur les réflexions de Goldman, de McLuhan et de Marcuse, Renato Barilli trace un parallèle entre le développement de la technologie et l'évolution de l'art. On aurait ainsi un art mécanomorphe à l'époque du cubisme, suivi d'un art électromorphe avec l'apparition de l'informel. Ne se prononçant pas sur les présupposés idéologiques d'un tel rapprochement avec la technologie, Renato Barilli le propose simplement comme un modèle opératoire pour mieux comprendre l'art d'aujourd'hui.

La multiplicité des approches a pu laisser les spectateurs (spectateurs, en effet, puisque les interventions de la salle sont demeurées très limitées, cédant la place à un débat de spécialistes entre les intervenants officiels) sur une impression de gran-



1. Invités au Colloque *Situations du formalisme*, Cité du Havre, Montréal. De gauche à droite, Serge Guilbault, Louis Marin, Philippe Fry, Fernande Saint-Martin et Thierry de Duve.

de confusion. La situation, pourtant, n'est pas si inintelligible qu'il y paraît au premier abord. Si le formalisme, en effet, sert ici de déclencheur à une prolifération de prises de position théoriques, c'est qu'il continue à alimenter la pensée et à soulever les passions. Ceux qui visent à le parachever comme ceux qui en prennent la contrepartie puisent leurs arguments dans un fonds intellectuel commun qui a principalement sa source dans les récents développements des sciences humaines (les emprunts au structuralisme, à la linguistique, à la psychanalyse, à la psychologie et à une sociologie informée par le marxisme reviennent le plus souvent). La diversité qui persiste ne fait que s'accorder au champ artistique lui-même qui prolifère, après le relatif monolithisme des années soixante, sous le signe de l'éclatement et de la fragmentation.

Cette diversité témoigne aussi de tout un jeu politique qui régissait non seulement les rapports des participants au formalisme mais aussi les rapports des participants entre eux. La discussion tentait, par exemple, de rapprocher des théoriciens qui avaient vécu le formalisme comme un impérialisme culturel, des formalistes *repentis* et des chercheurs qui héritaient du formalisme comme simple objet d'analyse. Elle regroupait des représentants de milieux de pointe, Paris et New-York aiguisant leur rivalité, et des représentants de milieux périphériques, à l'épiderme sensible devant toute forme de domination. Alors qu'une pensée de gauche, inspirée encore de la réflexion intellectuelle qu'engendra Mai 68, animait un certain nombre d'intervenants, d'autres réagissaient spécifiquement contre cet héritage, revenant à une forme d'humanisme qu'on ne distinguait pas bien, ici, de l'idéologie d'avant la révolution tranquille. On peut enfin ajouter qu'au moment même où des théoriciens de tout acabit croisaient le fer, de nouveaux écarts se marquaient, dans l'auditoire, entre théoriciens et artistes, entre théoriciens et historiens d'art. Le colloque fut aussi révélateur des intérêts conflictuels du milieu qu'il fut stimulant pour la réflexion critique.

1. En plus de la collaboration du Musée d'Art Contemporain, le colloque vit le jour grâce au généreux soutien de l'Université de Montréal, des gouvernements du Québec et du Canada et de la Compagnie Air France.

2. Nous avons malheureusement passé sous silence, à cause d'un manque de familiarité avec les concepts philosophiques, l'intervention de Vince Mendenhall qui montrait l'influence de la théorie formaliste sur l'esthétique analytique de Cavell et Danto, influence qui renverse les rapports traditionnels de dépendance de la critique d'art et de la philosophie.

Nicole DUBREUIL-BLONDIN

AUDACES DU CINÉMA ÉTUDIANT

Qu'attendions-nous du cinéma étudiant? Non pas qu'il se conforme aux canons figés d'un art bien établi, mais qu'il se lance à l'aventure, sur des voies nouvelles, au risque de se compromettre. Il serait toutefois injuste d'ignorer un film conventionnel lorsqu'il est réussi. Nous lui avons néanmoins préféré celui qui fait preuve de hardiesse. Nantis de cette dualité, que nous proposait le 11^e Festival du Film Étudiant Canadien, présenté par le Conservatoire d'Art Cinématographique de Montréal, du 14 au 18 novembre 1979?

