

ARTPASSIONS

REVUE SUISSE D'ART ET DE CULTURE

ARTPASSIONS
REVUE SUISSE D'ART ET DE CULTURE

TRÉSORS IMPRESSIONNISTES

FONDATION PIERRE GIANADDA

ANSELM KIEFER

FONDATION JAN MICHALSKI

BEYELER / BÂLE

PICASSO

ENTRETIEN

VILLEGLÉ

Numéro 57 • mars 2019 • CHF 12.- / 12 €



il suffit d'un rêve



AVV ART EN VIEILLE-VILLE GENÈVE

Lucas CRANACH LE VIEUX et atelier
1472 Kronach - Weimar 1553
« Le Jardin d'Éden », Panneau : 50,8 x 38,1 cm
Monogramme du serpent sur le tronc de l'arbre
DE JONCKHEERE



Jacques Villeglé,
Métro Alma, 23 janvier 1986
27,5 x 42,5 cm / 10,8 x 16,7 in.
Affiches lacérées marouflées sur toile
Galerie Sonia Zannettacci



VERNISSAGE JEUDI 2 MAI 2019 DÈS 18 HEURES

ESPACE MURAILLE

Art contemporain

GAGOSIAN GALLERY

Art moderne et contemporain

GALERIE GOWEN CONTEMPORARY

Art contemporain

GALERIE GRAND-RUE

Aquarelles, gouaches et gravures des XVIII^e – XIX^e siècles

GROB GALLERY

Photographie, peinture, sculpture et œuvres sur papier du XX^e

GALERIE PATRICK GUTKNECHT

Arts des XX^e et XXI^e siècles

DE JONCKHEERE

Tableaux de Maîtres

GALERIE SALOMON LILIAN

Tableaux hollandais du XVII^e siècle

GALERIE ANTON MEIER

Art moderne et contemporain

GALERIE SCHIFFERLI

Tableaux, œuvres sur papier et sculptures modernes

GALERIE ROSA TURETSKY

Art contemporain

GALERIE SONIA ZANNETTACCI

Art contemporain

MUSÉE BARBIER-MUELLER

Arts d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et de l'Antiquité

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE

Beaux-arts, archéologie, arts appliqués

FONDATION BAUR

Musée des arts d'Extrême-Orient

**OUVERTURE
EXCEPTIONNELLE
LE SAMEDI
4 MAI
de 11 h à 17 h**



KARL LAGERFELD, UNE RENCONTRE

C'était en hiver. Artpassions me demande d'interviewer Karl Lagerfeld, non pas le people mais l'artiste; non pas le couturier mais le photographe. Il y a de quoi réaliser un papier qui soit une vraie rencontre pour le lecteur. Je file rue de Lille, dans le magasin KL qui vend les éditions KL qui publient les photos de KL. Le lieu est beau, les livres intéressants. J'en achète quatre, d'époques différentes: les photos parlent, je veux que le photographe raconte.

Le rendez-vous est confirmé le soir pour le lendemain en fin d'après-midi rue Cambon, chez Chanel. J'attends au rez-de-chaussée. L'attachée de presse ajoute: «Il ne vous recevra qu'une petite demi-heure, il a un avion pour New York dans la soirée.» Ça m'étonne. J'ai lu que le couturier n'aimait pas l'avion... J'hésite car une demi-heure est trop courte pour Artpassions; les interviews nécessitent d'être creusées et que ce fut avec Pierre Soulage, Jean-Jacques Aillagon, Frédéric Mitterrand, Ernst Beyeler, Marc Restellini et tant d'autres, cela mérite deux bonnes heures d'entretien. Que faire? Rester? Reporter? «Monsieur Lagerfeld vous attend».

J'emprunte l'escalier mythique où Coco Chanel se laissait prendre en photo noir et blanc, au grain surprenant. À l'étage, j'entre dans un vaste bureau que partagent quatre lourdes tables de ferme. À gauche, le Maître est là, impérial, tout de suite fascinant, affable et pressé. Une femme est penchée sur lui et lui montre un document qu'il approuve silencieusement de la tête. Je sors les livres. «Vous connaissez cette collection?» me demande-t-il étonné. «Je viens vous parler de cela...» Sa voix grave au débit rapide comme une mitrailleuse, continue: «Vous voulez l'interview en allemand, en anglais ou en fran-

çais? – En français. – Alors, vous pouvez commencer...» J'ouvre un livre sur une photo obscure d'Henri IV à cheval. «Quelle heure est-il quand vous prenez cette photo?» Il regarde longuement et considère les post-it que j'ai placés ici et là dans ses livres.

Nous n'ouvrons pas la porte du name dropping si facile, nous entrons dans ses références, ses maîtres en photographie (Helmut Newton, Alfred Stieglitz, Tina Modotti, Robert Demachy, Paul Citroën et Man Ray bien sûr). Nous tournons les pages. Il parle de l'immédiateté, de l'avenir qui compte plus que le passé. Il y a une magie, un charme, à l'entendre, à le laisser aller dans ses digressions que je garderai ou pas pour le papier; elles sont nécessaires à une compréhension de lui-même. Les lunettes noires? – «ça me permet de dormir en réunion ou d'enregistrer les détails; je suis une caisse enregistreuse». Les projets? «En France, vous proposez un, deux, trois projets... On vous demande un plan B. Mais il n'y a pas de plan B: il y a un projet, c'est tout! Sinon, il est dévalué par les autres. Celui qui décide, c'est l'artiste, c'est tout! J'ai un projet, LE projet». L'heure tourne. Il est temps d'aller au fond: l'émotion? «Elle m'est naturelle. Il ne s'agit pas de transmettre quoi que ce soit ni d'éviter de partir en vrille, mais d'une discipline personnelle pour laquelle je ne me pose pas de question».

Nous nous quittons tardivement. Quelques jours plus tard, je lui adresse l'interview rédigée pour qu'il la corrige, la valide. Son attachée de presse me répond: «Monsieur Lagerfeld vous fait confiance.» La liberté jusqu'au bout.

Christophe Mory



44

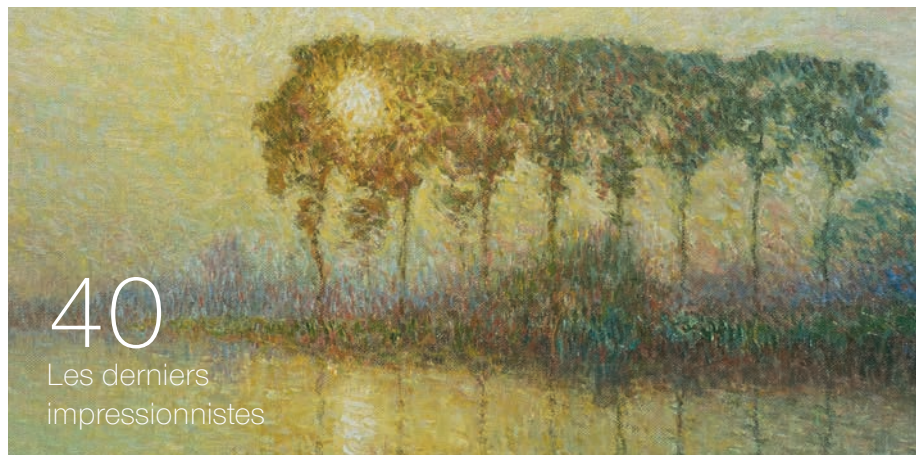
La peinture
victorienne

28

L'univers
du Cubisme



- 5 ÉDITORIAL
Christophe Mory
- 10 CHRONIQUE DE DOMINIQUE FERNANDEZ
UN CHEF-D'ŒUVRE À DÉCOUVRIR
- 12 L'ART À 20 ANS...
DE L'ART OU DU COCHON
Arthur Pauly
- 14 ENTRETIEN
VILLEGLÉ • LE GENTLEMAN CAMBRIOLEUR DE L'ART
Patricia Boyer de Latour
- 24 MONTRICHER, FONDATION JAN MICHALSKI
**ANSELM KIEFER • L'ARCHÉOLOGUE DU SAVOIR
PARMI SES LIVRES**
Françoise Jaunin
- 28 BÂLE, KUNSTMUSEUM
L'UNIVERS DU CUBISME
Robert Kopp
- 32 BÂLE, FONDATION BEYELER
PICASSO BLEU ET ROSE
Robert Kopp
- 36 MARTIGNY, FONDATION PIERRE GIANADDA
AVANT L'ORAGE • TRÉSORS IMPRESSIONNISTES
Étienne Barilier
- 40 ÉVIAN, PALAIS LUMIÈRE
UN PARFUM D'INSOUCIANCE : LES PEINTRES DE L'INTIME
Camille Lévêque-Claudet
- 44 LAUSANNE, FONDATION DE L'HERMITAGE
LA PEINTURE VICTORIENNE À L'HONNEUR
Gilles Monney
- 48 PARIS, MUSÉE D'ORSAY
**COMMENT LE PAYSAGE AU BOIS D'AMOUR DE SÉRUSIER
EST DEVENU LE TALISMAN DES NABIS**
Tancrède Hertzog



40

Les derniers
impressionnistes

MUSÉE BARBIER-MUELLER

Jusqu'au 26 mai 2019

Asen : Mémoires de fer forgé

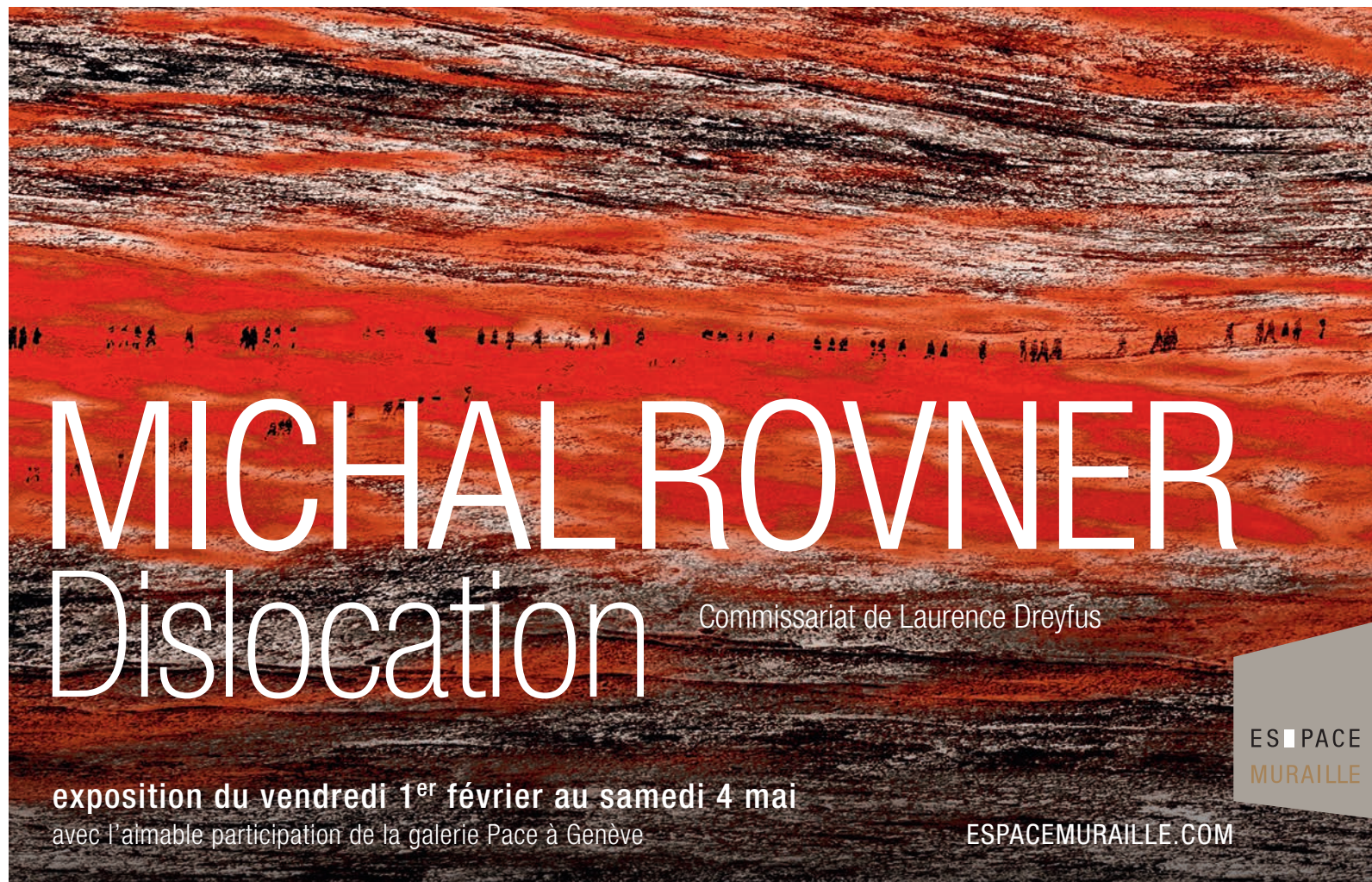
Art vodun du Danhomè



musée barbier-mueller
genève

10, rue Jean-Calvin - 1204 Genève • Ouvert 365 jours par an, de 11h à 17h • www.musee-barbier-mueller.org

