



HAL
open science

Avant-gardes historiques : la question des noms

Esteban Buch

► **To cite this version:**

Esteban Buch. Avant-gardes historiques : la question des noms. Jean-Paul AUBERT, Serge MILAN, Jean-François TRUBERT. Avant-Gardes : Frontières, Mouvements, 1, Delatour, 2013, Délimitations, Historiographie, 9782752101532. halshs-01575807

HAL Id: halshs-01575807

<https://shs.hal.science/halshs-01575807>

Submitted on 21 Aug 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Avant-gardes historiques : la question des noms

Esteban BUCH
(CRAL/EHESS)

1. Spectres de Marx et Wagner

Dans le chapitre six de la deuxième section du premier livre du *Capital*, pour expliquer pourquoi un travailleur est obligé de mettre sa force de travail sur le marché, comme une marchandise, Karl Marx écrit :

Quiconque veut vendre des marchandises distinctes de sa propre force de travail doit naturellement posséder des moyens de production tels que matières premières, outils, etc. Il lui est impossible, par exemple, de faire des bottes sans cuir, et de plus il a besoin de moyens de subsistance. Personne, pas même le musicien de l'avenir, ne peut vivre des produits de la postérité, ni subsister au moyen de valeurs d'usage dont la production n'est pas encore achevée; aujourd'hui, comme au premier jour de son apparition sur la scène du monde, l'homme est obligé de consommer avant de produire et pendant qu'il produit¹.

Difficile de le nier : on ne peut pas faire des bottes sans cuir, pas plus qu'on ne peut utiliser la peau d'un ours encore vivant. Cela dit, on pourrait soutenir que le domaine artistique est ce lieu enchanté où, pour les bienheureux qui réussissent à faire de leur nom une promesse d'avenir, il est tout à fait possible de vendre la peau de l'ours avant de l'avoir tué. Certains artistes arrivent, parfois, à vivre des produits de leur postérité, c'est-à-dire d'œuvres qui ne sont pas encore écrites, et même, de celles qui ne le seront jamais. Tout dépend de leur capacité à faire de la promesse elle-même une production digne d'intérêt, voire une œuvre d'art à part entière. Et l'avant-garde est peut-être le type de configuration artistique où cela s'est vérifié le plus souvent, et avec les résultats les plus spectaculaires. En particulier, le manifeste qu'on lance dans l'espace public est une manière avant-gardiste classique d'énoncer une promesse qui depuis le temps présent se projette sur le temps de l'histoire.

Il faudra y revenir. Mais pour l'instant, concentrons-nous sur un détail de la citation de Marx, cette figure qu'il évoque pour illustrer l'importance de posséder les moyens de production : « Personne, pas même le musicien de l'avenir, ne peut vivre des produits de la postérité ». En fait la traduction « musicien de l'avenir » est inexacte, car le texte allemand dit *Zukunftsmusikant* – un terme plutôt péjoratif, qu'on pourrait rendre aujourd'hui, en risquant l'anachronisme, par le « *musicos* de l'avenir ». Chacun aura compris qu'il s'agit de Richard Wagner.

L'allusion narquoise de Marx à Wagner sous les traits du *Zukunftsmusikant*, publiée dans le *Capital* en 1867, traduit probablement l'écho déformé de l'essai de Wagner *Zukunftsmusik*. *La musique de l'avenir* était le titre d'un essai de Wagner paru en 1860, à la suite de toute une série de pamphlets qui avaient fait de l'essayiste une facette incontournable du musicien. C'est cette dimension de personnage public que souligne la petite phrase du *Capital*. Marx, qui n'était pas mélomane, ne semble pas avoir fait trop attention à Wagner, malgré des parallèles biographiques frappants – ils furent tous les deux impliqués dans les révolutions de 1848-1849, ils connurent tous les deux l'exil et, incidemment, ils moururent tous les deux en 1883. L'apparition fugace du compositeur dans le texte du philosophe montre plutôt qu'à ce stade le premier fait partie, en tant que *problème* et au-delà des enjeux propres au milieu musical, du débat sur ce qu'on pourrait appeler la culture générale de l'époque. Sous les traits du *musicos* de l'avenir, présenté comme un cas limite, Marx entend démasquer la pensée mythique de la bourgeoisie, en mobilisant le symbole Wagner pour mieux le renverser en symptôme.

¹ Karl Marx, *Le Capital*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, p. 131.

Or la distorsion ironique du *Zukunftsmusiker* en *Zukunftsmusikant* ne constituait pas un simple renversement du vocabulaire forgé par la cible de cette ironie. Le parcours du terme était, disons, plus retors que ça. En fait, l'essai de Wagner *Zukunftsmusik* -paru d'abord en français sous le titre '*La musique de l'avenir*', lettre à un ami français-, avait été conçu comme une *réfutation* de l'expression « musique de l'avenir », pas comme une apologie. Dans le titre elle n'apparaît qu'entre guillemets, ce qui signale d'emblée la volonté de s'en démarquer. Comme Wagner l'explique lui-même, il réagissait ainsi à son utilisation à des fins polémiques par le critique Ludwig Bischoff, lequel écrivait en 1859 dans un journal rhénan : « Toute l'immatunité, toute la confusion, toute la vanité, toute l'infatuation (*Selbstbespiegelung*), toute l'indolence que l'on attribue à l'avenir faute de le faire à soi-même, toute la vacuité et tout le bavardage en matière d'esthétique – tout cela se retrouve joliment rassemblé dans un seul mot, *Zukunftsmusik* »². A suivre ce que dit Wagner en 1860, ce terme était source de confusion, et il valait mieux l'abandonner sur-le-champ.

