

ETC



## De l'identifiable collection à l'infracassable modernité

Jean-Pierre Martinon

Number 47, September–October–November 1999

Le contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35491ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Martinon, J.-P. (1999). De l'identifiable collection à l'infracassable modernité. *ETC*, (47), 14–18.

## DE L'IDENTIFIABLE COLLECTION À L'INFRACASSABLE MODERNITÉ



François Rouan, *Peintures, dessins*. Catalogue de l'exposition, juillet-septembre 1978. Marseille, Musée Cantini, 1978. Photo: Pierre Matisse Gallery, E. Politzer, P. Willy.

**I**l pourrait s'agir d'une question de temps ou bien d'histoire et surtout d'une interrogation sur la relativité telle qu'on la décrit banalement, pour la faire comprendre aux enfants : des trains ne roulant pas à la même vitesse sur des voies parallèles se dépassent dans le meilleur des cas, se croisent aussi, additionnant leurs vitesses. Les publics, les admirateurs, les spectateurs, les dégustateurs d'œuvres d'art ou bien de monuments architecturaux ne seraient-ils pas, eux aussi, dans des temps différents, dans des regards différents alors qu'ils existent dans le même espace physique ? Le voisinage quotidien d'œuvres nous transpercerait de références mémorielles, l'étonnement de la première approche nous séduirait ou nous irriterait, selon notre humeur, notre culture, nos archives.

Ceci pose évidemment la question de la connaissance et du contemporain. Deux situations peuvent alors se présenter. Celle, d'une part, de l'image d'un amateur se promenant dans une galerie universelle d'art, c'est-à-dire celle de la distinction des qualités et des différences : la référence à la différence qualifie une classification des valeurs esthétiques. Celle, d'autre part, de l'adhésion au nouveau promulgué comme innovant, comme étant un progrès sinon une révolution. D'un côté le « musée imaginaire », de l'autre la sacralisation de la surprenante apparition de l'ineffable modernité. Il s'agirait de la lutte, de l'opposition entre la grâce du non-vu (donc irréductible) et les classes du déjà-vu (donc catalogables). Être contemporain d'une œuvre serait alors l'équivalent de l'incassable premier regard de la révélation ou pour certains specta-



teurs se considérant comme des *happy-few* de la dérision du déjà-vu dans l'œuvre, ce serait le plaisir de vaticiner et de commenter la modernité de l'apparition d'une représentation « véritablement contemporaine ».

Sans pour autant revisiter Freud, il est difficile d'échapper en art et dans le jugement esthétique au dilemme classique qui est celui de la création et de l'imitation<sup>1</sup>, plus précisément, celui de la production *ex-nihilo* et de la répétition avec ses variations : celui de l'histoire en train de se faire au sein des événements les plus fortuits, face à l'organisation de longues filiations artistiques déductibles. Il s'agit toujours de commentaires critiques traitant du « semblable » dans les registres variés de la description de l'Empire du même.

Avant de prendre quelques exemples artistiques et architecturaux de l'utilisation du mot « modernité », il est bon de s'interroger sur l'effet cumulatif – comme si nous avions affaire à une archéologie et à une stratigraphie de la nomination – des labellisations périodiques des écoles se succédant les unes aux autres comme un troupeau grégaire. Pour l'historien d'art, il faut nommer les écoles et scander le temps de périodes définies, afin qu'un semblant d'ordre apparaisse et que l'on puisse – chacun du haut de sa rhétorique et de son savoir – s'y retrouver dans le chaos des œuvres sur le marché des labels artistiques (il faut bien être moderne et post-moderne par rapport à un référent !). Plus le temps de dégustation, d'achat et de circulation des objets artistiques est bref, plus la nomination devient pléthorique, à tel point qu'on pourrait – dans une fiction de la vitesse croissante de la production et de la présentation des œuvres – fixer l'éternité du mouvement en le convertissant en tropismes rapides, en mouvements browniens instantanés. [Il en va de même du paradoxe de la conservation des œuvres, comme aurait pu le dire Borgès et comme l'a écrit Fedor Pisanelli, en « proposant aujourd'hui de répéter chaque année la même opération – celle de la liquidation des œuvres d'art – afin de réaliser complètement la Destruction de la Conservation en conservant, à l'infini, un lot décroissant d'objets d'art à détruire »]<sup>2</sup>. À chaque minute (et encore !) de l'apparition des œuvres, une nouvelle étiquette contemporaine surgirait dans le vaste dictionnaire des nominations artistiques. La dénomination de contemporain serait alors obsolète dès sa naissance, dès son évocation, dès sa transfiguration par la galerie ou le musée.