Catalogue par le Dr Suzanne P. Blier



MICHAL ROVNER

Dislocation

Commissariat de Laurence Dreyfus

exposition du vendredi 1^{er} février au samedi 4 mai
avec l'aimable participation de la galerie Pace à Genève

ESPACE
MURAILLE

ESPACEMURAILLE.COM



- 52 AARAU, AARGAUER KUNSTHAUS
RENÉE LEVI • « LE BÉTON DOIT ÊTRE LA COULEUR LA PLUS CLAIRE »
Karine Tissot
- 57 **CHANEL • SAVE THE DATE**
Benoît Dauvergne
- 60 **OKI SATO • L'ÉBLOUISSANTE SIMPLICITÉ**
Viviane Scaramiglia
- 64 ZÜRICH, KUNSTHAUS
ON A EXPOSÉ SUR LA LUNE
Alice Frech
- 68 **ANTHONY MEYER OU LA PASSION EN HÉRITAGE**
Bérénice Geoffroy-Schneiter
- 73 GENÈVE, MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE
ANTIQUITÉ • CÉSAR ET LE RHÔNE
Jacques Chamay
- 78 PARIS, GRANDE HALLE DE LA VILLETTE
DERRIÈRE LE MASQUE, LE VRAI VISAGE DE TOUTÂNKHAMON
Bérénice Geoffroy-Schneiter
- 84 LA GALERIE D'ARTPASSIONS
**«S'OUBLIER SOI-MÊME, MOMENTANÉMENT»
L'ŒUVRE DE MARTINE FRANCK**
Frédéric Möri
- 90 LE CINÉMA D'ARTPASSIONS
DAU – FOLIE OU GÉNIE ?
Arthur Dreyfus
- 92 ÉCHOS...
- 94 L'ART DE LIRE
Bérénice Geoffroy-Schneiter
- 98 L'INVITÉ D'ARTPASSIONS
BERNARD-HENRI LÉVY



60
Oki Sato



78
Toutânkhamon

ANSELM

KIEFER

FONDATION
JAN MICHALSKI
POUR L'ÉCRITURE
ET LA LITTÉRATURE
CH-1147 MONTRICHER

LIVRES ET
XYLOGRAPHIES

8.02 - 12.05.2019

MA-VE 14H-18H - SA-DI 9H-18H

FONDATION
JAN MICHALSKI
POUR
L'ÉCRITURE
ET LA
LITTÉRATURE

En
collaboration
avec

Astrup
Fearnley
Museet

© Anselm Kiefer

JAN VOSS

lignes et profils

du 28 février au 27 avril 2019

GALERIE SONIA ZANNETTACCI
16 rue des Granges / 4 rue Henri Fazy, 1204 Genève, Suisse • www.zannettacci.com
Tel: +41-(0)22 311 9975 • Fax: +41-(0)22 311 8216 • E-mail: art@zannettacci.com



UN CHEF-D'ŒUVRE À DÉCOUVRIR

Quoi ? Avec un titre pareil ? Vous vous moquez ! Avoir appelé un livre *Le Génie du christianisme* repousse le lecteur du XXI^e siècle. Il l'ouvre, il y repère cent stupidités. Voltaire serait un bien meilleur écrivain s'il avait été chrétien. Un auteur qui refuse de croire en Dieu renferme sa pensée dans un cercle de boue, etc. Chateaubriand, avoir préféré ces âneries ? Eh oui ! Pourquoi continuer cette lecture ? On s'aperçoit vite qu'il a obéi à une commande. L'ouvrage fut publié en 1802, dans la France à peine sortie du chaos révolutionnaire, pour riposter à l'athéisme répandu par les philosophes des Lumières. Jean-Jacques Rousseau en prend aussi pour son grade. Passé le premier mouvement de répulsion, on s'avise que cette apologie forcenée du christianisme n'est qu'une pose, et que Chateaubriand admire autant, et peut-être plus, les païens de l'Antiquité que les catholiques modernes, Bossuet, Pascal et Racine exceptés. Il nous vante les mérites de Milton et de Pope, mais on sent que son cœur penche du côté d'Homère et d'Eschyle. Il a beau s'extasier devant les monastères en ruine, où s'engouffre le vent des tempêtes, il doit bien reconnaître que « les vestiges des monuments chrétiens n'ont pas la même élégance que les ruines des monuments de la Grèce et de Rome ». Et cent autres *repentirs* de la sorte.

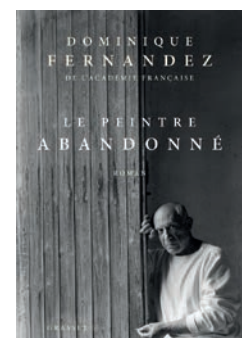
À propos de cœur, il a cette formule si juste, qui devrait servir de devise, d'impératif et d'idéal à tout romancier : « On ne peint bien que son propre cœur, en l'attribuant à un autre. » Exit l'autofiction ! L'intelligence du vicomte se réveille ainsi tout à coup. Il démontre, par l'étymologie, que les Grecs n'étaient sensibles qu'au vol de l'aigle, alors que, pour les Hébreux, cet oiseau n'est sublime que parce que, immobile sur le rocher de la montagne, il fixe l'astre du jour à son réveil.

Le style de Chateaubriand, son sentiment poétique, insufflent à son livre une grande beauté.

« Un petit lac ne ravage pas ses bords, et personne n'en est étonné ; son impuissance fait son repos ; mais on aime le calme sur la mer, parce qu'elle a le pouvoir des orages, et l'on admire le silence de l'abîme, parce qu'il vient de la profondeur même des eaux ».

On sait que *René* et *Atala*, ces deux récits avant-coureurs du romantisme, avaient été inclus dans la première édition. L'auteur les retira des éditions suivantes, comme étant des morceaux de trop littéraire éloquence. Mais il reste dans *Le Génie du christianisme* mille preuves de son génie lyrique et de sa puissance descriptive. Le souvenir du péché originel lui fournit le prétexte de faire quatre pages éblouissantes sur le serpent. « Tout est mystérieux, caché, étonnant dans cet incompréhensible reptile. Ses mouvements diffèrent de ceux de tous les autres animaux ; on ne saurait dire où gît le principe de son déplacement ; car il n'a ni nageoires, ni pieds, ni ailes, et cependant il fuit comme une ombre, il s'évanouit magiquement, il reparait, et disparaît encore, semblable à une petite fumée d'azur, ou aux éclairs d'un glaive dans les ténèbres. Tantôt il se forme en cercle, et darde une langue de feu ; tantôt, debout sur l'extrémité de sa queue, il marche dans une attitude perpendiculaire, comme par enchantement. Il se jette en orbe, monte et s'abaisse en spirale, roule ses anneaux comme une onde... » On s'en veut de ne pas recopier en entier le passage. « ...Il possède l'art de séduire l'innocence ; ses regards enchantent les oiseaux dans les airs ; et, sous la fougère de la crèche, la brebis lui abandonne son lait. Mais il se laisse lui-même charmer par de doux sons ; et, pour le dompter, le berger n'a besoin que de sa flûte ».

La *Charmeuse de serpents* du douanier Rousseau, vue à contre-jour au clair de lune, dont on ne distingue que la silhouette noire et les deux yeux incandescents, au milieu d'un de ces paysages tropicaux de palmes et de lianes chers à l'auteur du *Voyage en Amérique*, ne serait-elle pas la parfaite illustration de ces pages ? ■



© ARNOLD NEWMAN / GETTY IMAGES

NOTA BENE

Vient de paraître :
Le peintre abandonné
Chez Grasset

SOMMETS MUSICAUX DE GSTAAD



31 JANVIER
8 FÉVRIER
2020

ticketcorner.ch
0900 800 800
CHF 1.50/min., tariff réseau fixe


GSTAAD PALACE
SWITZERLAND

GSTAAD®
COME UP - SLOW DOWN

Un musée
Ville de Genève

www.mah-geneve.ch



CÉSAR ET LE RHÔNE. CHEFS-D'ŒUVRE ANTIQUES D'ARLES

MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENÈVE
8 FÉVRIER — 26 MAI 2019



M MUSÉES D'ART
ET D'HISTOIRE
DE GENÈVE

SAISON
ANTIQUE
II III

Avec
un prêt
exceptionnel de



Avec
le généreux
soutien de

CBH

Compagnie
Bancette
Heldreich

FUNDACIÓN JUAN MARICH

FONDATION
COROMANDEL

FONDATION GENEVOISE
DE BIENFAISANCE
VALERIA ROSSI DI MONTELEIRA



DÉPARTEMENT
**BOUCHES-
DU-RHÔNE**

Avec la participation
exceptionnelle
du musée du Louvre



© MDA, photo René Béroli



D.R.

