Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 48 (2000)

Artikel: La liberté dans l'art
Autor: Dorléac, Laurence Bertrand
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728228

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

L'engagement artistique est à la fois une question d'histoire et d'actualité. Au XVIIe siècle, la définition de l'engagement qui désignait le fait d'entrer dans un passage étroit, pourrait bien illustrer la très faible marge de manœuvre des artistes «engagés» à l'époque contemporaine. A cet égard, une question surtout mérite l'intérêt: la contrainte nouvelle liée à l'engagement des intellectuels et des artistes à la fin du XIXe siècle où fleurit la notion même d'enrôlement sous les drapeaux divers de la «bonne cause» et, dans cet ordre d'idée, la difficulté de mettre à profit une logique artistique au service direct des idées. Liberté contre liberté, liberté de l'art contre liberté sociale et politique: d'emblée la tension est vive entre un projet artistique par nature sans concession possible à l'opinion préconçue et un projet révolutionnaire qui, pour gagner, invite à la coercition de ses fidèles.

Au tournant du XXe siècle, le débat qui avait divisé les romantiques est relancé mais, cette fois, c'est le courant anarchiste qui devient un bon observatoire, à l'origine des engagements les plus libertaires autant que des perspectives les moins tolérables pour les artistes. Les débats sur l'engagement qui ne cesseront plus tout au long du siècle (en particulier autour du réalisme socialiste prôné par le parti communiste), se fondent en grande partie sur ces prémices.

Dans le passé, les pouvoirs avaient enrôlé les artistes qui n'avaient vraiment acquis plus de liberté qu'à partir du XVIIIe siècle, quand la notion même d'individualisme les conviait, au péril du confort, à préférer le caprice à la norme. La fin du XIXe siècle réinventait «pour la bonne cause» des formes modernes de coercition par des organismes politiques qui entraient désormais en concurrence avec ce que Paul Valéry nommait, s'agissant de l'Etat, la «rude main des pouvoirs».

A la fin du siècle dernier, une enquête de Jules Huret (1891) témoignait d'un changement dans les mœurs littéraires: on y proclamait la toute-puissance de l'art mais aussi les limites de l'apolitisme. Que les artistes aient prêté leur talent à l'aventure n'a rien d'étonnant, par la voie de cette presse qui réclamait désormais des foules une participation active à la bataille idéologique: qu'il s'agisse de Steinlen, Kupka, Maximilien Luce, Vallotton ou Willette.

Bien des revues ont alors porté les engagements de dessinateurs ou de peintres en vue, ennemis politiquement mais continuant à se côtoyer dans les différentes publications en partageant les tendances de leur époque, souvent d'ailleurs au-delà de leur engagement «à droite» ou «à gauche».

Pour la part qui nous intéresse, de nombreuses revues concédaient une place grandissante aux relations entre une esthétique d'avant-garde et une idéologie du changement social, qu'il s'agisse de la *Revue blanche*, des *Temps nouveaux* ou de *L'Art social*. On y dénonçait «l'art pour l'art» dans une optique volontiers anarchiste (avec toutes ses variantes), d'autant plus crédible chez les artistes qu'elle semblait, à première vue,

fondée sur la révolte et l'individualisme, fondements mêmes de l'avant-garde. A première vue seulement. Dans les faits, les textes fondateurs de la révolte génèrent dès l'origine les conflits futurs. Les *Paroles d'un révolté* de Pierre Kropotkine, publiées en 1885 à Paris, ont ainsi servi de base théorique au courant anarchiste.

Pierre Kropotkine invitait les poètes, peintres, sculpteurs et musiciens à venir mettre leur plume, pinceau, burin, «au service de la révolution». «Racontez-nous», disait-il, «dans votre style imagé ou dans vos tableaux saisissants les luttes titaniques des peuples contre leurs oppresseurs; enflammez les jeunes cœurs de ce beau souffle révolutionnaire qui inspirait nos ancêtres; dites à la femme ce que l'activité de son mari a de beau s'il donne sa vie à la grande cause de l'émancipation sociale.

Montrez au peuple ce que la vie actuelle a de laid, et faites-nous toucher du doigt les causes de cette laideur; dites-nous ce qu'une vie rationnelle aurait été, si elle ne se heurtait à chaque pas contre les inepties et les ignominies de l'ordre social actuel.»

De cette façon, Kropotkine posait les bases d'un contrat qui ravalait les artistes à leur nouveau rang, non pas «en maîtres mais en camarades de lutte», «non pas pour gouverner» mais pour qu'ils «s'inspirent d'un milieu nouveau» (le peuple); «moins pour enseigner que pour concevoir les aspirations des masses, les deviner et les formuler, et puis travailler, sans relâche, continuellement et avec tout l'élan de la jeunesse, à les faire entrer dans la vie [...]»

Une conception qui ajoutait au projet saint-simonien de faire des artistes des guides du progrès, l'obligation de se fondre dans le peuple et de se mettre à son service. A cela, les artistes – et d'autant plus s'ils étaient peintres avant d'être dessinateurs –, n'ont cessé de répondre par des arguments qui trahissaient leur bonne foi à l'égard de la cause libératrice – mais pas à n'importe quel prix. Même chez les dessinateurs caricaturistes, le contrat avec le militantisme n'allait pas de soi.