Il n'empêche que toute l'idée d'associer son œuvre à l'avenir venait bien de lui-même. C'est son essai de 1849 *L'œuvre d'art de l'avenir* qui avait donné à certains de ses amis, rassemblés à Weimar autour de Franz Liszt, l'idée de s'identifier comme des « musiciens de l'avenir ». Et ce, naturellement, dans un sens positif, qui perdurera jusqu'à ce qu'en 1859 Franz Brendel propose de parler plutôt d'un courant musical *neudeutsch*, le label nationaliste qui s'imposera pendant les décennies suivantes. Autant dire que Bischoff n'était pas plus que Wagner lui-même le seul responsable de ce vocabulaire, l'expression ayant été, du reste, parfois employée dans la presse musicale pour désigner des artistes sans lien personnel avec ce dernier, comme Frédéric Chopin³. Pourtant, à partir de la réponse de Wagner à Bischoff le terme « musique de l'avenir » restera associé à son œuvre et au courant qu'il représente avec encore plus de force qu'auparavant. En 1860, à Paris, le critique Léon Escudier dénonce les « difformités musicales » de Wagner en l'appelant, en français bien sûr, le « musicien de l'avenir »⁴, tandis que Berlioz parle des « serpents à sonnettes de la musique de l'avenir »⁵ ; le scandale de *Tannhäuser* inspire nombre de caricatures où Wagner est présenté, là encore, comme le musicien de l'avenir. Il n'est pas sûr que l'intéressé l'ait vraiment déploré, car la formule faisait mouche, ou plutôt image – une sorte d'image spectrale, pourrait-on dire, dont les harmoniques n'ont jamais cessé de résonner.

En effet, dans sa « lettre à un ami français », pour affirmer que Bischoff avait mal compris et sciemment déformé les idées de son essai de 1849 *L'œuvre d'art de l'avenir*, Wagner écrit : « C'est à ce titre que nous sommes redevables (soit dit en passant) de ce spectre, si bien inventé, d'une "musique de l'avenir" ». Et il ajoute : « Ce spectre est devenu si populaire qu'on l'a vu courir comme un revenant jusque dans les écrits français »⁶. Un spectre populaire, oui, un peu comme les spectres de Marx dont parle Jacques Derrida⁷. Comme le communisme lui-même qui, selon la célèbre ouverture du *Manifeste*, hante alors l'Europe. Mais si la musique de l'avenir est une sorte de fantôme échappé de la nuit romantique, Marx est dans le *Capital* l'homme du jour qui chasse les revenants, le grand désenchanteur des spectres d'autrui.

Marx critique de Wagner, plus de vingt ans avant *Le cas Wagner* de Nietzsche. Cela étant, si en critiquant le *musicos* de l'avenir Marx entend surtout parler d'« infrastructure », il ramène pour cela dans le redoutable filet de son style un spectre qui n'est pas celui d'un homme, mais bien celui d'un nom.

² Ludwig Bischoff, *Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler* n°41 (1859), <http://susning.nu/buchmann/0293.html>.

³ Voir Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sa vie, son œuvre, son siècle*, Paris, Fayard, 1981, pp. 454-5 et 852.

⁴ Léon Escudier, *La France Musicale*, 29 janvier 1860, http://sas-space.sas.ac.uk/dspace/bitstream/10065/1492/1/tannhauser_france_musicale_29jan1860_FINAL.pdf

⁵ Hector Berlioz, « Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir » (1860), *A travers chants*, Paris, Michel Lévy, 1862, chap. XXIV, <http://www.hberlioz.com>.

⁶ Richard Wagner, « 'Musique de l'avenir'. A un ami français (F.Villot) come préface à une traduction en prose de quelques-unes de mes œuvres », d'après l'édition intitulée « Lettre sur la musique » in *Œuvres en Prose*, trad. J.-G. Prod'homme et F. Caillé, Paris, Editions d'Aujourd'hui, 1976, Vol VI p.197. // cit in *La Jeune France*, 3 mars 1861, p. 52-53, http://sas-space.sas.ac.uk/dspace/bitstream/10065/1557/1/tannhauser_jeune_france_3mar1861_FINAL.pdf

⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

2. Les étiquettes de la critique : de l'impressionnisme au cubisme

On pourrait débattre longtemps sur l'intérêt de faire remonter l'histoire de l'avant-garde musicale, ou celle des avant-gardes en général, à Richard Wagner et aux « musiciens de l'avenir ». Même si ce qui précède va dans cette direction, la question des précurseurs gagne rarement à être tranchée par un oui ou par un non. Voilà qui rejoint une problématique historiographique plus générale, celle de la pratique des catégorisations. Les limites du tri par *qui est in / qui est out* réapparaissent dès qu'il faut inclure tel ou tel phénomène dans la catégorie qu'à la fois désigne et détermine un terme comme celui d'avant-garde. Plutôt que de bâtir une typologie rigide, il vaut mieux identifier des traits caractéristiques qui, présents en plus ou moins grand nombre, constituent comme les indices d'une appartenance possible. Ainsi trouverait-on la plupart de ces traits chez les futuristes ou chez dada, moins chez les symbolistes, moins aussi chez les situationnistes - et seulement quelques-uns chez Wagner. Par exemple, la capacité à susciter des oppositions militantes autour d'œuvres dont le caractère déviant fait, lui, l'objet d'un consensus, indépendamment de la manière de l'évaluer et du signe de cette évaluation. Ou encore, le fait d'être passé à la postérité associé à un nom ou un concept qui, comme « musique de l'avenir », fut d'abord dénoncé comme une épithète, voire une agression.

Cela suggère l'intérêt d'élargir l'enquête à tous ces signifiants qui, en désignant certains artistes ou groupes d'artistes à l'attention et souvent à la réprobation de tiers, ont contribué de manière performative à en faire des acteurs pour l'ensemble de la communauté. Et ce, quitte à ce qu'une fois lancés de tels termes soient assumés par ces mêmes artistes pour défendre et diffuser leur œuvre, puis deviennent des labels descriptifs qui, par le fait même qu'ils sont utilisés en soutien de vues radicalement opposées, passent dans le vocabulaire commun, dans la presse, dans les dictionnaires, dans les histoires de l'art.

