

ETC



Entre Paris et la Côte d'Azur

Jocelyne Lupien

Number 5, Fall 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/989ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lupien, J. (1988). Review of [Entre Paris et la Côte d'Azur]. *ETC*, (5), 52–54.

Entre Paris et la Côte d'Azur



Jaume Plensa, *La porte du rêve*, 1988. Fer; 297 x 395 x 220 cm, Photo : Musée Saint-Pierre, Lyon

La France l'été, c'est 420 festivals, 1 025 stages de musique ou de danse et encore plus d'expositions, s'ajoutent à cela 2 000 musées permanents et plus de 2 500 monuments historiques ouverts au public. Ces chiffres démontrent bien que nous avons tort de résumer à Paris toute l'activité culturelle française; on ignore ou on oublie d'aller voir en région les musées et les «espaces d'art contemporain». Compte tenu de leurs moyens financiers et de leurs effectifs, les collections permanentes de ces musées sont étonnamment riches, et le calibre des expositions, souvent remarquable, justifie bien un déplacement. Fait à signaler, il est toujours possible dans un de ces musées régionaux de voir les œuvres des collections permanentes car elles occupent les murs et non les remises du musée.

Le texte suivant relate la tenue de trois expositions fort différentes dont le seul dénominateur commun est la qualité : *Sélest' Art 88 : Le papier dans tous ses états*, une exposition collective d'œuvres contem-

poraines alsaciennes, allemandes et suisses; les œuvres récentes du sculpteur catalan Jaume Plensa présentées au Musée Saint-Pierre de Lyon; et dans une tout autre approche, la très belle exposition thématique *Triomphe et Mort du Héros : La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet* présentée au Musée des Beaux-Arts de Lyon. Chacune des expositions est documentée par un catalogue.

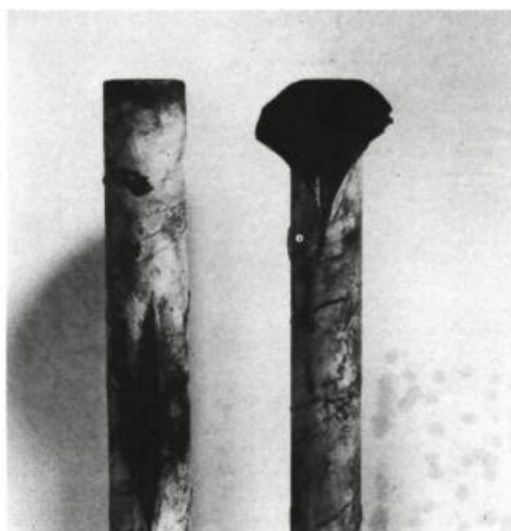
...

Sélest' Art 88. Le papier dans tous ses états — *Sélest' Art* est un événement majeur en Alsace. Pour la cinquième année consécutive l'exposition occupe les locaux bétonnés du Cédric, vaste complexe commercial et industriel de 6 000 m² situé à quelques kilomètres de Strasbourg dans la petite cité humaniste de Sélestat. Trois comités de sélection Français, Allemand et Suisse ont le mandat de retenir un ensemble d'œuvres contemporaines pertinentes. Cette année, 39 Français,

14 Suisses et 11 Allemands y présentent de 2 à 5 œuvres chacun réalisées exclusivement sur ou en papier. Très inégale, *Sélest'Art 88* offre toutefois au spectateur local ou étranger la possibilité de prendre le pouls d'une région. Les artistes réunis, s'ils sont inconnus sur la scène internationale, jouissent toutefois d'une popularité locale qui explique le grand intérêt que les Alsaciens portent à cet événement annuel très fréquenté². Comme toutes les expositions de cette nature, les propositions des artistes varient du plus conventionnel dessin sur papier encadré à la sculpture-installation déployant dans le gargantuesque espace du Cédric les possibilités de ce matériau éphémère et fragile. Plié, découpé, collé, frotté/gratté, brûlé, lacéré, monté sur châssis ou marouflé sur toile, travesti en tableau par l'accumulation des pigments, déchiré et incisé, le papier se fait calque d'objets dont il épouse intimement la forme ou il devient indice du corps de l'artiste producteur de signes avec lequel il a été en contact. Le papier comme une autre peau portant des cicatrices. Lacan dit du papier qu'il est un «miroir sans éclat» et Lyotard précise qu'il est «célibat de la miroirique». Le papier (le dessin) ne reflète pas le réel mais propose une nouvelle réalité. Il possède une capacité d'absorption organique, telle une mémoire physique inscrite sur l'écran blanc qui devient en deuxième lieu réceptacle de connaissances. Valéry le voyait aussi comme un «accumulateur» de mémoire. Le dessin sur papier renverrait en quelque sorte à une réalité d'une autre nature, plus fictive que le réel révélé par le papier photographique.

