

L’un des traits saillants de notre conscience historique actuelle est une mise en cause farouche de la périodisation, rejetée pour son caractère monolithique, linéaire et ethnocentrique, au profit d’une lecture plus globale, plus fluide et, pourrait-on dire, plus imagiste et plus plastique du passé. Dans ce contexte, où la dilatation va de pair avec la condensation fulgurante du temps, le terme d’« avant-garde » revêt par contraste une fixité de fossile. Et, de fait, qui ne saurait situer temporellement l’« avant-garde » aujourd’hui ? Elle appartient à ces temps où la foi en la faisabilité de l’histoire n’était pas encore ébranlée. D’un point de vue spatial également, les démonstrations historiques qui visent à faire connaître et reconnaître des avant-gardes ayant œuvré en Europe de l’Est et au-delà de l’Europe et des États-Unis, sont les expressions de la légitimation historique d’un objet, dont l’appartenance au passé est indiscutable et abordée tantôt avec soulagement, tantôt avec nostalgie. L’avant-garde constituerait donc un moment conceptuel, une pratique formelle et culturelle, un projet historique, enfin, qui ne peuvent plus être réactivés dans les temps désabusés qui sont les nôtres. Dès lors, plus qu’une force historique, pouvant, dans tel ou tel de ses aspects, être réengagée à tout moment, l’avant-garde est considérée le plus souvent comme une « chose ». Ainsi réifiée, elle sert d’écran de projection à tout ce dont notre époque lucide aurait été affranchie : avant tout, d’une certaine logique souverainiste vis-à-vis du monde et de l’histoire. Tout se passe, en somme, comme si l’art d’aujourd’hui était libéré pour la première fois de la téléologie, de la volonté dominatrice de l’Occident et des prétentions rédemptrices des artistes¹. Cet affranchissement se célèbre par le sacrifice de quelques boucs émissaires, dont l’avant-garde est la figure paradigmatique dans le champ de l’art.

1 Tous ces thèmes rythment le discours historique des dernières années – postcolonialiste, global, etc. Malgré l’importance de cette recherche, sa critique du modernisme prend souvent une forme d’exagération caricaturale.

Hétérogène et contradictoire, l'avant-garde s'avère être cependant davantage une constellation qu'une entité et une période se ramifiant dans une pluralité de sens, de temporalités et de réactivations historiques. Les doutes mêmes auxquels on se heurte, quand il s'agit d'en proposer une lecture systématique, soustraient l'avant-garde à l'univocité, désagrègent son « bloc » et la retirent, du même coup, de son état de fossile de l'histoire. Non seulement l'avant-garde est revenue dans les années 1950-1970 – serait-elle donc susceptible de se désolidariser de la foi candide en l'avenir ? –, mais, surtout, cette « avant-garde » paradigmatique, qui correspond aux pratiques des artistes et des mouvements de la veille de la Grande Guerre à la veille de la Seconde Guerre mondiale, est infiniment complexe. Elle nourrit volontairement ou malgré elle le criticisme, exerce jamais obsolète. Mais elle ne fournit pas moins des moyens positifs de penser notre temps.

Ici comme ailleurs, dans d'autres champs du savoir, il s'agit donc de trouver le bon dosage entre le particulier et le structurel, l'exceptionnel et le régulier. Ce souci constitue l'un des fils méthodologiques qui traversent les huit textes qui sont réunis dans cet ouvrage. Dans ces textes, tous consacrés à des ramifications différentes de l'expressionnisme et de Dada en Allemagne, il s'est agi de théoriser une certaine cohérence historique, en s'attachant en même temps aux différences, aux modifications et aux contradictions qui rendent cette tâche impossible à conclure. Comme toute écriture de l'histoire, celle des avant-gardes se situe entre deux pôles : d'un côté, l'exigence d'une quête de vérité, au plus près des œuvres, des discours et des documents dans les archives et, d'autre part, la conscience que cette vérité constitue en grande partie le produit d'un « usage », une interprétation qui déconsolide et même désagrège le passé-objet, pour en faire un potentiel ou une fonction pouvant s'inscrire dans l'histoire du présent. Mais voilà : cet engagement ontologique, politique et historique contre l'objet permanent, figé et contraignant, l'avant-garde l'a tenu, dans ses différentes facettes, de façon si systématique et acharnée qu'il est possible de prétendre qu'il en constitue la caractéristique la plus saillante.