Une typologie des cas de figures pourrait être dressée du *C'est aujourd'hui toujours*, comme l'évoque le titre des poèmes d'Alain Jouffroy<sup>3</sup>. Cette typologie tendrait à nous confronter aux postures de nos regards et de nos



François Rouan, *Catalogue de l'exposition*. Paris, Musée national d'art moderne. Centre Georges Pompidou, 1984. *Notes de travail*, 1972-1975, p. 8. Photo: Musée national d'art moderne, Paris.

classifications, non seulement selon les formes et les arts majeurs et mineurs tels que les musées en sont les enseignes, mais selon nos modes d'ancrages dans le temps du plaisir esthétique et dans la fugacité de l'éphémère des modes. La rationalité du marché d'art calqué sur celui de la rentabilité économique des marchés boursiers des hautes places financières nous obligerait à une rotation de plus en plus rapide des goûts et des investissements.<sup>4</sup>

**1<sup>o</sup> Peinture : François Rouan :  
tresser la tradition déconstruite.<sup>5</sup>**

La première catégorie peut être présentée emblématiquement par l'avènement dans l'institution tricentenaire du pensionnat à l'Académie de France à Rome située à la Villa Médicis, pour les lauréats du Grand prix annuel. Institutionnellement, malgré quelques variations administratives : c'est du roc. Les intempéries de l'histoire événementielle ne font que glisser sur sa vie et sa continuité. Troubles, révolutions, guerres n'y font rien; les pensionnaires passent et l'institution demeure, même si elle doit adapter son recrutement et son règlement. C'est une fabrique à peintres, à musiciens, à sculpteurs et à architectes. Les œuvres de ceux qui sortent de cette auguste institution peuvent être délicatement désuètes, fragilement anachroniques et uchroniques, elles peuvent être aussi, dans le jeu pervers entretenu avec la tradition, devenir les marques



Rebecca Horn, Catalogue Musée de Grenoble, Réunion des Musées Nationaux en collaboration avec Guggenheim Museum, New York, 1995. *Pflaumenmaschine (La machine-paon)*, 1982. Aluminium, moteur. Documenta 7, Kassel, 1982. Photo: Piet Ysbäbe.

symboliques et valorisées d'une époque ou d'une école, comme ce fut le cas de « Support-Surface » (circa 1968)<sup>6</sup>. C'est aussi le cas de François Rouan, frayant sa voie, cheminant en s'autonomisant et qui de trames en portes, d'angoisse de mort en canonisation du sexe dans les visages (ailes du nez d'un portrait de Miro des années 1920) devient un incontournable représentant de l'éclatement de l'image. Ses recompositions de paysages traditionnels de la Toscane, de l'Étrurie et du Latium tels qu'ils nous sont livrés par les peintres italiens de 1460 à 1500 en font aussi un successeur et pourtant un « avant-courrier » (comme le

dirait E. Panofsky), aménageant une œuvre entre modernité et tradition.

## 2<sup>e</sup> Installation : l'avènement de l'événement et le catalogue.

On pourrait continuer à gloser à l'infini sur la trame, celle du temps et de l'irruption de la peinture dans la répétition des formes, pour tracer la continuité de la réflexion à propos du statut de l'image et du regard. Pourtant, à côté de cette construction déconstruite, une autre forme de





