# LE "POMPIERISME" EST-IL DU "KITSCH" OU UN MOUVEMENT ARTISTIQUE?

Aleksa Celebonovic

Dans son exposé fort pénétrant, Gillo Dorfles, entre autre nous a parlé de l'art conceptuel et de "kitsch", comme de deux pôles opposés, d'une même situation esthêtique et sociale qui caractérise la periode que nous sommes en train de traverser. Cette situation serait déterminée par le fait que les manifestations materielles du "signifiant" passent souvent au contenu sémantique du "signifié". Le professeur Dorfles y ratache la conclusion très juste, en fonction de ce processus, que le conceptualisme pûr est à considerer comme une réaction à l'étât actuel, où les oeuvres d'art sont traitées comme de la simple marchandise, et que le "kitsch" est à considerer comme un example typique de fausses tentatives de raprochement du gout populaire et de la mentalité des masses. Tout en affirmant ceci il a bien indiqué que le notion de "kitsch" est souvant identifiée, avec certains soi-disant mouvements "artistiques", la plus part, reactionnaires, ainsi que "l'art pompier" de la fin du siècle dernier, et le "néoréalisme social" à caractère académique et naturaliste, de notre temps.

Il existent certainement de nombreux cas où des oeuvres d'art "pompier" ou "néoréaliste" peuvent être qualifiées comme étant du "kitsch", mais cette identification, il me semble, ne peut être à sa place quant elle est faite d'une façon générale, comme s'il s'agissait d'une division de l'art et du non-art. Je tâcherai de m'expliquer en prenant pour example l'art "pompier" de la fin du XIXe et du début du XXe siècle. D'ailleur, le professeur Dorfles n'a pas non plus soutenu qu'il fallait accepter une telle identification.

La fin du XIXe siècle et le debut du XXe ont vu fleurir une variété de peinture réaliste, aimée et appréciée des contemporains. Plus tard, celle-ci tomba dans un oubli presque complet et depuis lors, si l'histoire de l'art y fait parfois allusion, ce n'est jamais sans de sévères réserves. A son palmarès, s'inscrivent les noms de Bouguereau, Cabanel, Meissonnier, Béraud, Gervex, Marson et bien d'autres.

Cette forme de peinture n'était pas la seule de son époque. D'autres modes d'expression picturale prospéraient dans son ombre, et parfois même s'opposaient à elle. Et pourtant il se trouve qu'aujourd'hui, nous reconstituons cette époque en nous reférant à des tendances qui ne lui étaient pas propres, à tout le moins accessoires, et qui n'ont pris de l'importance que plus tard. Grâce à quoi nous sommes aujourd'hui en mesure

de redécouvrir un genre qui a bien mérité ses titres de gloire, car sans lui, notre passé artistique nous paraitrait tronqué. Ainsi l'histoire de l'art se trouve-elle dans l'obligation expresse de reconsidérer toutes les oeuvres négligées qui appartiennent à cette période, d'autant qu'entre autres choses, elle se propose, conjointement aux autres sciences, de contribuer à la reconstitution d'une image fidèle et complète du développement historique de notre civilisation. Elle doit rendre à ces oeuvres la place qui leur revient, en tenant compte des particularités stylistiques et idéologiques qui les distinguent de tout autre courant contemporain.

Les thèmes traités par les peintres dits "pompiers", tout autant que l'esprit de leurs oeuvres, attestent sans la moindre ambiguité que leur art était entièrement lié aux préoccupations d'un ou de plusieurs groupes sociaux bien définis. Les groupes en question au fil de leur vie quotidienne, faisaient un étalage si flagrant de leur éthique et de leurs aspirations, que leurs valeurs morales sont réellement devenues la marque de la peinture qu'ils prônaient. Le sens et la portée du message éthique de cette dernière étaient en outre liés à son rôle social, et l'on comprend sans peine pour quelles raisons elle était si hautement appréciée des contemporains, qui s'identifiaient à elle sans la moindre réserve. Tout le monde la tenait éga-

lement en haute estime. Les mileux officiels, qui la couvraient d'honneurs et de récompenses; les couches aisées de la société, qui en absorbaient la production; et même le grand public, qui se bousculait aux portes des expositions, avide d'admirer les oeuvres de ses représentants les plus notoires.

Dès que dans le domaine de l'art, on évoque le problème de la "vox populi" autrement dit de l'opinion de la majorité, un certain nombre d'observations s'impose. Il est certain que le nombre des adeptes ou des amateurs ne peut servir automatiquement de critère de la valeur artistique, de même que nous ne povons tenir des oeuvres isolées pour représentatives d'une période donnée, en nous basant uniquement sur les conclusions des contemporains. Encore faut-il démontrer quelque chose de plus, - à savoir que dans ces mêmes oeuvres se laissent des systèmes de création à partur desquels se forme un style, et dé - cider ensuite si ces oeuvres sont des cas d'espèce nés du hasard ou encore si elles constituent un phénomène conditionné. La valeur esthétique relative d'une oeuvre d'art sera toujours tributaire de deux facteurs: la possibilité de les comparer à des objets analogues, et les idées de celui qui, spécialiste ou profane, les analyse ou en use. Le premier facteur rend possible l'analyse formelle, alors que le second précise la signification sociale de l'oeuvre au moment

précis de cette analyse. C'est donc avant tout du spectateur ou de l'amateur que dépendent les jugements ou les expériences qu'on pourra en tirer. La valeur artistique, sa durée et son sens, ne tiennent pas seulement aux procédés, à la technique ou à l'habilité professionnelle qui ont concouru à la création de l'objet, mais tout autant à ce que le spectateur saura y trouver ou pourra lui imputer.