Pour rester un moment dans le domaine de la musique : l'histoire des termes *atonal* et *atonalisme* illustre tout ceci de manière exemplaire. La dimension négative du terme « atonal », qui en allemand pouvait s'entendre comme une négation du son [*Ton*] lui-même, éveillait chez Arnold Schoenberg beaucoup de réticences, expliquées dans un article de 1923 : « [C]'est un journaliste qui, dans un article intitulé *Atonale Musik*, l'a employé pour la première fois (c'est du moins le premier texte dans lequel je l'ai relevé) en le forgeant par analogie avec *amusisch* (qui n'a pas été inspiré par les Muses !) afin d'illustrer sa vive désapprobation »⁸. La nomination par la critique hostile acquiert ainsi dans les années vingt, pour les protagonistes de l'atonalisme, le statut d'une marque historique. A ceci près que parmi les centaines d'articles hostiles suscité par la musique de Schoenberg à partir de la création de ses premières œuvres atonales en 1910, l'article « Atonale Musik » n'a pas été retrouvé, et qu'il n'est cité nulle part sauf dans cet essai de 1923. Cela invite, plutôt qu'à prendre le compositeur au pied de la lettre, à intégrer ce propos dans une dynamique biographique particulière, celle de la reconstruction de son passé, qui par moments prend une allure quasi mythique. De fait, en toute vraisemblance, le terme *atonal* a vu le jour à peu près au même moment et de manière indépendante dans deux lieux différents : Turin, dans le *Manifeste des musiciens futuristes* publié le 11 novembre 1910 par Balillo Pratella, et Vienne, où Egon Wellesz l'utilise en septembre 1911 à propos des pièces pour piano opus 11 de son maître Schoenberg. Mais cette histoire a déjà fait l'objet d'une recherche approfondie, et il vaut mieux se contenter ici d'y renvoyer⁹.

Il peut être plus utile d'esquisser ici une extension de l'enquête aux autres arts, et à la littérature. On sait, par exemple, que le terme « impressionnisme » s'origine dans l'histoire d'un tableau peint par Claude Monet en 1873 et exposé l'année suivante au Salon des Indépendants sous le titre *Impression, soleil levant*. D'après l'anecdote bien connue, l'artiste aurait lâché ce mot spontanément, sans rien dire de comment il l'entendait, alors qu'on lui demandait un titre pour son tableau : « Mettez impression ». C'est seulement à partir de son utilisation par un critique qu'il va servir à identifier une esthétique. Il s'agit de Louis Leroy, qui dans *Le Charivari* publie un article intitulé « L'exposition des impressionnistes », où il tourne en dérision, sous la forme d'un dialogue imaginaire avec l'artiste, ce qu'il tient pour une entorse

⁸ Arnold Schoenberg, « Les théories de Hauer » (1923), *Le Style et l'idée*, Paris, Buchet-Chastel, 1977, p. 159.

⁹ Esteban Buch, *Le cas Schönberg. Naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard, 2006, p. 200-216, et *passim*.

subjectiviste au pacte de la représentation picturale : « Que représente cette toile ? - Voyez au livret. - *Impression, soleil levant*. - Impression, j'en étais sûr ! Je me disais aussi, puisque je suis impressionné il doit y avoir de l'impression là-dedans... »¹⁰. Peu après un autre critique décrit, sur un ton moins sceptique, ce qu'il appelle la « vision des choses » de Monet, Pissarro et Sisley : « C'est un effet d'impression qu'elle poursuit uniquement, laissant la recherche de l'expression aux passionnés de la ligne »¹¹. Emile Zola commentera en 1877 : « Impressionnistes, on les a nommés pour plaisanter... impressionnistes, ils sont restés par crânerie... peinture d'impressions et non de détail ».

Et Zola d'ajouter philosophie : « Maintenant, je crois qu'il n'y a pas lieu de chercher exactement ce que ce mot veut dire. Il est une bonne étiquette, comme toutes les étiquettes »¹². Le nom *impressionnistes* qui d'ailleurs, on l'a vu, ne prend pas d'emblée la forme *impressionnisme*, est donc forgé par un critique hostile qui toutefois ne fait que retourner à des fins polémiques un mot proposé par l'un des artistes qu'il vise. Par la même occasion, l'ensemble des peintres concernés est ainsi nommé et constitué en groupe. Or la composante évaluative des propos de Leroy peut être séparée de ce qui constitue sa description, sommaire certes, mais pertinente, d'une rupture esthétique avec le réalisme alors dominant. C'est cette possibilité de renverser l'évaluation qui fait que l'épithète devient rapidement un label revendiqué par les artistes eux-mêmes. Ce faisant, ils acceptent le défi de la critique de s'installer dans l'espace public comme un sujet collectif défini par une rupture vis-à-vis des conventions qui régulent le milieu artistique de l'époque.

Les choses se sont passées différemment dans le cas du symbolisme. Le 18 septembre 1886, le *Figaro* publie dans son supplément littéraire un « manifeste littéraire » signé par Jean Moréas et intitulé, précisément, « Le Symbolisme »¹³. Il y défend une vision évolutionniste des mouvements artistiques à partir du Romantisme, selon laquelle chacun d'entre eux se dirige fatalement vers sa décadence, entraînant ainsi la nécessaire apparition d'un nouveau courant. Cette fois, donc, le nom du groupe est lancé dans l'espace public par l'un de ses porte-parole, et non pas par un critique. Or le manifeste vise par lui-même à l'inscrire dans un champ polémique, en mobilisant ad hoc la figure d'un critique imaginaire. En effet, dans le cours de l'article est cité un dialogue probablement imaginaire entre le poète symboliste Théodore de Banville et un personnage qui n'est identifié que comme « Un détracteur de l'école symbolique ». Ainsi l'auteur néglige-t-il de donner un nom propre à ce détracteur symbolique -c'est le cas de le dire-, comme pour mieux le réduire à sa fonction littéraire de représentant discursif de la bêtise, sans laquelle on dirait que désormais un art nouveau ne peut atteindre, pour l'opinion publique, sa signification véritable.