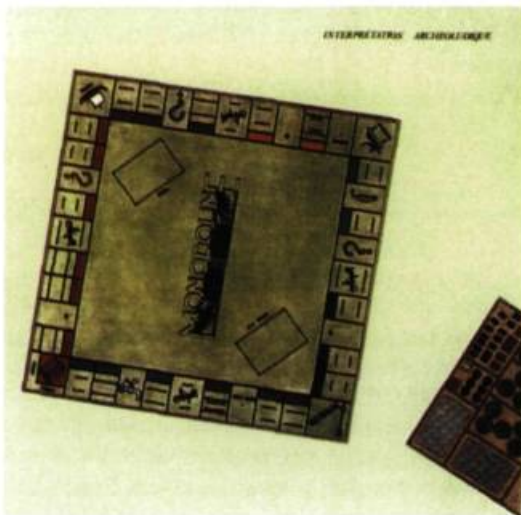
Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas ou Le symbolisme oublié de la forme architecturale*. Bruxelles, Mardaga, 1978. Coll Architecture + recherches. P. 31. Photo n° 14. Le Long Island Duckling, photo reproduite de *God's Own Junkyard*.

présentation contemporaine de ce qu'on appelle encore œuvre d'art se montre dans l'espace éphémère de l'installation. Pensons au *Bain de la rosée qui miroite* (1985), *Bad der verspiegelten Trautropfen*, installation de Rebecca Horn au Parc Lullin à Genève, ou bien encore à la *Machine paon* (1982), *Pfaue Maschine* (Documenta 7, Kassel, 1982)<sup>7</sup>. « Installer » est le contraire de demeurer. Comme bien d'autres œuvres, il n'en reste que des photographies *in situ* (puisque le lieu, le *topoi* de l'installation est aussi important que l'objet de l'installation). Le fameux catalogue de Rebecca Horn, du Guggenheim Museum, est alors le témoin privilégié de cette installation. Les *analogon* du corps physique que l'artiste construit – pianos, ailes de papillons et d'oiseaux mus par des mécanismes acérés – se redéplient dans le catalogue. J'allais dire : il n'en reste que le catalogue « comme si » la fin de l'événement était l'avènement du catalogue et la production de la multiplication des images pouvant être conser-

vées dans les bibliothèques. Cette démarche comble les conservateurs de musées : l'œuvre devient alors une fiction mnésique reconstruite en livre, tels les grands catalogues de ventes du début du siècle. On pourrait à l'extrême limite produire, comme œuvre d'art, une bibliothèque conservant les catalogues reliés comme des œuvres de l'évanescence installée de l'éphémère. La solution de l'œuvre est alors à chercher dans sa dissolution ostentatoire ou destinale. Le contemporain du plein serait alors le néant : l'engloutissement étant l'ultime fiction de la création. (Conservateurs de musées, encore un effort, dressons enfin le catalogue de l'Apocalypse !)

### 3<sup>e</sup> Architecture : fonction de la décoration et ironie des ruines.

Une troisième représentation des contemporains serait le trajet, le long cheminement allant de la représentation de



Philippe Fraisse et Jean-Pierre Braun. (Tinos-Delos). Un seul texte n'a jamais permis une restitution définitive, in *La Laurentienne et l'invention de la villa romaine. Ut Architectura poesis*. Paris, Le moniteur, Institut Français d'Architecture, 1982. p. 177-180.



la fonction à l'ironie de la fiction archéologique (du hangar au canard, du canard au plan Monopoly). Ce n'est plus de tableaux ni d'événements dont il s'agit mais de la matérialité des objets architecturaux, dans leur massivité pensée comme intemporelle et quelque fois sublimée comme étant éternelle.

Bien que les différences de supports, de présentations et de fonctions soient grandes et que le travail architectural ne puisse être comparé aux jeux complexes que la peinture et la sculpture entretiennent avec le temps, il semble urgent de se *déprendre* de notre environnement architectural, non pour le critiquer ou l'encenser mais pour essayer de comprendre comment il se voit et se vit. La typologie rapide, la dichotomie des partages architecturaux présentée par Venturi, Scott Brown et Izenour<sup>8</sup>, semble être évocatrice de provocation, mais elle peut nous aider à introduire notre propos. Il n'y aurait dans notre environnement quotidien que deux types de représentations de l'habitat (dans ce cas, l'habit fait le moine !). D'une part, le hangar décoré, de l'autre le canard. Le palais Farnèse serait un hangar décoré renfermant des livres, des tableaux, des fresques et les appartements de l'ambassadeur. C'est un parallélogramme rectangle sur lequel une peau, une façade Renaissance, est présentée. Cette façade est l'image de la structure et de son ordonnance avec ses pilastres, ses rebords de murs, ses moulures et sa combinatoire d'éléments architecturaux. Nous y lisons un lieu de stockage de livres mais aussi une habile et austère mise en scène du pouvoir.

