

## LE RÔLE DE L'ART ET LA FONCTION DES MUSÉES, ENTRE IDÉES ET THÉORIES

### Chronique transatlantique (III)

Le « transatlantique » n'est pas circonscrit à New York, et encore moins à Manhattan, malgré les préjugés si bien illustrés par la fameuse couverture de Saul Steinberg pour le *New Yorker Magazine* en mars 1976 – « Le monde vu à partir de la neuvième avenue ». Pourtant New York n'évite pas souvent la tentation de se reposer sur son passé, oubliant que toute œuvre vivante doit être actualisée pour continuer à faire ce qu'est le travail de l'œuvre d'art : faire sens en développant des questions.

Cette constatation s'impose à celui qui visite la nouvelle présentation de la grande exposition « Otto Dix » de la Neue Galerie de New York par le musée des Beaux-Arts de Montréal (du 24 septembre 2010 au 2 janvier 2011). Alors que la version new-yorkaise était intitulée simplement du nom de l'artiste, sa présentation élargie à Montréal s'appelle de façon plus provocatrice et plus juste « Rouge Cabaret. Le monde effroyable et beau d'Otto Dix ». En effet, la Neue Galerie, malgré les charmes de sa belle maison style beaux-arts et son café à la viennoise, est un musée consacré à l'art d'une période révolue alors que le musée montréalais a une vocation plus ouverte. Chez l'un, les œuvres de Dix sont définies à partir du passé alors que la vision montréalaise en fait en quelque sorte un symbole d'une modernité qui étale ses ambiguïtés et ne cache pas ses contradictions (par exemple, entre l'ironie morbide des

aquarelles de l'immédiat après guerre et les solides portraits produits pendant les brèves années de la reprise économique de 1924-1929 qui furent suivies par l'arrivée au pouvoir des nazis<sup>1</sup>).

À Montréal, le visiteur parcourt avec le peintre un monde en pleine transformation. L'artiste, fils d'ouvrier et amateur de Nietzsche, formé au style des maîtres allemands, décrit à la fois la fragilité et l'étrange beauté d'un monde abandonné à la nécessité nue mais habité par des gens qui refusent de s'abandonner. Ainsi les gravures publiées dans *La Guerre* en 1924 ; l'horreur y est dénoncée non pas pour faire de la morale mais pour dire ce qui fut. Ainsi les aquarelles, méthode adoptée par l'artiste lorsque l'inflation renchérisait le canevas et faisait disparaître le marché pour des œuvres peintes. Ainsi les portraits, dont celui de l'avocat Hugo Simons qui fait la vedette de l'exposition à Montréal. En effet, Hugo Simons avait gagné un procès contre un client qui refusait de payer le portrait de sa fille commandé par lui sous prétexte que le tableau ne ressemblait pas à celle-ci ; ce fut une victoire pour la liberté de l'art et de l'artiste alors que le climat politique s'assombrissait. Hugo Simons, qui devait se réfugier à Montréal, gardait

---

1. J'ai parlé de l'exposition de la Neue Galerie dans la première de ces chroniques, *Esprit*, août-septembre 2010. Je me suis plaint de l'absence de toiles de la période de l'« exil intérieur » et de l'absence d'explication de la vie d'Otto Dix après la guerre. L'exposition de Montréal présente mieux le contexte, mais laisse tout de même des questions. On apprend, par exemple, qu'entre 1934 et 1939, Dix avait peint quelque cent cinquante paysages alors que pendant les vingt années précédentes il n'en avait peint qu'un seul. Après guerre, son style serait devenu plus spontané ou expressionniste. Partageant sa vie entre les deux Allemagnes, il fut élu à l'académie des arts de Berlin-Ouest aussi bien qu'à celle de Berlin-Est. Le catalogue de l'exposition, qui reproduit beaucoup d'œuvres non exposées, est publié en version française et anglaise, mais son iconographie reproduit plutôt l'exposition montréalaise.

toujours avec lui cette belle toile, que ses enfants ont préféré léguer à la ville plutôt que de la mettre aux enchères.

Alors que toutes ces toiles étaient aussi à New York, l'ambiance n'y était pas ; le monde extérieur était comme absent. Bien que l'art ne doit pas être compris comme un simple reflet de son temps – dans « Le doute de Cézanne », Merleau-Ponty rappelle qu'on ne doit pas reprocher à Cézanne sa non-participation à la guerre franco-prusse –, dans le cas d'un Otto Dix dont l'œuvre s'appuie sur le vécu de son monde, l'œil du visiteur doit être supplémenté par une connaissance de l'esprit du temps. New York se contentait de montrer, Montréal mettait en scène une œuvre qui vaut d'être visitée.