Les critères esthétiques actuels, qui sont sans aucun doute beaucoup plus larges et tolérants à l'endroit de l'expression picturale, paraissent mieux se prêter à un éveil de l'intérêt pour la peinture réaliste de cette époque, dans toute sa complexité spécifique. Le besoin se fait sentir d'analyser avec plus de soin ce type de peinture que nous connaissons sous les noms de "pompiérisme", "kitsch" ou "éclectisme", et qu'il serait préférable pour bien des raisons d'appeler "realisme bourgeois". Comme au lendemain même de son épanouissement et de son apogée, ce réalisme s'est trouvé évincé de l'histoire de l'art, expulsé des musées et des grandes collections privées, nous sentons naître en nous, et indépendamment de nos recherches pour une interprétation objective de l'histoire, un doute légitime à l'égard de l'analyse esthétique de ce mouvement: ne serait-il pas porteur d'un mode d'expression qui lui est propre, - d'un langage tout à fait différent de celui dont nous avons pris l'habitude de nous servir?

De toute évidence, la disgrâce où sont tombées les oeuvres du réalisme bourgeois relève de motivations d'ordre esthétique, du fait même que l'idéologie qui les a produites leur a manifestement survécu. Il est évident que l'on ne s'est pas soucié suffisamment du contenu idéologique de ces oeuvres, qui constituent un document irremplaçable pour comprendre le passé, et aussi tous les liens qui le rattachent au présent.

Il n'est pas possible de juger d'une oeuvre sur la seule foi des lois d'optique et d'une sensibilité esthétique promise aux changements. C'est bien ce que nous montrent les avatars de la peinture qui nous occupe ici. Au cours de ces dernières décennies, quand il s'agissait d'évoquer l'art de la fin du XIXe siècle, les spécialistes n'ont eu d'yeux que pour l'Impressionnisme, qu'ils ont placé au centre de tous les problèmes artistiques intervenus depuis la fin du siècle dernier, parce qu'il a su proposer à la peinture de nouvelles solutions optiques. Ces spécialistes étaient poussés par le désir de retrouver les racines de l'art moderne, - ces sources auxquelles on ne cesse de retourner dans l'étude des nouveaux courants de la première moitié de ce siècle. Et cependant, ces sources ont surgi hors du champ de l'art pictural qui caractérise l'époque, en marge de la vie sociale et artistique.

Quand aujourd'hui nous analysons le sens d'une toile moderne que nous aimons, il s'avère que "nous participons à travers le signe que nous adresse l'oeuvre d'imagination à une insaisissable société ultérieure" /Duvignaud/. Le même phénomène se reproduit quand nous nous tournons dans la direction opposée, à rebours, vers le passé. Là aussi nous allons découvrir dans les oeuvres ou les objets d'art, des signes ou des symboles avant-coureurs de nos conclusions sur l'atmosphère ambiante, la vie de la société d'alors, ses préoccupations matérielles et spirituelles, comme si tout cela s'y trouvait en quelque sorte condensé ou cristallisé. La peinture de la fin du siècle dernier mettra elle aussi à notre portée cette sorte de conclusions, mais les motifs qui nous rapprocheront d'elle ne seront plus ceux qui animaient le public d'alors. Nous ne retrouvons pas en elle un écho de nos propres idéaux, mais au contraire une forme d'esprit désuète et une imagination qui nous attire par sa pureté. Ce n'est pas leur "verisme" qui nous éblouit dans l'habilité de ses maîtres, puisque nous ne voyons pas en eux les concurrents de la photographie alors à peine née, mais leur approche originale du sujet et leur technique particulière, parfaitement accordée à leur mission, c'est-à-dire aux intentions de ce type d'art.

Pour retourner aux affirmations de Gillo Dorfles en ce qui concerne le "kitsch" et le conceptualisme pur, nous pouvons constater que l'interêt actuel pour le "pompierisme", ou plutôt pour le réalisme bourgeois, représente un aspect de l'opposition à l'esthétique qui traite des oeuvres d'art uniquement d'un côté formel, sans se soucier de ce que celles-ci signifient dans un milieux social. De même cet intêret ressort d'une oposition à certains aspects de la peinture et de la sculpture d'aujourd'hui, qui ont beaucoup de ressemblances avec ceux du XIXe siècle. Car la nouvelle comprehension pour ces oeuvres sousentend le besoin d'arriver à mieux définir les idéaux du XIXe siècle et à voir plus clairement, à quel point ceux-ci sont affectivement encore présents, camouflées ou non, dans certaines formes d'art de notre temps.