

ETC



La peinture d'histoire — une mise à jour

Dierk Schmidt, *Geiseln (Otages)*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen, 4 décembre 2004 - 6 février 2005

Angela Lampe

Numéro 70, juin–juillet–août 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35213ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

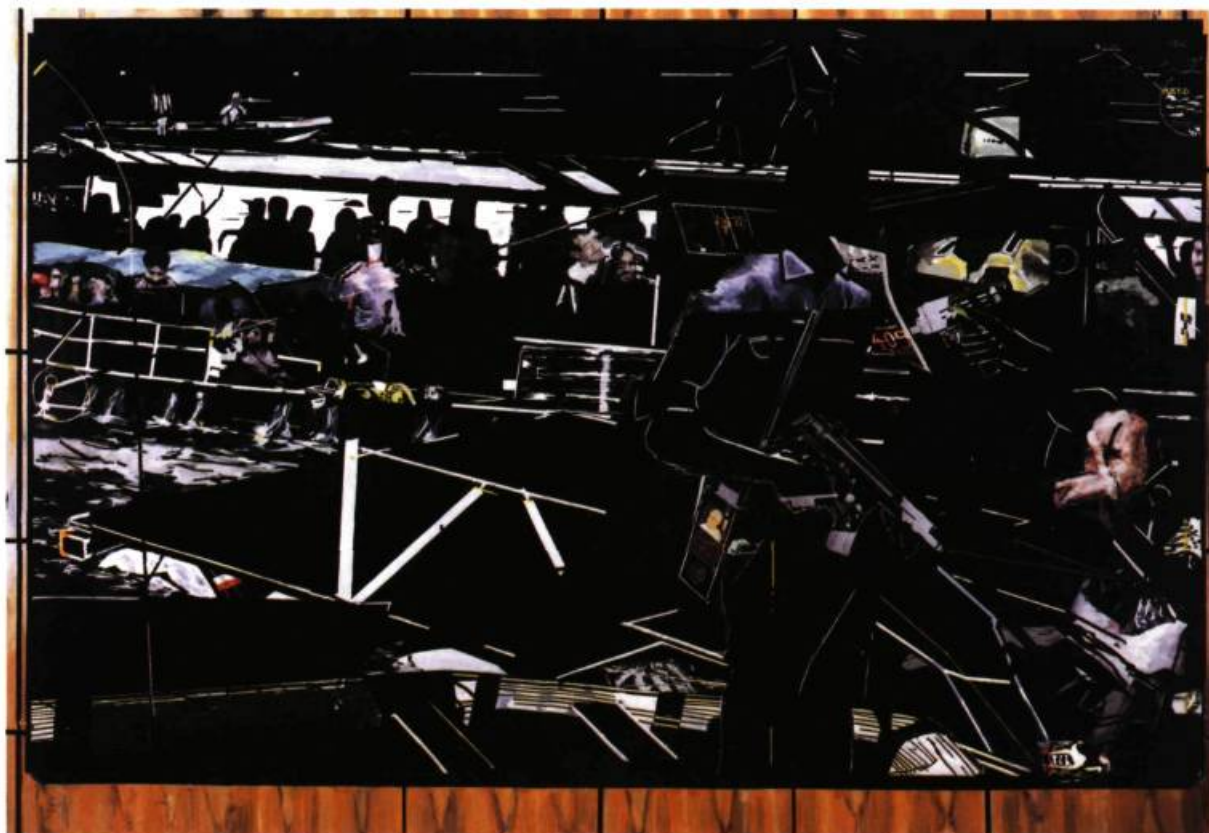
0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lampe, A. (2005). Compte rendu de [La peinture d'histoire — une mise à jour / Dierk Schmidt, *Geiseln (Otages)*, Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen, 4 décembre 2004 - 6 février 2005]. *ETC*, (70), 70–73.