Loin de l'animation à la Chuck Jones ou à la Walt Disney, les variations sur un thème bien connu, *La Pomme* (Claude Lavoie/Université de Montréal), ne manquent pas moins d'humour et de fantaisie. Dans la catégorie documentaire, il suffit que la caméra épie implacablement clients et produits du célèbre magasin d'aubaines torontois, *Honest Ed's* (Marc Landry/York University), pour que ressorte toute l'aliénation de notre société de consommation; qu'elle tourne en *Contre-plongée* (Jean Delisle/Concordia University) un plongeur acrobatique pour faire des prouesses techniques au montage; et qu'elle prenne des gros plans de toute la gamme d'émotions, allant de la joie à la souffrance, de la protagoniste d'*Amour et violence* (Martial Éthier/Concordia University), pour nous révéler à la fin sa cause inattendue: un accouchement! Côté expérimental, le très cocasse et intelligent *This Is the Title of My Film* (Drew Morey/Sheridan College), inspiré à la fois des mélodrames radiophoniques à la *Martha Ray* des années 40 — avec musique d'orgue populaire à l'appui — et des feuilletons télévisuels, remplace le dialogue attendu par la description technique du scénario dans la bouche des acteurs. Reste deux films abstraits, *16 autrements* (Paul-Émile Rioux/Concordia University), allègre danse de motifs géométriques, et *4/7/74* (Mick Griffin/Ryerson Polytechnical Institute), vision inédite des quatre éléments.

Le cinéma saurait-il se passer de narration? Pas de sitôt, si l'on en juge par la catégorie la plus imposante du festival, le film de fiction. Avec une grande simplicité de moyens, *Rage* (Lindsae Paterson/Sheridan College) orchestre les désarrois de la jalousie dans un décor exotique. Film sans parole, *Sorry for the Inconvenience* (N. Holeris et J. Theodorlis/University of Toronto) relate, par un habile recours au *flash-forward*, l'expropriation de la maison de campagne d'un jeune homme pour la construction d'un aéroport. Une parodie de *Tous les garçons s'appellent Patrick* de Jean-Luc Godard, devenu *All the Girls s'appellent Natalie* (Helen Workman/Concordia University), nous vaut un bon moment de détente. Par ailleurs, deux films, s'inscrivant dans la lignée de *La Jetée* de Chris Marker, sont montés à partir de photographies: *Three Blind Men and an Elephant* (C. Meyers et D. Mauro/University of British Columbia) retrace, à la manière d'un film policier, les circonstances troubles qui ont conduit la protagoniste au suicide, tandis que *Récits d'un long voyage vers la lumière* (G. E. J. St. Just/University of British Columbia) explore avec grande sensibilité la complexité des angoisses et des émotions d'un homosexuel. La caméra devient impitoyable lorsqu'elle nous introduit dans l'univers concentrationnaire d'un retraité dans un foyer de

vieillards, ironiquement dénommé *Le nouveau village* (François Leclerc/Concordia University). Et combien tragique est l'emprise d'un père incestueux sur sa fille (*For Elizabeth*/Richard Zywockiewicz/York University). Et dramatique, la désillusion progressive d'un jeune immigré grec au Canada (*Tomorrow's Another Day*/Tom Zoubaniotis/Ryerson Polytechnical Institute). Enfin, deux parodies du *Superman* américain, *Superfrog* (Richard Montpetit/Concordia University) et *Supermaire* (Jean-Claude Lauzon/Université du Québec à Montréal), cette dernière doublée d'une satire du maire de la métropole canadienne, Jean Drapeau, font preuve de brio et d'imagination.