Mais de ce point de vue le symbolisme fait, à ce stade, figure d'exception. Au tournant du siècle, la fonction d'opérateur du nom revient le plus souvent à un personnage extérieur aux mouvements artistiques concernés, et plutôt hostile à leur égard. En particulier, la chronique de ces années révèle le rôle tout à fait remarquable joué par un homme qui, sans être anonyme, intervient publiquement –usage courant à l'époque- sous un pseudonyme : il s'agit de Louis Vauxcelles, nom de plume du critique parisien Louis Mayer. Il est en quelque sorte le héros de cette brève histoire des noms - un héros problématique, certes, car ces critiques hostiles aux avant-gardes, que l'historiographie destine en général à l'humiliation et au sarcasme, ne doivent pas être revendiqués pour autant comme des visionnaires. Ils ne méritent ni tant d'honneur, ni tant d'indignité. Tout simplement convient-il de rétablir autant que possible le rôle de chacun comme donneur de sens, de chacun dans sa quête de sens – et dans ses perplexités face au non-sens.

Le 17 octobre 1905 apparaît dans *Gil Blas* le commentaire de Louis Vauxcelles sur le Salon d'Automne, où les tableaux de Matisse, Derain et Vlaminck exhibés dans la salle VII sont évoqués dans une tournure saisissante, devenue célèbre : « Au centre de la salle, un torse d'enfant et un petit buste en

¹⁰ Louis Leroy, « L'exposition des impressionnistes », *Le charivari*, 25 avril 1874, cit. in Jean-Jacques Lévêque, *Les années impressionnistes: 1870–1889*, Courbevoie, ACR Editions, 1990, p. 248.

¹¹ Armand Silvestre, cité sans date in Daniel Wildenstein, *Monet ou le triomphe de l'impressionnisme*, Cologne, Taschen/Wildenstein Institute, 1996, Vol. 1 p. 107.

¹² Emile Zola, « Notes Parisiennes - Une Exposition : Les Peintres impressionnistes » (1877), <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/19-04-77.html>.

¹³ Jean Moréas, « Le symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

marbre, d'Albert Marque, qui modèle avec une science délicate. La candeur de ces bustes surprend au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello chez les fauves... »¹⁴. Selon certains, c'était la présence dans la salle voisine du tableau du Douanier Rousseau, *Le lion ayant faim dévore l'antilope...*, qui avait inspiré la métaphore animalière. Quoiqu'il en soit, le critique tient tout autant à marquer son étonnement outragé face au spectacle de cette salle qu'à féliciter Matisse pour son courage car, écrit-il, « son envoi –il le sait du reste- aura le sort d'une vierge chrétienne livrée aux fauves du cirque »¹⁵. Le mot « fauve » sert donc à désigner tour à tour, et pour le même homme, les artistes et leurs détracteurs. Malgré le ton grinçant de son commentaire, la seule certitude qui l'habite semble être qu'exhiber ces tableaux s'inscrit dans une logique agonistique - le débat esthétique comme un sport de combat, en quelque sorte. De fait, l'affaire va culminer dans cette véritable dramaturgie du clash esthétique qu'est le scandale, le président de la République ayant refusé d'inaugurer le salon en question à cause de cette salle VII vite connue comme « la cage aux fauves ».

Ni les critiques, ni les artistes ne sont en position de maîtriser le sens des mots qu'ils mettent en circulation dans l'espace public. Louis Vauxcelles apparaît aujourd'hui dans les histoires de l'art comme le critique réactionnaire par excellence, mais c'était un homme formé dans la mouvance symboliste qui n'était pas systématiquement hostile à la nouveauté, comme le montre sa proximité avec Matisse. En outre, il était non seulement critique d'art mais aussi membre du jury du Salon d'Automne, et à ce titre candidat tout désigné pour un conflit d'intérêts. Son attitude reflète, plutôt que la défense aveugle du passé, l'expérience contradictoire d'une génération rompue à la fois aux prestiges récents de l'innovation et à l'ethos plus traditionnel de l'homme de goût capable de toujours raison garder. L'histoire a tranché en faveur des avant-gardes, mais à l'époque de leur apparition le pari le plus raisonnable, du point de vue du sens commun, était sans doute celui du juste milieu. Trois ans après ce Salon de 1905, le même critique va renvoyer dos à dos les deux factions du jury du Salon d'Automne en évoquant « la droite, ceux qui préfèrent l'impressionnisme édulcoré ; et la gauche qui se plaît aux truculences polychromes des fauves »¹⁶. Le sous-entendu est bien sûr que la vraie beauté est au centre.

Voilà qui aurait pu suffire à la gloire d'un critique. Louis Mayer, toutefois, est bien l'une des figures méconnues des avant-gardes historiques, car non content d'avoir lâché le premier le mot de *fauve* c'est encore lui qui en 1908, à l'occasion d'une exposition de tableaux de Braque -dont *Maisons à l'Estaque*, régulièrement tenu pour le premier exemple de la nouvelle esthétique- va mettre en branle la circulation de signifiants qui aboutira au baptême du cubisme. Le 14 novembre 1908, Louis Vauxcelles écrit dans *Gil Blas* : « M. Braque est un jeune homme fort audacieux. L'exemple déroutant de Picasso et de Derain l'a enhardi. Peut-être aussi le style de Cézanne et les ressouvenirs de l'art statique des Egyptiens l'obsèdent-ils outre mesure. Il construit des bonshommes métalliques et déformés et qui sont d'une simplification terrible. Il méprise la forme, réduit tout, sites, figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes... »¹⁷. Le propos est sceptique sans être complètement hostile. Or selon ses propres dires, en parlant de « cubes » le critique n'a fait que reprendre un mot employé par Cézanne qui, en se promenant avec lui dans le salon, lui expliquait : « Braque avait envoyé un tableau fait de petits cubes ». Et afin de mieux se faire comprendre il prit un bout de papier et dessina en quelques secondes deux lignes ascendantes et convergentes entre lesquelles il traça de petits cubes évoquant un paysage de l'Estaque retiré du Salon par son auteur ».¹⁸ L'idée de tout réduire à des schémas géométriques, qui est aujourd'hui une manière assez neutre et convenue de rappeler le principe du cubisme, était douée à l'époque d'un pouvoir heuristique certain, et ce indépendamment de son signe évaluatif. C'est donc pour ainsi dire le détournement public à des fins d'évaluation d'un mot utilisé en privé à des fins de description

¹⁴ Louis Vauxcelles, « Le Salon d'Automne », Supplément *Gil Blas*, 17 oct 1905, cit. in Claudine Grammont, « Le salon d'Automne de 1905 : le combat d'avant-garde », *Le fauvisme ou « l'épreuve du feu ». Eruption de la modernité en Europe*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris-Musées, 1999, p. 410.