Dierk Schmidt, *Xénophobe - Scène de naufrage*, dédiée aux 353 demandeurs d'asile noyés dans l'océan Indien, le matin du 19 octobre 2001. 2001-2002. Huile, acrylique sur une bâche en plastique pour étang de jardin. Courtoisie Galerie Ursula Walbröl.

ACTUAL'EXPO ALLEMANDES

Brême LA PEINTURE D'HISTOIRE UNE MISE À JOUR

Dierk Schmidt, Geiseln (Otages), Gesellschaft für Aktuelle Kunst Bremen,
4 décembre 2004 - 6 février 2005

il est un domaine où la photographie et la vidéo exercent aujourd'hui une suprématie sur la peinture, c'est dans la représentation des thèmes politiques. Il n'est que de lire le récent livre de Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique*¹, ou de se remémorer la dernière *documenta 11*, où l'installation filmique de Chantal Ackermann, *De l'autre côté* (2002), sur l'émigration mexicaine à la frontière américaine, côtoyait entre autres l'importante documentation photographique d'Allan Sekula sur l'industrie de la pêche, sa célèbre *Fish Story* (1987-1995). Il serait, par ailleurs, difficilement imaginable que Jeremy Deller, l'actuel lauréat du *Turner Prize*, ait choisi un autre médium que le film pour reconstituer le célèbre affrontement entre les mineurs grévistes et la police anglaise en 1984 (*The Battle of Orgreave*, 2001). La peinture d'histoire, jadis pourtant considérée comme le genre le plus noble, est apparemment devenue ana-

chronique : elle ne semble plus à même de mettre en images les ficelles de nos affaires publiques.

C'est sur ce constat d'échec que l'artiste berlinois Dierk Schmidt (né en 1965) commence, il y a quelques années, à réfléchir sur les possibilités dont disposerait la peinture, à une ère d'ubiquité des images virtuelles, pour « produire une image 'réaliste' ».² Le peintre pourrait-il encore transposer la complexité d'un contexte politique ou économique, mais aussi l'approche de sa propre démarche dans un langage pictural approprié ? Autrement dit, comment réinventer une peinture d'histoire qui réfléchisse sur ses propres limites, qui expose à la fois les résultats d'une enquête et ses failles ?

Une première impression de légèreté saisit le visiteur à l'entrée de la longue salle blanche de la Gesellschaft für Aktuelle Kunst de Brême. Comme souvent chez Schmidt, la plupart des œuvres sont peintes avec des couleurs délavées sur du film plastique et épinglées à

même les murs. Certains films transparents s'enroulent sur le sol en raison de leurs dimensions, d'autres, plus réduits, forment des groupements. Les titres apparaissent sur de simples photocopies juxtaposées, complétés de quelques citations et commentaires directement scotchés aux murs. L'ensemble ne respire plus la pérennité ni l'emphase pathétique. À leur place dominant la transparence et une sensation de fugacité comme si, au prochain souffle d'air, rien ne serait plus valable et tout à reformuler.

Cette apparente désinvolture est pourtant trompeuse. Dierk Schmidt est un artiste engagé qui s'attaque principalement aux dérives de ce qu'on a coutume d'étiqueter du terme de néolibéralisme. Ainsi s'intéresse-t-il à plusieurs reprises aux conséquences, en Allemagne, de l'actuelle transformation de la main d'œuvre en travailleurs indépendants. Dans son cycle *What you buy is your problem* (1999-2004), il brosse par exemple un panorama de l'industrie automobile, du pouvoir des constructeurs à la dépendance des petits garagistes, en passant par le clientélisme du gouvernement. Sa série *McJob* (1997), présente à Brême, illustre, quant à elle, à partir d'expériences personnelles de l'artiste, la façon dont les nouveaux indépendants de l'emploi précaire s'exploitent eux-mêmes en vase clos. Le cœur de l'actuelle exposition est pourtant constitué d'un autre cycle. Intitulé *Geiseln* (*Otages*), il est le plus important de ces dernières années. Il a pour thème le naufrage d'un bateau de réfugiés indonésiens aux abords des côtes australiennes, en octobre 2001, une atroce tragédie, non encore élucidée, qui a coûté la mort à 350 personnes. Frappé par le caractère lapidaire d'un article de presse sur cet événement, Schmidt, fidèle à sa démarche, commence par mener une longue et délicate enquête, notamment sur Internet. Il découvre progressivement l'implication, dans ce drame, du gouvernement australien qui, selon toute apparence, était prêt à risquer la vie d'hommes, de femmes et d'enfants innocents pour renforcer l'aspect dissuasif de sa politique d'émigration. Jusqu'à ce jour, on a attendu en vain un rapport officiel de la part du gouvernement.³