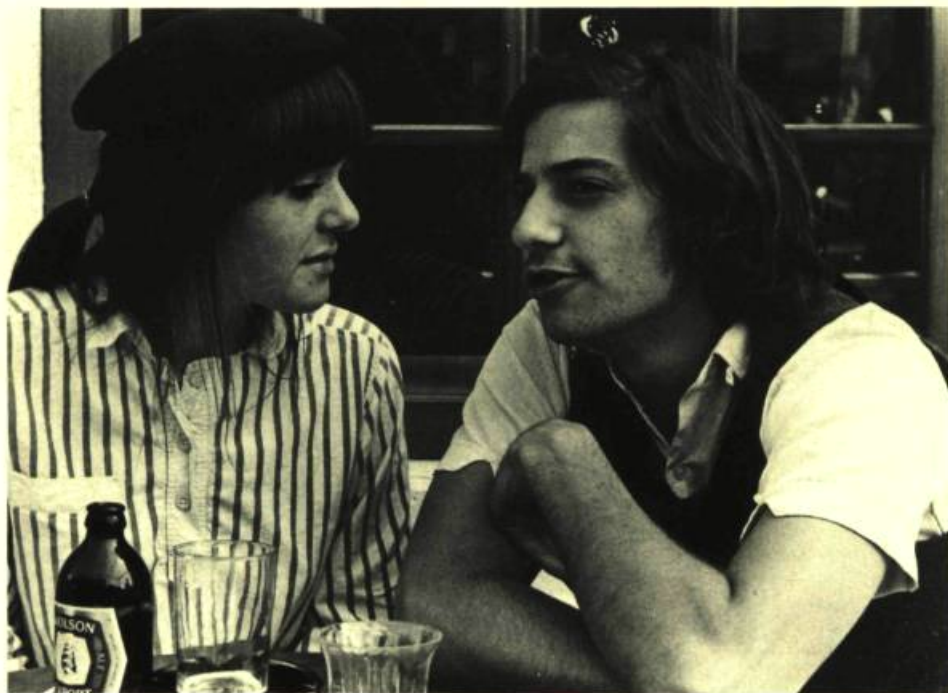
Une sélection de films étudiants de Munich et une rétrospective des films gagnants des dix dernières années du présent festival, complétaient ce programme riche de jeunes talents. On s'attendait à la catastrophe, on a eu surtout des surprises, et même des révélations.

René ROZON

2. *Rage* (Lindsae Peterson, Collège Sheridan).

3. *All the Girls s'appellent Natalie* (Helen Workman, Université Concordia).

4. *Three Blind Men and an Elephant* (C. Meyers et D. Mauro, Université de Colombie britannique).



MUNCH, OU LA MORT EXPRESSIVE

J'ai de très sérieuses raisons pour plaindre celui qui n'aime pas la mort. (Baudelaire)

Entre les délires souvent laborieux de l'art sous le Second Empire, au Grand-Palais, les seins nus à la piscine de la Porte d'Auteuil ou les convulsions de Morrison sur deux ou trois écrans, une récente visite au Musée Gustave-Moreau m'a vite confirmé ce que tous savent déjà: Le symbolisme, aujourd'hui, se vend et s'exporte bien.

N'est-il pas significatif de constater qu'en 73, le Musée de la rue La Rochefoucauld — quoique vaste — avait peine à montrer toutes les toiles et tous les dessins du plus fameux des symbolistes, et que, cette année, on ait substitué à ces toiles mi-fresques, mi-légendes, des *bons de déplacement*, dûment signés par les conservateurs des musées de Tokyo, d'Alger ou de Washington? Sans parler des expositions en France même, où partout on trouve prétexte à faire figurer une ou plusieurs toiles de Moreau.

Que la réhabilitation des symbolistes remonte aux années 60, cela ne laisse certainement aucun doute — et l'influence de peintres comme Georges de Feure sur le psychédéisme est bien assez évidente pour le prouver — il reste toutefois que ce sont surtout les expositions de 72, à Londres, et de 76, à Paris, qui ont permis au grand public de se familiariser davantage avec cet art. On ne parle plus de «peintres pompiers» au sujet de Moreau et des symbolistes, comme c'était le cas il y a quelques années à peine. (La *redécouverte* de Villiers de l'Isle-Adam, en littérature cette fois, est elle aussi révélatrice.)

Ce n'est que justice, d'autant plus que le Symbolisme s'étend sur une période qui (en arrondissant les angles, bien entendu) va du naturalisme de Courbet jusqu'au surréalisme. Malgré les trop nombreuses écoles qui ont foisonné alors, presque tous les peintres de la fin du XIX^e siècle se sont réclamés de l'esprit symboliste. Mais en art, tout n'est-il pas symbolique? Dès que le peintre suggère, n'y a-t-il pas symbole? Si ces questions méritent d'être posées, les réponses, elles, dépassent largement notre propos.