Le sous-titre de cette exposition, *Le papier dans tous ses états*, suggère trois niveaux de sens intéressants. Il renvoie d'abord à la souplesse du matériau répondant aux divers traitements qu'on lui inflige au nom de l'œuvre. Ce titre fait allusion aussi aux états d'une gravure qui, transposés dans le processus du dessin, renvoient à la temporalité scandant l'acte de marquage du papier. Comme en gravure lors de l'incision de la plaque, l'accumulation des traces sur le papier procède de l'addition. L'artiste est placé devant un «vide» à remplir, devant un blanc à noircir, devant un espace infini à morceler. Il ne s'agit pas de soustraire des signes mais d'en inscrire et d'en accumuler. Enfin, *Le papier dans tous ses états* connote l'excès, l'émotion et une certaine perte de contrôle, et par conséquent il pointe l'effet produit par diverses mises en scène du papier dans cette exposition. Toutes les pistes ouvertes par le titre sont présentes dans les œuvres. Certaines font sculptures (voir reproduction ci-contre de l'œuvre de Marlyse Loesch, de Colmar) tout en gardant le papier comme surface d'inscription de signes. Le papier a ici un poids (celui du tronc d'arbre qu'il imite) tout en conservant une fragilité rendue par le feuillement des papiers enroulés, incisés, puis ouverts comme des blessures livresques.

Josef Bucheler (de Rottweil-Hausen) et Michel Boetsch (de Altkirch) brisent la monotonie bidimensionnelle de l'ensemble des œuvres. La sculpture de Bucheler est composée de sept immenses membranes de papier rappelant vaguement des feuilles d'arbres dont l'extrémité ferait tige et se prolongerait en un long fouet nerveux. L'effet saisissant de légèreté et de mobilité de cette œuvre distrait de ses composantes plastiques. Ce n'est pas le papier qui apparaît à première vue mais plutôt une manière d'occuper l'espace. Ensuite, on perçoit la nervosité et le dessin des modules, tributaires du matériau utilisé : le papier. La structure du papier structure ici l'œuvre³. Les



Œuvre de Marlyse Loesch, 1988

couronnes du Roi Jacques de Boetsch, faites de papier mâché peint avec des couleurs criardes, reposent précieusement sur des coussins qui font socles, le tout agencé de manière à simuler un tombeau. Le papier n'est ici qu'une des composantes de l'installation néo-dadaïste.

Au-delà des propositions individuelles, l'intérêt d'un événement tel que *Sélest'Art 88* réside d'abord dans son concept, sa motivation et l'ampleur de l'exposition située en région. On est confronté à un ensemble hétérogène d'œuvres parmi lesquelles une minorité trancheront favorablement et resteront en mémoire.

...

Jaume Plensa, sculpteur —

Le Musée Saint-Pierre Art contemporain situé dans le Palais des Beaux-Arts de Lyon a ouvert ses portes en octobre 1984. Depuis sa fondation, 54 expositions ont été montrées dans et hors ses murs puisque l'Espace Lyonnais d'Art Contemporain (ELAC) est aussi sous sa juridiction. Lors de mon passage trois expositions occupaient les locaux du Musée Saint-Pierre : Dans Flavín, Marinus Boezen et Jaume Plensa.

Les monumentales et tragiques sculptures de Jaume Plensa⁴ ont retenu mon attention. C'est en 1985 que l'artiste (né à Barcelone en 1955) réalise ses premières sculptures en fonte de fer. Plutôt que la forge, Plensa utilise le fer liquide (fonte directe) pour créer des œuvres d'une haute intensité dramatique. Bernard Lamarche-Vadel veut voir dans cette sculpture «un signe ouvert sur la perte de sa substance» puisque chaque œuvre est évidée en son centre (*Dona, Personage*)⁵ ou ailleurs (*Cap negre*), comme si Plensa dessinait avec le lourd matériau des figures éviscérées. On dirait qu'il s'agit de moules plutôt que de moulages. Certaines figures rappellent les «souffles» de Penone (cf. *Cap blanc*) mais il faudrait dans le cas de Plensa ajouter l'ingrédient «pathos» à la puissance mille. En général de très grand format, les œuvres n'ont rien d'anecdotique ou de confortable; elles auraient tendance à puiser dans la mort et dans le corps (et dans la mort du corps) une inspiration puissante qui engendre des figures nouvelles dont la vision nous fait pourtant immédiatement penser qu'elles ont quelque chose à



David, *Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* (détail), 1789

voir avec le chaos originel, avec le début et la fin des temps. Ces œuvres dérangent. Elles ne nous permettent ni un décryptage rapide du sens, ni un plaisir tranquille des volumes et des matières. Pourtant elles sont fascinantes. D'où vient cette caractéristique inhérente aux œuvres de Plenza ? Les origines catalanes de l'artiste ne sont peut-être pas étrangères à la production d'un tel effet.

Pièce maîtresse de l'exposition : *La porta del Sommi* (La porte du rêve). Devant un décor infernal troué de réservoirs-bénitiers, un personnage monolithique (rappelant certaines formes de Tony Grand) s'élève. Dialogue entre le polyptyque étalé et la lourde mais parfaite stèle érigée et toujours cette fonte dont le noir bleuté demeure en somme la seule couleur utilisée par Plenza. Le spectateur a le loisir de contourner l'œuvre dont la matière écorchée vive fait rêver à un monde minéral où jamais la lumière du jour n'aurait pénétré. Ce théâtre miniature porte bien son titre, *La porte du rêve*; la forme noueuse n'est-elle pas la matérialisation d'une idée ou d'un rêve ? Toute la scène ne semble-t-elle pas prélevée d'un quelconque rêve démiurgique ?

