

## De l'art de s'exposer

Nicolas Mavrikakis

Pour ceux qui croiraient que nous sommes dans la postmodernité, il suffirait d'une visite dans n'importe quel musée ou galerie montréalais pour se rendre compte que l'accrochage des oeuvres énonce encore qu'une certaine modernité, banalisée, n'est pas finie. Nous en sommes restés, presque toujours, à de grands formats d'oeuvres (héritage américain ?) dans des espaces vides, d'un blanc cadavérique où semblent déplacés les pauvres et rares bancs oubliés là ! Le personnage de Reger (dans *Maîtres anciens* de Thomas Bernhard), assis de longues journées sur une banquette de velours, en méditation devant *L'homme à la barbe blanche* de Tintoret, n'a plus qu'à s'asseoir par terre, si les gardiens le lui permettent, ou à s'évanouir dans les corridors sans fin des musées modernes... Certes le grand public n'achète guère d'oeuvres... Mais cet état de choses explique-t-il à lui seul le fait que souvent les oeuvres, ne serait-ce que par leurs formats ou par les questions qu'elles soulèvent, semblent faites pour des lieux publics ? Évidemment, tout artiste (et tout galeriste) souhaite avoir les portes du musée grandes ouvertes. Alors, pourquoi ne pas déjà créer une oeuvre (et une galerie) à la mesure de ce lieu ? Comme le préconisait l'architecture moderne, « less is beautiful ». Et en effet, nous avons souvent l'impression que l'architecture a su, dans les musées et les galeries, imposer sa loi, celle d'une esthétique froide et épurée. Celle-ci n'est pas prête de disparaître derrière une prolifération d'oeuvres. Les arts modernes se sont libérés du récit littéraire et des autres référents extérieurs à la spécificité des médiums utilisés, mais se sont souvent soumis à une conception spatiale propre à l'architecture moderne. On est loin de la déterritorialisation et de la désappropriation de l'oeuvre d'art préconisées par les landartistes (qui, dans les musées, voyaient des hôpitaux qui conservent artificiellement les oeuvres en vie), ou de l'expérience de non-lieu que l'on peut vivre grâce à Internet en visitant, par exemple, le site des *Guerilla Girls*.

Comme l'a écrit Raymonde Moulin<sup>1</sup>, depuis les années 60, on voit une création artistique (peinture, sculpture, mais aussi art pauvre, art minimal, art conceptuel...) qui est faite *pour* le musée, celui-ci agissant comme commanditaire (Moulin parle d'un art « orienté vers le musée »). Cela, évidemment, induit le type d'objet ainsi créé. Dès lors, « la sanction du musée précède ici celle du marché » ou des critiques (et le prix de l'oeuvre est un « prix musée »<sup>2</sup>). Avant même que d'avoir été expérimentée, discutée par le public des arts, l'oeuvre est déjà happée par le musée, son désir de conservation et sa peur de laisser passer l'Histoire. Avant même que d'être *physiquement* dans le musée, l'oeuvre y est déjà *esthétiquement*.

## L'exposition comme tombeau

L'exposition de Thierry Kuntzel, avec *Le Tombeau de Saussure*, pose, sans en avoir trop l'air, plusieurs questions primordiales aux musées et aux galeries. Cette oeuvre de Kuntzel joue sur le double statut du langage (matière sonore et visuelle, mais aussi sens transmis par ce support) : il y a dans ce *Tombeau de Saussure* une grande duplicité. En effet, cette immense plaque de marbre blanc, dalle funèbre, sur laquelle un texte est gravé en creux et en noir, vient contredire le sens de l'énoncé (tiré des écrits de Saussure) qu'elle porte : « Que j'écrive les lettres en blanc ou noir, en creux ou en relief, avec une plume ou un ciseau, cela est sans importance pour leur signification ». Le support nous rappelle qu'il peut être plus fort que le langage communicationnel auquel il donne corps. Une des règles de la Modernité est d'énoncer la suprématie du signifiant. Plus important que cela est le fait que le genre du tombeau devient alors bien autre chose qu'un hommage, mais une mise à mort. Comme Thomas Bernhard et Reger le disent:

