

Pensées modernistes de fin-de-siècle en arts

Quentin RIOUAL
Université Paris Nanterre

Interroger sous un angle transdisciplinaire et transnational les pensées modernistes de l'art à travers le spectre de l'avenir constitue un programme vaste car possiblement anthologique, mais ces deux perspectives sont certaines de celles que se donne la recherche récente en histoire des arts. Les quelques exemplaires que nous offrons à la lecture ci-après, qui valent comme paradigmes, ne suffisent pas bien entendu à épuiser la question mais ils tendent à en rassembler certains traits encore épars, notamment en passant par le décloisonnement méthodologique.

La fin du XIX^e siècle et le début du XX^e constituent des périodes de phase avancée de la dérégulation culturelle européenne¹. Interroger certaines des idées sur l'avenir de l'art théâtral et pictural à cette époque pourrait passer par le parcours des expériences particulières qui, en matière technique et technologique notamment, ont été motrices. Nous avons préféré porter notre attention sur les artistes qui, en invoquant l'avenir, se sont opposés aux institutions *en présence*, c'est-à-dire aux institutions occupant le présent de manière telle qu'elles n'admettent d'avenir qu'en elles. Ceux qui ont perturbé les champs de cette manière sont effet aussi importants que ceux qui ont actualisé les possibilités ouvertes par ces perturbations. La problématique de l'avenir ne sera donc pas ici prise thématiquement (ni comme sujet pictural, ni comme sujet dramaturgique) mais comme un des temps de *l'œuvre d'art*, c'est-à-dire en l'occurrence comme un temps qui nous place *en présence* de l'œuvre *en puissance*. Car que ces vœux aient été plus ou moins pieux importe peu tant on sait ou peut deviner, dans un contexte anti-académique de plus en plus construit, leur pouvoir perturbateur voire libérateur. En cela nous nous accordons à l'idée avancée par Sartre que « c'est à partir du jour où l'on peut concevoir un nouvel état de choses qu'une lumière neuve tombe² » sur ce que nous vivons, nouvel état de choses permis par les initiatives des sécessions picturales et des théâtres d'à-côté du tournant XIX^e/XX^e.

1. Christophe Charle, *La Dérégulation culturelle : essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 2015.

2. Jean Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006, p. 479.

À cet égard, il faut chercher à entendre comment c'est en sollicitant l'avenir comme fiction actualisante que les modernistes ont réussi à s'organiser face au monopole du présent détenu par les institutions. Ainsi notre parcours évoluera-t-il en somme sous l'impulsion de ces trois questions : quel avenir positif pour l'art ? où et comment faire exister cet art ? quels principes l'animent ou l'animeront ? On aura ainsi, par le truchement de ces trois interrogations, un aperçu du contexte intellectuel ayant favorisé l'émergence d'un certain avenir en art : celui des échanges transartistiques transnationaux à l'orée du XX^e siècle.

L'enfance performative

Outre les caractérisations esthétiques desquelles les artistes ont cherché à se démarquer ou à se rapprocher selon leur projet ou leur stratégie, la caractérisation de l'art voire de l'œuvre d'art comme étant dans son enfance ou comme ayant un avenir a d'abord une vocation performative. L'expression d'« enfance de l'art » court ainsi de 1801 chez Pujoux³ à 1888 chez Antoine pour critiquer la naïveté des procédés techniques utilisés par le théâtre pour répondre aux problématiques décoratives de formation de l'illusion, invitant ainsi à repenser la relation entre peinture et théâtre, entre scène et salle, et à professionnaliser les échanges entre régisseur, décorateur et machiniste. Autre déclinaison de syntagme performatif, plus célèbre car il caractérisa plus précisément un type d'œuvre plutôt qu'un état, est celle d'« œuvre d'art de l'avenir » (*Das Kunstwerk der Zukunft*), titre choisi par Wagner pour son ouvrage de 1849 mettant en valeur la nécessité d'une recomposition artistique qui s'associerait à la dimension politique d'un art non national universel⁴. La critique de l'égoïsme des arts est plutôt celle d'un âge adulte qui les aurait isolés que d'une enfance où, significativement, ces arts se trouvaient rassemblés. L'interrelation des arts ici défendue trouvera des échos chez Appia en 1898 puis chez Craig, qui cite encore l'ouvrage de Wagner, dans le numéro 2 de sa revue *The Mask* en avril 1908. Toutefois, l'expression « œuvre d'art de l'avenir », si elle connaît une fortune populaire, disparaît relativement rapidement chez les wagnériens au profit de la *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) ou du *Wort-Tondrama* (drame du mot-musique), transformations que l'on peut interpréter comme la recherche d'une actualisation de cette « œuvre de l'avenir ».

