Document generated on 04/27/2025 4:48 p.m.

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

L'usage du monde

René Viau

Volume 45, Number 3 (261), September 2003

URI: https://id.erudit.org/iderudit/33096ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Viau, R. (2003). L'usage du monde. *Liberté*, *45*(3), 147–157.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'usage du monde

René Viau

Grandes expositions ?

Avec sa prolifération de manifestations – *Le corps en scène* (Cité de la Musique), *René Magritte* (Jeu de Paume), *Malevitch* (Musée d'Art moderne), *Léonard de Vinci* (Louvre), les ors rares de Jean Fouquet (Bibliothèque nationale de France) –, ce printemps des arts parisien, riche, fécond soulève de nombreuses questions.

L'actualité artistique gravite désormais autour de ces grandes expositions que célèbrent dossiers journalistiques et cahiers hors série. Depuis l'automne dernier avec *Matisse Picasso* et ses 592 178 visiteurs et cet autre tandem fructueux qu'a été *Manet Vélasquez*, attirant 445 530 visiteurs, le public a repris le chemin des files aux abords du Grand Palais, du Louvre ou du centre Pompidou. On parle d'un changement dans les habitudes culturelles. Après un vide de deux ans laissé par le 11 septembre, quatre expositions tenues à l'automne 2002 – dont *Modigliani* au musée du Luxembourg – ont fracassé les records de fréquentation des dix dernières années. Au printemps, le phénomène se poursuivait avec *Chagall connu et inconnu*. Grâce à cette apesanteur accrocheuse, l'affluence du Grand Palais n'a cessé de prendre du poids. Qu'est-ce à dire ? Le box-office

muséologique fonctionne-t-il dorénavant comme le cinéma de divertissement où quelques vedettes à l'affiche remplissent la salle ? À la limite, que la réception des œuvres puisse se traduire ainsi en mesure comptable renvoie la notion même de délectation esthétique à une unité dans la masse quantitative. Bien sûr, aucune statistique ne peut mesurer le choc ou l'émerveillement au contact des œuvres. Le succès public n'est en rien le baromètre de la réussite des expositions. Un carnet de bord qui leur serait consacré ne risque-t-il pas cependant d'apparaître comme une apologie du « museum business » ? Comment, du reste, face à une telle déferlante, ne pas se cantonner au fil des annotations dans une énumération épicurienne quasi désinvolte ? Éclectique, cette nomenclature risque-t-elle de négliger le détour, ce qui se loge entre les points de suspension, la conscience de ce qui émeut et modifie un tant soit peu la perception ? J'espère que non.

Au Louvre

Je sors de la présentation temporaire des 130 dessins, 3 peintures et 12 manuscrits de Léonard de Vinci (9 mai au 14 juillet 2003). Le tout soigneusement commenté. L'exposition se découpe en une quinzaine de sections thématiques et chronologiques. Les thèmes choisis montrent que les conservateurs du musée ne se sont pas dit, se frottant les mains : « On va faire du Léonard de Vinci ! Génial... cela va attirer 500 000 personnes ! » L'atelier de Verrocchio. Les feuilles consacrées à l'*Adoration des Mages* de Florence. Celles qui sont liées à la *Bataille d'Anghiari.* Les dessins documentant les œuvres du Louvre. Armes et forteresses. Les allégories. Les grotesques. Les portraits. L'éventail des expressions humaines va du difforme au sublime.

Regardons ces petites esquisses monochromes autour de la chute de la lumière sur l'étoffe pliée, faites par l'artiste à 17 ans. Comme point de départ à ces dessins, il fabriquait d'abord des mannequins sur lesquels il déposait des draps *enduits d'un mélange d'eau et d'argile. De cette toile ap*prêtée, écrit Vasari, il obtenait en noir et blanc, et à la pointe du pinceau des effets merveilleux. Dans l'une des études de paysage, l'essence même de la nature transparaît à travers les modulations du *sfumato* des montagnes de Lombardie. Avec l'ombre incertaine des plantes, l'étalement en gradins des strates de rochers fait aussi appel à sa vision scientifique du paysage. L'impression d'un commencement. Comme si Léonard de Vinci, devant ce site silencieux et délesté de toute trace de vie humaine, se posait intemporel face au spectacle du géologique à peine sorti du big bang initial. En complément à cette exposition, le Louvre montre les dessins de Michel-Ange (26 mars au 26 juin 2003), de même qu'une exposition sur la variante dans le dessin italien du XVI^{e} siècle (23 mai au 18 août 2003). Grâce à ce procédé, l'artiste pouvait reprendre sur une même feuille fragments et détails. *Superposant les graphies, il y esquissait la* disposition des figures, suggérant l'illusion du mouvement.