¹⁵ *Idem*, cit. *ibid.*, p. 412.

¹⁶ Louis Vauxcelles, *Gil Blas*, 17 sept 1908, cit. *ibid.* p. 411.

¹⁷ Louis Vauxcelles, *Gil Blas*, 14 novembre 1908, cit. in Pierre Cabanne *L'épopée du cubisme*, Les Editions de l'Amateur, Paris, 2000, p. 58.

¹⁸ *Ibid.*

qui impose la figure géométrique du cube pour désigner la nouvelle tendance, moyennant encore l'ajout d'un suffixe « -isme » qui, par le fait même de l'ériger en mouvement collectif et donc en fait social, le ramène à son origine d'outil lexical de description.

Ce suffixe apparaît, avec toutefois une résonance négative, sous la signature de Charles Morice dans le *Mercur de France* du 16 avril 1909 : « Je crois bien que M. Braque est victime, en somme, *cubisme* à part, d'une admiration trop exclusive ou mal réfléchie, pour Cézanne... »¹⁹. Or en dépit de cette origine qui le destine à une fonction critique, le terme *cubisme* ne va pas tarder à s'imposer comme une ressource lexicale que tout le monde peut partager pour porter sur le phénomène des jugements contradictoires, voire pour suspendre le jugement. En 1912 les peintres Albert Gleizes et Jean Metzinger donnent à un essai le titre *Du cubisme*, peu avant qu'Apollinaire, qui d'ailleurs les dénonçait volontiers comme de simples imitateurs de Picasso, ne publie à son tour, en 1913, des « méditations esthétiques » intitulées *Les peintres cubistes*. C'est Jean Cocteau qui plus tard, dans *Le Rappel à l'ordre*, résumera le mieux l'impact performatif de la nomination : « Cubisme fit voir des cubes où il n'y en avait pas et, avouons-le, en fit paraître »²⁰.

3. Les étiquettes des artistes : du futurisme à dada

L'épisode des fauves et celui des cubistes ont sans doute permis à Louis Mayer de prendre la mesure de son pouvoir de nommer. En 1911, à l'occasion d'un Salon des Indépendants, il applique à Fernand Léger l'adjectif « tubiste ». Peut-être y avait-il là quelque ironie, comme un écho moqueur au succès du terme *cubiste*. En tout cas, loin de s'imposer comme le nom d'un mouvement ou comme la description courante du style de Léger, le terme *tubiste* fera long feu. Dans l'histoire de l'art, il n'est conservé que comme boutade, simple anecdote sur la bêtise des critiques. Et ce malgré le fait que Léger lui-même semble y avoir été sensible, peut-être flatté de voir que sa personnalité pouvait inspirer à elle seule une telle pulsion nominative : « De toutes mes forces je suis allé aux antipodes de l'impressionnisme. J'avais été pris d'une obsession : je voulais déboîter les corps. On m'a appelé "tubiste", j'ai mis deux ans à me battre avec le volume des *Nus dans la forêt* que j'ai achevés en 1910 »²¹.

L'épisode du tubisme montre bien qu'une invention lexicale peut tout aussi bien échouer que réussir. Une archéologie systématique de la critique d'art permettrait sans doute de retrouver les traces fossiles de termes candidats à désigner des avant-gardes qui, en partie faute d'un acte performatif efficace qui les aurait constituées en tant que groupe, n'ont jamais vu le jour en tant que telles.

Ces néologismes sont d'autant plus importants que la logique agonistique qui en régime avant-gardiste règle le fonctionnement du monde de l'art, ainsi que l'enjeu qu'y représente la question des noms, vont devenir au vingtième siècle des éléments récurrents de l'histoire des arts. Témoin, encore une fois, Louis Vauxcelles qui, dans *Gil Blas* du 30 septembre 1911, observe avec philosophie : « C'est le sort de toutes les surenchères. Les cubistes méprisent les fauves. Qui méprisera les cubistes ? »²² On sait que la réponse à cette question mène entre autres à Marinetti et Kandinsky, qui en ce qui les concerne n'auront pas besoin d'un critique pour forger leurs propres néologismes. En soi, ce fait témoigne déjà d'une certaine évolution historique de l'avant-garde comme configuration pratique.

Tommaso Filippo Marinetti est probablement l'artiste qui à cette époque a le mieux compris que le pari que représente le lancement d'une tendance esthétique est intimement lié aux résonances de son nom, et qu'il n'y a pas de raison d'abandonner celui-ci aux aléas du commentaire critique. C'est que le chef de file du futurisme est avant tout un pragmatique, qui comprend mieux que quiconque que les succès de scandale restent des succès, et même que désormais la légitimation par la polémique est devenue cruciale pour la socialisation des nouveaux groupements artistiques, qui n'existent, à leur tour, que dans la

¹⁹ Charles Morice, *Mercur de France*, 16 avril 1909, cit. *ibid*, p. 68.

²⁰ Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre*, Paris, 1926, p.

²¹ Propos de Léger cité sans référence in Gilles Néret, *Fernand Léger*, Paris, Nouvelles Editions Françaises, 1990, p. 42.

²² Louis Vauxcelles, *Gil Blas*, 30 septembre 1911, cit in David Cottington, *Cubism and its Histories*, Manchester & New York, Manchester University Press, 2004, p. 266.

mesure où on peut les identifier comme tels.