3. Jean-Baptiste Pujoux, *Paris à la fin du dix-huitième siècle*, chapitre XXXIII, Paris, Mathé, 1801.

4. « L'histoire présente nettement deux moments principaux de l'évolution de l'humanité : le [moment] national et ethnique, et le [moment] non national et universel. Tandis que, aujourd'hui, nous attendons de l'avenir l'accomplissement de ce second acte de l'évolution, nous voyons nettement, dans le passé, l'accomplissement du premier » (Richard Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, tr. de J.-G Prod'homme et F. Holl, Éd. d'Aujourd'hui, 1982, p. 88).

Tout au long du XIX^e siècle, des centaines de périodiques prennent significativement le terme d'avenir comme titre. Au-delà de la compétence naturelle du mot à convenir au programme d'un journal qui traite autant du *est-venu* que de l'*à-venir*, cette diffusion interroge les stratégies à l'œuvre sous ces emplois qui finissent par se banaliser sous le poids des organes de parti prenant l'avenir comme programme. Ce que nous apprennent les revues *L'Avenir dramatique* (1890), revue para-institutionnelle, et *L'Avenir artistique* (1892), soutenue par l'Académie française, c'est que, puisqu'il n'est pas encore là, l'avenir appartient à ceux qui se l'approprient : tant à ceux qui sont inféodés aux institutions qu'à ceux qui cherchent à s'en éloigner, peut-être même pour y revenir. Plutôt que de chercher à savoir s'ils avaient raison ou non, si l'avenir projeté s'est actualisé, il est aussi intéressant de comprendre ce que ces usages disent de la pensée artistique, notamment de celle qui n'a pas les moyens financiers et institutionnels de s'actualiser. En un sens, l'avenir est la seule chose dont dispose la modernité artistique. Si les conditions d'advenue de l'œuvre ne sont pas réunies, ce vocabulaire permet au moins de la penser, pensée « brisant le flux du temps indifférent⁵ ». Avec les notions d'avenir et d'enfance, la jeunesse⁶, qu'elles induisent par nature, permet aux modernités de contester les *ancienetés*, voire les antiquités, parfois de manière très intempestive : le 29 janvier 1898, à un article du célèbre critique d'art Vladimir Vassilievitch Stassov qui lui reproche de causer du tort à l'art russe, Diaghilev répond en effet :

Réfléchissez au conseil que la jeunesse vous donne de vous taire et de cesser d'agiter le tocsin, car votre temple a brûlé et ne laisse que cendres ; quant aux pierres précieuses qui en ont réchappé, elles n'ont pas attendu votre tocsin pour être enchâssées dans de belles montures. Nous ne nous sommes pas encore engagés et nous avons beaucoup plus de mal que vous à le faire, car nous sommes de très grands subjectivistes et n'avons pas la chance de posséder le socle d'objectivité qui est le vôtre, mais nous avons le temps pour nous, et c'est là notre chance⁷.

Mettre en valeur sa jeunesse, c'est à la fois revendiquer son déploiement possible et excuser ses travers ou son incomplétude actuelle. Et solliciter l'avenir, c'est ainsi solliciter l'endroit dont les artistes savent qu'il peut être l'un des lointains mais premiers – et aussi le dernier – lieux de légitimation.

5. Hannah Arendt, *La Crise de la culture (Between Past And Future)*, Paris, Gallimard, 1972 [1954-1968].

6. Sans les citer tous, les organes modernistes (associations ou revues) prenant la jeunesse comme titre sont nombreux : *La Jeune Belgique* (nom d'une revue fondée en 1880 d'abord parnassienne puis symboliste), *Das Junge Wien* (Sécession de 1897), *Jugend* (revue de la Sécession munichoise, mais peu moderniste). Il faut peut-être y voir un phénomène de contamination réciproque et de reconnaissance, comme dans le foisonnement des Théâtres libres au tournant du siècle.

7. Sergej Pavlovič Diaghilev, *L'Art, la musique et la danse : lettres, écrits, entretiens*, traduit par F. Burgun et M. Cheptiski, Pantin, Vrin, CND INHA, coll. « Musicologies », 2013, p. 110-113.