Nous devons écouter Bach et entendre comment il échoue, écouter Beethoven et entendre comment il échoue, même écouter Mozart et entendre comment il échoue. Et c'est ainsi que nous devons également procéder avec les soi-disants grands philosophes, [...] Nous n'aimons d'ailleurs la philosophie et les sciences humaines dans leur ensemble que parce qu'elles sont absolument impuissantes. En vérité nous n'aimons que les livres qui ne forment pas un tout, qui sont chaotiques, [...]<sup>3</sup>

L'oeuvre d'art doit-elle présenter un modèle pur et idéal dans lequel on va pouvoir se plonger et s'identifier corps et âme ? Comment se vit un héritage, une dette intellectuelle et artistique ? Pour être à la hauteur d'une oeuvre ne doit-on pas au lieu de *la conserver en l'état*, plutôt la faire travailler à produire autre chose, jouer avec elle pour jouir d'elle ?

Si cette oeuvre de Kuntzel est un duel c'est aussi parce qu'elle reprend l'esthétisation moderne des musées (la galerie René Blouin a-t-elle été jamais aussi vide ?) et comme une porte (dont elle reprend le format et, par là, la norme architecturale), un peu rouillée, la faire grincer sur ses gongs. Tout comme le contexte de lecture d'un texte en change ses implications, le contexte de présentation d'une oeuvre induit une certaine lecture de celle-ci. Pour une certaine Modernité, la disparition de l'ornement dans l'espace de présentation de l'oeuvre a été vécue comme une victoire de l'art et de l'architecture sur la futilité du décoratif : ainsi espérait-on présenter un modèle épuré. Le musée a pu se croire alors transparent au message de l'oeuvre. Ce message semblait alors transhistorique, la blancheur du mur, comme jadis la toge blanche dans les tableaux pompieriens, semblant garantir le retrait des marques et des interférences de notre époque. *Le Tombeau de Saussure* en marbre blanc, posé sur un mur blanc, pointe le caractère funéraire d'un tel type de présentation qui, loin de mettre en valeur les oeuvres ainsi exposées, les isole de tout contexte historique

au point de les faire apparaître mortes. L'entrée rapide (quasi immédiate) de cette oeuvre (en tant que prêt) au Musée des beaux-arts de Montréal pourrait faire sourire... S'agit-il d'un symptôme qui nous rappelle que malgré tout cette oeuvre *joue* le jeu du musée ? Cette oeuvre est-elle plutôt un cheval de Troie ? Cette entrée au MBAM est certainement le signe que les musées tentent de s'ouvrir à une autre façon de dire l'art.

## **L'exposition comme mise à l'épreuve de la peinture**

Bien loin de cette critique de l'intérieur d'une certaine modernité muséographique, le travail de Marie Claude Bouthillier se retourne vers le moderne pour au contraire retrouver en lui ce qu'il avait de plus vivant, de plus inclassable.

Bouthillier a littéralement rempli à ras bord la Galerie Trois Points : c'est une orgie de tableaux disposés de presque toutes les manières que l'on peut imaginer. L'artiste dit ne pas avoir voulu se limiter à seulement quelques-unes des possibilités infinies que lui offre le matériau pictural. Elle donc opté pour un éventail de textures et de formes : des monochromes ; des surfaces sillonnées à l'encaustique avec un instrument balinais, le tjanting ; des champs colorés avec du pigment imbibé dans la toile (à la Rothko) ; et aussi des tableaux avec des figures. Visuellement, il y a une telle liberté dans les assemblages de textures, de formats et de dispositions de tableaux que l'on a même parfois l'impression que Bouthillier a inventé pour la peinture de nouveaux usages. Dans cette exposition, intitulée « Demande à la peinture », Bouthillier, à l'opposé de l'idée moderne de la spécificité (limitative) des médiums d'expression, convoque de la peinture sa « loi d'impropriété », c'est-à-dire le fait de « n'être rien par soi-même »<sup>4</sup>. La spécificité de la peinture serait sa non-spécificité, c'est-à-dire le fait d'être un matériau pleinement disponible pour le peintre. Le faire de l'idée, l'exécution matérielle du projet (préconçu) confrontée aux limites du matériau, devrait-il l'emporter sur l'idée du faire, l'imaginaire (dans sa structure désirante) provoqué par la matière (picturale) ? La peinture ici dépasse ses limites *historiques* allant jusqu'à *s'approprier* les apparences de l'installation. Mais, insiste l'artiste (et nous avec elle) : c'est de la peinture.