A ce propos on relèvera, et pas seulement pour s'en amuser, que Marinetti n'a pas hésité à donner à son mouvement, défini par la haine programmatique du passé, un nom plutôt passéiste, en tout cas fort ancien. Comme le note Giovanni Lista, le mot *futurisme* « était connu depuis le début du dix-neuvième siècle, en politique comme en théologie. Il est fort probable que le jeune Marinetti, lors de ses études chez les jésuites, y ait déjà entendu ce terme. Dans la langue italienne, il apparaît vers 1850, chez Gioberti, dans un texte où il analyse les mythes fondateurs de la philosophie italienne, à partir de Pythagore et du platonisme »²³. Au dix-neuvième siècle, le terme *futurisme* est également utilisé par des artistes tels que Villiers de l'Isle-Adam, James Ensor ou Strindberg. Or, de l'avis de Lista, c'est un modèle politique qui aurait été déterminant pour donner au terme une signification nouvelle : « Mais, dans le sens radical et activiste que lui donne Marinetti, il fait alors partie du langage politique de l'hégélianisme de gauche : il est évident que la démarche impérative de Marinetti s'inspire de Marx et Engels pour faire de son manifeste un acte de rupture »²⁴. Le *Manifeste du futurisme* comme rejeton du *Manifeste communiste* : faute de sources biographiques précises, cette trop belle généalogie ne saurait être acceptée sans réserves. Il semble clair, toutefois, que l'art et la politique imposent à leurs acteurs des modalités communes d'intervention dans l'espace public dont les mécanismes s'enracinent sans doute dans l'état global, à la fois technique et sociologique, du système médiatique.

Quoiqu'il en soit, la publication -moyennant finances- du *Manifeste du futurisme* à la une du *Figaro* du 20 février 1909 est ce qu'on appellerait aujourd'hui une opération de com' réussie, et de toute évidence l'attrait du nom du mouvement n'y a pas été pour rien. On ne s'arrêtera pas sur ce texte trop célèbre, si ce n'est pour rappeler la fausse prudence de la rédaction du journal qui, en le présentant, joue à la fois sur la prise de distance vertueuse et la promesse voyeuriste du scandale : « Est-il besoin de dire que nous laissons au signataire toute la responsabilité de ses idées singulièrement audacieuses et d'une outrance souvent injuste pour des choses éminemment respectables et, heureusement, partout respectées ? Mais il était intéressant de réserver à nos lecteurs la primeur de cette manifestation, quel que soit le jugement qu'on porte sur elle »²⁵. Comme cette présentation le montre fort à propos, le fonctionnement des avant-gardes est solidaire d'un certain état du système médiatique qui veut que de telles « manifestations » n'existent véritablement que dans la mesure où elles sont présentes dans la presse. Qu'il y eut là des intérêts économiques selon le modèle du *scoop* ne fait guère de doute, et la petite phrase sur l'« intéressant », catégorie toujours serviable et toujours douteuse, est là pour l'attester.

C'est sur le fond de cette institutionnalisation ambiguë de la révolte artistique qu'en pleine guerre mondiale va naître à Zurich le groupe qui pour beaucoup incarne l'avant-garde par excellence. La fameuse anecdote sur le mot *dada* trouvé au hasard dans le dictionnaire relie à la question du nom la volonté de s'inscrire en faux par rapport aux conventions du monde de l'art, tout en faisant jouer celles-ci dans une direction nouvelle. Que la véridicité de l'histoire ne soit pas attestée signale ses vertus mythiques pour une historiographie en devenir, tout en dévoilant les difficultés de prétendre s'installer dans le pur refus du sens. C'est le « Manifeste Dada 1918 » de Tristan Tzara qui, en proclamant que « Dada ne signifie rien », exprime au mieux le désir de prendre ses distances face à ce qui apparaît déjà comme une routinisation de la rupture avant-gardiste : « Pour lancer un manifeste, il faut vouloir A.B.C. / foudroyer contre 1.2.3. / s'énervier et aiguïser les ailes pour conquérir et répandre (sic) de petits et de grands a.b.c. ». Et plus loin : « J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses, et je suis par principe contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes ». Voilà la question délicate : comment un manifeste contre les manifestes pourrait-il échapper à la contradiction performative ? Dada tonne contre les « académies cubistes et futuristes », qu'il appelle des « laboratoires d'idées formelles », et ne se prive pas de faire entendre une critique politique : « Fait-on de l'art pour gagner l'argent et caresser les gentils bourgeois. » Mais la vigueur du manifeste est proportionnelle autant au danger de l'insignifiance qu'à la menace que représente une reconnaissance effective du mouvement.

²³ Giovanni Lista, *Le futurisme. Création et avant-garde*, Paris, Editions de l'Amateur, 2001, p. 35.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Note de présentation de la rédaction au « Manifeste du futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

C'est ce qu'indique cette note insérée dans la première édition du « Manifeste Dada 1918 », perpendiculairement au reste du texte, côté gauche, où l'on lit, sous l'intitulé « Le Dadaïsme » :

Pour introduire l'idée de folie passagère en mal de scandale et de publicité d'un 'isme' nouveau – si banal, avec la manque de sérieux inné à ces sortes de manifestations, les journalistes nommèrent Dadaïsme ce que l'intensité d'un **art nouveau** leur rendit impossible compréhension et puissance de s'élever à l'abstraction, la magie d'une parole (DADA), les ayant mis, (par sa simplicité de ne rien signifier), veaux (sic) devant la porte d'un monde présent ; vraiment trop forte éruption pour leur habitude de se tirer facilement d'affaire²⁶.