DE L'ART OU DU COCHON

« – L'art à vingt ans, Monsieur? Comme l'amour, on le fait mais on n'en parle pas ou, si l'on en parle, c'est qu'on ne le fait plus. *Punto e basta*. La théorie, la critique sont la puissance des impuissants, un ersatz de création auquel – Dieu pardonne! – je me refuse. Le voudrais-je seulement que vous m'en verriez d'ailleurs incapable: les musées m'ennuient à périr avec leurs enfilades de galeries, leurs queues interminables et l'obligation où chacun se croit d'avoir l'air pénétré d'intérêt pour ces malheureuses toiles qui me rendraient presque nostalgique de la beauté du papier blanc; je fuis les salles de théâtre et ne saurais, depuis mes adieux à la scène, y mettre un pied sans que les larmes me viennent; la modestie de mes finances m'interdit généralement l'entrée du concert ou de l'opéra; quant à la littérature, que je place pourtant si haut, mieux vaut ne rien en dire par peur de vous scandaliser encore. Et l'on ose appeler ça un «jeune écrivain et critique d'art»? Sans blague. Vous me ferez cependant la grâce de ne pas imputer cette impertinence à la fleur de mon âge, si prompt (c'est bien connu) à vouloir choquer le badaud car, eussé-je quatre-vingt-un ans, rien ne saurait faire vaciller cette certitude: le cheveu blanchit sous la calotte du critique et qui monte en chaire tourne résolument le dos aux cimes du Parnasse – c'est un peu emphatique mais croyez bien que le cœur y est. Puisque vous avez eu la bonté de me confier une chronique régulière en ces pages, j'ai voulu que les choses, d'emblée, soient claires entre nous. La critique, comme dirait l'archevêque à la cantatrice, n'est pas ma tasse de thé. *Not my cup of tea*. Aussi vous entretiendrai-je de tout ce qui me passera par la tête, du soleil qui brille et des filles qui pleurent, de la beauté du monde, des chansons italiennes où la vie est moins triste, bref de ce qu'il vous plaira sinon d'art/d'Art (rayez la mention inutile): laissons cela aux universitaires – il faut bien qu'ils servent à quelque chose – et n'en parlons plus. Mes études m'occupent déjà suffi-

samment pour que je me permette de préserver le peu de temps qui me reste des assauts de la critique, du commentaire de texte et de la théorie littéraire. C'est qu'il n'y a pas une minute à perdre, Monsieur: mon œuvre m'attend. Alors dispensons-nous de la vulgate et suivez-moi plutôt sur les quais de l'île Saint-Louis, au Fumoir ou dans les troquets du Quartier latin. Venez, je vous emmène. Bientôt, toute la Suisse saura ce que c'est que d'avoir vingt ans dans la plus belle ville du monde. Je vous ouvrirai mes portes, celles de mon nid d'aigle au plus près des étoiles. Vous monterez en soufflant les cent huit marches, sixième étage et, tranquillement assis sur mon lit, là, dans les vapeurs du thé de lotus, je vous apprendrai qu'il ne m'est d'école que buissonnière, d'art que l'art de vivre. *In situ*, pas *en institution* – et tous les musées du monde pour un baiser de celle que j'aime! Je vous raconterai les Arquebusiers, la khâgne, mes petites histoires de tous les jours. Nous irons déjeuner chez de vieux écrivains – des noms! des noms! – et réveiller la beauté dans ses draps. Voyez avec quelle vigueur elle brise les cadres et les carcans où vous la vouliez enfermer, abandonnant derrière elle comme autant de coquilles vides le Louvre et la gare d'Orsay. Ne craignez pas que je vous abuse, que je vous égare: à vingt ans, on est toujours un peu artiste, non? La jeunesse de l'art, c'est surtout l'art de la jeunesse. Entrez dans la danse, sautez, dansez, etc. Je vous montrerai comment la lumière frappe, entre midi et deux, l'abside de Saint-Étienne-du-Mont, les jolies filles à la sortie de Henri-IV ou de Louis-le-Grand, l'odeur des croissants chauds flottant sur les étals du poissonnier, chaque matin, en allant au lycée. Si l'art court les rues, nous nous lancerons ensemble à sa poursuite. Au grand galop. Et peut-être, à la fin des fins, me direz-vous avec un sourire en coin: *allez, petit Pauly, allez! nous ne nous sommes pas ennuyés avec vous!* Et je serai bien heureux, Monsieur, d'avoir fait rire la galerie. » ■

TRÉSORS

IMPRESSIONNISTES

La collection Ordrupgaard

Degas, Cézanne, Monet, Renoir, Gauguin, Matisse...



Fondation Pierre Gianadda
Martigny 8 février – 16 juin 2019
Tous les jours de 10 h à 18 h Suisse



galerie
PATRICK GUTKNECHT
RUE SAINT-LÉGER 28 - 1204 GE

Jean-Baptiste Huynh
PHOTOGRAPHIES

Exposition
DU 28 FÉVRIER AU 29 JUIN

A*



26.1. – 28.4.2019
Collection de l'Art Brut
L'art en secret

Big Picture
Le grand format

CARAVAN 1/2019:
Marie Matusz

***Aargauer Kunsthaus**

Aargauerplatz CH-5001 Aarau
Di – So 10 – 17 Uhr Do 10 – 20 Uhr
www.aargauerkunsthaus.ch

Adolf Wölfli, *Tonneau géant de Saint Adolf*, um 1922,
Collection de l'Art Brut, Lausanne. Foto: Arnaud
Conne, Atelier de numérisation – Ville de Lausanne

VILLEGLÉ

LE GENTLEMAN CAMBRIOLEUR DE L'ART ENTRETIEN

Propos recueillis par **Patricia Boyer de Latour**

Avec son petit chapeau vissé sur la tête, son œil bleu layette et sa silhouette fragile de monsieur en costume-cravate irréprochable, on lui donnerait le Bon Dieu sans confession... On aurait tort ! Jacques Mahé de la Villeglé, dit Villeglé, est tout de même un drôle de coco. Né en 1926 à Quimper dans un milieu d'aristos bretons, rien ne prédisposait ce fils de famille à devenir artiste. Des notaires, des bourgeois, pour mâtiner le sang bleu, soit. Mais un artiste ? Qui plus est, un infatigable arpenteur des villes mué en chapardeur d'affiches au nez et à la barbe de tous, un glaneur de rebuts plus improbables les uns que les autres, un nouvel inventeur de lettres pour Champollion de l'avenir, on n'avait encore jamais vu cela. Et c'est pourtant ce qui est arrivé. Villeglé le raconte aujourd'hui le plus naturellement du monde en revenant sur son adolescence passée pendant l'Occupation, sous de faux papiers qui le rajeunissent pour passer inaperçu aux yeux de la soldatesque ennemie, le rendant libre de vagabonder et se livrer clandestinement à des actions de résistance. L'esprit de ce qu'il fera plus tard est déjà là : pas question de suivre les chemins balisés de l'art. Il est urgent de s'échapper des ateliers, de détruire les chevalets et d'inventer de nouvelles formes, un nouveau langage, voire un nouvel alphabet. Tout le programme est déjà là. Il lui reste une vie pour le réaliser. Et c'est ce qu'il a fait. Sans compromissions, avec une sorte d'énergie et de passion aujourd'hui encore inentamée, faisant de lui, le dernier survivant des « Nouveaux Réalistes », le précurseur du « Pop art » selon Andy Warhol et l'idole incontestée de toute une génération de jeunes « street-artists ».

Rue des Vertus
Avril 1978
85 x 67,5 cm

va SORT

2^e 3^e

BI

acco

197

PR

R JE

VIE

Votre candidat

SERGE GOMEZ

Parti Socialiste

ILLE

DE JACQUE

France

Communiste

Hampey Touff et cie

fédér

ONGE

s. Conseiller Régional

JOSE K

IAN

r



D'où vous est venu votre goût pour l'art ?

Villeglé : À la Libération, je me souviens avoir lu dans les revues culturelles de l'Occupation, dont on recyclait encore le papier qui a manqué jusqu'en 1953, « Demain l'illégalité va devenir légale ». Je ne faisais pas de sociologie à l'époque, qui d'ailleurs était beaucoup moins à la mode qu'aujourd'hui, mais je me demandais comment l'illégalité allait pouvoir devenir légale... C'était assez mystérieux... Il faut se rappeler qu'il y avait une très forte censure, y compris artistique, pendant toutes ces années d'Occupation, et je sentais bien que la Libération allait m'apporter à la fois l'information et de nouvelles formes artistiques. Mais je n'avais alors en ma possession qu'un seul livre d'art, et il datait de 1926 ! Tout restait confiné sous une chape de plomb. Cependant la Bretagne, dont je suis originaire et où je vivais pendant la guerre, avait des relations avec l'Angleterre, ce qui constituait déjà une ouverture sur l'extérieur. Mes parents, qui étaient dans la Résistance, accueillaient des aviateurs chez eux et je circulais beaucoup à pied dans la ville, avec une fausse carte d'identité qui me rajeunissait de deux ans, rai-

son pour laquelle je pouvais, grâce à mon jeune âge, être utile aux réseaux de Résistance. C'est à cette époque, vers dix-sept ans, que j'ai commencé à travailler chez un architecte, où j'avais trouvé des livres d'architecture et découvert les travaux de Le Corbusier. Il n'y avait pas beaucoup de voitures dans les rues et seulement douze kilomètres d'autoroute en France, mais je me doutais que cela allait changer après la guerre et qu'il allait falloir « reconstruire » comme on disait alors. Les architectes ne s'exprimaient pas ainsi : il parlaient de « construire » au lieu de reconstruire, et ils cherchaient, par un nouvel art de l'urbanisme, à transformer les villes.

Devenir architecte, est-ce ce que vous vouliez à cette époque ?

Après-guerre, je suis entré aux Beaux-Arts de Rennes, où je me suis lié d'amitié avec un de mes condisciples devenu mon complice, Raymond Hains, qui n'était pas du tout assidu aux cours, et plus assuré de lui-même que je ne l'étais de moi-même. Mais nous avions la même envie d'innovation dans l'art. Raymond Hains était beaucoup

*Rue de la Perle
Septembre 1970
© André Morain*

*Rue de Fécamp
10 décembre 1962
18,4 x 24,4 cm*

*Quai de Stalingrad,
Issy-les-Moulineaux
Mars 1991
92 x 87 cm*



D.R.



D.R.

plus littéraire que moi, qui restais fixé sur la peinture, tout en sachant très bien que je ne pourrai pas en vivre, car j'étais déjà attiré par ce qui n'était pas commercial. Je me suis donc résolument tourné vers l'architecture, parce que je devais assurer mon avenir. C'était un vrai métier qui rassurait l'angoissé que j'étais. Et j'ai vécu en surveillant les chantiers à l'extérieur pendant la journée, en écoutant les conversations et en regardant autour de moi; le soir, je pouvais m'adonner à un travail intellectuel personnel, j'avais la tête libre.

C'est aussi l'époque où, après avoir ramassé des débris du Mur de l'Atlantique comme autant de sculptures, des fils d'acier tordus, des échantillons de catalogues, vous commencez à arracher des affiches lacérées par des mains anonymes sur les murs des villes, à Paris en particulier à partir de 1949, avec Raymond Hains. Vous continuez à le faire jusqu'en 1991, date à laquelle une réglementation interdit l'arrachage des affiches dans la capitale...

Ce qui m'intéressait depuis le début en art, c'était la nouveauté. Or, je savais que cette nouveauté – faire œuvre d'artiste en prélevant des affiches arrachées dans les rues – serait difficile à faire accepter à des collectionneurs et que je serai le seul à en faire à mon tour une véritable œuvre d'affichiste. Les autres artistes, devant la difficulté à devoir vendre leurs œuvres pour vivre, faisaient autre chose que de prélever des affiches dans les rues, dont personne ne voulait, car personne ne comprenait la démarche... Je suis le seul de ces affichistes qui récupéraient les affiches des rues à avoir compris que le monde changeait et que je pourrai faire une œuvre avec ces affiches, comme un peintre fait la sienne au moyen d'un pinceau et de l'huile. Ce qu'il y avait sur les murs changeait et mon œuvre évoluait à mesure. Il n'y avait pas de couleur dans la période de l'après-guerre, mais des lettres. Puis, au moyen de la déchirure de l'affiche, j'obtenais le contraire du cubisme géométrique. Avec ces objets voués au rebut, j'arrivais toujours à retrouver le nombre d'or dans l'affiche elle-même telle que je la recomposais, et je me disais que je n'étais pas si révolutionnaire que cela! Je faisais, avec ces affiches, que je m'appropriais en les sortant de leur cadre pour les recadrer à ma façon,

des expositions chez Colette Allendy dès 1957. Il s'agissait d'affiches à thèmes, les lettres d'abord, puis la figuration, puis les couleurs délavées par la pluie, etc. Neuf thèmes en tout. Et je récupérais aussi les affiches de peintres qui faisaient de la publicité pour leurs expositions dans mon quartier du 3^e arrondissement de Paris. J'ai récolté jusqu'à cent affiches de peintres ! Dubuffet, par exemple, a fait trois campagnes d'affichages pour une seule exposition dans mon quartier : un véritable trésor à portée de main pour moi.

En quoi vos études d'architecture vous ont-elles servi en tant qu'artiste ?

