

VIES D'ARTISTES : QU'EST-CE QUI FAIT L'ŒUVRE ?

Chronique transatlantique (V)

De New York à Paris, et retour : curieusement, malgré mon affection pour cette énorme institution qu'est le Met, son confrère parisien, le Louvre, m'attire peu. Trop de touristes ? Trésors mal mis en valeur ? Commissaires n'osant pas inventer des expositions inattendues ? Toujours est-il que je me retrouvais plutôt à faire la queue au Grand Palais pour Monet et au musée d'Art moderne de la ville de Paris pour Basquiat. Expositions méritoires, des *must* mais aussi du convenu, surtout chez Monet où la seule toile quelque peu inattendue était *Les dindons* dont la blancheur contrastait fortement avec la palette habituelle du maître.

Le cas de Jean-Michel Basquiat est particulier. *Taggeur* sous le pseudonyme « Samo », il devint le chouchou du monde d'avant-garde avant de mourir d'une overdose en 1988 à l'âge de 27 ans. L'exposition suit son évolution, et surtout sa manière d'assumer son identité d'artiste. Or, son évolution fulgurante connut un échec lors de sa collaboration avec cette autre incarnation de la mode, Andy Warhol. L'échec était sans doute prévisible, mais le choc fut réel, et l'organisation de l'exposition semble suggérer que ses dernières œuvres préfigurent sa propre disparition. Ce fils d'un père haïtien et d'une mère portoricaine, *taggeur* anarchique pris dans le tourbillon de l'argent, de la mode et de la célébrité internationale aurait perdu les pédales ; et son œuvre refléterait une recherche de sa propre identité et, finalement, le désespoir de ne pas l'avoir trouvée. On peut

appeler cette manière de lire une œuvre à partir de la biographie de l'artiste – surtout vue à la lumière de son dénouement, ici la disparition précocée – la tentation téléologique. Elle n'est pas toujours fautive, mais elle s'applique surtout aux œuvres médiocres, pour ne pas dire ratées, comme dans le cas de Basquiat.

La tentation téléologique

Pour tester mon hypothèse, je suis allé au musée d'Art et d'Histoire du judaïsme qui exposait (du 21 septembre au 23 janvier 2011) pour la première fois à Paris, Felix Nussbaum. Le peintre, né en Allemagne en 1904, fut déporté à Auschwitz dans le dernier convoi à quitter la Belgique, fin juillet 1944. Cette vie tragique se prête évidemment à la tentation téléologique, ce que les commissaires de l'exposition soulignent d'abord en reproduisant sur l'annonce de l'exposition une toile de 1943, *Autoportrait au passeport juif*. Ils y insistent dans le catalogue dont la couverture reproduit une œuvre de 1940, *Autoportrait dans le camp* tandis que la quatrième de couverture proclame que Nussbaum « a donné de l'oppression et de la persécution quelques-unes de leurs représentations les plus mémorables ». Pourtant, au-dessus de cette évocation, on voit, en plus petit, une autre toile de 1943, *Autoportrait au chevalier*, où l'artiste insiste sur sa qualité d'artiste qui ne s'identifie pas simplement avec sa situation **personnelle**¹.

Mort au camp, le vœu de Felix Nussbaum – « ne laissez pas mes œuvres mourir » – était en partie

1. Pourtant, Nussbaum signale sa propre situation d'exilé traqué par le positionnement à côté de sa palette de trois petits flocons étiquetés : « mort », « nostalgie » et « souffrance ».

Journal

exaucé ; 214 œuvres retrouvées sont abritées dans le beau musée construit par sa ville natale d'Osnabruck d'après le projet de Daniel Libeskind, dont 59 sont présentées à Paris. Difficile d'y trouver une quelconque téléologie. Le visiteur part des œuvres de jeunesse, marquées par le climat post-expressionniste et la « nouvelle objectivité » où le peintre fait son apprentissage. Deux toiles font allusion à sa judéité, mais c'est surtout sa vocation d'artiste qui prédomine. En effet, ses années d'apprentissage sont couronnées par un prix qui lui permet de passer du temps en Italie où il approfondit ses connaissances de la *pittura metafisica*, notamment celle de Giorgio de Chirico. La prise de pouvoir nazi le contraint à l'exil, d'abord à Ostende où, en artiste, il met en images la précarité de sa situation, par exemple dans le *Ferry pour Douvres* de 1935 où le bateau échoué à marée basse fait de vains efforts, signalés par une fumée épaisse, pour partir alors qu'un couple (Felix et sa femme, sans doute) dans une petite barque rame silencieusement pour retourner au port. Cette toile illustre une sorte de dialectique qui hante l'œuvre de Nussbaum, signalé par le besoin de vivre en cachette, de garder le secret, de porter un masque tout en continuant à peindre, donc à s'exposer et à « parler » avec le pinceau.