La décadence libre

Même si beaucoup d'artistes et penseurs modernes, au premier rang desquels Nietzsche, Mallarmé, Wagner, de nombreux symbolistes comme Pierre Quillard, développent un schème rétrospection-prospection⁸ en prenant l'antique comme horizon, celui-ci n'est jamais, pourrait-on dire, qu'un *état naturel de l'origine des arts* dont on sait qu'on ne pourra pas le retrouver. Il n'empêche que le proche passé ou le présent puissent être critiqués. Un travail de sape de ce dont on hérite directement est en effet régulièrement effectué.

Hermann Bahr, leader de *Das Junge Wien*, dans le premier numéro de la revue de la Sécession viennoise *Moderne Dichtung*, évoquera un devenir-vide nécessaire à l'artiste :

Voici notre grande préoccupation – il faut retirer les décombres de notre héritage hors de notre âme et nous devons sans arrêt attiser l'esprit avec des souffles furieux jusqu'à ce que chaque trace du passé soit supprimée. Nous devons devenir vide, vide de toutes doctrines, de toute foi, de toute connaissance de nos pères, complètement vide⁹.

Ce devenir-vide, ce détachement qui, au théâtre, prend la forme d'un abandon des codes de jeu traditionnels et des pédagogies mimétiques, inaugure une permission que viennent appuyer des lieux ou des utopies pour aboutir à des « œuvres d'art de l'avenir », à des « œuvres définitives¹⁰ » ou pour transformer les arts eux-mêmes. Les revues, leur composition transartistique et leur diffusion transnationale constituent un lieu de pensée de premier ordre dans ce contexte, de la même façon que des espaces physiques comme les nouvelles salles, les nouveaux théâtres et leurs architectures révolutionnaires, qu'il s'agisse de Bayreuth à partir de 1878, lieu divin de Wagner puis de tant d'autres, ou d'Hellerau, incarnation pour Adolphe Appia de la « cathédrale de l'avenir » :

Tôt ou tard, nous arriverons à ce que l'on appellera La Salle, cathédrale de l'avenir, qui, dans un espace libre, vaste, transformable, accueillera les manifestations les plus diverses de notre vie sociale et artistique, et sera le lieu par excellence où l'art dramatique fleurira – avec ou sans spectateurs¹¹.

8. Laurent Mattiussi, « Rétrospection et prospection, de Mallarmé à Heidegger », in William Marx, *Les Arrières-gardes au XX^e siècle*, Paris, PUF, 2008, p. 42.

9. Ch. Harrison, P. Wood et J. Gaiger (éd.), *Art in theory, 1815-1900 : an anthology of changing ideas*, Malden, Blackwell publishing, 1998, p. 910.

10. « Il nous reste pour terminer [...] à annoncer la prochaine éclosion du JOURNAL réunissant tous les Écrivains nouveaux, éparpillés de par les revues. La direction de ce journal, qui s'appellera la RENAISSANCE, s'est assuré déjà : comme critique dramatique, Saint-Pol-Roux ; les critiques d'art seront écrites par Félix Fénéon et G. Albert Aurier. De beaux jours de lutte sont donc assurés encore. Que les militants redoublent de vaillance, que les silencieux parlent enfin : et le résultat, c'est-à-dire l'ŒUVRE DÉFINITIVE, ne sera guère longtemps attendu », Jules Méry, « Les Préludes. Simples documents. », *Théâtre d'art*, 21 mai 1890, p. 24.

11. Appia, préface à l'édition anglaise de *Die Musik und die Inszenierung* (1889).

Outre ces lieux, l'accroissement des activités artistiques en campagne mais aussi, dans le cadre urbain, l'hybridation des théâtres en lieux d'exposition, la formation d'anti-conservatoires de théâtre comme de peinture, polarisent et induisent peu à peu des circulations transnationales sur des axes nouveaux, pour des artistes très variés, comme en témoigne le public des fêtes de juin d'Hellerau.

L'activité croissante des modernités est vécue à plusieurs échelles comme une menace et la critique en décadence est alors l'un des principaux procès auquel doit faire face cette « jeunesse » artistique. Les premiers usages de la notion de décadence sont relativement acceptés car ils sont adoptés comme marqueurs d'une position anti-académique et anti-institutionnelle. Or quand la critique se renforce et que la notion d'enfance est retournée, certaines voix s'élèvent pour prendre la métaphore en son sens propre, comme c'est le cas de Diaghilev dans *Mir Iskusstva* (novembre 1899) :

On nous a appelés les enfants du déclin, et avec douceur et résignation, nous souffrons l'absurde et insultant nom de « décadents ». Nous sommes supposés représenter le déclin après la renaissance [...]. Or, j'aimerais bien savoir quand cet âge florissant a eu lieu, quand a eu lieu l'apogée de notre art à partir de laquelle nous tombons aujourd'hui bien profondément dans les abysses de la décadence ? [...] Il n'y a pas de décadence, et il ne peut y en avoir parce QU'IL N'Y PAS À ÊTRE DÉCADENT DE QUOI QUE CE SOIT, et avant d'oser nous accuser de décadence, l'on devrait en premier lieu ériger ce grand édifice duquel nous sommes censés tomber pour nous écraser dans ses ruines.