Si, à ce stade, la démarche de Schmidt ressemble à celle d'un journaliste d'enquête, elle prend toute son ampleur dans sa transposition en un cycle d'images. Il faut préciser que lors de sa découverte du drame australien, l'artiste allemand s'intéressait déjà de près à la peinture d'histoire au temps du romantisme français. D'emblée, il fut frappé par la ressemblance entre le naufrage actuel et celui de *La Méduse*, qui, en juillet 1816, coûta la vie à plus de 140 personnes abandonnées par les autorités, laissées à la dérive sur un radeau. Cet événement est, comme on le sait, à l'origine de la célèbre toile de Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (1819) pour laquelle l'artiste français, tel Schmidt presque deux cents ans plus tard, se plonge dans de longues recherches. Pour la première fois dans l'histoire du genre, un peintre décide de repré-

senter un événement historique en mettant en avant la perspective des victimes. C'est notamment à ce revirement esthétique que Schmidt s'intéresse, en cela guidé par sa lecture du livre de Peter Weiss sur *L'Esthétique de la résistance* (1975-1981), un roman en trois volumes qui retrace la lutte politique de la classe ouvrière. Pour l'écrivain allemand, l'approche de Géricault témoignerait d'une « esthétique opératoire », alors que *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix représenterait une position antagoniste, c'est-à-dire une « esthétique idéaliste ». À partir de cette distinction proposée par Weiss et du fait qu'aujourd'hui encore, ces deux toiles emblématiques se côtoient dans l'une des salles du Louvre, Schmidt développe à partir de 2001 deux séries d'images, qui, sous le titre d'*Otages*, transposent d'une part l'empathie à la Géricault dans l'actualité d'une politique d'émigration aggravée et, d'autre part, l'allégorie de la liberté dans le contexte de l'iconolâtrie des médias.

Pour mieux cerner ce jeu complexe de références historiques et de déplacements contextuels, il faut examiner le triptyque majeur de l'exposition, qui porte tout le cycle en germe. La toile centrale (s. t., 2001), véritable clé de la démarche de Schmidt, reprend sur son côté droit l'accrochage actuel des toiles de Géricault et de Delacroix dans la salle du Louvre, alors que la partie gauche représente l'emplacement défavorable du *Radeau de la Méduse* lors de son exposition dans le Salon Carré, en 1819. En l'accrochant en hauteur, ce qui le rendait moins visible, on avait alors tenté d'amoindrir sa charge de scandale. On comprend que les sympathies de Schmidt aillent à Géricault. Comme lui, l'artiste allemand cherche à redonner aux victimes anonymes d'une affaire d'État leur visage et leur histoire. Comme lui, Schmidt s'inscrit dans ce que Weiss qualifie de résistance, au moyen de l'art, à une réalité confisquée par la classe dirigeante.⁴ Mais ce qui, au début du XIX^e siècle, s'incarnait dans une composition savante mettant en scène des corps musclés et idéalisés, se présente aujourd'hui comme une image éclatée, un montage à peine discernable de visages, d'objets et de décors sur fond noir (*Xenophobe*, 2001/2002). La couleur du support, constitué d'une bâche en plastique pour les étangs de jardin, renvoie autant à la fameuse noirceur du *Radeau de la Méduse* qu'elle ne symbolise notre connaissance lacunaire du déroulement du drame. Seul le cadre peint donne à ce tourbillon oppressant et menaçant un ancrage, comme un lointain écho aux anciens tableaux d'histoire.