### *Un chaos créateur ?*

Revenons tout de même à New York, lieu de la modernité du XX<sup>e</sup> siècle, volé, selon certains, à Paris<sup>2</sup>. La rentrée des grands musées new-yorkais est marquée par deux grandes expositions. Le MOMA propose une autoglorification sous le titre *Abstract Impressionist New York. The Big Picture* qui revient sur ce qui fit la gloire de la New York School. Cent grandes toiles, soixante sculptures accompagnées par une belle documentation, entièrement tirées de ses propres fonds, témoignent de la préséance des dirigeants du musée<sup>3</sup>.

2. Voir le livre de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne. Expressionnisme abstrait, liberté et guerre froide*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2006. La thèse d'un complot, les accusations contre le gouvernement américain et l'absence d'analyse esthétique font que ce livre est parfois une caricature au lieu d'être une explication des mutations de notre modernité.

3. La critique du *New York Times*, Roberta Smith, souligne que ceux-ci avaient leurs propres préjugés ; s'il y a dix-huit toiles de Jackson Pollock, et une salle entière consacrée à Mark Rothko, Willem de Kooning est à peine représenté.

Pour l'occasion le MOMA a déménagé sa collection permanente du quatrième étage pour faire place à ces toiles grandes et légendaires ; à ce vaste espace ainsi libéré sont ajoutées deux salles, au deuxième et au troisième étage, qui essaient de communiquer l'esprit expérimental de cette culture new-yorkaise des années 1950 sous le slogan « Des idées, pas des théories » (du 3 octobre au 25 avril 2011).

Pour sa part, le Guggenheim<sup>4</sup> qui, lors de son ouverture en 1939, se proclamait « musée d'art non objectif » propose une stimulante réévaluation de l'ambiguïté culturelle et artistique qui marquait la période entre les deux guerres ; sous le titre *Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany 1918-1936* (du 1<sup>er</sup> octobre au 9 janvier 2011), les organisateurs de l'exposition proposent une thèse provocatrice qui n'ignore pourtant pas ses propres limites. Si l'on peut imaginer que le retour de motifs classiques soit une réponse non seulement à la guerre mais au « chaos » de la culture subjectiviste d'avant-guerre qui aurait abouti à celle-ci, on sait aussi que Mussolini d'abord, puis Hitler par la suite utilisaient cette inspiration classique à des fins guerrières et impériales – ce qui explique que l'exposition termine en 1936 avec les jeux Olympiques de Berlin et leur mythologisation par Leni Riefenstahl dans *Olympia*.

Commençons par le Guggenheim. La première salle articule la thèse d'ensemble en présentant quinze des gra-

4. J'avais critiqué l'architecture extérieure du Guggenheim dans une précédente chronique ; vécue de l'intérieur, cette structure circulaire ascendante se prêtait bien à cette exposition qui culmine tout en haut et au fond du musée par la révélation que le retour du classique avait des utilisations inattendues. (Renseignement pris, certaines expositions commencent par en haut et descendent, d'autres comme celle-ci montent lentement les rampes.)

vures de *La Guerre* d’Otto Dix qui contrastent avec des œuvres classicisantes de Picasso et Maillol et des sculptures de Campigli et Hiller. Cette juxtaposition suggère que le « chaos » qui devait être dépassé était les extrémismes de la Grande Guerre. Mais le lien de causalité qui ferait de la culture une réaction aux événements n’est pas établi. Une autre lecture ferait de cette guerre un phénomène « esthétique », comme le dépeignaient certaines avant-gardes italiennes et allemandes (mais celles-ci ne figurent pas dans l’exposition). Plus simplement, la thèse de l’exposition est qu’une ambition commune décrite comme une « affirmation moderniste de l’esthétique traditionnelle » se retrouve dans le « rappel à l’ordre » articulé en France par Cocteau, la *ritorno al mestiere* prônée par de Chirico en Italie, et la *neue Sachlichkeit* de Dix et Grosz en Allemagne. Cet impératif crée une tension, souvent productive, mais qui débouchera sur le fascisme italien et le nazisme allemand. À regarder les œuvres de cette période, on constate que la forme classique est drainée de sa subjectivité pour devenir une force inhumaine ; seul le *leader* incarne la subjectivité d’une masse sans âme. (Ce qu’il en a été en France n’est ni illustré ni expliqué.)