J'ai le don naturel de la composition et mes études d'architecture l'ont renforcé. C'est très important pour l'œil de savoir dessiner le plan, la coupe, l'élévation. Devant une façade, avant de prélever une affiche, je pense à ce qu'il y a derrière, je pense aux proportions et au cadrage d'où viendra la beauté. En revanche, j'ai toujours été intimidé par les couleurs. Dans les affiches, elles m'étaient données et compensaient cette paresse qui était la mienne à ne pas les inventer moi-même. À un moment donné, j'avais envie de vert, parce que je trouvais que le vert réveillait une affiche. Eh bien, bizarrement, le vert est arrivé dans les affiches des années soixante, dans la publicité en particulier. Il suffisait d'être attentif et d'avoir l'œil ouvert. J'étais à l'affût de tout, et je demandais à mes amis de m'aider à prélever ce que j'avais sous les yeux.

Vous accaparez le matériau des autres, mais vous tenez en même temps à vous effacer... En faisant cela, vous transformez la position de l'artiste tel qu'il était perçu au XIX^e siècle.

Je ne signe pas de mon nom, en tout cas pas de mon nom entier d'état civil, mais je ne suis pas le seul dans ce cas. Mondrian est un pseudonyme. Picasso est le nom de la mère de Pablo. Mon nom d'état civil est plus long et compliqué que mon nom d'artiste. Je ne renie pas ma famille, mon nom est toujours celui de mon état civil : Jacques Mahé de la Villeglé. Mais, en tant que peintre, j'ai préféré le raccourcir en Villeglé. Signer, cela renvoie au XIX^e siècle. Et puis, le matin je pouvais prendre une affiche dont les lacérations ne détruisaient pas l'ensemble de la composition ; le soir en

revanche, je prenais une affiche où tout devenait illisible au point de démolir toute la construction initiale. Entre le Villeglé du matin et celui du soir, qu'y avait-il de commun ? C'est la raison pour laquelle j'ai inventé le concept de « lacéré anonyme », un personnage imaginaire qui réunissait tous les lacérateurs volontaires ou nonchalants qui arrachaient des pans d'affiches par détermination ou par distraction. En devenant le « lacéré ano-

*Quai de Grenelle
7 février 1977
173 x 121 cm*





nyme» plutôt que le «lacratureur anonyme», j'étais débarrassé de ma personnalité. Mais je suis tout de même l'artiste grâce à quoi tout cela s'est fait. Je suis comme un peintre dont l'inconscient travaille beaucoup. On raconte qu'un visiteur a un jour fait remarquer à Courbet, le plus sérieux de tous les peintres, qu'il y avait une tache brune dans un coin de la toile, qui ne représentait rien. Il lui demande alors «qu'allez-vous en faire?» Et le peintre lui répond, «j'avais besoin de brun, je vais en faire un seau brun». Il composait ses couleurs et il dessinait après. La couleur primait sur le sujet. Cette attitude n'est pas si loin de ma propre démarche. Et je peux parler avec un peintre des mêmes préoccupations, même si mon approche est différente.

Votre démarche pourrait-elle tout de même s'apparenter aussi, de près ou de loin, aux ready-made de Marcel Duchamp?

On dit souvent que les deux artistes qui ont transformé la peinture au XX^e siècle sont Malévitch et Duchamp. J'aurais pu fréquenter Marcel Duchamp, mais j'ai toujours refusé de le rencontrer. La démarche de Malévitch m'a en revanche beaucoup frappé. Ce tableau blanc sur fond blanc est un acte volontaire très puissant, qui m'a remué. Que faire après du blanc sur du blanc? Voilà

qui me paraissait le plus intéressant. Et c'est à cette question que j'ai répondu d'une façon non conventionnelle par le découpage des affiches que j'ai fait entrer dans les galeries, même si je maintiens que ma manière de penser reste la même que celle d'un peintre traditionnel. Superficiellement, je propose un travail anonyme en prélevant des affiches sur les murs, que je retouche un petit peu. J'ai écrit d'ailleurs en substance dans mon premier article daté de 1958 que si je donnais un coup de pouce à l'œuvre arrachée à la rue, je n'allais pas en plus avoir la prétention supplémentaire de la faire mienne! C'était mon apport, indéniable, mais je revendiquais à peine un travail tout simple que n'importe quel autre artiste aurait pu faire.

Encore fallait-il qu'il en ait eu l'idée! En agissant et, plus encore en parlant ainsi de votre démarche, vous ne facilitez pas le travail des marchands d'art... Était-ce votre intention?

Heureusement pour eux, les marchands d'art défendent des artistes qui ne vendent pas et en ont d'autres qui font vivre la galerie. Longtemps, je n'ai pas eu de collectionneurs. Et puis, ils ont fini par comprendre et aimer ce que je faisais. Certains m'ont dit, «on vous connaissait, on vous trouvait sympathique, mais on a eu beaucoup de mal

Métro Place des Fêtes
Juillet 1989
79,5 x 63 cm

Les dessous du square
Emile Chautemps
19 juillet 1966
30 x 25 cm



à vous faire entrer dans nos collections». Le geste d'acquérir une de mes œuvres transformait tout dans leurs têtes. Ils ne le regrettaient pas une fois qu'ils avaient sauté le pas, mais avant d'accomplir cet acte, ils se posaient beaucoup de questions. Et ils avaient toutes sortes de préventions contre mon travail, pensant que je ne faisais rien et que tout le monde pouvait faire ce que je faisais! Mais pour moi, l'art c'est la liberté. La liberté de faire ce que l'on veut sans se soucier de ce que les autres pensent de vous. J'ai joué le jeu jusqu'au bout et j'ai eu raison, car finalement j'ai été compris. Preuve en est, ma dernière exposition parisienne à la galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, «Jeune, gay et impudique», qui est un travail autour des affiches de publicité sur le Minitel rose des années quatre-vingts.

En 1959, alors que vous êtes perçu comme quelqu'un de très à part dans votre démarche, vous devenez un des membres fondateurs du mouvement des «Nouveaux Réalistes». Pourquoi?

«Le Nouveau Réalisme» est le dernier des mouvements en «isme». Il n'y a plus eu aucun mouvement d'avant-garde depuis... Avec quelques-uns de mes amis affichistes, je sortais de mon isolement en fondant un mouvement où il y avait un sculpteur comme Tinguely qui construisait des machines qui elles-mêmes faisaient des dessins, un peintre comme Yves Klein qui ne se servait pas de son pinceau mais d'une poudre bleue qu'il laissait tomber sur la toile... Je me servais des déchirures faites par d'autres pour créer mon œuvre... Aucun des artistes du «Nouveau Réalisme» ne pouvait entrer dans des catégories avec des étiquettes pré-

Rue d'Alésia
13 mars 1977
60 x 73 cm

Rue Dussoubs
23 avril 1978
17,2 x 24,7 cm

Rue René Boulanger
24 mars 1972
43,5 x 58,8 cm

Rue de Charonne
Décembre 1976
18,1 x 29 cm



D.R.



D.R.



D.R.

établies : ils n'étaient pas tachistes, pas surréalistes, pas cubistes, pas abstraits, pas fauvistes... Ils ne faisaient pas de trompe-l'œil, ils n'étaient pas repérables autrement que par le fait qu'ils travaillaient tous d'une manière qui n'était pas répertoriable. À leur façon, ils étaient tous des irréguliers, et c'est pour cette raison que je me suis senti proche d'eux.

Savez-vous pourquoi Andy Warhol a fait de vous le précurseur du « Pop art » ?

En 1961, j'ai exposé une affiche où il y avait une photo qui n'était pas lacérée. Tout le monde s'attendait à ce que je la lacère, ce que je me suis refusé à faire. Il y avait des couleurs tendres, claires, un fond blanc sur lequel des fragments de mots apparaissaient... J'ai eu la chance de la découvrir telle quelle au carrefour Montparnasse, et aidé par des amis, de la prélever. Andy Warhol a vu cette affiche et a décrété que j'étais le précurseur du « Pop art ».

« En prenant l'affiche, je prends l'Histoire » écrivez-vous. Que voulez-vous dire ?

Il y a des mots et des visages qui viennent d'une époque déjà révolue dont j'ai restitué l'histoire lacérée dans mon travail. On peut deviner un pan de cette Histoire à travers les déchirures, une typographie, un élément dans le visage... En détournant les affiches, je ne fais pas un travail strictement politique, mais on peut dire que les affichistes, moi compris, ont pu à travers le temps former le goût, et qu'il s'agissait aussi de faire de la politique d'une autre manière. Par exemple, pendant l'Occupation, j'ai vu des affiches inspirées des peintres modernes qui étaient « maudits » et dont les affichistes s'inspiraient, ce qui était une manière subversive et cryptée de les remettre au centre de l'art. De la même façon, un journaliste pendant la guerre pour annoncer une nouvelle disait qu'elle était fausse. Ce n'était pas vrai, mais c'était une façon de donner l'information. Mes affiches disent beaucoup de la période pendant laquelle elles ont été prélevées, elles entrent dans l'Histoire, on ne peut pas les sortir de leur contexte, même si elles ne sont porteuses d'aucun message explicite. Mais tous les peintres aiment les choses cachées, et cela fait même partie d'une sorte de cryptographie à l'œuvre dans l'art.

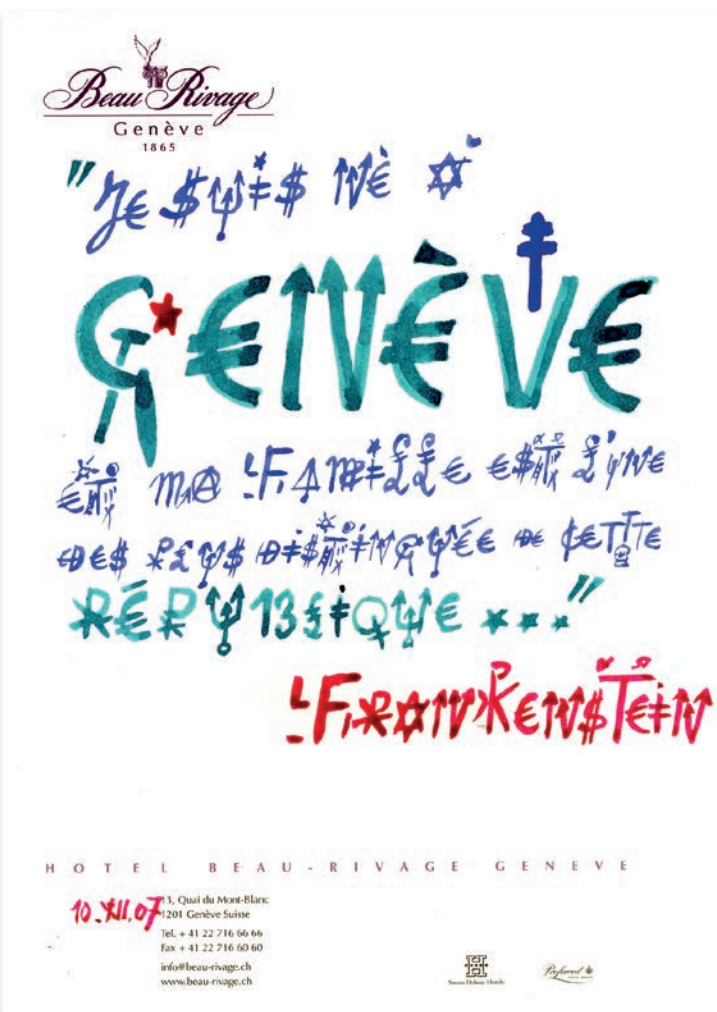


Alphabet (graphisme socio-politique), 31 octobre 1995
156 x 108 cm

Frankenstein, Genève
10 décembre 2007

NOTA BENE

Notre écriture en jeu ?
Galerie Sonia Zannettacci,
Genève, du 2 mai
au 31 juillet 2019



Vous avez poussé cet art de la cryptographie jusqu'à imaginer ce que vous appelez « un alphabet sociopolitique ». C'est d'ailleurs ce que vous avez décidé de montrer en priorité à la galerie Sonia Zannettacci, à Genève, en Suisse. De quoi s'agit-il ?