Décadence

Or, malgré cette évolution du goût, malgré cette... réforme, il semble que nous ne soyons pas plus à l'abri aujourd'hui des poncifs et des lieux communs. Et l'on s'étonne avec raison de voir des gens qui passent pour modernes, se vautrer voluptueusement dans le ridicule des idées reçues. Aussi, convient-il désormais d'associer — comme s'il s'agissait là d'un phénomène organique — les épithètes *Symbolistes* et *Décadents*.

Pour peu qu'un artiste de la fin du XIX^e siècle ait effleuré les mythes de Faust et de Salomé, s'il a eu la *faiblesse* d'illustrer la vie de l'une des nombreuses «putains de l'antiquité» (pour reprendre une expression désormais fameuse), quand bien même le dit artiste aurait tout inventé, qu'il serait parvenu à construire une portion d'avenir, si l'angoisse, si la mort et la folie ont visité son œuvre et qu'il ait cherché à reproduire leurs symboles, le mot est lâché: *décadence*. Voilà qui lui tranche les couilles et l'expédie dans un purgatoire lointain. Il paraît



5. Edvard MUNCH (1863-1944).
La Femme, 1894.
 (Phot. Oslo Kommunes Kunstsamlinger)

que Flaubert et Nietzsche (!!!) viennent en tête. Il me semble que c'est là une manière simplette de voir les choses.

Et même si de nos jours, le mot *décadent* ne résonne pas de la même façon qu'aux oreilles de Baudelaire, agacé qu'on s'en soit servi en parlant de Poe, il n'en conserve pas moins une nuance bien fielleuse qui revient à dire: «C'est admirablement peint, mais ça glorifie la mort.»

Que Gustave Moreau ait glorifié la mort, cela reste à voir, mais qu'elle l'ait tourmenté, cela ne fait aucun doute; et je veux qu'on nous présente sur l'heure un seul artiste que la mort et la folie n'ont jamais angoissé. Olivier Guimond? Peut-on sans malice qualifier Gauguin de *décadent*, lui qui, une bonne partie de sa vie, n'a fait que préconiser le symbolisme? Et il n'est pas l'exception; il y en eu plusieurs. Entre autres: Munch.

Agoraphobie

Munch symboliste, Munch expressionniste, Munch peintre officiel; Munch avant tout est un peintre à *part*. Cela est important, et le film de P. Watkins qui s'attache principalement à illustrer les chocs de l'amour et l'impact de la maladie sur l'œuvre de Munch, le démontre clairement. L'individualisme qui se hisse au rang de maladie nerveuse; nous y reviendrons.

Que l'angoisse, la mort et la folie aient été les *moteurs* de l'art du peintre norvégien (Munch doit autant à sa maladie que le XIV^e siècle, aux épidémies de peste), cela ne suffit pas, il me semble, pour le qualifier de *décadent*. En quoi peut-on comparer la vie et le comportement d'Edvard Munch à ceux de Des Esseintes par exemple, qui, lui, certainement, symbolise la décadence? Et pourtant, si l'on veut désespérément classer Munch, on dira qu'il est symboliste. C'est d'ailleurs plus qu'un réflexe chez lui, c'est un choix bien arrêté. Au début de sa carrière, Munch s'est appliqué à rejeter le naturalisme qu'on tentait de lui inculquer, en même temps qu'il rompt avec son père et sa famille; pour lui, le symbolisme représente l'indépendance et le

recul qu'il prend vis-à-vis son passé. Cela va avoir des répercussions considérables sur toute sa peinture (sa plastique), du moins jusqu'en 1908, année où il sera interné à Copenhague (et pourquoi pas, jusqu'à la fin de sa vie?).