Tous les artistes d'avant-garde ont recouru à des degrés différents à la rupture critique des procédés formels hérités. Cette rupture venait absorber la discontinuité de la vie moderne, la dissolution de la force intégratrice de la religion, le décentrement politique, les conflits sociaux et les procédés mécaniques dans les sociétés industrialisées de la première moitié du xx^e siècle. Le formalisme russe, qui avait forgé ses armes théoriques en observant aussi les avant-gardes françaises et russes, ou encore l'historien et critique d'art Carl Einstein, qui a suivi les avant-gardes européennes au jour le jour, allant jusqu'à en donner trois versions différentes dans son livre *L'Art du xx^e siècle* (1926, 1928, 1931), ont théorisé le thème de l'interruption de la perception, qui allait de pair avec une conception équivalente de l'histoire : briser les habitudes ontologiques des spectateurs revenait à les arracher à la fausse éternité de la sphère esthétique, à briser l'évolution tranquille et le temps cumulatif de l'histoire, à entraver la répétition du même². Toutes les avant-gardes auraient pu souscrire à la fameuse phrase de Marx selon laquelle « la tradition des générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants³ », même si toutes les avant-gardes étaient loin de conjuguer de la même façon les ordres du temps. Leur plurivocité dépend précisément des modes de cette conjugaison, qui se traduisent chaque fois dans des procédés formels différents et qui véhiculent des conceptions et des projets politiques précis. Ainsi, plutôt que de voir dans les avant-gardes uniquement un cortège d'*-ismes* qui se consomment les uns après les autres par le carburant de leur propre évolution, les textes qui suivent s'articulent autour de plusieurs pôles dissemblables, voire antithétiques et pourtant susceptibles d'être organisés selon des récits cohérents : sortie de l'histoire par un certain expressionnisme (Franz Marc, expressionnisme architectural, premier Bauhaus), intervention critique dans un présent à la fois contingent et

2 Rappelons ces lignes fameuses d'Adorno : « Les signes de la dislocation sont le sceau d'authenticité de l'art moderne, ce par quoi il nie désespérément la clôture du toujours-semblable. L'explosion est l'un de ses invariants. L'énergie anti-traditionaliste devient un tourbillon vorace » (Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 45).

3 Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Éditions sociales, 1969, p. 15.

cruellement nécessaire (Dada à Berlin), passage négateur d'une posture à l'autre (Hugo Ball) ou bien encore équilibre précaire et indéfiniment négociable entre les deux (Kurt Schwitters).

Toutes les avant-gardes sont venues œuvrer dans cet espace social dépourvu de centre et régi par des conflits constants, théorisé par Claude Lefort comme celui de la démocratie moderne⁴. L'œuvre d'art totale esquissée dans les utopies expressionnistes et le Bauhaus entre 1919 et 1922 environ est un contre-modèle de cette démocratie incertaine et conflictuelle, un espace fantasmatique où les différences et les dissonances doivent s'absorber et se neutraliser dans la totalité organique des arts et des hommes. L'art fonctionne ici de façon cannibale, assimilant la singularité des médiums et des personnes à des entités incomplètes, faisant de la crise un prélude à la réconciliation et de la révolution une étape nécessaire au retour à l'ordre. Mais si l'art a pu prétendre à une telle efficacité sociale, c'est parce qu'il s'est auparavant approprié, en le renversant, un certain pouvoir d'Incarnation, le dogme central même du christianisme, tel qu'analysé il y a quelques années maintenant par Marcel Gauchet dans *Le Désenchantement du monde*⁵. Quelle est en substance la thèse de Gauchet ? Si le christianisme comportait dans son principe son autodissolution, c'était parce que la double nature du Christ valorisait indistinctement la sphère terrestre et l'au-delà, laissant ainsi le salut indécis entre terre et ciel. Notre hypothèse est que, pour remédier à cette aporie constitutive de la religion chrétienne et à la panique qui lui fut consécutive, la religion de l'art – élaborée par le romantisme et, dans une moindre mesure, par le saint-simonisme – a renversé son dogme : organon spirituel par excellence, l'art pouvait promettre un salut immédiat grâce à son support sensible. Restait à définir chaque fois le contenu spirituel à médiatiser, ce qui faisait porter l'accent tantôt sur la nature spirituelle de l'art, tantôt sur sa matérialité sensible. Nombreux furent les artistes qui tentèrent de donner figure à un divin que la dissolution du christianisme rendait

4 Claude Lefort, *L'Invention démocratique. Les limites de la domination totalitaire*, Paris, Fayard, 1981, et *Le Temps présent*, Paris, Belin, 2007.

5 Marcel Gauchet, *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

problématique. Aussi conçurent-ils les œuvres comme des préfigurations ou, tout au moins, comme les sources d'une énergie mobilisatrice pour la construction d'une société future venant abolir le décentrement politique issu de la Révolution française. Mais du dogme de l'Incarnation l'art a hérité également les apories : les deux natures de l'art s'avéraient souvent inconciliables, poussant à la destruction de l'œuvre soit par son insertion inconditionnelle (et guère subversive) dans la réalité, soit par sa dissolution spirituelle, cependant que son statut même de « médiateur » s'avérait problématique. Comme tout médiateur, ce que l'art donnait d'une main, il le retirait de l'autre. C'est cette aporie que nous pouvons suivre dans certaines actualisations de l'art total, mais aussi dans le cas de Franz Marc, dont l'art est devenu une abstraction spéculative, une valeur absolue au contact de laquelle toute réalité – même celle de la guerre – se réduisait au néant.