J'en ai eu l'idée en découvrant dans le métro parisien, à la station République en 1969, au moment de la visite en France du président américain Richard Nixon, une sorte de « tag » sur son nom de Nixon avec les trois flèches de l'ancien parti socialiste sur le « N » de Nixon, la croix de Lorraine gaulliste sur le « i », la croix gammée sur le « x », la croix celtique sur le « o » et à nouveau les trois flèches sur le « n ». Le résultat était surprenant, j'ai continué à explorer cette piste. Le fait que je sois Breton n'est sans doute pas anodin dans la compréhension de cet intérêt, car la Bretagne est une région d'inter-signes cryptées, très connue et très manifeste avec ses men-

hirs, ses légendes et ses fontaines que Spoerri, qui est un artiste roumain, juif et le plus nomade des « Nouveaux Réalistes », est allé regarder de très près. J'ai été proche des poètes lettristes et j'aimais jouer avec les mots et les lettres jusqu'à en inventer moi-même. Il peut y avoir en effet des dizaines de « o » ou de « a » différents, il suffit d'y mettre de l'audace et de l'imagination. Certains signes disparaissent, d'autres demeurent. Aujourd'hui où il n'y a plus d'affiches dans Paris, et seulement quelques unes dans les bourgs ou aux carrefours en province pour annoncer les dates d'un concert de musiciens en tournée, je peux m'adonner à cet art de l'écrit grâce au dessin. L'art de la cryptographie, c'est très gai. Cela s'apparente un peu au travail de Miró, qui m'a époustoufflé dès le début, parce qu'il me déroutait beaucoup plus que les autres. Personne n'avait pensé à cette manière d'investir l'espace, et c'est aussi ce que je fais en développant mon « alphabet sociopolitique ». ■

EN QUELQUES MOTS...

Qu'est-ce qui vous émeut...

...dans un objet ?

Sa forme et sa couleur, une couleur d'autant plus belle que sa matière le sera.

...dans une peinture ?

La simplicité, qui me rend jaloux. Comment n'y ai-je pas pensé ?

...dans une sculpture ?

Surtout sa forme.

...dans une photographie ?

Qu'on ne sente pas la pose.

...dans un livre ?

La typographie, raison pour laquelle je ne pouvais pas supporter les premiers livres de poche, qui étaient affreux.

...dans une musique ?

J'ai aimé travailler avec le compositeur Pierre Henry mais, si j'entends la musique, je n'en ai pas la mémoire. Je n'ai donc pas de culture musicale, car j'oublie tout, au fur et à mesure.

...dans une architecture ?

Que la maison soit en harmonie avec l'environnement.

Si vous deviez choisir une œuvre...

...dans la peinture ?

N'importe quel Miró.

...dans la sculpture ?

Arp.

...dans la musique ?

La musique concrète de Pierre Henry.

...dans l'architecture ?

Mallet-Stevens.

...dans la littérature ?

Céline, « D'un château l'autre », ou le mystère d'une vie décevante et d'un génie éblouissant.



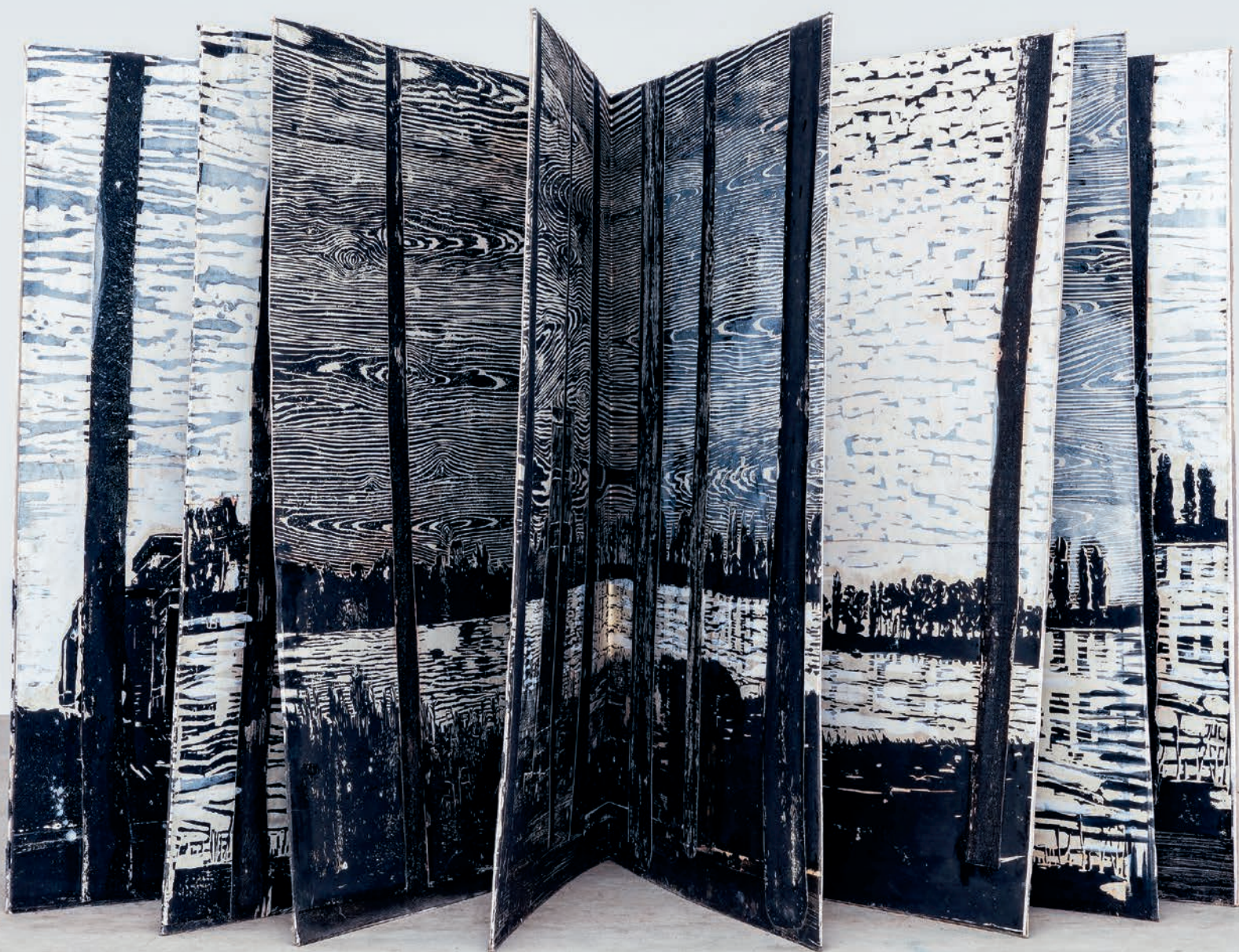
Profil Luxembourg, 1998

ANSELM KIEFER

L'ARCHÉOLOGUE DU SAVOIR PARMI SES LIVRES

Françoise Jaunin

Il est l'un des artistes allemands les plus importants de l'après-guerre. Ni écrivain ni poète, c'est pourtant au livre qu'il consacre plus de la moitié de son œuvre : recueils précaires ou monumentaux livres-sculptures d'argile ou de sable, de cendre et de plomb qui, au-delà des mots, recueillent symboliquement une forme de cosmogonie universelle. La Maison de l'Écriture de la Fondation Jan Michalski s'en fait la bibliothèque temporaire.





« J'ai toujours hésité entre être un écrivain et un artiste », aime-t-il à dire. Si Anselm Kiefer a finalement opté pour les arts visuels, son œuvre n'en est pas moins profondément littéraire. Le livre a été l'objet de son geste artistique initial et son premier support de création, comme enfant déjà puis comme étudiant en art, dans une approche conceptuelle. Le livre est au cœur même de son œuvre. Mais s'il en représente plus de la moitié, il en est le versant le moins souvent exposé. Non pas qu'il se cantonne au petit format, puisqu'il peut peser jusqu'à deux cents kilos. Chez Kiefer, même au rayon livres, tout est de l'ordre de la démesure et

d'une forme d'esthétique « maximaliste » (par opposition au mouvement minimaliste) : la taille le plus souvent colossale de ses œuvres ; la profusion encyclopédique des savoirs qu'elles convoquent et enchevêtrent : histoire, mythes et récits fondateurs, littérature et poésie, philosophie, érotisme, alchimie, mysticisme et kabbale... ; les tonnes de matériaux qu'elles pétrissent et mettent en scène avec une puissance herculéenne ou une finesse délicate : plomb, sable, cendres, charbon, béton, craie, argile, bois, paille, végétaux secs et graines de tournesols, tissus, plâtre, cheveux... ; et les infinies sédimentations d'histoire et de mémoire, de sens et de symboles qu'elles accumulent et imbriquent.

La mer Rouge, 2014, pp. 12-13
Aquarelle et mine de plomb sur carton enduit de plâtre, 20 pages
66 x 49,4 x 5 cm (fermé)
Collection particulière

© Anselm Kiefer. Photo © Charles Duprat

La ligne Siegfried, 1982-2013
Collage de gravures sur bois, acrylique et gomme-laque sur papier, marouflé sur toile montée sur carton, 16 pages
189 x 166 x 11 cm (fermé)
Collection particulière

© Anselm Kiefer. Photo © Charles Duprat

LA TRANSMUTATION PAR LE PLOMB

Le tout conjugué avec cette affirmation du philosophe italien Andrea Emo : « Tout véritable artiste est un iconoclaste qui détruit son œuvre. » « Et c'est ce que je fais, abonde Kiefer. Je suis très rarement satisfait de ce que je fais, donc je détruis. Je brûle. Pas complètement, parfois je laisse l'œuvre dehors à la pluie ou dans un container. Jusqu'à ce qu'elle renaisse autrement ». Des renaissances souvent violentes, comme quand il s'empare d'anciennes pièces monumentales sur lesquelles, à l'aide d'une pelle mécanique, il déverse des torrents de plomb liquide, symbole de transmutation de la matière... et de l'esprit. Le plomb est à Kiefer l'alchimiste ce que le feutre et la graisse sont à son mentor Joseph Beuys : son matériau fétiche ! Ambivalent et paradoxal, le plomb est à la fois protecteur et toxique, lourd et malléable, étroitement lié au saturnisme, à la mélancolie et à la transmutation.

Le plomb est aussi l'un des matériaux premiers de ses livres que l'on ne peut, le plus souvent, ni lire, ni ouvrir, ni porter. « Dans mon œuvre, le livre est très important. Il est un répertoire de formes et une manière de matérialiser le temps qui passe ». Il est aussi le laboratoire de sa pensée, de son geste et de ses matériaux. Ou comme l'écrit Rainer Michael Mason dans le catalogue (forcément géant) de l'exposition, la « chambre d'incubation et d'écho » de son œuvre de poète visuel.

Première technique d'impression de l'histoire, la gravure sur bois est intimement liée au livre qu'elle a permis de multiplier et de démocratiser... sauf ses propres ouvrages dont beaucoup n'existent qu'à un seul exemplaire. Rien d'étonnant donc si Kiefer pratique assidûment la xylographie. Son exposition de Montricher dévoile une série de planches encore jamais montrées : forêts originelles, paysages ravagés d'après catastrophe, tournesols secs comme des soleils noirs, univers-îles et poussières d'étoiles traversés de mots et de phrases suspendus... On y retrouve, dans un allègement croissant, tous les grands sujets de la saga kieférienne.