Malgré la thèse provocatrice de *Chaos et classicisme*, on peut se demander si les deux concepts ne sont pas sous-développés ; de quel « chaos » s’agit-il ? En quoi consiste la réponse « classiciste » ? Au niveau global, on y cherche « la tranquillité, l’ordre et des valeurs permanentes » comme réponse au subjectivisme expressionniste et expérimental qui aurait été l’une des racines du « chaos ». Mais l’ambition des organisateurs d’étendre leur thèse à la culture dans toutes ses variétés – qu’il s’agisse de l’habillement féminin (retour de la tige), du cinéma (*Le sang d’un poète* de Cocteau), de l’architect-

ture (le Bauhaus, Le Corbusier, ou la Casa del Fascio de Terragni...), de la photographie (Sander, et surtout les portraits d’Isadora Duncan à Athènes par Steichen) – pose un problème qui est exacerbé en subsumant sous une même thèse la France, l’Italie et l’Allemagne. En somme, le projet du Guggenheim est ambitieux, mais sa mise en œuvre laisse à désirer. Félicitons tout de même le Guggenheim pour cette exposition de cent cinquante œuvres diverses prêtées par des musées internationaux, et attendons de l’organisateur, Kenneth Silver, un livre qui donnera une forme plus rigoureuse de sa thèse.

### *Une modernité américaine ?*

Si le Guggenheim se sert de sa réputation pour monter une exposition qui rassemble des œuvres prêtées par d’autres musées, le MOMA se montre fier de n’exposer que des œuvres de sa propre collection. Et quelle collection ! À travers les dix-huit Rothko, par exemple, on trace une évolution qui atteint des hauteurs avant d’annoncer le désespoir de l’artiste qui aboutit au suicide. Et que dire des Pollock qui tracent en profondeur l’évolution du peintre du *drip* et le prophète du *all-over*<sup>5</sup> ? Plus largement, on se trouve entouré à la fois par des toiles connues, souvent reproduites ; mais elles se trouvent côte à côte avec des œuvres qui, participant d’un même esprit d’expérimentation, ne cèdent en rien face aux œuvres consacrées. On se demande pourquoi consacrer l’une plutôt que l’autre ? Est-ce pour sortir du

5. Comme il s’agit d’une autocommémoration du MOMA, on ne montre pas les œuvres de la dernière phase dépressive où l’artiste est confondu par le doute. Celles-ci furent pourtant présentes lors de la grande exposition Pollock au MOMA en 1998.

« chaos » après une nouvelle guerre mondiale et les révélations de la Shoah ? Quoi qu'il en soit, le visiteur est tenté de mettre en question l'idée d'un chef-d'œuvre en même temps que l'image d'une unique École de New York se diversifie, malgré les intentions du MOMA, qui n'hésite pas à sous-titrer son exposition *The Big Picture*<sup>6</sup>.

En effet, l'expressionnisme abstrait n'est pas né d'un seul coup, comme le *drip* de Pollock, ou le *zip* de Newman, de la main d'un seul artiste, comme ces barres flottantes qui font la gloire d'un Rothko, ou de l'imagination spatiale d'un sculpteur, fût-il aussi génial qu'un David Smith. Le travail des vingt artistes représentés dans l'exposition prend son sens à partir de la documentation des deux salles complémentaires (où se trouvent des créations de beaucoup d'autres sans lesquels il n'y aurait sans doute pas eu une École de New York). À partir de cinq épisodes clés, qui vont de la confrontation avec la musique abstraite de John Cage à la rencontre avec la mytho-histoire de Joseph Campbell et la découverte du zen enseigné par D. T. Suzuki, "Ideas not Theories" illustre le ferment engendré par les 150 adhérents et visiteurs au "Eighth Street Club" entre 1942 et 1962. Une deuxième salle, "Rock Paper Scissors", montre encore une fois comment *The Big Picture* doit être comprise en fonction aussi d'œuvres de taille moins grande et de matériaux autres que la peinture.

Heureusement pour les New-Yorkais, l'exposition restera jusqu'au

6. Il s'agit d'un jeu de mots : l'exposition se veut un survol (*big picture*) de ce qui est important dans cette École de New York dont les toiles énormes (*big*) allaient ensemble avec une rupture de la tradition perspectiviste pour faire place à une vision du canevas où chaque centimètre avait une valeur égale à chaque autre, ce qui donnait lieu au concept de peinture *all-over* (« partout »).

25 avril, car il y a beaucoup à voir et à revoir. Pourtant, trois réserves s'imposent. La première est tout à fait personnelle : me promenant à travers ces riches salles du quatrième étage pleines de contrastes dont la fonction paradoxale est d'exprimer un esprit partagé, je me suis aperçu d'une toile étonnante dont le style me semblait unique (quoique rapproché peut-être à certaines œuvres de Vieira da Silva vues à Paris). C'était le seul canevas dans l'exposition d'une peintre qui m'était inconnue : Hedda Sterne. Renseignément pris, elle était la seule femme dans le noyau du mouvement des « Irascibles », présentée avec Pollock, de Kooning, Rothko et Newman entre autres sur la couverture de *Life Magazine* en 1951. Mariée à Saul Steinberg, elle refusait de se laisser enfermer dans un style ou un groupe. Est-ce pour cela que le MOMA ne détiendrait qu'une seule de ses œuvres ?