Michel-Ange. Léonard de Vinci. De faux airs de *block-buster* ? Dans la pénombre de ces cabinets de dessin, des centaines de milliers de personnes ont approché ces planches avec frustration. Des milliers de têtes s'y sont agglutinées pour déchiffrer ces traits si fins, ces masses linéaires en mouvement, tandis que derrière eux d'autres visiteurs se bousculaient, impatients. Tout cela ne contribue-t-il pas à dissimuler, plutôt qu'à révéler, ces secrets ?

De Staël

Funambule sur un fil entre peinture abstraite, « en tant que mur », écrit l'artiste, et figurative « en tant que représentation de l'espace », Nicolas de Staël a voulu dépasser les polarités tranchées de son époque. La diagonale perturbe un champ « mangé » de couleurs, à moins qu'elle ne soit trace, adossée à un polygone maçonné au couteau à peindre. C'est l'oblique d'une route fuyante vers Agrigente ou Uzès. Mais cette exposition *Nicolas de Staël* au centre Pompidou (12 mars au 30 juin 2003) reste fort décevante ; consacrées aux toiles du Parc des Princes, les salles obscures, éclairées par des projecteurs directionnels, sont spécialement ratées.

Le Cargo noir

Contraste ! Le Havre possède le musée le plus iodé de France. Il s'ouvre largement sur la mer et le port. Une lumière changeante, tantôt vive tantôt grise, s'y introduit. Dufy est né ici en 1877. C'est pourtant à Vence, en 1948, qu'il peint sur le thème du cargo noir une série tardive : son testament. Absolu, le noir, couleur lumière au centre, éblouit la composition. Voile intense où affleurent et s'allient à ce tournoiement d'encre et de nuage, de vapeur, de brume et de flots sombres, des éclairs verdâtres, quelques figures d'arabesques grattées formant les personnages et des plages de couleur pure, ce cargo noir est chargé bien au-delà de sa ligne de flottaison. Sentimental, il s'affaisse. Grave au soir de sa vie, le peintre se détourne, à travers la masse sombre d'acier que traversent fumées et eaux sombres, des rades et des itinéraires où il avait trouvé refuge. Le monde a changé. Tactiles et fluides, ces toiles brouillent les pistes tandis que le cargo, le port... la surface entière s'enfonce dans un brouillard engluant. Je suis soufflé

devant cette série qui va au-delà de l'idée un peu convenue que j'avais de Dufy : régates et vues de champs de course. Dufy était enfermé dans une image qui dorénavant ne tient plus la route. Celle du reporter mondain, de l'hédonisme caractéristique de la peinture française de l'entre-deux-guerres, sur l'air de « Tout va très bien Madame la Marquise ». Dufy fut pourtant fauve et cubiste. Il pratiqua mille techniques, de la céramique aux arts appliqués. À la fondation Maillol, à Paris, une autre exposition lui est consacrée. L'exposition *Raoul Dufy, du motif à la couleur* se déplacera du Havre (8 mars au 1er juin 2003) à Céret (21 juin au 14 septembre 2003), puis à Roubaix au Musée d'art moderne et de l'industrie (26 septembre au 7 décembre 2003).

Raoul Dufy, *Cargo noir sur fond bleu*, vers 1947-1949, huile sur toile, 33 x 41 cm, MNAM - Paris © ADAGP

Ce qui arrive

Exclamation et ponctuation violente, histoire d'enchaîner les « sans transition ». *Ce qui arrive* est le titre d'une exposition, mise en œuvre par Paul Virilio à la fondation Cartier (29 novembre au 30 mars dernier). La présentation relayait l'actualité de ces images « vues à la télé ». La guerre en Irak parfois en nocturne verdâtre. Des chars, des *marines* au treillis couleur sable s'infiltrent dans des maisons éventrées.

> L'événement à quoi s'oppose le non-événement de la guerre et qu'elle sert à exorciser : c'est le 11 septembre, écrit le philosophe Jean Baudrillard. L'analyse doit partir de cette volonté d'annulation, d'effacement, de blanchiment de l'événement originel, ce qui rend cette guerre fantoche, inimaginable en quelque sorte puisqu'elle n'a pas de finalité propre, de nécessité ni d'ennemi véritable (Saddam a pris la place de Ben Laden). Elle n'a que la forme d'une conjuration, impossible à effacer [1].

