

L'horreur de l'art moderne

Évanghélia Stead



Jean Clair, *Hubris. La Fabrication du monstre dans l'art moderne : Homuncules, Géants et Acéphales*, Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012, 191 p. & 87 fig., EAN 9782070136681.

Pour citer cet article

Évanghélia Stead, « L'horreur de l'art moderne », Acta fabula, vol. 15, n° 8, Notes de lecture, Octobre 2014, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8934.php>, article mis en ligne le 29 Septembre 2014, consulté le 23 Avril 2024, DOI : 10.58282/acta.8934

L'horreur de l'art moderne

Évanghélia Stead

Hubris : à geste injurieux, fabrication insolente. Le mot grec d'*hubris*, qu'on traduit à l'accoutumée par « démesure » et qui résume l'essence de la tragédie grecque, dit depuis longtemps la violence et l'outrage. Au sens premier, il qualifie les coups portés à un être (avec une valeur juridique) ; au sens éthique, la force brutale qui viole les règles et appelle la vengeance ou la justice divine¹. Un excès qui défie l'ordre du monde, la composition harmonieuse des créatures, la divinité. En l'inscrivant au fronton de ce livre, Jean Clair, académicien (2008), écrivain, essayiste, historien de l'art, conservateur général du patrimoine, et commissaire de plusieurs expositions marquantes de *Vienne, 1880-1938*, *l'Apocalypse joyeuse* (1986) à *Crime et Châtiment* (2010), revient sur une vieille question pour la porter et la poser dans le domaine de l'art moderne. *Moderne*, c'est-à-dire post-Révolutionnaire, tant le repère de la Révolution modifie les paramètres du débat : non seulement parce que l'ombre de la guillotine pèse, invisible, sur nombre d'œuvres, comme le montre son ingénieuse analyse du *Passage du Commerce Saint-André* de Balthus (1952-1954), mais parce que le premier musée serait lié au développement même de « la Veuve », selon Georges Bataille, convoqué à bon droit (p. 172-173).

Émile Littré, dans son célèbre *Dictionnaire* (1867), lie par l'étymologie l'*hubris* à l'hybride, au monstre, le composé anarchique des deux espèces différentes, qu'il situe dans deux domaines : l'histoire naturelle et la grammaire². Mais déjà l'irruption de la biologie et de l'évolutionnisme sont en train de modifier la conception même du monstre en passe d'être reclassé. Pourtant, c'est dans une même continuité que l'entrée du dictionnaire signale la nature et la grammaire comme deux domaines quasi contigus, appelés à évoluer de concert. Au xix^e siècle, l'ordre du vivant et l'ordre du langage deviendront la proie de métamorphoses menaçantes. On se donne dès lors l'ambition de refaire le monstre, jugé caduc, en monstruant le vivant, et on repense le langage à l'image et à l'aune du monstre. En questionnant l'agencement des créatures, on souligne la caducité, l'impéritie et la faillite de Dieu et des dieux³. Des rois et des régimes, ajouterait J. Clair, dont l'objet prioritaire est l'ordre des formes qu'il nous invite à repenser dans les bouleversements historiques

1

2

3

et les renversements scientifiques. Aussi l'ancrage historique qu'il donne à son livre lie-t-il l'anarchie des compositions et la disparition des canons à la *révolte*. Il s'agit de montrer la face politique de l'expérimentation tératologique ou esthétique ; de signaler le recul des « Beaux-Arts » au moment même où naît l'esthétique ; et de questionner ce tournant à l'ère de la biotechnologie et des êtres parfaits de notre nouvel eugénisme « raisonné ».

Hypothèses & figures de proue

Hubris, fruit de longues années de réflexion et d'investigation, prend son point de départ dans des écrits antérieurs, à l'occasion de plusieurs expositions tenues depuis 1989 en France et à l'étranger⁴, réunis et développés dans ce livre. Leur point commun est l'âme et le corps, la fabrique de l'être et de la pensée, et le retour de figures anciennes ou archaïques dans des formes motivées par la science ou élaborées par l'art. D'où la portée épistémologique forte de cet essai, qui ne naît pas tant du savoir de l'historien de l'art que des préoccupations d'un penseur contemporain. J. Clair débat de la portée et du sens de l'art moderne à la croisée de plusieurs disciplines, en puisant dans des matériaux amples et précis à la fois. Il existe une *autre face*, sombre, cachée, angoissante, de ce qu'on a coutume à prendre dans l'art moderne pour l'expression « d'une humanité délivrée des chaînes de la raison et des canons contraignants de la beauté » (p. 167). La disparition des référents et des traditions artistiques, l'effroi, la répugnance, le dérèglement, la faille, et la création par la faille. C'est ce qui fait de ce livre une aventure aussi séduisante et créative qu'elle est profondément mélancolique. Une tentative, une épreuve, une expérience, une vérification : un *essai*, au sens plein du mot.