Cette « note » lâchée littéralement en marge du manifeste est de fait inscrite au centre du mouvement. Comme le texte le dit lui-même, il s'agit d'une réponse à la réception critique des premières manifestations publiques de dada, vite connues à travers l'Europe. Par exemple, le 3 août 1918 *la Feuille* de Gand publie un article en français intitulé « Le dadaïsme » :

Une nouvelle école littéraire, lancée dernièrement par Tristan Tzara, fait beaucoup de bruit à Zurich. Dans une soirée d'art faite par le chef de cette école, on apprit que le *Dadaïsme* fut créé en 1916 et que ses buts sont l'abstraction en littérature et en art. Ils poursuivent la tradition des cubistes et des futuristes et veulent réintroduire l'ordre et la clarté dans l'art. Ils demandent pour cela, l'abolition de la logique inventée par les bourgeois qui n'ont pas la force de créer, et de la morale qui apporta toutes les servilités. [...] Maintenant, où toutes les forces intellectuelles devraient être rassemblées pour lutter contre la guerre, on voit avec une certaine tristesse la jeunesse littéraire oubliant ses devoirs envers l'humanité, et bluffer le monde par ces sortes de nouvelles écoles. Le Dadaïsme est une inutilité, comme tant d'autres.²⁷

Il est probable que l'accusation d'anarchie ou le rappel des devoirs envers l'humanité ait moins irrité Tzara et ses amis que l'association avec « la tradition des cubistes et des futuristes ». En tout cas, en forgeant le terme « dadaïsme », les journalistes contribuèrent autant à trahir le mouvement qu'à l'installer dans l'espace public et, à terme, dans l'histoire de l'art. L'identification d'une avant-garde ne résulte pas de l'action des seuls artistes concernés, pas plus que de celle des gens qui les critiquent, mais bien d'un processus collectif déployé tour à tour comme une agonistique et comme une collaboration, où la question du nom apparaît intimement liée à la signification du mouvement pour l'ensemble de la culture.

4. Les noms entre les choses et les mots

Outre creuser les cas abordés dans cette brève esquisse, une histoire des noms des avant-gardes se devrait de suivre la trajectoire de termes tels qu'expressionnisme, suprématisme, constructivisme, surréalisme, vorticisme, ultraïsme, et tant d'autres « ismes » dûment consacrés dans les livres d'histoire de l'art, ainsi que celle de tous ces noms de groupes qui, mieux que dada et après lui, ont résisté à leur « ismisation » par les journalistes et les historiens, comme De Stijl, le Bauhaus, Fluxus, Supports/Surface, Cobra, le Pop Art, et ainsi de suite. Ce travail dirait sans doute que l'association du mot à la chose sous l'empire du nom a rarement été simple, tout au moins en art. En particulier, il permettrait de montrer qu'un acte de nomination efficace peut conduire à ranger sous la même étiquette des phénomènes qui, dans d'autres contextes ou pour d'autres énonciateurs, apparaîtraient comme foncièrement hétérogènes,

²⁶ Tristan Tzara, « Manifeste Dada 1918 », *Dada* n°3, décembre 1918.

²⁷ C., « Le dadaïsme », *La feuille*, 3 août 1918, cit. in Richard Sheppard, « Dada Zürich in Zeitungen : Cabarets, Ausstellungen, Berichte, und Bluffs », *Dada Zurich. A Clown's Game from Nothing*, Brigitte Pichon et Karl Riha éd., G.K.Hall & Co., London etc., 1996, p. 220.

partant n'auraient même pas vocation à être identifiés comme un groupe.

On le pressent aux contours particulièrement flous de tout ce qui a figuré au début du siècle sous le terme *expressionnisme*, ignoré par les peintres de *Die Brücke* qui en demeurent les principaux représentants dans l'histoire de l'art, et rejeté plus tard par de nombreux créateurs : « Même si le terme d'expressionnisme a été utilisé dès 1911 et si la première monographie de ce titre date de 1914, les artistes eux-mêmes ont évité cette expression », relève Wold Dieter-Tube. En 1911, en effet, le terme est mobilisé par Herwarth Walden à propos des productions qu'il commente dans la revue *Die Sturm* et exhibe dans la galerie berlinoise du même nom : « Cette énorme propagande contribua de manière décisive à imposer le nouvel art, auquel il donnait sans distinction le nom d'expressionnisme »²⁸. Voilà un cas qui pourrait illustrer la force singulière du performatif nominaliste à l'heure de rassembler l'hétérogène.

Or la focalisation sur l'histoire de tel ou tel mouvement ne peut manquer de susciter dans certains cas un débat sur son appartenance aux avant-gardes, partant sur la notion d'avant-garde elle-même. Pour revenir un instant à la musique, si le fait que l'École de Vienne fait partie des avant-gardes historiques ne saurait être contesté sans vider de sa pertinence historiographique la catégorie d'avant-garde elle-même, vu son statut central dans toutes les histoires de la musique du vingtième siècle, l'insistance avec laquelle ses protagonistes ont proclamé leur respect de la tradition reste très éloignée de la pulsion iconoclaste du futurisme ou de dada, cette opposition radicale au monde de l'art que de nombreux auteurs tiennent pour constitutive de toute avant-garde. Et si plus tard le sérialisme, la musique concrète, la musique électronique ou le théâtre instrumental semblent se ranger sans trop rechigner sous l'étiquette avant-gardiste, pour ne rien dire de John Cage qui toute sa vie oeuvra à la mise en abyme et en question de son propre rôle de compositeur, il n'est pas sûr que la même chose se vérifie pour, mettons, la musique spectrale ou le minimalisme américain.

Mais comment le savoir au juste ? Comment trancher dans de tels cas ? Faudrait-il, par exemple, ne désigner comme avant-garde que ce qui est identifié comme tel par ses contemporains ? Revenons au cas de Schoenberg : le terme avant-garde ne lui est appliqué que très rarement avant les années vingt (et encore, surtout sous sa forme allemande *Vorgarde*) de sorte qu'une position nominaliste radicale mènerait à conclure que l'École de Vienne n'est devenue une avant-garde qu'à cette époque. Or cela n'a guère de sens, si l'on songe que l'ensemble de ses modes caractéristiques d'intervention dans l'espace public, à commencer par un corpus d'œuvres atonales, et même le terme technique qui allait servir à la nommer, étaient déjà une réalité avant la Première Guerre mondiale. Il faut bien se résoudre à faire du premier Schoenberg un avant-gardiste, fût-ce à son corps défendant, sous peine de sacrifier l'intelligibilité du récit qui ancre dans la signification de sa carrière à cette époque le sort de toute la musique contemporaine.