Si, dans sa vie privée (rapports avec les femmes), et professionnelle, Munch encaisse les coups, si les déconvenues sont telles, que se développe en lui une agoraphobie malade — par-dessus tout, il craint que ne se dissipe son identité — sa peinture va récolter un à un les bienfaits de ces macérations nerveuses; et elle en devient plus assurée. Mieux que cela: ses toiles ne sont pas simplement des recherches picturales, elles répondent à quelque chose d'intensément vécu et mis en relief, dans la conceptualisation, par sa maladie. Les dessins représentent l'angoisse, les sujets, l'effroi ou la plus lourde mélancolie, mais la peinture, la plastique, les couleurs, les traits, sont étonnamment puissants et définitifs. En fait, *rien* n'est plus convaincu.

Par un mouvement vaste et large de l'esprit — et un seul — Munch saisit son sujet et son projet. Il ne s'agit pas là d'inspiration (cette notion vulgaire pour esprit en mal de visites divines), tant que d'expression de ce qu'il ressent, de ce qui est dans son esprit. Chaque application de couleur est une déclaration criante. Elle est la photographie des sculptures qui bougent dans son cerveau.

Disco

Ainsi, dans l'art moderne, les peintres cherchent-ils souvent à transcrire des impressions visuelles fugitives (je ne dis pas qu'ils ne font que cela!), semblables à ces perturbations colorées sur la rétine lorsque l'œil est exposé à des chocs de lumière (ou encore traduisent-ils ce qui n'est pas définitif). L'on aurait tort de leur reprocher cette fascination pour des impressions qui, au sens le plus strict, sont aussi *humaines* que la peine ressentie auprès d'un mort; mais que l'on ne se méprenne pas, Munch travaillait déjà ainsi.

Souvent, on qualifie (encore) la peinture de Munch d'art dégénéré; c'est une épithète qui lui est restée depuis 1937, quand il fut contraint de fuir l'Allemagne nazie; on parlerait même de laideur. Sans vouloir entrer dans le fameux débat sur le beau et le laid, il me semble pourtant que l'on admette partout, aujourd'hui, que le *mal* n'est pas à proprement parler le laid. Le laid, c'est ce qui ne s'exprime pas librement (malheureusement on trouvera encore des gens pour dire qu'un malade ne peut pas s'exprimer librement), le laid, c'est cet amour du convenu qui étouffe toute création véritable. Par contre, la maladie assumée, l'angoisse vécue jusqu'au bout, les convulsions névrotiques qui disent leur nom, leur transposition, si besoin est, leur transcription, tout cela n'a rien à voir avec le laid. Le laid, c'est le disco; or, Munch n'est jamais disco.

A moins que ce ne soit cette langueur qui choque, cette mouvance, cette absence de lignes droites devant laquelle l'œil ne trouve ni appui ni support. Il reste que le laid n'est pas là. L'esprit se fond dans un silence insoutenable, les morts marchent sur les ponts, les femmes ressemblent surtout à des prostituées malades, quand elles n'ont pas carrément l'air mauvais (Munch a illustré les *Fleurs du mal*); or, s'il est fréquent, dans l'imagerie populaire, qu'une femme représente la mort, dans l'esprit de Munch, toutes les femmes sont dominées par elle (cf. le film). Mais la peinture — et c'est ce qui nous occupe — est traitée comme la matière ductile qu'elle est; pas d'imposture de ce côté-là. On sent la couleur épaisse et fraîche au bout du pinceau, et elle est appliquée sur le dessin avec une sensualité frénétique (et un risque) telle, qu'il est dorénavant entendu que Munch est l'un des principaux créateurs de l'art moderne. Et cela, même si c'est par l'angoisse de la mort que le cri de délivrance a dû passer.

Il semblerait qu'en art (les tenants de la critique officielle le prétendent encore) il y ait des valeurs d'ordre moral qu'il ne faille jamais renier. Ainsi, une œuvre d'art devrait toujours glorifier la vie. Ce serait sa *fonction morale*. Toujours, on devrait trouver ce «je ne sais quoi de surnaturel» qui fait dire que la vie est vérité; et puisque l'art est vérité lui aussi... on voit où on veut en venir. D'aucuns croient que les romantiques ont beaucoup chanté la mort pour prouver que la vie valait mieux. Mais, chez Munch, la mort est un thème permanent; on la retrouve partout; dans ses femmes, à travers ses paysages vacants, sur toutes ses routes qui coulent sans fin, comme on la ressent dans ces arbres du deuil chez Degouve de Nuncques. Et, au moins jusqu'en 1908, il est évident que, pour Munch, la mort est ni plus ni moins qu'un affranchissement. Or, la plupart de ses meilleures toiles datent de cette époque.