En tant qu'artiste, Nussbaum sait que son sort n'est pas unique ; il le signale par une magnifique image d'un homme recroquevillé sur une chaise, au bout d'une longue table rectangulaire sur laquelle est posé un globe qui jette son ombre sur la table à l'endroit où l'œil est alors attiré par une porte qui donne sur un paysage désertique, deux arbres dénudés et des oiseaux noirs renforçant la désolation de la scène. C'est *Le réfugié (I)* de 1939. Nussbaum est apatride ; mais il reste

peintre, comme le montre par exemple l'extraordinaire *Nature morte au pamplemousse* de 1940 où le fruit jaune établit le lien avec un vase classique renversé et deux livres superposés dont l'un porte le titre : *La nature morte de Felix Nussbaum* ; cette image classique est pourtant cadrée par un fragment du journal *Le Soir* où est annoncé le début de la guerre. Peu après, Nussbaum est dénoncé et envoyé au camp de Saint-Cyprien dont il échappe, passant par Paris avant de retrouver Bruxelles où il devra vivre en clandestinité. Cette double aventure – captivité et clandestinité – induit à la tentation téléologique. Mais l'évolution du peintre, sa recherche d'un style, et sa capacité de mettre en images son histoire personnelle devraient détourner le visiteur d'une telle explication finalement réductrice.

Il est vrai que les dernières peintures exposées à Paris nous apparaissent, à nous qui savons l'horreur qui s'ensuivit, prémonitoires. Dans son introduction au catalogue, la directrice du musée d'Art et d'Histoire du judaïsme, Laurence Sigal-Klagsbald, décrit Nussbaum comme « un peintre de l'anxiété, de la clandestinité, de l'enfermement, de la menace et de son poids mortifère ». Elle trouve chez lui « du Kafka ». Or, chez Nussbaum comme chez le romancier juif de Prague, ce n'est pas l'expérience personnelle qui explique la vision mais la capacité de l'artiste à imaginer une réalité qui dépasse l'expérience d'un homme pour devenir celle de tous les hommes, de l'humanité. On le voit dans la dernière grande œuvre de Felix Nussbaum, *Triomphe de la mort (Les squelettes jouent une danse)* de 1944, qui clôt l'exposition. Sur le premier plan de l'œuvre se trouvent les symboles de la civilisation, une machine à écrire, une partition musicale, des

Journal

livres anciens, des statues cassées et des peintures déchirées, un piano dépiécé et une pendule arrêtée ; sur le deuxième plan dansent les squelettes ricanant, tambours battants, trompettes et cornes criantes alors que se joue l'orgue de la Barbarie ; enfin, au ciel, des cerfs-volants – masques grimaçants dans un ciel lourd de menaces – signalent que l'espoir ne viendra pas d'en haut. Une telle toile n'est pas l'œuvre d'un homme singulier qui craint pour son avenir ; elle est le travail d'un artiste dont l'objet dépasse les fins d'un seul homme².

L'art et la photo

Une autre exposition parisienne, visitée la veille du départ pour New York, montre pourquoi il faut éviter toute forme de tentation téléologique. Il s'agit de « Heinrich Kühn. À la recherche de la photographie parfaite » (musée de l'Orangerie, 6 octobre 2010-24 janvier 2011). En allemand, la photographie s'appelle *Lichtbild*, littéralement une figure ou image lumineuse. Sous l'influence du « mouvement pictorialiste » né en Angleterre dans les années 1880, Heinrich Kühn (1866-1944) se refusait à l'idée que l'appareil photo n'existe que pour enregistrer ou pour représenter une réalité déjà donnée – ce qui serait une autre forme

de la téléologie et l'opposé de l'œuvre d'art. Constamment à l'affût de nouvelles technologies aussi bien que de nouvelles techniques, Kühn voulait *peindre en photographe*. De même que la peinture ne s'abstient pas de se référer à la réalité, sa photographie – qui par moments se réduisait presque à un simple jeu de lumières – traitait des sujets et objets familiers, de la famille et la femme, de la nature morte au paysage peuplé. De même que la peinture n'est jamais simplement une reproduction utilitaire, de même les photographies de Heinrich Kühn – ses *Lichtbilder* – gardent leur valeur propre.