L'irruption de la matière vive dans le canon, la complexité de l'humain confronté à la machine, l'évolution du sensible, l'anarchie et l'indistinction du vivant, le lien entre philanthropisme et épouvante, l'invasion de la mort dans la vie, la mutation de l'étiage, les spectres, la reconstitution des fragments en organismes, sont quelques-unes des figures qui reviennent sous la plume de l'auteur qui a choisi trois monstres emblématiques : les homuncules, les géants, les acéphales. Ce qui rivalise avec l'humain, ce qui le surpasse et le menace, ce qui le scinde en deux parties dont on ne sait plus dire laquelle est maîtresse et première dans la hiérarchie.

Pour ces créatures que le romantisme, le romantisme noir et la fin-de-siècle nourriront abondamment en les portant en avant, une date d'entrée, 1895, pour nombre de raisons, que J. Clair réunit dans le deuxième chapitre sous le signe d'« une anatomie impossible »⁵. C'est une année de plusieurs tournants : le

cinématographe de Louis Lumière, les rayons X et la révélation de l'intérieur du corps humain, la radiotéléphonie de Marconi, les nouvelles lois de la géométrie pluridimensionnelle, l'anthropologie naissante, l'abandon par Freud de la neurophysiologie pour la psychanalyse. Leur dénominateur commun ? Le transitoire, l'invisible, le fluctuant, le mouvant affectent désormais l'image et la représentation de l'être. L'illusion naturaliste entre en crise. La localisation et la topographie ont fait leur temps. Quels canons pour le déroulement passager des images, l'identité éphémère et spectrale, la révélation brutale des limites de la perception, la manifestation sans fil, la plasticité d'un mal non apparent, la mouvance et la fluctuation du rêve ? À de nouvelles perceptions nouvelles figurations, la métaphore, le portage, une dynamique de l'invisible.

Éthique & esthétique

Homuncules : on s'attendrait au Wagner du *Faust II* dans le registre grave, à « l'homuncule dans la bouteille » dans celui plus plaisant⁶, mais c'est le neurologue Wilder Penfeld qui vole la vedette avec deux étonnants homuncules dessinés en 1950. C'est là l'aboutissement de longues et patientes recherches sur la localisation cérébrale de la sensibilité et de la motricité menées afin de guérir ses malades de l'épilepsie. La meilleure des intentions prend forme par le difforme, la science se projette dans le contrefait. Le monstre n'est pas que physique ou physiologique : il se niche dans une cartographie où le mouvement excessif, surabondant, de l'âme s'expulse dans la forme délirante de deux corps monstrueux couchés sur les parois du cerveau. Cette représentation est l'occasion pour J. Clair d'interroger un accouplement trouble, le corps difforme de l'âme ; mais aussi l'opération cartographique elle-même, en tant que projection et représentation désirable. Il montre que la cartographie surréaliste n'en est pas loin, pas plus que la proclamation surréaliste que « la beauté sera *convulsive* ou ne sera pas » (Breton, *Nadja*, 1928). Cette convulsion fait le lien avec l'iconographie de l'hystérie qu'un hasard objectif lie à l'épilepsie. C'est ce qui permet de mettre en évidence une altération artistique en profondeur : les impulsions des corps démoniaques, épileptiques ou hystériques résultent en une altération radicale des anatomies. Au lieu et place des *académies*, des modèles nus offerts au pinceau, des formes troubles, déformées, étirées et désirantes de Picasso (*Métamorphose I*, 1928) à André Kertész (*Distorsion n° 4*, s.d.) en passant par Joan Miró, André Masson (*La Métamorphose des amants*, 1926), Gaston Lachaise (*Dynamo Mother*, 1933).

5

6

On ne peut penser le géant sans le nain. Les colosses étudiés naissent d'un renversement. Au Moyen Âge le rapport entre générations était figuré par un géant (Aristote) portant les nains sur ses épaules. Aux temps modernes, il cède la place à un colosse dévorant, cannibale, qui incarne la folie meurtrière des régimes oppressants et totalitaires, des guerres et des révolutions. Sa forme la plus excessive est la « dilution de l'individu dans la masse organique de l'état » (p. 103). J. Clair en décline les figures depuis les Titans antiques jusqu'à l'Ogre philanthropique et les Titans modernes, postérieurs au naufrage du Titanic (1912), en passant par Gulliver, le Colosse des Lumières, les mécaniques animées, les machines célibataires. Une angoisse de l'étalonnage du vivant fait irruption lorsque les formes sont à lire de manière désormais relative (D'Arcy Wentworth Thompson, *On Growth and Form*, 1917). Il n'y a plus d'aune commune, de mesure stable, puisque le géant peut rencontrer la microphotographie. L'irruption biologique dans l'art coïncide avec une mutation essentielle : le regard cosmologique de l'homme sur l'univers a été remplacé par un regard historiciste prônant l'avant, le progrès, le mieux. Autant de désillusions cruelles au xx^e siècle. Mais cet imaginaire, majoritairement masculin, semble lui-même en recul, depuis que le complexe d'Œdipe et la figure du père ont fait leur temps, selon J. Clair, et que des artistes femmes (Louise Bourgeois, Annette Messager) mettent en avant les Ogresses cannibales. On aimerait en savoir plus sur ces Titanes.