L'âge et l'art

Sans admettre en bloc tout ce que Jean Selz avance dans l'ouvrage qu'il a consacré à Munch, il faut tout de même convenir avec lui que si la guérison de Munch «fut bénéfique à son état mental, ce fut au détriment de son art». Jamais plus, après son internement, la violence qui animait le peintre ne se manifesta d'une manière si heureuse, comme à l'époque où il peignit ce fameux *cri*. Cri schizoïde, s'il en est, loin de celui, révolté, de Morrison, mais n'interrogeant pas moins la mort en face.

On s'en sera rendu compte lors de l'exposition itinérante de 73 et 74 (Munich, Londres, Paris); et d'ailleurs, si les fresques commandées par la municipalité d'Oslo peuvent être prises en exemple, on est surpris par la différence; a-t-on vraiment affaire au même peintre? Était-ce qu'il avait changé d'attitude vis-à-vis la mort? Quoi qu'il en soit, ce n'était pas la première fois que l'âge portait préjudice à l'art.

Munch n'en demeure pas moins troublant, et, encore maintenant, il choque, il remue les résistances, il surprend et met le public mal à l'aise. C'est certainement qu'on ne l'a pas encore assimilé. Il semble que nous soyons encore enchevêtrés, pour ne pas dire subjugués, dans l'éclectisme de cette fin du XIX^e siècle. Admettre la peinture de Moreau, c'est l'indice qu'on s'en libère. Si on ne rit plus devant ses Salomé, c'est qu'on n'en a plus peur. Ceci m'engage à rapporter ici les propos suivants lus dernièrement dans quelque journal: «Rimbaud, Freud et Marx ont littéralement traumatisé le XX^e siècle. Il faut que nous ayons maintenant la force, la volonté, de nous séparer d'eux; pas tant de les rejeter que de les dépasser. La liberté passe par cette assimilation des grands mouvements de la pensée.»

La fascination de certains artistes pour la mort n'est certainement pas une preuve de décadence, ou n'en est pas une preuve certaine. Un souffle nouveau en art peut (et probablement va) passer par une longue évocation de la mort. Munch nous le montre assez, semble-t-il. Aussi, faut-il rejeter cette *moralité* qui voudrait tabler sans elle. La mort qui est au centre de l'art, non pas en tant qu'élément destructeur (quoique l'art n'y échappe pas, lui non plus), mais en tant que principe central contre lequel l'artiste se bat, auquel il aspire ou tout simplement dans lequel il baigne. Ceci dit, il n'est pas établi qu'un art dit décadent ou dégénéré serait un mal. Et s'il était un besoin? Et s'il était un désir?

François TÉTREAU



6. Edvard Munch
La Vigne rouge, 1898.
(Phot. Oslo Kommunes Kunstsamlinger)

7. Bernard GAITZSCH
Film miroir, 1979 (55 min.).
Munich, Académie des Beaux-Arts.

LETTERE DE MUNICH

Voici d'abord un bref aperçu de la situation culturelle à Munich.

Vous n'ignorez sans doute pas que cette ville a été un des centres du Jugendstil et du Blaue Reiter et vous vous souvenez certainement de la résistance qu'y rencontra Hitler. Mais Munich n'est plus le centre de l'art contemporain allemand. Les collectionneurs et les mécènes s'y font rares, et c'est sûrement à cause d'un manque d'intérêt pour l'art actuel et d'une préférence pour les valeurs sûres. Quant aux musées, ils peuvent difficilement être considérés par les jeunes artistes comme des tribunes.

La Maison des Arts, construite au temps du Ille Reich dans le style néo-classique, ne présente hélas! que des expositions d'art de second ordre. Elle loge également une collection permanente d'art moderne qui ne vaut pas celles de Cologne, de Berlin ou de Paris, à cause d'un budget trop modique et d'une politique des musées déficiente, mais elle occupe quand même la moitié de l'édifice.