Cette question en amène une autre : où sont les femmes ? Il y en a, bien sûr ; au moins cinq, dont seulement Lee Krasner est représentée par plus d'une œuvre. On n'est pas surpris, mais celui qui visite une autre exposition new-yorkaise, *Shifting the Gaze: Painting and Feminism* apprendra qu'il aurait pu en être autrement<sup>7</sup>.

Enfin, le visiteur qui quitte le quatrième étage du MOMA se trouve devant une sorte de coda, *On to Pop*, qui marque une sorte de transition vers une nouvelle étape picturale. En 1955, au moment où le critique Clement Greenberg consacre l'École de New York dans son article "American-type Painting", Jasper Johns peignait son pre-

7. En effet, les œuvres les plus provocatrices dans cette exposition (au Jewish Museum du 12 septembre au 30 janvier 2011) datent du temps de l'expressionnisme abstrait. Malheureusement, l'exposition ne réussit ni à présenter une vision cohérente du féminisme en peinture ni du féminisme de peintres juives.

mier « drapeau américain », appliquant les techniques des impressionnistes abstraits à un objet on ne peut plus quotidien. À partir de là, ce seront les œuvres de Claes Oldenburg, Andy Warhol et Roy Lichtenstein entre autres qui reprendront le quotidien à la place de l'expérience esthétique. D'un point de vue visuel, ce petit coda est une douche froide ; mais le MOMA avait sans doute autre chose en vue : une nouvelle consécration de sa propre vision de ce qu'est l'histoire (bien linéaire, et progressive à sa façon) de l'art moderne. On se réserve le droit de ne pas être d'accord.

Dick Howard

## RELIGIEUX PRÉSENTS EN ALGÉRIE

Après avoir vu le beau film de Xavier Beauvois, *Des hommes et des dieux*, si vrai, si bien vécu plutôt que joué par ses acteurs, on ne peut s'empêcher de penser aux autres religieux chrétiens d'Algérie. Ceux qui, avant ou après, ont aussi été assassinés. Ceux aussi qui ont, simplement, fait acte de présence...

Dès avant l'indépendance, Monseigneur Duval, archevêque d'Alger, avait donné le ton en prenant résolument parti contre la torture ; la chose paraît aisée aujourd'hui ; à l'époque, elle lui avait valu le surnom, peu affectueux de la part de ceux qui le lui avaient donné, de « Mohamed Duval », ainsi que de nombreuses menaces. Après l'indépendance, M<sup>gr</sup> Duval et les autres évêques d'Algérie ont tous demandé la nationalité algérienne pour bien montrer qu'ils appartenaient désormais à

ce peuple et en étaient solidaires quelles que soient les circonstances sans le *filet de sécurité* qu'un passeport étranger aurait pu leur assurer si la situation devait changer.

Des pieds-noirs étaient restés après 1962 ; certains sont partis ; d'autres sont morts de vieillesse ; le nombre des coopérants s'est réduit ; le peuple des fidèles chrétiens s'est réduit comme peau de chagrin mais l'Église a voulu demeurer présente. Modestement, sans éclat mais proche du peuple. À partir des années 1990, la situation de semi-guerre civile a posé à chacun la question que se sont posés les moines de Tibhirine : ne faudrait-il pas partir ? Quel sens cela aurait-il de mourir assassiné ?

L'un des prêtres qui était là-bas, le père Claude Gary, m'a répondu en octobre 1996, cinq mois à peine après la mort des sept moines :

Je viens de prendre la décision, avec l'aide de Dieu, de vivre et mourir en Algérie... malgré le désarroi, la peine immense causée par la mort de nos Frères, cela m'a apporté la paix et me soude étroitement à leur incarnation jusqu'au bout, à la suite de Jésus. Et d'ailleurs, le peuple algérien qui comprend parfaitement que certains partent, aime que d'autres restent et lui fassent confiance, lui redonne confiance par notre seule présence aimante.

Tout était dit là par cet homme, prêtre, solide et gai paysan enraciné durant 35 ans dans l'est algérien, qui est mort d'un « bête » cancer en 2003. Sa vie ressemblait à celle des moines, consacrée à Dieu et à toutes sortes de petits services qu'il pouvait rendre aux uns et aux autres, chaque jour, sans prosélytisme, juste par amour pour ce peuple (le mot – et l'affection ! – revenait dans presque toutes ses lettres<sup>1</sup>).

1. Voir père Claude Gary, Nicolas Clément, *Un serviteur inutile ? Correspondance algérienne 1979-2003*, Paris, Marsa Éditions, 2006.