À l'autre extrémité, il y a Dada. Un mouvement qui est issu pour l'essentiel de l'expressionnisme, raison pour laquelle il en est aussi le critique le plus perspicace. Il s'agit d'une configuration réticulaire d'artistes qui, plutôt que de se détacher du réel en s'identifiant à l'abstrait, l'ont mimé à l'excès avec tous les moyens dont ils disposaient, y cherchant en même temps et indissociablement les causes de leur insatisfaction et l'horizon indépassable de leur action. Comme les expressionnistes, les artistes Dada tels George Grosz, John Heartfield, Raoul Hausmann ou Hannah Höch, ont trouvé dans l'objet fossilisé la triste métaphore et l'outil performatif de l'autonomie subjective. Mais, au lieu de faire de la destruction de cet objet le prélude nécessaire à une reconstitution fantasmatique hors de l'histoire, ils l'ont soumis à des procédés multiples d'interdépendance et de mise en rapports, qu'ils avaient autant appris en regardant les tableaux expressionnistes que la réalité mécanique de leur temps. Quel est le facteur déterminant dans la relation dialectique entre le sujet et le milieu ? Voici une question métaphysique, ayant travaillé autant l'expressionnisme que les différents versants de l'abstraction, qui n'a aucune pertinence pour Dada : c'est pour les mêmes raisons que le sujet contaminé par le milieu peut aussi le changer.

Entre ces deux pôles, à savoir un purisme qui est contaminé à son insu par l'impureté du monde et un mimétisme qui convertit la division contraignante en une mise en rapports potentiellement libératrice, se dessinent d'autres figures d'avant-garde. En vrai, aucune rupture éclatante ne caractérise le tournant du Bauhaus de sa clôture communautaire initiale vers la réalité fractionnée de son temps. Plutôt une conversion réformatrice de la verticalité en horizontalité, une désagrégation du centre en une multitude de rapports et une transformation de la division en condition même de la synthèse. Mais, à la différence de Dada, cette synthèse construite sur la division était une fois de plus affranchie des scories matérialistes de l'histoire. Les deux textes consacrés à l'idéologie du travail à l'œuvre dans les avant-gardes allemandes, à la suite de la guerre et de la Révolution spartakiste, et à la pratique du montage et du design de Marcel Breuer, s'attachent à étudier ces transitions scrupuleusement : peut-être ces dernières ont-elles l'air d'avoir été les résultats de cataclysmes, mais ne sont pour l'essentiel que les produits d'actions minuscules et quasi insensibles. Si dans ces textes il s'agit d'interroger le régime de la continuité dans l'histoire, le texte sur Hugo Ball explore la performativité du rite d'une conversion : celle où l'artiste dadaïste re-devient moine expressionniste, où l'hérétique se transforme en défenseur d'une Église catholique antimoderne et anti-démocratique, joignant une tradition allant de Novalis à Carl Schmitt. À l'opposé de cette bascule dramatique, le travail de Kurt Schwitters se pose, neutre et impassible, constamment sur le fil du rasoir : directement issu de l'agnosticisme cubiste, Merz interroge constamment l'écart, la différence indéterminée et toujours relationnelle entre la vérité et la fiction, l'objet et son signe, l'art et la vie, le privé et le public, l'histoire et sa représentation, l'individu et la collectivité. Les avant-gardes investissent donc des temporalités fort dissemblables dans leurs œuvres, leurs discours et leur performativité politique.

Si plus personne n'ose aujourd'hui prendre au sérieux le récit héroïsant le modernisme – même s'il a fallu beaucoup de témérité intellectuelle pour ébranler cette vision –, le récit inverse d'un Boris Groys ou d'un Jean Clair, traçant une ligne droite ayant mené des avant-gardes

russes au totalitarisme, est l'autre face de la même médaille, l'aigreur en prime. Très différemment, ce dont il s'agit dans les textes réunis ici, c'est d'examiner un oxymore productif inhérent aux pratiques mêmes des avant-gardes : si l'objectif des artistes était d'apprendre au spectateur la liberté, leurs méthodes formelles et performatives étaient contraignantes. Kandinsky évoquait la manière dont le Mal fait à la perception du spectateur se transmuerait en Bien ; le Bauhaus concevait des objets qui, par leur forme relationnelle et ouverte, devaient infuser dans les corps des habitudes de même nature ; l'expressionnisme architectural inventait des méthodes hypnotiques pour rendre les hommes légers comme la lumière et les articuler ensemble comme une architecture ; et les artistes dadaïstes du Cabaret Voltaire se soumettaient eux-mêmes volontairement à la contrainte des masques, des costumes et de la musique dissonante dans le but de transmettre directement cette contrainte aux spectateurs. Cela veut dire qu'il serait vain de chercher à établir ici la primauté du principe formel sur le principe ontologique, métaphysique ou politique, et vice versa. Liés plutôt par une réciprocité métaphorique, les éléments qui composent une œuvre, un discours, une situation, sont examinés chaque fois comme formant des dispositifs ouverts, tantôt parfaitement cohérents et tantôt irrémédiablement aporétiques. Cette cohérence et ces apories sont la matière même de l'histoire non pas comme un produit fini, mais comme un exercice de la pensée.