L'ancienne Pinacothèque possède une collection célèbre et bien connue à travers le monde. Ses collections de peintures européennes vont des époques les plus anciennes jusqu'au 19^e siècle. Le Musée Allemand, très apprécié des visiteurs, présente beaucoup d'intérêt. Il contient une des plus grandes collections d'objets techniques et scientifiques. La Villa Lenbach possède une des plus précieuses collections du mouvement du Blaue Reiter et s'efforce plus que jamais de se mêler aux activités d'art contemporain au moyen d'expositions particulières et de présentations artistiques.

Il y a à Munich un musée du cinéma. On y trouve une collection de films allant du début du cinéma à nos jours. On y fait également de la restauration. Des producteurs de tous les coins du monde ont l'occasion d'y présenter leur travail et peuvent aussi visionner des films de tous les pays du monde. Munich est une ville importante pour les producteurs de cinéma. On y trouve plusieurs studios et de nombreuses compagnies de production.

La situation politique, en Bavière, s'est considérablement modifiée au cours de l'année dernière. Un nouveau président, F. J. Strauss, a été élu. Depuis son arrivée au pouvoir, les budgets ont sérieusement diminué, et le conservateur de la Villa Lenbach peut difficilement faire de nouvelles acquisitions. Pas simplement cela. La Cour des comptes a maintenant le droit d'intervenir lorsqu'il s'agit d'une nouvelle acquisition, et c'est elle qui prend les décisions finales.

Au printemps de 1978, l'organisateur réputé d'expositions Kasper Koenig vint à Munich pour y présenter une exposition de



7

six artistes européens et américains et de six autres artistes de Munich. Les artistes étrangers soumièrent des suggestions approfondies concernant les galeries européennes et les conservateurs de musées. Koenig avait coordonné la participation locale. Cette exposition ne connut toutefois pas tout le succès qu'on en espérait. Néanmoins, elle donna à des artistes importants comme Stanley Brown, Niele Toroni et Paolini, l'occasion de se manifester. Le coût de cette exposition s'éleva à quelque 30.000 marks et fut absorbé par le budget des Affaires Culturelles après de longues tractations. Au même moment, une galerie privée, la Dany Keller, obtenait une subvention du même ministère.

Comme vous pouvez le constater, il n'est pas très facile pour les jeunes artistes et les galeries d'avant-garde de vivre et de travailler dans l'atmosphère provinciale de Munich. Plusieurs locaux inutilisés et en voie de dilapidation pourraient être récupérés et transformés par les artistes, comme c'est le cas d'une ancienne gare d'autobus au sujet de laquelle des négociations sont engagées. Par ailleurs, des galeries privées qui seraient en mesure de promouvoir des artistes débutants n'osent pas le faire. Comme solution de remplacement, quelques petits groupes d'artistes et d'étudiants ont ouvert des galeries, mais à quel prix! Comment se fait-il qu'il soit si difficile de trouver à Munich des organismes progressistes?

Dans le domaine du théâtre, Munich occupe une place importante. En 1978, on fonde le Festival annuel de théâtre. Plusieurs troupes internationales y participèrent ainsi qu'aux nombreux ateliers qu'on y organisa. Le New York Street Theater, George Tabori, Jango Edwards, Jana Haimsohn. De Paris, une troupe d'acteurs sourds et muets, et d'Italie, Il Teatro Campesino. Il y eut également des spectacles de marionnettes et, bien sûr, des pièces par les troupes théâtrales de Munich. Enfin, en juin 1979, George Wein, l'organisateur du Newport Jazz Festival, a dirigé le premier Festival de jazz de Munich. Peut-être, cet événement se répétera-t-il, l'an prochain. Il serait souhaitable que s'organise ici un centre de jazz comparable à celui de Newport et aux autres qui existent déjà¹.

1. Né à Munich, le 8 mai 1954, Bernard Galtzsch a des attaches canadiennes. Une partie de sa famille vit à Sarnia et à Toronto. Il est étudiant à l'Académie des Arts de Munich et s'intéresse surtout à la photographie et à l'art conceptuel.

Bernard GAITZSCH

(Traduction de Michèle Dumont)