...

Triomphe et Mort du Héros : La peinture d'histoire en Europe de Rubens à Manet —

Il est fort instructif de procéder à des relectures de corpus d'œuvres des siècles précédents, ne serait-ce que pour faire mentir les démonstrations iconologiques consacrées, et plus sérieusement, pour actualiser nos interprétations des œuvres anciennes. Durant l'été, le Musée des Beaux-Arts de Lyon présentait la grande exposition *Triomphe et Mort du Héros : La peinture d'histoire de Rubens à Manet*. L'accent a été mis sur les œuvres profanes de la peinture d'histoire, genre qui du XVII^e au XIX^e siècle dominait nettement la peinture d'histoire religieuse, antique ou mythologique.

Les 160 œuvres réunies appartiennent aux principales écoles européennes qui se sont affirmées surtout au XIX^e siècle. La France, l'Angleterre, les états allemands ont joué un rôle prédominant dans la pratique de cette peinture d'histoire qui servait de terrain privilégié à une «maniera grande» à cause de la noblesse de son contenu : les héros mythiques, les dieux et les saints, les acteurs héroïques des guerres et des batailles contemporaines. Cette peinture grand format est toujours un moment et un motif prélevé sur le réel pour informer la population de la bravoure des belligérants. Mais elle tend aussi à démontrer la grandeur de sa pratique, de ses principes de composition, de

son style et de son expression. La peinture d'histoire constitue aussi un lieu de formulation des règles normatives valables pour tous les autres genres en peinture.

Issue d'artistes tels que La Hyre, Le Sueur et Poussin le genre se développe au XVIII^e siècle par les élèves de Le Brun et est encadré par l'Académie. Le rococo et le néoclassicisme survenant, la peinture d'histoire modifie son style et son iconographie. C'est à ce moment que J.L. David et son école intègrent des motifs empruntés à l'Antiquité. Les œuvres de Delacroix et de Manet constituent dans cette exposition le point final à la grande tradition de la peinture d'histoire. *Le toréro mort* de Manet dissout la «grande maniera» en plaçant la solitude, le silence et la mort à l'avant-plan, là où B. West, J. B. Greuze et J. L. David auraient étalé une pléiade de personnages témoins de l'agonie sanglante du héros. Après Coubet et Manet, les grandes compositions avec figures disparaissent. Les impressionnistes posent un renouveau de la peinture. La peinture d'histoire est dès lors cliniquement morte, mais des artistes comme Picasso avec *Guernica* n'hésiteront pas à la ressusciter momentanément sans viser une réinstauration du genre comme une adresse critique à celui-ci.

Montrant la peinture d'histoire profane sur deux siècles *Triomphe et Mort du Héros* réunie des œuvres aussi éclectiques que *Vénus pleurant Adonis* de Poussin (1630), *La douleur d'Andromaque* de J.L. David (1783), *La mort de Léonard de Vinci* d'Ingres (1818), *La mort de Barra* (non daté) et *L'Évasion de Rochefort* (non daté) de Manet. Le même thème rendu par des peintres différents permet de mesurer la liberté plus ou moins grande dont ils disposaient dans le traitement des drames antiques comme des événements politiques contemporains. Une exposition remarquable, amusante parfois. Comment ne pas rigoler devant le *Philoctète* de J.G. Drouais (1788) ventillant péniblement sa nauséabonde blessure au pied dont l'odeur et les plaintes qu'elle lui soutirait valut à la victime d'être débarqué sur l'île de Lemnos par Ulysse importuné par tant de tapage.

Le catalogue de l'exposition est une splendeur. Sur plus de 450 pages les œuvres reproduites en couleurs sont individuellement analysées et documentées. Chacune possède sa propre bibliographie. Dix-sept textes analytiques (précèdent le catalogue des œuvres) regroupant des noms aussi prestigieux que Ekkehard Mai, Pierre Rosenberg, Robert Rosenblum, Alain Mérot et Philippe Bordes. Un document primordial pour faire le point sur cette histoire.

Jocelyne Lupien

NOTES

1. Du 3 au 26 juin 1988 dans les locaux du Cedric, route de Strasbourg, Sélestat.
2. En 1984 : 12 000 visiteurs;
en 1985 : 15 000 visiteurs;
en 1986 : 19 000 visiteurs;
en 1987 : 25 000 visiteurs.
3. Lire à ce sujet Bernard Gheerbrant, «Une matière et ses signes», Traverses 27-28 (Le papier; mai 1983), p. 62.
4. Présentée du 14 mai au 20 juin 1988. Le commissaire de l'exposition est Thierry Raspail, directeur du Musée Saint-Pierre.
5. Bernard Lamarche-Vadel, «Par ma fenêtre», catalogue de l'exposition de Jaume Plenza, Musée Saint-Pierre Art Contemporain, Lyon, 1988.
6. Présentée du 19 mai au 17 juillet 1988.