L'ÉTERNEL INACHÈVEMENT

Cahiers géants, recueils secrets, atlas cosmiques ou monstres de pierre et de plomb renvoyant à



Sappho, 2008, résine et carton enduit de plâtre
192 x 135 x 138 cm, collection particulière

© Anselm Kiefer. Photo © Charles Duprat



Pour Jean Genet, 1969, pp. 4-5

Photographies noir et blanc,
gouache, roses séchées, aquarelle
sur papier et mine de plomb sur
carton, relié, 10 pages
49,5 x 35 x 5 cm (fermé)
Collection particulière

© Anselm Kiefer. Photo © Charles Duprat

NOTA BENE

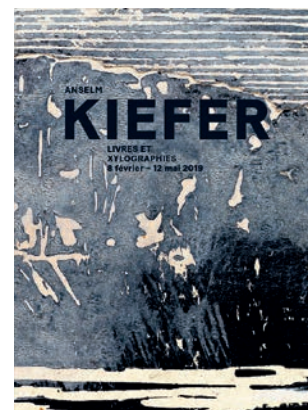
ANSELM KIEFER /

Livres et xylographies

Fondation Jan Michalski,
Montricher, Suisse

Jusqu'au 12 mai 2019

Catalogue d'exposition,
textes de Götz Adriani, Jean-
Max Colard, Anselm Kiefer
et Rainer Michael Mason,
Bilingue français-anglais,
Co-édition Fondation Jan
Michalski et Astrup Fearnley
Museet, 2019, 532 pages,
23,5 x 32,5 cm
ISBN 978-2-9701038-5-1



tous les textes brûlés ou interdits, ses centaines de livres participent étroitement d'une forme de *Gesamtkunstwerk* réunissant un panthéon du savoir universel, quand bien même Kiefer lui-même rejette cette idée (trop wagnérienne) d'œuvre d'art total parce que, dit-il, elle induit une idée de finitude là où lui, au contraire, veut rester dans l'éternel inachèvement du *work in progress*. Tout comme, sous l'épaisseur accumulée des strates de connaissance et de culture, demeure la part fondamentale du mystère du sens et de l'interprétation.

Dès la fin des années soixante, la question l'obsède : « Comment, après l'Holocauste, être un artiste allemand inscrit dans la tradition germanique ? » En 1969, face au silence... de plomb qui tétanise les consciences allemandes, il fait scandale en se prenant en photo parodiant le salut nazi vêtu de l'uniforme d'officier de la Wehrmacht de son père. À l'exemple de Paul Celan et Ingeborg Bachmann, ses poètes de chevet, il se donne alors mission de veilleur contre l'amnésie collective, affrontant les démons du passé pour empoigner frontalement cette mémoire de l'innommable et de l'infigurable. Au

risque parfois de passer pour révisionniste, tant son œuvre affirme sa puissance... pour dénoncer la puissance, sa démesure pour fustiger la grandiloquence et sa folle ambition pour stigmatiser le totalitarisme, démystifiant tout en les exaltant les mythes et les héros germaniques, Wagner et l'architecture néoclassique du III^e Reich dans un troublant mélange d'amour-haine pour la grandeur de la culture allemande. À la fois fascinante et dérangeante, portée par une veine post-romantique sombre d'après le désastre, elle a peu à peu englobé l'ensemble de l'histoire des cultures, des mythes et des civilisations, tout en demeurant profondément allemande et profondément ambiguë. « Ma biographie est la biographie de l'Allemagne » résume celui qui vit en France depuis vingt-cinq ans, à Barjac d'abord, au pied des Cévennes, dans l'incroyable labyrinthe de bâtiments, tours, serres et galeries souterraines qu'il s'y est construit et dont il a fait une œuvre en soi ; et depuis 2009 à Croissy-Beaubourg en région parisienne, dans le gigantesque hangar où, parmi toutes ses autres œuvres titanesques, plus d'un millier de ses livres sont disposés sur des rayonnages d'acier. ■



L'UNIVERS DU CUBISME

Robert Kopp

Le Kunstmuseum de Bâle, depuis le milieu du siècle dernier, entretient une longue histoire d'amour avec le cubisme. C'est en 1952, 1956 et 1963 que le banquier d'origine bâloise, mais installé à Paris depuis 1911, Raoul La Roche (1889-1965), a fait don au musée de quelque quatre-vingt-dix œuvres majeures de Fernand Léger, Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, Amédée Ozenfant, Le Corbusier. Le musée de Bâle est ainsi devenu *Une maison pour le cubisme*, pour reprendre le titre qui s'imposait de lui-même lors d'une présentation magistrale de cette collection en 1996 par Katharina Schmidt, alors directrice du musée, et par son adjoint, Hartwig Fischer, aujourd'hui directeur du British Museum. Plus de vingt ans après, le musée de Bâle redevient cette maison pour le cubisme grâce à une exposition exceptionnelle conçue en coopération avec le Centre Pompidou de Paris, où elle avait été présentée d'octobre 2018 à janvier 2019.

C'est le très influent et redouté critique d'art Louis Vauxcelles (1870-1943), titulaire de 1903 à 1914 de la rubrique artistique dans le quotidien *Gil Blas* et inventeur trois ans plus tôt du terme de « fauvisme », qui, le premier, semble avoir parlé de « cubes », à propos des vingt-sept tableaux que Braque avait exposés chez Kahnweiler, en novembre 1908, après le refus de ses toiles par le jury du Salon d'Automne. « Il construit des bonhommes métalliques et déformés qui sont d'une simplification terrible. Il méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes. Ne raillons pas puisqu'il est de bonne foi. Et attendons ». Ce n'était guère un compliment, mais d'autres critiques avaient été bien plus sévères encore. Apollinaire, en revanche, dans sa préface du catalogue de cette même exposition inaugurale, saluait un peintre d'une admirable audace, dans le sillage de Cézanne, Matisse, Derain et Picasso. « Il tend avec passion vers la beauté et il l'atteint, on dirait sans effort. Ses compositions ont l'harmonie et la plénitude qu'on attendait. Ses décorations témoignent d'un goût et d'une culture assurés par son instinct ».

Les tableaux exposés chez Kahnweiler et dont plusieurs figurent dans la présente exposition étaient principalement ceux que Braque avait peints à l'Estaque durant l'été 1908, monochromes, très construits. Parmi eux la célèbre *Maison à l'Estaque*, icône et toile fondatrice de ce qu'allait devenir le cubisme. Kahnweiler était frappé par la ressemblance avec les toiles que Picasso venait de peindre à La Rue des Bois, près de Creil, dans les environs de Paris. Pourtant les deux peintres ne s'étaient en-

core rencontrés que fugitivement et n'avaient pas encore travaillé ensemble. Il est vrai toutefois que Braque avait rendu visite à Picasso dans son atelier au Bateau-Lavoir durant l'hiver 1907-1908 et qu'il y a vu *les Femmes d'Alger*. Leur premier séjour commun à Céret ne date que de 1911. Les deux artistes se lançaient alors dans une même course à la fois vers une simplification toujours plus grande de leurs portraits et de leurs natures mortes, en y introduisant, souvent par le biais de collages, des chiffres et des lettres, si bien qu'il est parfois malaisé de dire qui est l'auteur de quelle œuvre.

Sans le flair et la persévérance du grand galeriste Daniel-Henri Kahnweiler (1884-1979), le cubisme ne se serait pas imposé très rapidement un peu partout dans le monde – sauf en France – comme un des mouvements d'avant-garde les plus importants : celui qui a révolutionné la peinture en rompant avec cinq siècles de représentation perspective. Kahnweiler, nous raconte Pierre Assouline, son biographe le plus autorisé, est né dans une famille aisée de la bourgeoisie juive, implantée à Mannheim depuis le XVI^e siècle et active dans l'importation de denrées coloniales. À dix-huit ans, on l'envoie faire un stage à Paris, chez un agent de change. Il découvre alors le Louvre, le musée du Luxembourg, avec le legs Caillebotte et la salle des impressionnistes, le Salon des Indépendants, le Salon d'Automne. Il se passionne pour la nouvelle peinture.

Parmi les premiers collectionneurs qui se fournissent chez Kahnweiler, on trouve les Bernois Margrit et Hermann Rupf, qui lègueront une im-

Fernand Léger
La Femme en bleu, 1912
Huile sur toile, 193,4 x 129,2 cm
Kunstmuseum Basel – Schenkung
Dr. h.c. Raoul La Roche



Albert Gleizes
Les Joueurs de football, 1912-1913
 Huile sur toile, 225,4 x 183 cm
 © National Gallery of Art, Washington,
 Ailsa Mellon Bruce Fund

portante partie de leur collection au musée de leur ville, le Tchèque Vincenc Kramar, bientôt rejoint par Léo et Gertrude Stein et les industriels russes, Chtchoukine et Morozov. C'est ainsi, que le cubisme a pénétré bien avant la Première Guerre aux États-Unis, comme en Russie, en Allemagne et en Suisse. Certes, Kahnweiler n'était pas le seul galeriste à s'y intéresser, Wilhelm Uhde et Ambroise Vollard n'étaient pas en reste. Picasso n'a-t-il pas fait des portraits cubistes de ses trois marchands ?

La nouveauté des recherches de Braque, de Picasso, de Léger et de Juan Gris consiste à renoncer à toute imitation illusionniste, à libérer la représentation de la contrainte d'un angle de vision unique et à mettre ainsi à disposition des artistes des éléments pouvant entrer dans une infinité de combinaisons nouvelles. Ou comme le disait Apollinaire : « La vraisemblance n'a plus au-

cune importance. (...) le sujet ne compte plus ou s'il compte, c'est à peine. » Ainsi, à une première phase de cubisme cézannien chez Braque ou primitiviste chez Picasso, succédait une phase de fragmentation toujours plus poussée et qu'on désigne souvent comme cubisme analytique, avant que les papiers collés et les constructions ne prennent le dessus pour mener au cubisme analytique.

La guerre allait brusquement interrompre sinon l'aventure cubiste, du moins les échanges entre Braque et Picasso, le premier ayant été mobilisé. Quant à Kahnweiler, Allemand vivant avec une Française, il pensait que la guerre n'aurait pas lieu. « Je n'ai pas voulu y croire jusqu'au dernier moment ». Il s'était d'abord réfugié à Rome, puis à Berne, chez les Rupf. C'est là qu'il a composé son premier grand livre, *Der Weg zum Kubismus*, qui paraîtra en 1920, et qui sera tra-



duit sous le titre, *La Montée du cubisme*. Quant à sa galerie, elle fut confisquée comme bien ennemi, puis vendue au cours de quatre ventes aux enchères, entre 1921 et 1923, à des prix souvent dérisoires. C'est à cette occasion que Raoul La Roche, conseillé par Le Corbusier, fit l'acquisition de nombreuses toiles. En 1923, La Roche fait construire par Le Corbusier une villa à Auteuil, square du Docteur Blanche. En 1928, la collection compte cent soixante œuvres, dont plus de la moitié finiront à Bâle, d'autres lots étant destinés au Kunsthau de Zurich, au musée national d'Art Moderne de Paris et au musée des Beaux-Arts de Lyon. Aujourd'hui, la Maison La Roche abrite la Fondation Le Corbusier.