Cette liberté dans l'art d'exposer la peinture n'est pas sans rappeler des expositions particulièrement fortes au XX<sup>e</sup> siècle et qui, de par leurs bizarreries, sont difficilement récupérables par les musées. Mais qui a dit que les musées et les galeries doivent être des lieux semblables ? Les galeries et les artistes doivent-ils simplement reprendre les codes de présentation des musées ? On pense à l'exposition constructiviste « 0,10 » de 1915, où certains tableaux étaient accrochés à la rencontre des murs et du plafond (venant ainsi masquer la structure architecturale), à certaines expositions dadaïstes ou surréalistes ( les Expositions Internationales du Surréalisme<sup>5</sup> de 1938, 1942...) où on n'hésitait

pas à accrocher des objets (comme des sacs de charbon) au plafond ou à tendre de fausses toiles d'araignée (les *Ficelles* de Duchamp) en travers de la salle, ce qui rendait presque impossible la contemplation des oeuvres (*dont celles de Mondrian*). A l'époque ce n'était pas hasard que Duchamp avait utilisé le réseau d'une grille déformée (celle de la toile d'araignée). Bouthillier reprend ces réseaux de lignes, d'« entrelacs », pour elle aussi s'attaquer à la froide et rigide grille moderne.

## L'exposition comme exil

L'exposition *Exilés + émigrés* du MBAM est aussi le signe que l'art d'exposer (même dans les musées) est en train d'évoluer. L'installation de cette expo a été confiée à Frank O. Gehry et Greg Walsh. Ceux-ci ont mis en place un ensemble d'éléments qui loin de s'effacer devant l'oeuvre tentent de nous faire ressentir cette ambiance oppressante des années trente : grilles métalliques qui enferment visuellement le spectateur dans chaque salle, recouvrements de sol en « caoutchouc » gris foncé ayant une odeur légèrement (et volontairement ?) désagréable et qui rend nos pas feutrés.... Tout dans le design de l'exposition participe à cette atmosphère d'emprisonnement. Gehry et Walsh réussissent ainsi très bien à nous rendre étranger ce lieu si familier qu'est le musée. Ils nous font éprouver le sentiment de déchirement que l'exil a fait vivre à certains artistes de cette époque : être encore soi-même, mais ne plus reconnaître (ni être reconnu) par notre environnement...

Un documentaire courageux vient compléter cette expo et la remise en contexte de ses oeuvres. Ce film, *America and the Refugees*, parle de la lâcheté de Roosevelt face à son électorat qui ne voulait pas accueillir plus de réfugiés allemands, de l'inutile conférence de 1938 à Évian où les pays occidentaux discutèrent du « problème » juif qu'Hitler posait au monde (*qu'allait-on bien faire des juifs indésirables d'Allemagne ???*), et du *Saint-Louis*, bateau de réfugiés, qui en 1939 fut refusé par Cuba et les États-Unis et qui dut repartir vers l'Allemagne.

Dans cette expo la conservatrice Stéphanie Barron ose aussi discuter, sur de grands panneaux explicatifs, des diverses implications politiques des artistes qui ont fui le nazisme : on passe ainsi de l'indifférence de Léger et Dali à la solidarité de Kokoschka qui donnait le produit de la vente de ses tableaux à des organismes de secours. Grâce à une telle mise en contexte les oeuvres retrouvent bizarrement une très grande actualité. Chaque oeuvre se retrouve liée à un événement ponctuel, à des choix limités et précis qui peuvent évoquer en nous la fragilité des choix qu'offre le présent.

1. R. Moulin, « Le marché et le musée, La constitution des valeurs artistiques contemporaines », *Revue française de sociologie*, juillet-septembre 1986, XXVII-3, p. 369-396
2. Moulin note que ce « prix-musée est généralement un prix de 20% inférieur à celui que paierait au marchand un acheteur privé », *op. cit.*, p. 387.
3. Thomas Bernhard, *Maîtres anciens*, Folio, 1992, p. 37-38.
4. Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des modernes*, Galilée, 1986, p. 27.
5. Au sujet de ces expos lire José Pierre, « Une révolution dans l'accrochage », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, no 17/18, 1986, p. 104-113