Les deux chapitres sur la guillotine et les monstres acéphales sont les plus fascinants du livre. Les colosses étaient un retour des morts, mais les membres sectionnés sont pourvus d'une vie propre. « Est-ce la tête ou le tronc qui sera spectre ? », écrit Victor Hugo dans *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829). La projection des mouvements de l'âme sur une surface plane était liée au problème de la représentation. Or la représentation elle-même est menacée par *l'expression*. La Révolution et ses violences entraînent une série de subversions : de l'ordre, des espèces, de la création, de la politique. J. Clair montre comment la décollation du Roi devient le symbole de la perte de l'unité du corps social comme de l'individu. L'art du portrait en vient à pâtir. Il fondait des hiérarchies, académies savantes, familles, institutions. Dans l'art moderne, il décline les spectres : décapités, fous, fantômes, types ou masques. Têtes d'expression séparées du tronc.

Épistémè & musée

Les pistes qu'explore l'essai de J. Clair tirent parti de l'histoire de l'art, de l'histoire des idées et de l'histoire des sciences, comme nombre d'expositions dont il a été l'esprit pensant ; mais aussi de la mythologie, des légendes, de la littérature, de la

philosophie. *Le Rêve de d'Alembert* de Diderot (1769) est un maître texte dans son essai, une balise : à la fois feu, flèche et trace. C'est dire que son histoire des formes est impensable en dehors des savoirs, de l'imaginaire qui habite la connaissance, de la psychanalyse, d'une rêverie primitive de l'humanité qui reflue à propos de mainte forme « moderne ». Une pluridisciplinarité d'autant plus à saluer que l'historicisme et le formalisme persistent en histoire de l'art. Son propos sur le verbe *regarder* montre qu'il se conçoit comme un gardien, un surveillant des images (*warden of images*)⁷. Les faire parler c'est dévoiler leur sens perturbant ; tâcher sans doute de le contenir en montrant les ébranlements de l'ère moderne.

L'écriture est sa méthode. D'une grande capacité à faire accoucher le langage de significations dissimulés ou escamotés, *Hubris* expose ce que les mots possèdent d'inavoué ou de potentiel. Cette mise à nu de la langue – mise à nu de la mariée par ses célibataires – fait régulièrement affleurer l'inconnu d'une monnaie usée ou maquillée dans nos échanges quotidiens, frottée à neuf, nettoyée de ses scories. Outre le débat sur les formes, c'est un des plus grands attraits de ce livre qui nous fait penser dans la langue et par elle.

Il s'y ajoute la monstration. On entre dans le livre par une exposition, un musée des figures. Le traditionnel cahier iconographique, qui scinde ordinairement le corps de l'ouvrage en deux ou plus, a été volontairement abandonné, c'est une idée simple et ingénieuse. On pénètre dans *Hubris* par la galerie des reproductions, qui est première, effrayante, colorée. Les textes et la réflexion ne viendront qu'après, une fois l'épreuve passée. La parade commence par une page du *De natura rerum* de Thomas de Cantimpré, manuscrit provençal daté de 1420 environ, et se clôt sur un Giacometti, une *Tête sur tige*, fichée sur une pique, qui clame à bouche ouverte, en pleine guerre (1947). Cette iconographie est le plus éloquent commentaire de l'épigraphe du livre, tirée du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert : « Monstres : on n'en voit plus ». Non seulement on en a plein la vue, de plus, ils sont tous d'inspiration humaine, testant l'échelle de l'humain, étalon de base. Cette pinacothèque est notre fontaine moderne de Narcisse, un miroir. Il ne survivra que « s'il ne se (re)connaît pas » : Tirésias, homme et femme à la fois, nous avait bien prévenus⁸.

7

8

PLAN

- [Hypothèses & figures de proue](#)
- [Éthique & esthétique](#)
- [Épistémè & musée](#)

AUTEUR

Évanghélia Stead

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : evanghelia.stead@uvsq.fr