Dans la lignée des artistes croyant à la suprématie de «l'art» – compris désormais selon les règles établies par l'avant-garde, en laboratoire –, Van Rysselberghe ne voulait surtout pas heurter Jean Grave, à la tête des *Temps nouveaux*, qui publiait ses dessins. L'heure étant pourtant à la franchise, il lui confiait en 1905 combien il lui serait difficile de «faire exprès» d'être en accord avec les textes, les idées philosophiques ou sociales du journal. Pour lui, un dessin quelconque, mais ayant un intérêt purement plastique, a suffisamment sa raison d'être, et, s'il a quelque valeur, aura son rôle éducateur autant, sinon mieux, qu'un dessin à signification littéraire ou philosophique. «Quoi qu'il en soit, moi je suis particulièrement inapte à ce genre-là de dessin», avoue-t-il: «tous ceux que j'ai essayé de faire m'ont donné beaucoup de mal, et sont à mes yeux, archiratés».

Le néo-impressionniste Signac ne disait rien d'autre. Il avait donné aux *Temps nouveaux* sa couverture: un artiste qui tue à coups de pinceau un dragon capitaliste à trois têtes. Il n'en déclarait pas moins que le sujet n'est rien ou seulement une partie de l'œuvre d'art, pas plus importante que les autres composantes: couleur, dessin et composition. Quant à Maximilien Luce, qui participait plus activement encore que les autres aux *Temps nouveaux*, il réclamait de son directeur une «direction» qui lui éviterait de «retomber dans l'éternel miséreux et la chose sentimentale.» Contrairement à ce qu'il lui disait, c'était moins le manque d'entraînement «à cette besogne» qui l'empêchait que la crainte de perdre les formes au profit du simple message militant.

En refusant généralement l'anecdote et l'événement ponctuel pour leur préférer de grands thèmes symboliques, les artistes proches de l'anarchisme échappaient comme ils le pouvaient à l'instrumentalisation — sans assurance pourtant de rester fidèles à leurs exigences profondes qui dépassaient de loin le contrat militant.

De tous les artistes qui livrèrent leurs doutes à l'égard d'un art «militant», Lucien Pissarro se montra peut-être le plus avisé en imaginant une réponse élaborée à l'article des *Temps nouveaux* sur «Art et société», en novembre 1895. Malgré les encouragements de son père Camille, qui lui suggérait de s'inspirer de quelque grève à Londres pour ses allégories de la misère, de l'argent ou «des blessés de la vie», il s'en prenait aux vues élémentaires voire liberticides de la revue en matière de «conception de la production artistique». Selon lui, aucune distinction n'était admissible entre «l'Art pour l'Art» et «l'Art à tendance sociale». Parce que «toute production qui est réellement une œuvre d'art est sociale (que l'auteur le veuille ou non), parce que celui qui l'a produite fait partager à ses semblables les émotions plus vives et plus nettes qu'il a ressenties devant les spectacles de la nature.» C'est que Lucien Pissarro voyait se mettre en place une vision militante de l'art fondée sur une hiérarchie entre les œuvres en fonction de leur «utilité directe de propagande». Or, pour lui, faire une œuvre «conçue exclusivement en vue de la pure Beauté fera plus pour l'intellectualité humaine que nombre d'autres qui ont la prétention d'enseigner, parce que cette œuvre de pure beauté aura élargi la conception esthétique d'autres individus». Il revendiquait «l'autonomie individuelle» du créateur dont le libre arbitre, on s'en doute, devait passer avant les «consignes» de la propagande militante.

Les artistes engagés au tournant du XXe siècle semblent avoir été pionniers, et leurs doutes comme le préambule d'une réflexion encore d'actualité aujourd'hui où l'on remet en cause les modalités d'engagement politique classique au profit de thèmes concernant les mœurs, les conditions de vie quotidiennes, l'écologie, l'individu, «l'autonomie individuelle» contre l'Etat et contre les normes sociales.

Pour conclure, il faudra donc insister sur la difficulté à concilier un engagement politique au sens classique du terme et un engagement artistique, peut-être, au bout du compte, le seul auquel un artiste tient vraiment et qui délivre les formes les plus authentiques de ses prises de position face au monde et à l'état des choses. Ce que Roland Barthes a résumé au sujet de l'engagement littéraire: «l'écrivain, disait-il, conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen». Ce qui a pu être exprimé autrement par Jean-Luc Godard quand il a dit que le travelling était «une affaire de morale.»

La forme: c'est bien là que résiderait la position de l'artiste. Une évidence que l'on retrouve dans la réponse de Mallarmé, questionné par la police au sujet du critique Félix Fénéon, arrêté en 1894 parce que soupçonné d'avoir participé à un attentat anarchiste. On venait de trouver chez lui un flacon de mercure et une boîte d'allumettes contenant des petites capsules qui étaient en fait des détonateurs. Après s'être montré surpris des faits, il déclare: «M. Fénéon est un jeune littérateur des plus distingués, critique d'art des plus remarquables, et un passionné de peinture moderne [...] On parle, dites-vous, de détonateurs. Certes, il n'y aurait pas pour Fénéon de meilleurs détonateurs que ses articles.»