À partir de cette puissante tentative de synthèse, Schmidt approfondit l'histoire du drame dans une série de paraphrases picturales peintes sur film transparent. En y mêlant information, imagination et sarcasme, ces images éclairent certains détails du drame tels que la déclaration mensongère du gouvernement australien, selon laquelle les réfugiés auraient jeté leurs enfants à l'eau afin de faire pression sur les respon-



Dierk Schmidt, *Operation relex... (Agir sans coupables 1)*, 2003. Huile, acrylique sur une bâche en plastique pour étang de jardin. Courtoisie Galerie Ursula Walbröl. On y voit le Premier ministre australien John Howard et son ministre de l'immigration Philip Ruddock, « Operation Relex » est le nom d'une opération militaire qui fut mise en place le 3 septembre 2001 pour empêcher désormais les bateaux de réfugiés de s'approcher des côtes australiennes.

sables de l'immigration. Elles présentent également une paisible surface de la mer comme le possible lieu de crime, ou encore les membres du gouvernement australien en réunion et en action. Ainsi se construit une réalité historique qui non seulement dévoile les ficelles de son montage mais révèle aussi, grâce aux possibilités de la fiction picturale, la dimension tragique et cynique de ce drame. Car la légèreté de ces belles images colorées contraste avec l'impudence qu'elles dépeignent. En fait, en inversant le procédé des médias télévisuels qui, eux, ont renoncé aux investigations pour privilégier les effets immédiats produits par l'image choc, Schmidt pointe précisément le décalage entre le signifiant et le signifié, à savoir la difficulté de trouver aujourd'hui une représentation picturale appropriée. C'est en cela que sa peinture d'histoire affiche sa contemporanéité.

La dernière image du triptyque, intitulée *Freiheit* (*Liberté*, 2001/2002) montre le joueur de football brésilien Ronaldo au moment où, dans un spot publicitaire pour Nike, il envoie un ballon au-dessus d'une barrière située dans un aéroport international. En y superposant la tête souriante de Ronaldo, ronde comme un ballon de foot, Schmidt met en évidence la façon dont cette multinationale du sport, en se référant à la fameuse *Liberté* de Delacroix, entend transformer le footballeur en une allégorie de la

libre circulation, où la notoriété (d'une personne ou d'une marque) suffit à traverser des frontières pourtant restées closes pour une partie non négligeable de la population mondiale. Plus intéressante encore semble être cependant la répercussion d'une telle lecture sur Delacroix lui-même : *La liberté guidant le peuple* y devient une des premières icônes publicitaires, soit, selon les propres termes de l'artiste, une « construction hyper-symbolique ». Dans l'art d'aujourd'hui, un changement d'optique si audacieux est rare.

ANGELA LAMPE

NOTES

- ¹ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004. La peinture y est quasiment absente.
- ² Dierk Schmidt, dans son introduction à sa publication *SIEVX, ZU einem Fall verschärfter Flüchtlingspolitik/ On a case of intensified refugee politics*, Berlin, b_books Verlag, 2005, p. 5.
- ³ Pour plus de détails sur cette affaire, notamment le rôle du gouvernement australien, on consultera les entretiens très intéressants publiés par Schmidt, dans *ibid.*, ou le site www.sievx.com. SIEVX est l'abréviation pour *Suspected Illegal Entry Vessel*. Le X codifie l'entrée du bateau sur le territoire australien. En fait, c'est sous cette terminologie bureaucratique que le gouvernement australien a classé cette affaire.
- ⁴ Voir Rudolf Wolff (éd.), *Peter Weiss. Werk und Wirkung*, Bonn, Bouvier, 1987, p. 88.



Dierk Schmidt, *Sans titre*, 2001-2002. Huile sur toile. Courtoisie Galerie Ursula Walbröl.