Réfléchissant sur la photographie de Heinrich Kühn à mon retour à New York, je suis allé au Brooklyn Museum of Art, cette institution qui rivalisait avec le Met avant que Brooklyn ne soit incorporé dans le grand New York, et qui reste une des institutions à découvrir en dehors de Manhattan. Je me dirigeais vers l'exposition "Norman Rockwell : Behind the Camera" (19 novembre 2010-10 avril 2011). J'y étais frappé d'abord par l'âge avancé des visiteurs, mais cela se comprend : Rockwell (1884-1978) était pendant des décennies l'artiste le plus connu des États-Unis, ayant décoré la couverture du magazine populaire *The Saturday Evening Post* 321 fois entre 1916 et 1963, avant de partir à l'hebdomadaire *Look* où il fit encore 64 couvertures. Les scènes qu'il composait représentaient une Amérique autant démocratique qu'égalitaire, ses personnages habitaient des petites villes ou des villages rustiques, n'étaient ni riches ni pauvres, se respectaient eux-mêmes, avaient du respect pour les autres et travaillaient avec eux. Rockwell, qui avait commencé sa carrière comme dessinateur de calendriers pour les *boy-scouts*, continua longtemps à

2. Je recommande la lecture du catalogue publié par Skira Flammarion, 2010, qui comporte de belles analyses de chaque toile et surtout un essai de Philippe Dagen sur « L'art philosophique de Felix Nussbaum ». Par ailleurs, le catalogue nous apprend que la compagne de Felix Nussbaum Felka Platek, rencontrée en 1924 et déportée avec lui deux décennies plus tard, était elle-même peintre. Mais de son œuvre, on n'apprend rien. On la voit avec Nussbaum dans une toile de 1942, elle toute nue avec un collier, lui la braguette ouverte, le journal quotidien par terre et, par la fenêtre, une rue sombre marquée par deux figures isolées... la normalité de la vie érotique malgré et contre le monde !

Journal

produire ce genre de visions d'une Amérique **idéale**³.

Rockwell ne se considérait pas comme un peintre ; il se présentait comme un *illustrateur*, mieux un illustrateur *commercial*. Or, après avoir composé et dessiné ses projets de couverture, il se servait des huiles pour faire la version finale. À regarder ces peintures, il faut dire qu'il avait un certain talent. Mais à considérer le message que voulaient transmettre ces illustrations, il faut admettre qu'elles sont très souvent du *kitsch*, et même lorsqu'elles réussissent, elles illustrent ce qu'on a appelé du *midcult* ou *middle brow*⁴. Or, mon propos ici n'est pas de dénoncer un produit de masse dénué d'intérêt autre que sociologique, voire historique. L'intérêt de l'exposition à Brooklyn se trouve dans l'utilisation de la photographie pour produire un art commercial. À partir des années 1930, Rockwell faisait faire (par un professionnel) beaucoup de photos de gens ordinaires faisant des activités ordinaires avant de peindre ses portraits de l'Amérique idéalisée. Il s'en servait pour *composer* des images idéales plus réelles qu'aucune réalité parce que composées à partir de photos rendues hyperréelles, et donc universelles, malgré le fait que ces compositions n'avaient jamais existé auparavant. En ce sens, la photo était le *moyen* qui servait une *fin* qui, elle, était idéologique. C'est cela qui explique que le *kitsch* participe d'une téléologie, et qui

confirme mon hypothèse qui distingue la tentation téléologique du vrai **art**⁵.