Hermann Bahr, dans la première édition de *Moderne Dichtung*, accepte de croire à l'existence d'un *Endzeitgefühl* (croyance en la fin d'une époque entière) mais n'y voit aucun mal. Au contraire, et par le biais d'un vocabulaire à caractère religieux, quasi eschatologique, il associe à cette fin une promesse : « Cette résurrection, bénie et glorieuse, est la croyance du moderne¹². » Cette foi en un Sauveur doit être lue métaphoriquement comme foi en l'artiste, c'est-à-dire en l'homme, en cette individualité artistique que l'abandon des logiques mimétiques libère. Ce recentrement sur l'individu et ce qu'il ressent est une modalité majeure de la pensée de l'art, qui s'inféode ainsi sur une toute nouvelle échelle. Ces idées, avec leurs déclinaisons, sont lisibles chez Bahr (*Moderne Dichtung*, numéro 1), chez Diaghilev (*Mir Iskusstva*), chez les penseurs d'un « réveil de l'âme » (de Maeterlinck à Munch en passant par Przybyzszewski et Schuré). À cette pensée, qui s'affirme, est corrélée une perspective prenant le doute et l'hésitation comme projets mêmes de l'expérimentation de l'individualité artistique.

12. Hermann Bahr, « Our Secession (1897) », in Harrison, Wood et Gaiger (éd.), *op. cit.*

Transversalité et transformation

Les modernistes, au théâtre comme en peinture, dans la grande Europe, créent-ils de nouvelles œuvres ? De nouveaux arts ? Avec la scénographie, sans doute. De nouveaux métiers ? Avec le metteur en scène, c'est une évidence. En tout cas, pour ce faire, ils ont dû se projeter au-delà du présent incarné par les structures en place.

Cette promesse qu'ils ne trouvaient pas dans l'institution, les modernistes de la fin-de-siècle la déplacent à l'intérieur de trois perspectives principales – permissives au sens noble, libératrices – qui vont les rassembler de façon très variable mais tout à fait unique, élan que la guerre de 1914 va rompre.

La première d'entre elles correspond à la naissance d'un paradigme scientifique et technique, aussi prégnant au théâtre (Antoine, Sâr Péladan) qu'en peinture où l'on prend acte des découvertes, notamment sur la couleur, les vibrations, les rayons X dont le chercheur Georges Roque rend bien compte¹³ ; la question des ondes électromagnétiques et de la communication entre les êtres voire entre les âmes a par exemple intéressé tout aussi bien Maeterlinck que Munch¹⁴.

La deuxième perspective est celle du cosmopolite et du transnational, qui constitua au moins un double enjeu : d'une part rendre possible les coopérations transfrontalières non institutionnelles et, corrélativement, transformer le goût et les valeurs, notamment par l'importation de textes (même dans leur version révisée, comme le révèle Blaise Wilfert-Portal¹⁵) ou par l'importation de techniques.

De fait, que l'on soit français ou norvégien, dans le deuxième XIX^e siècle, l'étranger représente un avenir, comme l'a démontré la thèse de Béatrice Joyeux-Prunel¹⁶ : soit parce qu'il constitue un passage obligé de la formation, soit parce qu'il prend place à l'intérieur d'une stratégie de carrière, soit parce qu'il est le lieu espéré d'une reconnaissance¹⁷. L'étranger est de plus en plus envisagé comme un champ de reconnaissance possible quand le champ artistique national est cloisonné. De fait, donc, l'étranger et l'avenir coïncident et partagent ainsi des traits communs : ils constituent des fictions actualisantes pour les artistes.

13. Georges Roque, « Vibration Theory and Early Abstraction », in M. Fehr et S. Wurmfeld (éd.), *Seeing Red: On Nonobjective Painting and Color Theory*, Cologne, Salon Verlag, 2004, p. 110-128.