Poursuivant cette idée selon laquelle s'est ouvert, avec le 11 septembre, en même temps qu'un travail de deuil, « un gigantesque travail de contraception », Paul Virilio veut ici « exposer l'accident pour ne plus être exposé à l'accident ». Vaste programme ! Les chutes aéronautiques de Nancy Rubins et ses carcasses d'avions aux tôles entrecroisées. Des images en temps réel ou au ralenti de *New York, le 11 septembre* par Moira Tierny. Une apocalypse d'écrasements, d'inondations et d'autres cataclysmes en tous genres de Pete Hutton et d'Artavad Pelechian. Des réminiscences de Tchernobyl. Des feux d'artifice de l'an 2000 à Shanghai revus par Cai Guo-Qiang sous un angle plus qu'inquiétant. Des images de krachs boursiers d'Aernout Mik. Dans ces déconstructions et mises en scène

[1] *Libération*, 10 mars 2003.

du désastre, la répétition ressort comme une des composantes essentielles. Des événements clones encadrent l'événement crucial, guidés par un grand principe « radical de l'imprévisible selon lequel les choses ne deviennent possibles qu'après avoir eu lieu » (Baudrillard).

Momifier le surréalisme ?

Mi-avril à l'Hôtel Drouot, à l'occasion d'une vente aux enchères, la collection Breton était exposée en une fugitive célébration de cinq jours. La polémique sur la nécessité de consacrer un musée monographique ouvert au public et aux chercheurs à cette figure tutélaire du surréalisme ne s'en est trouvée qu'attisée. De nombreuses protestations se sont élevées contre la dispersion de ce déroutant alliage où se côtoyaient le rare et le banal en vertu des correspondances secrètes voulues par Breton : « La vente Breton ne dispersera pas sa mémoire. Elle la propagera », répliquait Jean-Jacques Aillagon, ministre français de la Culture[2]. Selon son argumentation, un musée consacré à Breton aurait comme effet de « momifier le surréalisme ». La dispersion aux enchères conforte plutôt un marché de l'art parisien en mal d'affirmation face à ceux de Londres et New York, Sotheby's et Christie's. Par contre, il est vrai que durant cette vente, l'État a préempté de nombreuses pièces dont l'étrange manuscrit illustré d'*Arcane 17*, à sa façon déroutant récit du voyage de Breton au Québec en 1944.

Cartier-Bresson et l'invention de Paris

Véritable force centrifuge pour la planète qu'elle affole, le feu animé en son époque par Breton et son mouvement

[2] Voir Michèle Champenois, *Le Monde*, 4 avril 2003.

aurait pourtant mérité un écrin permanent. L'héritage et la force d'attraction *urbi et orbi* de cet antre pontifical de la rue Fontaine valaient bien cela. Mouvement international organisé, le surréalisme a contribué à faire de Paris la grande invention artistique du début du XX^e^ siècle. Ici des artistes sont venus de partout pour régénérer l'art contemporain. Passage obligé vers la modernité, confrontant cubisme, primitivisme, figuration, abstraction, futurisme, expressionnisme, surréalisme, l'École de Paris s'est bâtie sur l'apport de ces artistes « étrangers » – Picasso, Kupka, Zadkine, Modigliani, Mondrian ou Soutine – qui y établissent ce creuset artistique. Ce phalanstère pourrait y être placé sous l'enseigne d'un Arlequin de Picasso. Cette figure chamarrée se prête à toutes les interprétations sur l'errance, le métissage culturel et la transformation à laquelle tout artiste de l'École de Paris pouvait se rattacher. Paris devient ainsi une étape artistique obligatoire au premier tiers du XX^e^ siècle, à l'instar de la Rome du XVII^e^ siècle. Si l'École de Paris a fait naître ses légendes et son folklore, elle fut ainsi le grand levier de l'art américain [3].

L'invention de Paris est glorifiée grâce aux descriptions emphatiques qu'en font les photographes : Brassaï, Man Ray, Kertesz. Ils renouvellent la vision même de la ville et de sa vie quotidienne. Nus, vues d'ateliers, vues urbaines sont autant d'odes à la liberté d'esprit et à la créativité. À cet égard, Henri Cartier-Bresson, archétype du photographe voyageur, s'y trouvait entre deux valises dans ses pénates. Diffusée à travers le monde par la presse illustrée, sa galerie de portraits, évoquant son amitié avec Bonnard, Giacometti, Matisse, Picasso, confère ainsi à Paris, déjà

[3] Voir à ce sujet Annie Cohen-Solal, *Un jour, ils auront des peintres. L'avènement des peintres américains. Paris 1867 - New York 1948*, Paris, Gallimard, 2000. Le titre est tiré d'une prophétie paternaliste de Matisse datant de 1933.

idéalisée, un surcroît de visibilité et prolonge un mythe qui aujourd'hui encore perdure (*De qui s'agit-il ?* Rétrospective Henri Cartier-Bresson, Bibliothèque nationale de France, 29 avril au 7 juillet 2003).