Il y aurait donc, entre les artistes et la cause politique militante, une différence de nature et, de surcroît, de tempo: au XIXe siècle, un vrai problème de «calendrier révolutionnaire»

mais on peut extrapoler à d'autres temps. « Le grand soir », « le grand combat », « la grande lessive », « le grand jour » : les artistes se rendent comptent que l'on en parle mais toujours au futur et pour le différer quand ils veulent démolir les conventions du monde dans leurs œuvres mêmes et immédiatement. Un propos que l'on retrouvera au XXe siècle dans les prises de position d'André Breton qui revendique l'idée que la forme c'est le fond et qu'il faut faire la révolution dans l'art et par l'art, sans attendre qu'elle soit faite par la voie politique classique.

La remarque a sa postérité jusqu'à aujourd'hui. Les artistes ne font pas souvent de fidèles militants et faire le tour des trajectoires d'enrôlement des artistes ne règle pas le problème de l'engagement, qui se situe de plus en plus en marge de toute organisation, voire de toute action politique classique.

En bref, les artistes ne sont pas souvent ceux qui font sauter les trains mais c'est en grande partie à cause d'eux, pour eux et pour ce qu'ils incarnent, que les trains sautent. Les artistes ne sont pas pour autant étrangers au politique mais en tension avec lui, en particulier avec sa version ancienne et univoque.

Précisément parce qu'ils tiennent à leurs impératifs de liberté et d'insoumission, individualisant par nature, leurs relations à long terme avec les pouvoirs, avec tous les pouvoirs et ce qu'elles comportent d'identification collective voire nationale, ne sont pas simples. A l'échelle française, cette forme de « réserve » explique, en partie au moins, la traversée du désert social des artistes : la plus longue, avec les prostituées peut-être, qu'aucun citoyen n'ait jamais connue. Je rappelle qu'un vrai statut social ne leur sera octroyé qu'en 1977, à tel point que l'on aura trop souvent tendance à faire de la condition même de l'artiste une forme d'engagement et de défi à la société organisée, en occultant le rôle de régulateur social fréquemment joué par l'art.

Il existe en fait différents modes d'engagement pour un artiste, le plus évident consistant à faire coller sa production à son adhésion, au moins en apparence : c'est Picasso quand il fait après la guerre sa colombe qui servira aux campagnes pacifistes du parti communiste français. Il s'agit là d'un modèle à la fois minoritaire, presque mythique et largement dépassé. C'est davantage en tournant le dos à l'illustration que les artistes ont généralement cherché un équivalent d'engagement, comme si l'art allait réussir à se substituer au politique dont les règles avaient été définies par d'autres. Et ce sont des formes imprévisibles de substitution qui sont convoquées chaque fois que les voies politiques classiques semblent barrées.

Exemple : l'abstraction pendant la Seconde Guerre mondiale, sous l'occupation nazie, qui dans le contexte, prend une signification politique bien précise. Tandis que l'occupant nazi interdit les formes modernes abstraites en Allemagne et que les collaborateurs et les vichystes les dénoncent en France, peindre n'importe quelle forme abstraite apparaît comme une forme de résistance à l'état des choses.

Si nous prenons une autre époque : les années 1950-1960, toujours en France, l'abstraction n'apparaît plus du tout comme une forme de résistance mais elle est au contraire accusée d'être un déni de réel, voire d'encourager une forme d'évasion et d'illusionnisme. C'est contre l'abstraction alors dominante que des artistes revendiquent alors des formes d'expression du réel non seulement figuratives mais sociologiques. Finalement, si l'art sert avant tout à l'artiste à explorer des terres inconnues, il sert aux

observateurs que nous sommes, non pas comme une forme événementielle de journalisme mais en ce qu'il nous permet d'explorer de nouvelles visions de nous-mêmes et du monde en mouvement qui nous entoure.

Si l'engagement politique aujourd'hui (pour un artiste comme Muntadas par exemple, exposé récemment à Genève) est lié à des questions de technique de médias, entre autres, il ne sera pas seul à penser que le politique n'est plus seulement le programme des spécialistes mais niche aussi dans les conditions de vie et de reproduction de la norme et du pouvoir, au sens large. Pas seulement par le biais des institutions politiques classiques mais aussi par le biais des médias, de la «techno-science», etc. Les interventions de Muntadas sur ce terrain seront alors autant de signes de son «engagement». En outre, c'est le fondement politique de l'art de nous rappeler qu'il n'y a pas d'objet définitif et figé et qu'il n'est pas de règle intangible: que chaque situation génère de nouveaux dispositifs de sens et révèle donc de nouveaux engagements.

Adresse de l'auteur
Laurence Bertrand Dorléac, professeur
Institut universitaire de France, chercheur associée au Centre d'histoire de l'Europe du XXe siècle (Fondation nationale des sciences politiques)
44, rue du Four | F-75006 Paris