Pour le dire autrement, des productions scientifiques telles que le présent volume collectif ou le colloque dont il est issu doivent leur existence à un accord entre pairs, partial et révocable, certes, mais néanmoins réel. Il consiste à faire de la catégorie d'avant-garde une notion scientifiquement pertinente, indépendamment de ce que tel ou tel acteur a pu en faire ou ne pas en faire. Et ce, aussi longtemps que nous choisissons d'en faire un objet sur lequel nous jugeons utile de nous entendre, quitte à pousser aussi loin que possible l'interrogation sur ses frontières et ses incohérences. Bref, l'avant-garde, c'est nous, chercheurs, qui la faisons – tout au moins au sein de notre petit monde de discours.

Doit-on dire la même chose des labels qui identifient les différents groupes d'avant-garde ? Prétendre, par exemple, qu'indépendamment de Louis Vauxcelles c'est aux historiens du fauvisme de décider ce qu'est le fauvisme, comment il faut le décrire, l'interpréter, l'évaluer ? Il est vrai que les organisateurs d'un colloque sur le fauvisme qui auraient délimité le périmètre du mouvement en amont de toutes les discussions à venir sur son histoire n'auraient pas besoin de s'encombrer de querelles sur le nom. Encore faut-il savoir à quelles conditions est scientifiquement fertile un tel geste, qui d'ailleurs, de manière un peu inconfortable, n'est pas sans lien avec un argument d'autorité, fût-il collectif. Faute de quoi l'histoire des noms ici esquissée ne serait qu'un collier d'anecdotes plus ou moins amusantes qui appartiennent à l'histoire de l'art dans l'exacte mesure où l'on veut bien étendre celle-ci à l'ensemble de l'histoire sociale des arts, mais qui n'apportent rien en propre à l'étude de ce qui pour beaucoup reste la

²⁸ Voir Wolf-Dieter Dube, *Journal de l'expressionnisme*, Genève, Skira, 1983, pp. 9 et 67.

seule chose qui compte vraiment lorsqu'on parle d'art, à savoir les œuvres d'art. C'est ainsi que l'histoire des arts semble avoir le plus souvent procédé.

Il paraît toutefois difficile de tenir une distinction aussi tranchée entre les choses et les mots, entre les œuvres et ce que nous leur faisons dire. Par où commencer à être soi-même, si ce n'est par les autres ? Où trouver d'abord les mots pour dire les choses, si ce n'est dans l'usage ? En sciences sociales, les catégories scientifiques ne sont jamais qu'un mode d'utilisation des langues naturelles, et les chercheurs, pour scientifiques qu'ils soient, ne cessent de puiser dans leur expérience privée. Tout comme il semble impossible de porter une appréciation personnelle sur Kandinsky en faisant complètement abstraction de la catégorie d'abstraction, une réflexion sur le cubisme qui négligerait le fait que son objet reste défini par l'étiquette du cubisme deviendrait tout simplement, et très précisément, dépourvue d'objet.

Tout cela revient à plaider pour un dépassement méthodologique de l'opposition entre œuvre et contexte, afin de penser les avant-gardes comme des phénomènes historiques indissolublement esthétiques et sociaux, qui n'existent que dans la mesure où ils font sens pour les acteurs de leur temps, et que nous ne pouvons décrire de manière adéquate qu'en restituant au maximum l'épaisseur contingente de ces échanges, en particulier le rôle qu'y jouent les noms et les discussions sur les noms. Y compris lorsqu'elles prennent la forme de controverses ou de scandales, qui souvent ne concernent pas seulement des œuvres réelles mais encore ce que celles-ci annoncent des œuvres d'art de l'avenir, du monde où celles-ci seraient possibles, et de comment il faudrait les appeler. Du reste, les parcours sinueux des noms des avant-gardes, ces mots ordinaires proposés, retournés, détournés, transcendés par l'usage, ne sont que des cas particuliers de l'histoire sociale des signifiants qui, à des titres divers, assurent l'intelligibilité des phénomènes de la vie courante, ainsi que le sens des représentations du passé et de l'avenir.

Selon Marx, celui qui voudrait vivre de la musique de l'avenir devrait dépecer l'ours avant de l'avoir chassé. Pourtant, si dire c'est faire, cela veut souvent dire faire autre chose que ce qu'on dit qu'on fait. Wagner vécut somme toute assez bien des produits de sa postérité, le *Ring* surtout, dont il aura annoncé la création pendant plus de vingt-cinq ans. Et cet exploit fut certes dû à la valeur d'échange de ses ouvrages achevés, mais aussi à sa maîtrise de l'art de la promesse, où excellent tous les chasseurs d'ours. Comme lui, les artistes des avant-gardes historiques furent aussi des chasseurs d'avenir, car en projetant leur œuvre dans un temps autre que celui de ces sociétés bourgeoises qu'ils méprisaient, ils ont pour ainsi dire fait travailler le temps présent pour eux. « Quiconque veut vendre des marchandises distinctes de sa propre force de travail doit naturellement posséder des moyens de production tels que matières premières, outils, etc. », disait Marx. Parmi ces matières premières et ces outils, les artistes d'avant-garde ont pu compter sur l'esprit des autres, de toutes les autres personnes présentes dans leurs milieux professionnels, avec leur savoir et leur ignorance, leur colère et leur curiosité, leur bonne plume et leur raisonnement têtue, leur défiance et leur curiosité à l'égard de ce qui n'a pas encore de nom, enfin leur envie d'appeler les choses par leur nom - quitte à devoir, à l'occasion, l'inventer. Voilà encore ce que peut apporter, pour la compréhension des avant-gardes historiques, une étude de la question des noms.