Ludique

Réunissant une quinzaine d'artistes français et québécois, l'exposition *Le ludique* (organisée par le Musée national des beaux-arts du Québec et présentée au Musée d'art moderne Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, du 10 avril au 24 août 2003) s'affranchit du contexte institutionnel souvent un peu coincé qui, entre vitrine culturelle et entreprise de relations internationales, a caractérisé nombre de présentations d'artistes québécois en France. À cet égard, cette exposition innove et permet de développer davantage des réflexions, des interrogations ou des interprétations sur la manière dont notre regard est bousculé au contact d'artistes de provenances diverses.

Il ne s'agit pas tant d'y représenter la création québécoise actuelle que de se concentrer sur certains thèmes spécifiques, de créer un impact visuel qui oblige les spectateurs à se poser des questions. *Le ludique* se place dans une zone d'ouverture, engageant un dialogue entre différentes productions d'artistes envisagées autant sous l'angle du déplacement ou du dépaysement que celui de la rencontre. *L'usage du monde,* pour reprendre le titre d'un récit de l'écrivain Nicolas Bouvier, y devient enjeu (en jeu).

La commissaire de l'exposition Marie Fraser a imaginé avec brio un dispositif qu'il appartient aux participants, spectateurs et artistes d'investir. L'exposition vise à établir une mise en jeu, associant ses protagonistes dans l'ici et

maintenant ; elle est une invitation à traverser ce terrain commun qui impose ses propres paramètres. En ce sens, l'expérience démontre que toute manifestation en art contemporain doit aussi être évaluée en fonction de sa capacité à évacuer, et démystifier, un contenu parasitaire.

Par le jeu, ces artistes déstabilisent nos perceptions. Ils créent un sentiment de vertige entraînant un basculement du monde et de la réalité. Certains traduisent les sortilèges sur l'enfance, tels Loriot & Mélia, Claire Savoie, Sylvie Laliberté ou Pierrick Sorin. Ailleurs, ce retournement est tributaire de la dérision, de l'ironie, de l'absurdité. Le ludisme est aussi une nouvelle appropriation du banal ou du reste. Plusieurs artistes partagent ainsi un intérêt pour le recyclage, qu'il s'agisse de matériaux, d'objets anodins, de résidus ou encore de rebus de la société de consommation. Claudie Gagnon fait de la pâtisserie kitsch et bon marché une composition architecturée. Serge Murphy reconvertit les objets trouvés. Avec des débris pauvres, il crée son jardin de délices, proche du palais hybride et débridé du facteur Cheval ou de l'ouverture au rêve et à l'imagination proposée par d'autres arpenteurs des chemins de traverse.

En complicité ambiguë avec la publicité et la télévision, certaines œuvres témoignent d'une exaltation parodique de l'idée de bonheur. Mathieu Laurette infiltre le monde de la télé. Il commente et squatte des *talk-shows* et des émissions grand public, subvertissant à ses fins leurs procédés. Ses *vox populi* frondeurs présentent des passants des Champs-Élysées lisant des extraits de *La société du spectacle* de Guy Debord. En un autre visage de la survie par le geste artistique, ce résistant du quotidien collectionne les offres promotionnelles gratuites destinées aux clients des grandes surfaces pour en faire une utilisation détournée. Le

collectif québécois BGL bricole et reconstruit, selon un curieux fini « fait main », les images revisitées du rêve américain et de sa *suburbia*. Il se dégage une impression de rupture, d'étrangeté tant est grand le décalage entre le contenu si lisse de ces images et le traitement « rustique » dont s'affuble leur mise en forme. Par son obsession à vêtir de blanc certains personnages, Marie-Ange Guillemot transforme les accessoires de la vie quotidienne en décor et costume de fiction. Jeux de la séduction et du désir. Jeux des sens. Nouvelles cartes du tendre. Constats moqueurs de solitude et de frustration. À leur façon, Adel Abdessemed, Pamela Landry, Nicolas Renaud, Anne Brégeaut proposent leurs propres fragments d'un discours amoureux. Flirtant avec les imaginaires populaires distillés par les médias et la culture de masse, Guillaume Paris et Gisèle Amantea transforment une imagerie proche de la bande dessinée ou du dessin animé pour interroger comportements et pratiques sociales. Jouer devient prétexte à déjouer.

Anne Brégeaut, *14 mètres et quelques de bonheur*, 1998, 49 gouaches sur papier, 14 m, Galerie Cent8