Le canard, par contre, comme forme architecturale, est la représentation habitable d'un vrai canard (le *Long Island Duckling*). Dans ce canard en béton représentant un canard en chair et en plumes, on peut manger du canard puisqu'il s'agit d'un restaurant. Le même résultat serait obtenu avec une bibliothèque en forme de livre. L'objet est une métaphore.

Notre destin de dégustateur de formes architecturales mais aussi d'œuvres d'art oscillerait entre ces deux points extrêmes : la présentation de la fonction, par exemple l'entassement de billets de banque dans une banque (Norman Foster : *The Hongkong and Shanghai Banking Corporation*, 1979)<sup>9</sup> ou bien les monstres de Bomarzo commandés par la famille Orsini, dans la province de Viterbe<sup>10</sup>. La quotidienneté architecturale véhiculerait aussi bien la métaphore que l'adéquation rationnelle; notre mémoire des lieux, le fameux *topoi*, le *locus* des romains serait une mosaïque de temps, d'espace, d'imaginaire et de rhétorique, formant notre grammaire et notre vocabulaire antiques et contemporains, anachroniques mais vivants.<sup>11</sup>

Entre l'humeur vagabonde et la stricte réglementation

de la prégnance du marché de la production des formes, dans cette culture universellement « fin de siècle », le regard porté sur l'œuvre et sa fin (déclinée selon les variations optimistes ou millénaristes) ressemblerait à un buisson ardent : celui des transfigurations formelles et des choix « à la marge » d'une liberté esthétiquement surveillée.

JEAN-PIERRE MARTINON

#### BIBLIOGRAPHIE

- <sup>1</sup> Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. Catalogue. Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1993. Commissaire, Jean-Pierre Cuzin.  
Voir également A. C. Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les Beaux-Arts*, Paris, Treuttel et Würtz, 1825.
- <sup>2</sup> Féroù Pisanelli, Trois textes du premier siècle, *L'Humidité* n° 10. Paris, 1972 (non-paginé).
- <sup>3</sup> Alain Jouffroy, *C'est aujourd'hui toujours*, Paris, Gallimard, 1997.
- <sup>4</sup> Nathalie Heinich, Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain. *Le Débat* n°98, Paris, Gallimard, janvier-février 1998, p. 72-86.
- <sup>4</sup> Raymonde Moulin, « Le marché de l'art contemporain ». *Le Débat* n°98. Paris, Gallimard, janvier-février 1998, p. 87-101.
- <sup>5</sup> François Rouan, *Catalogue de l'exposition*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, 1984.
- <sup>5</sup> François Rouan, *Miratopos. Catalogue*, Paris, Daniel Templon, 1997. Texte de Jean-François Lyotard.
- <sup>5</sup> François Rouan, *Peintures, dessins*. Catalogue de l'exposition: juillet-septembre 1978, Marseille, musée Cantini, 1978. Textes de Dominique Bazo et Bernard Noël.
- <sup>6</sup> Marie-Hélène Grindefet, *Les années Supports surfaces, 1965-1990*, Paris, Herscher, 1971.
- <sup>7</sup> Rebecca Horn, *Catalogue. Musée de Grenoble*, Réunion des Musées Nationaux en collaboration avec Guggenheim Museum, New-York, 1995.
- <sup>8</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. *L'enseignement de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale*, Bruxelles, Mardaga, Coll. Architecture + recherches, 1978.
- <sup>9</sup> Norman Foster, *The Hongkong and Shanghai Banking Corporation*, A.D.A. Editio Tokyo, 1986, GA Document 16.
- <sup>10</sup> André Pieyre de Mandiargue, *Les monstres de Bomarzo*. Photographies de Glasberg. Paris, Grasset, Coll. La galerie des images, 1957.
- <sup>11</sup> Philippe Fraisse et Jean-Pierre Braun. (Tinos-Delos). Un seul texte n'a jamais permis une restitution définitive, in *La Laurentine et l'invention de la villa romaine. Ut Architectura poesis*. Paris, Le Moniteur, Institut Français d'Architecture 1982. p. 177-180.