14. Quentin Rioual, « Maeterlinck et Munch : transnationalité et convergence des arts », *Textyles*, à paraître.

15. Thomas Loué et Blaise Wilfert-Portal, « D'Annunzio à l'usage des Français. La traduction comme censure informelle (fin du XIX^e siècle) », *Ethnologie française*, 2006/1, vol. 36, p. 101-110.

16. Béatrice Joyeux-Prunel, « *Nul n'est prophète en son pays...* » ou la logique avant-gardiste : l'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes, thèse de doctorat, Paris, Université Panthéon-Sorbonne, 2005.

17. « Si je suis en Belgique, écrit Courbet à son père en 1858, c'est pour tâcher de me retourner. Je travaille et je m'y fais une position pour l'avenir quand je voudrai ou quand j'aurai besoin », in Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 73.

Le caractère possiblement transversal de la pensée de l'art n'est sans doute pas la dernière perspective de la modernité de la fin-de-siècle, et mérite encore d'être explorée. Elle est manifeste dans les nombreuses revues modernistes croisant les arts : *Pan* (1895, Berlin et Paris), *Mir Iskusstva* (Saint-Petersbourg, 1898), *La Revue blanche* (1889-1903) et la revue du Théâtre d'Art de Paul Fort (1891), *L'Art moderne* (1881-1914, notamment en 1892) ; comme dans les réalisations des théâtres symbolistes, du Théâtre d'Art de Stanislavski ou des Ballets Russes.

Craig soutient d'ailleurs, à un endroit stratégique, dans la dernière phrase de sa préface à *On the Art of the Theatre* (1911), que la relation entre Théâtre et Beaux-Arts est véritablement en passe de se transformer : « Je pense qu'on peut tous [les artistes de théâtre modernistes] être heureux du progrès que notre mouvement a fait, un mouvement qui est destiné *in fine* à faire retrouver à l'Art du Théâtre son ancienne position parmi les Beaux-Arts. »

Il existe de nombreux autres exemples de pensée interartistique dans cette période où la « fusion des arts » interroge beaucoup et se diffuse par l'intermédiaire de mécènes, *connoisseurs* et critiques. Dans une lettre à un ami, Munch suggère d'ailleurs ainsi les liens qui associent la technologie, la peinture et la danse. À propos d'un des traits remarquables de ses peintures, il écrit : « Les longs cheveux sont une sorte de câble téléphonique. Ne trouves-tu pas de similarité entre “La Danse de la Vie” et le rythme et le mouvement dans la danse de ces vingt dernières années¹⁸ ? »

Conclusion

Notamment révélés à travers ces perspectives en cours de construction et d'étude par la recherche contemporaine, les projets à l'œuvre dans la pensée moderne des arts semblent constituer des promesses telles que définies par Hannah Arendt. Elles sont un « compter sur ». C'est-à-dire, de manière forte, un compter sur l'avenir. En partageant des idées au-delà des frontières et au-delà des arts, les artistes de l'époque ont, hors des institutions, composé une force quasi équivalente issue des promesses mutuelles intellectuelles et purement artistiques qu'ils se sont faites¹⁹. Cette force naît en partie du fait que l'acte de promettre et d'imaginer dissipe une certaine imprévisibilité (celle d'un avenir obscur) ainsi qu'une trop grande prévisibilité, incarnée par l'institution.

18. Edvard Munch, note MM N 43, Oslo, Munchmuseets bibliotek.

19. « La souveraineté d'un groupe d'hommes liés et tenus non pas par une volonté identique qui les inspirerait toujours de façon magique [celle de la modernité, par exemple, pour nous], mais par un dessein concerté, unique raison d'être et seul lien des promesses, se manifeste très clairement dans sa supériorité incontesté sur les gens entièrement libres, que ne lie aucune promesse, que n'attache aucun dessein. Cette supériorité vient de la capacité de disposer de l'avenir comme s'il s'agissait du temps présent [...] », Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, Pocket, 1983 (1961), p. 312.

Même si cet acte est individuel, en ayant un dessein concerté autour de ces grandes perspectives, en formant le projet d'œuvres d'art renouvelées non traditionnelles, en s'organisant par une multiplicité de promesses, les modernistes de la fin-de-siècle ont sans doute acquis la même supériorité que les institutions, annulant ainsi la force qu'elles avaient sur eux : celle de disposer, seules, du présent. Ainsi, même les entreprises d'art qui furent courtes ou non mises en pratique pourraient avoir été celles qui ont pensé ou incarné le plus l'avenir.