Le réalisme en quête d'un autre télés

Pour mettre cette hypothèse à une dernière épreuve, je suis allé au Whitney Museum pour visiter l'exposition "Modern Life: Edward Hopper and His Time"⁶. Il s'agit de comprendre ce qu'on appelle le « réalisme américain », qui prend forme entre 1900 et 1940. C'était la période où Gertrude Whitney créait sa propre collection avant de donner naissance au musée qui porte son nom en 1931. Si les œuvres de Hopper fournissent le noyau de l'exposition – le musée détient quelque 2 500 œuvres de l'artiste, grâce en partie à une donation par la femme de l'artiste –, leur cohabitation au deuxième étage du musée avec ses contemporains crée une ambiance plaisante. On y trouve le grand portrait de la jeune Gertrude Whitney en 1916 par Robert Henri ; c'était l'époque où les mœurs se libéraient, et les femmes aussi, mais aussi celle de la vie urbaine et de l'émergence d'une classe ouvrière (ignorées par Rockwell) qui sera l'un des thèmes de l'Ashcan School. Bientôt viendront les années 1920 que typifient d'un côté les jeux populaires dont la boxe, représentée ici par la magnifique toile de George Bellows (1924) où le challenger, l'Argentin Firpo, sort le champion américain, Dempsey, du *ring*. C'est aussi le moment de l'indus-

3. Ce constat doit être qualifié, surtout pour ce qui concerne ses couvertures pour *Look*, qui s'adressaient à des sujets d'actualité. Politiquement, Rockwell était plutôt progressiste, comme le verrait celui qui visite le Norman Rockwell Museum à Stockbridge, Massachusetts, où se trouvait l'atelier de Rockwell.

4. Ce dernier terme fut employé par Virginia Wolf puis popularisé par Dwight MacDonal dans son essai *Masscult and Midcult* de 1960.

5. On pourrait objecter que l'utilisation contemporaine de la *composition* photographique sert aussi à des fins critiques, par exemple chez Cindy Sherman et ses émules comme Laurie Simmons ou Gregory Crewdson.

6. Voir le catalogue *Modern Life. Edward Hopper and His Time*, édité par Barbara Haskell et Ortrud Westheider, Munich, Hirmer Verlag, 2010.

Journal

rialisation, d'abord idéalisée, par exemple par Charles Demuth en 1927 puis Charles Sheeler en 1932, puis rejetée pendant les années 1930 en faveur d'un retour à la simplicité rurale ou villageoise idéalisée par Rockwell... mais à sa façon par Hopper, qui s'établit à Cape Cod pendant une période.

La photo ne fut pas absente du développement du « réalisme américain ». On y rencontre quelques artistes qu'avait côtoyés Heinrich Kühn, par exemple Stieglitz et Steichen, mais d'autres aussi comme Paul Strand qui nous fait voir une belle image de Wall Street en 1915. Mais dans ces œuvres, la photo est traitée non comme moyen mais comme une fin en soi, un produit d'art et d'imagination, ce que Heinrich Kühn recherchait à sa manière. Comment est-ce possible ?

C'est par rapport à cette question qu'on commence à saisir l'apport d'Edward Hopper et la manière dont il se distingue de ses contemporains. Ses œuvres semblent, on le sait, plus réel que le réel, objectives, presque des photographies : pensez à la plus connue, *Early Sunday Morning* (1930),

qui dépeint un pâté de maisons en briques rouges endormies ; au rez-de-chaussée se trouvent des magasins, à l'étage des appartements : mais aucun signe de vie humaine ne se manifeste. Pensez encore à *Night Windows* (1928) ou bien de *Woman in the Sun* (1955) : dans la première, on voit une belle fesse de femme, dans l'autre une femme toute nue mais blafarde, fumant une cigarette au réveil ; mais l'attention n'est pas attirée par ces femmes (qui n'ont rien d'érotique), c'est plutôt la nudité objective du monde qui les entoure qui fascine Hopper. C'est cette *absence* de toute présence humaine qui fait que son œuvre exprime la solitude et aussi l'aliénation d'une Amérique en train de se transformer. Tandis que Rockwell utilisait la photographie du réel pour composer des images d'une Amérique idéale qui exprime un *telos* imaginaire, c'est l'absence d'une telle vision qui traverse l'œuvre de Hopper et lui donne – comme elle avait donné à Felix Nussbaum – la possibilité de créer des images où l'imaginaire rejoint le réel pour interroger la condition humaine.

Dick Howard