En 1912, la *Femme en bleu* de Léger fait scandale au Salon d'Automne. Cette fois-ci, Vauxcelles ne parle pas de cubisme, mais de « tubisme ». La

même année, Kahnweiler signe un contrat d'exclusivité avec le peintre. Le tableau finira lui aussi dans la collection de Raoul La Roche. Grâce à des fonds très importants, le Kunstmuseum obtient des prêts spectaculaires des musées du monde entier, dont les *Joueurs de football* d'Albert Gleizes, remarqués par Apollinaire au Salon des Indépendants de 1913 – « ce tableau représente un grand effort vers la lumière et le mouvement » – et conservés aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington. Un sujet qu'affectionnent également les peintres futuristes. Ou encore cette sculpture de Henri Laurens, *Clown*, du Moderna Museet de Stockholm, qui rappelle non seulement que le cubisme a expérimenté toutes les formes, mais aussi quelle place importante y occupe le monde du cirque. Une fois encore, le Kunstmuseum est fidèle à sa réputation d'être *une maison pour le cubisme*. ■

Henri Laurens
Clown, 1915
Bois peint, 53 x 29 x 23 cm
© Moderna Museet, Stockholm

NOTA BENE

**Le Cosmos du Cubisme
De Picasso à Léger
Kunstmuseum, Bâle
Du 30 mars au 4 août 2019**

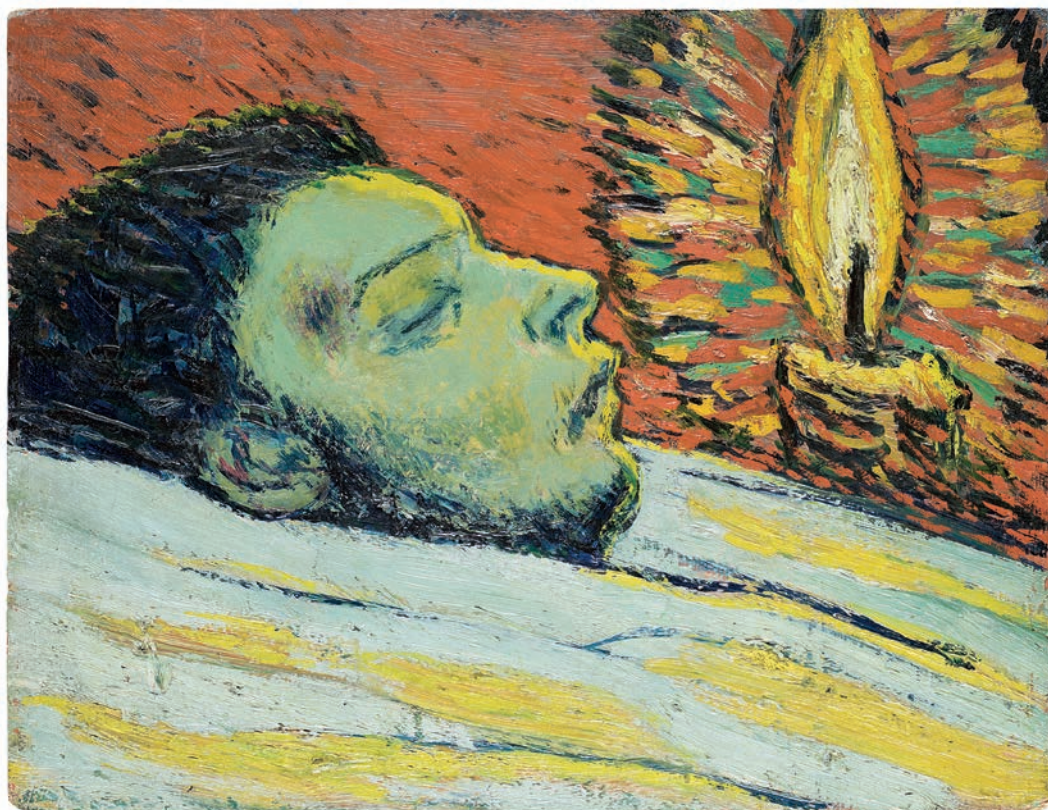
PICASSO

BLEU ET ROSE

Robert Kopp

Présentée à la Fondation Beyeler jusqu'au 26 mai 2019, l'exposition *Le jeune Picasso. Périodes bleue et rose*, résultat de quatre ans de préparation, réunit quelques soixante-quinze œuvres des années 1900 à 1906. C'est l'accrochage le plus spectaculaire jamais organisé à la Fondation sous le commissariat de Raphaël Bouvier. Et le plus coûteux aussi, la valeur d'assurance s'élevant à quatre milliards de francs.





Picasso n'aurait-il laissé que ces tableaux-là, il serait encore un des plus grands peintres du XX^e siècle. En ces six années, sa créativité a littéralement explosé, bouleversant tous les codes de la peinture ancienne et moderne, qu'il a tous assimilés et dont il se sert d'une manière ludique. C'est à l'automne 1900, à l'occasion de l'Exposition universelle, que celui qui signait encore Pablo Ruiz Picasso est venu pour la première fois à Paris, ayant été choisi, malgré ses dix-neuf ans, pour participer à la sélection de peinture espagnole constituée à cette occasion. Il y avait présenté *Les Derniers moments*, une toile représentant un jeune prêtre, debout, un livre de prière à la main, contemplant une femme sur son lit de mort, longtemps considérée comme disparue, jusqu'à ce qu'on la retrouve, grâce à une radiographie, sous *La Vie*, un des tableaux le plus emblématique de la période bleue et rarement prêté par le musée de Cleveland.

L'année suivante, le jeune peintre exposait une soixantaine d'œuvres chez Ambroise Vollard, écrasant son ami et compatriote Francisco Iturrino non seulement par l'abondance de sa production, mais aussi par l'éclat et l'exubérance des couleurs dont il revêtait ses scènes de bals et de cafés mont-

martrois. «L'invasion espagnole», tel était le titre d'un article de la *Revue blanche*, célébrant «le jaillement furibond des fleurs hors du vase, et l'air lumineux qui danse à l'entour; ou le grouillement multicolore des foules à même la verdure dans un champ de courses, à même le sable ensoleillé dans une arène tauromachique; la nudité des corps de femmes, n'importe quelles». Un peintre était né, moderne, confiant, sûr de son génie, se représentant en chemise blanche et foulard rouge, chevelure noire et l'œil perçant: *Yo Picasso*.

Contrairement à ce qu'affirmera Vollard plus tard, l'exposition était un succès, la plupart des tableaux furent vendus. Picasso partageait alors son temps entre Barcelone et Paris. Parmi ses camarades, avec lesquels il avait partagé plus d'un atelier, Carlos Casagemas. Or, pour une sombre histoire de jalousie, Casagemas s'était donné la mort, après avoir tiré sur sa maîtresse, un des modèles de Montmartre, dont il ne supportait pas les coquetteries. Un drame qui a profondément bouleversé Picasso. De *La Mort de Casagemas* à *Casagemas mort*, puis à *Casagemas dans son cercueil* et à *L'Enterrement de Casagemas*, la palette s'assombrit de plus en plus. «J'ai commencé à peindre dans le bleu quand j'ai appris la mort de Casagemas», dira Picasso plus tard.

La Mort de Casagemas, 1901
Huile sur bois, 27 x 35 cm
Musée national Picasso-Paris

© Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zurich
Photo: © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

La Vie, 1903
Huile sur toile, 197 x 127,3 cm
The Cleveland Museum of Art,
Donation Hanna Fund

© Succession Picasso / ProLitteris, Zurich 2018
Photo: © The Cleveland Museum of Art

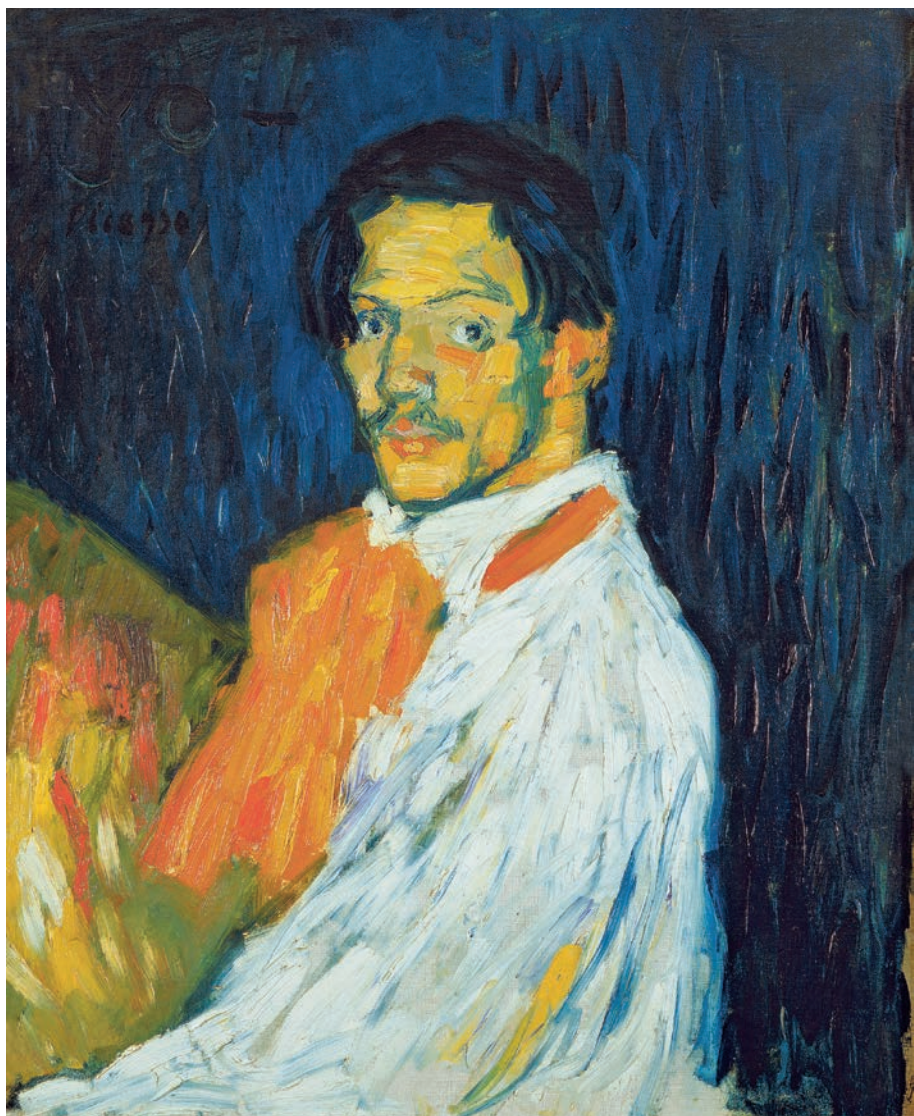
Arlequin assis sur fond rouge, 1905
Aquarelle et encre sur carton,
57,5 x 41,2 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Museum Berggruen

© Succession Picasso / 2018 ProLitteris,
Zurich 2018. Photo: bpk / Nationalgalerie,
SMB, Museum Berggruen / Jens Ziehe



Autoportrait, 1901
Huile sur toile, 81 x 60 cm
Musée national Picasso-Paris

© Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zurich
Photo : © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau



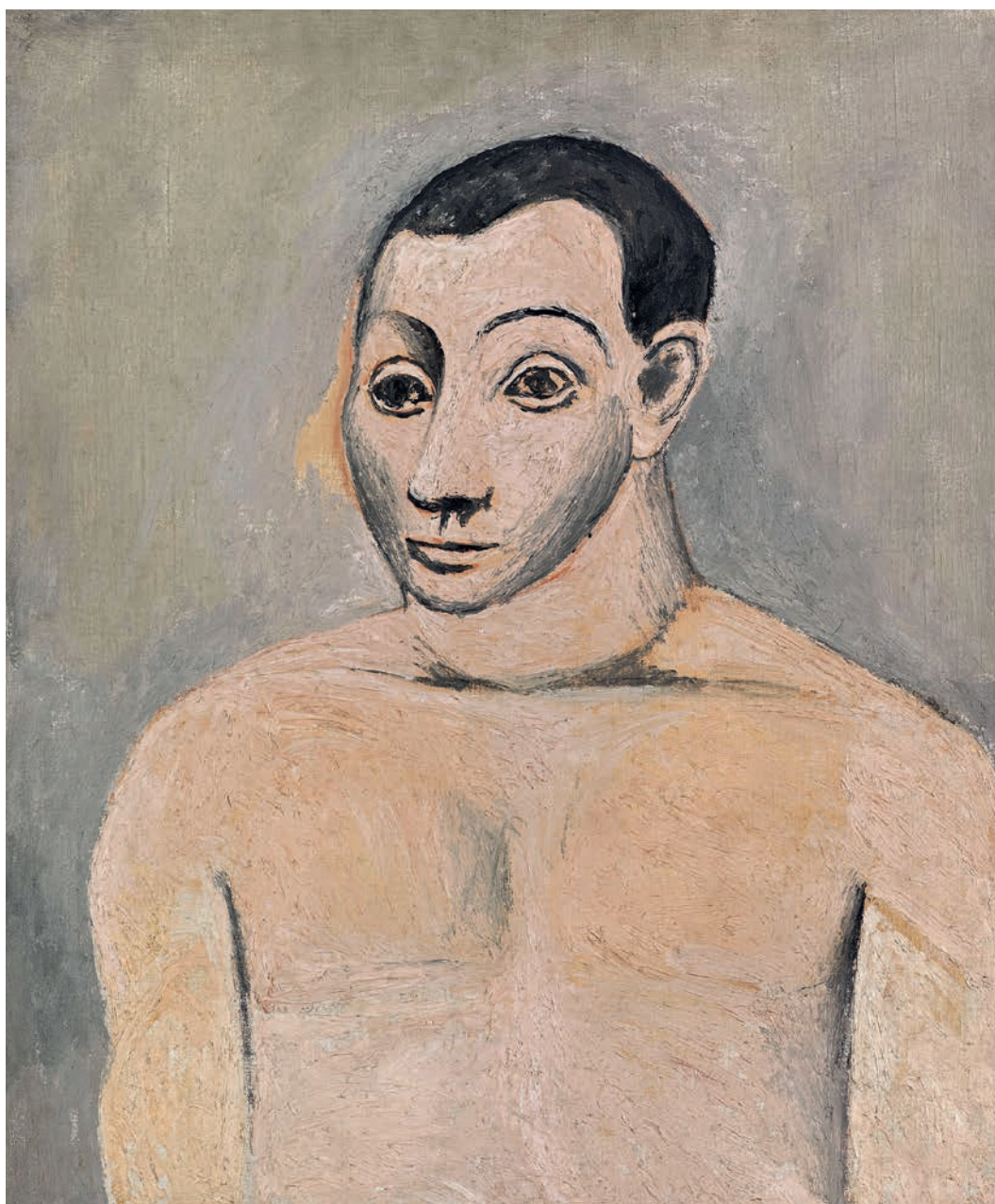
Yo Picasso, 1901
Huile sur toile, 73,5 x 60 cm
Collection privée

© Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zurich

Suivent en effet trois années au cours desquelles Picasso multiplie les représentations de la misère, de la maladie, de la mort en des toiles dont les bleus eux-mêmes s'assombrissent dans une monochromie toujours plus poignante. Ce seront les *Buveuses d'absinthe*, les *Pierreuses au bar*, les *Miséreuses accroupies*, les *Femmes assises au capuchon*, les *Femmes assises au fichu* qui traduisent la profonde mélancolie du peintre, hanté depuis ses plus jeunes années par le thème de la mort, qui traversera toute son œuvre. On mesure la distance parcourue en comparant l'*Autoportrait* bleu, peint à Barcelone à la fin de 1901 et que Picasso a toujours gardé en sa possession, à *Yo Picasso*, exécuté au début de la même année à Paris. C'est que le peintre n'avait pas seulement perdu un de ses amis les plus proches, mais aussi le soutien de Manyac, cet industriel catalan qui l'avait présenté à Vollard et qui le faisait vivre. Le célèbre galeriste de la rue

Laffite, le marchand de Cézanne et de Gauguin, n'exposera d'ailleurs aucune toile de cette période. Il ne reviendra vers Picasso qu'en 1906, poussé par Apollinaire, pour lui acheter alors tout son atelier et un grand nombre de tableaux de la période rose. Geste qu'il renouvellera l'année suivante, s'assurant un important ensemble d'œuvres primitivistes préparant *Les Femmes d'Alger*.

Si le bleu est, pour Picasso, la couleur de la solitude, de la misère et de la détresse, elle est aussi celle du Greco, remis à l'honneur au moment où Picasso revient à Barcelone. Un peintre qu'il connaissait, mais superficiellement, et qu'il découvre véritablement alors. Les figures allongées du maître de *L'Enterrement du comte d'Orgaz* se superposent alors aux personnages en mouvement et haut en couleurs de Toulouse-Lautrec. Si Picasso n'a jamais rencontré Toulouse-Lautrec, il



a néanmoins aperçu sa silhouette dans les ruelles de Montmartre. Et il a durablement partagé avec lui son empathie avec le monde des saltimbanques et des danseuses, des joueurs et des prostituées, de tout ce monde en marge dans lequel se reconnaissent traditionnellement les artistes.

À la fin du printemps, la vie de Picasso change, non pas encore par l'arrivée de Fernande, mais par celle d'un jeune modèle, Madeleine, dont la figure apparaît sur le mode lesbien dans *Les Deux Amies*, une toile qui appartient encore à la période bleue, puis dans une série de dessins des années 1905 et 1906. Picasso a failli avoir un enfant d'elle, aussi le thème de la maternité est-il récurrent dans les œuvres de cette période. Peu à peu, la palette devient plus claire, le dessin reprend ses droits par rapport à la couleur. Apollinaire ne s'y est pas trompé, qui avait fait la connaissance de Picasso à

la fin de 1904 et qui lui consacre un grand article l'année suivante, à l'occasion de son exposition à la galerie Serrurier, où fut révélée ce qu'on appellera bien plus tard la « période rose » : « Le goût de Picasso pour le trait qui fuit, change et pénètre, produit des exemples de pointes sèches linéaires, où les aspects généraux du monde ne sont point altérés par les lumières qui modifient les formes en changeant les couleurs. »

L'exposition qui a eu lieu au musée d'Orsay tendait à contextualiser les œuvres, à les situer dans le temps historique, dans l'évolution de la création de Picasso, dans leur environnement à Barcelone, Madrid ou Paris, à les entourer de documents, de dessins préparatoires, d'esquisses, de gravures. L'originalité de la Fondation Beyeler est de présenter des chefs-d'œuvre, rien que des chefs-d'œuvre, tels qu'en eux-mêmes pour l'éternité. ■

Autoportrait, 1906

Huile sur toile, 65 x 54 cm

Musée national Picasso-Paris

© Succession Picasso / 2018, ProLitteris, Zurich
Photo : © RMN-Grand Palais (Musée national Picasso-Paris) / Mathieu Rabeau

NOTA BENE

Le jeune Picasso.

Périodes bleue et rose

Fondation Beyeler, Bâle

Jusqu'au 26 mai 2019



AVANT L'ORAGE

Étienne Barilier

Pourquoi les impressionnistes, dont les œuvres nous paraissent si paisibles, ont-ils passé pour des révolutionnaires ?

Aujourd'hui, les impressionnistes sont une valeur sûre, dans le monde entier : les Américains, les Japonais ou les Chinois courent, chaque année plus nombreux, au sanctuaire de Giverny. Le moins qu'on puisse dire est que les choses ont changé depuis ce mois d'avril 1874 où Monet, Degas, Sisley, Cézanne, Pissarro, Berthe Morisot, quelques autres encore, se regroupèrent pour une exposition commune. L'accueil de la presse, alors, fut d'une rare violence. Parmi les commentaires insultants ou moqueurs, ce texte du *Figaro* : « Ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons et signent le tout. C'est comme si les pensionnaires de Charenton

ramassaient les cailloux du chemin, croyant trouver des diamants. » Autrement dit : ce sont des charlatans ou des fous.

Voilà les réactions qu'ont suscitées ces paysages et ces portraits qui nous paraissent si sages et si paisibles, qui nous enchantent par leur équilibre et leur sérénité. Quel était donc le crime de ces artistes ? Peut-être simplement leur intention de capturer *l'instant*. Comme le disait leur défenseur Émile Zola : « Cette étude de la lumière, dans ses mille décompositions et recompositions, est ce qu'on a appelé plus ou moins proprement l'impressionnisme, parce qu'un tableau devient dès lors l'impression d'un moment éprouvée devant la nature. »

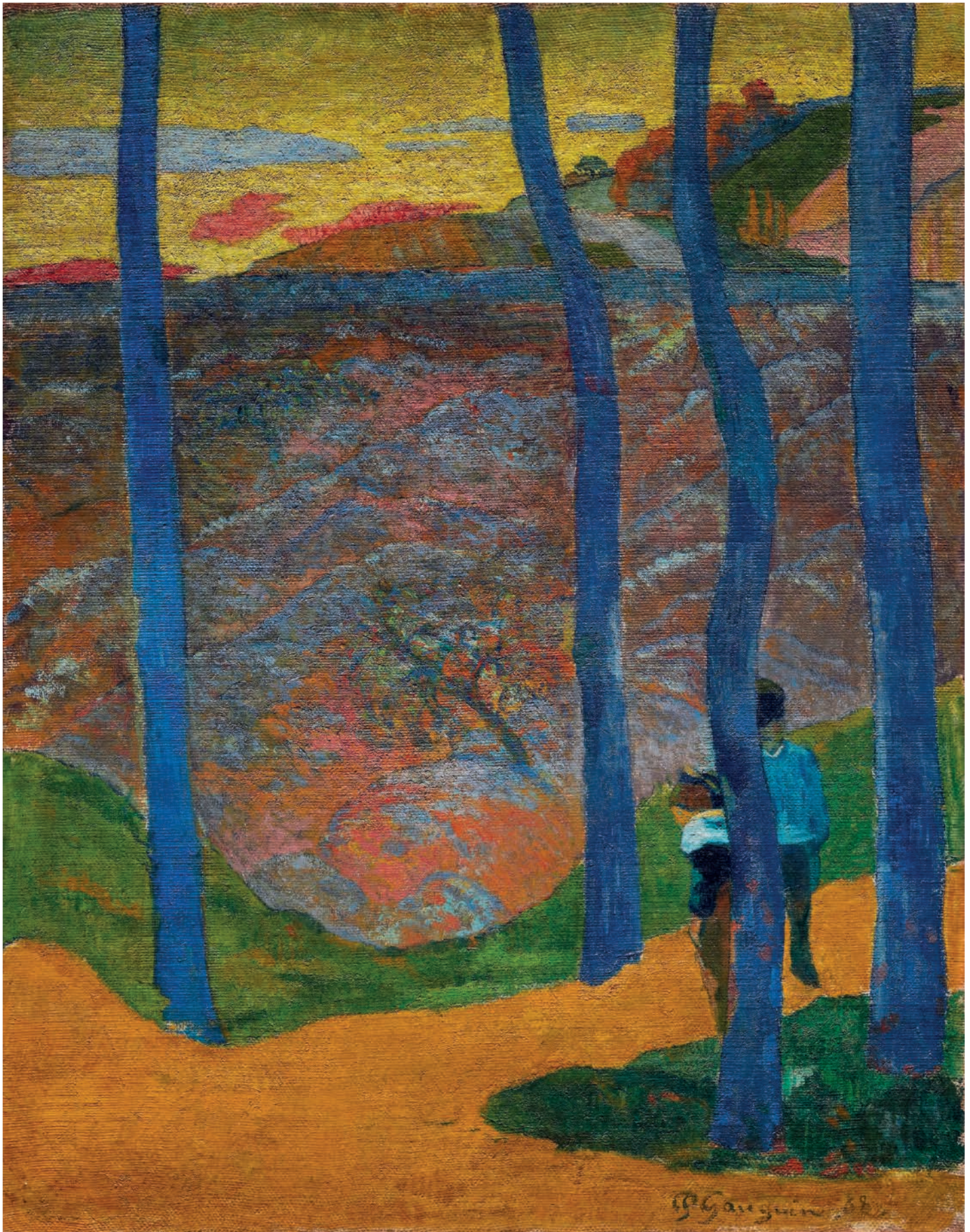


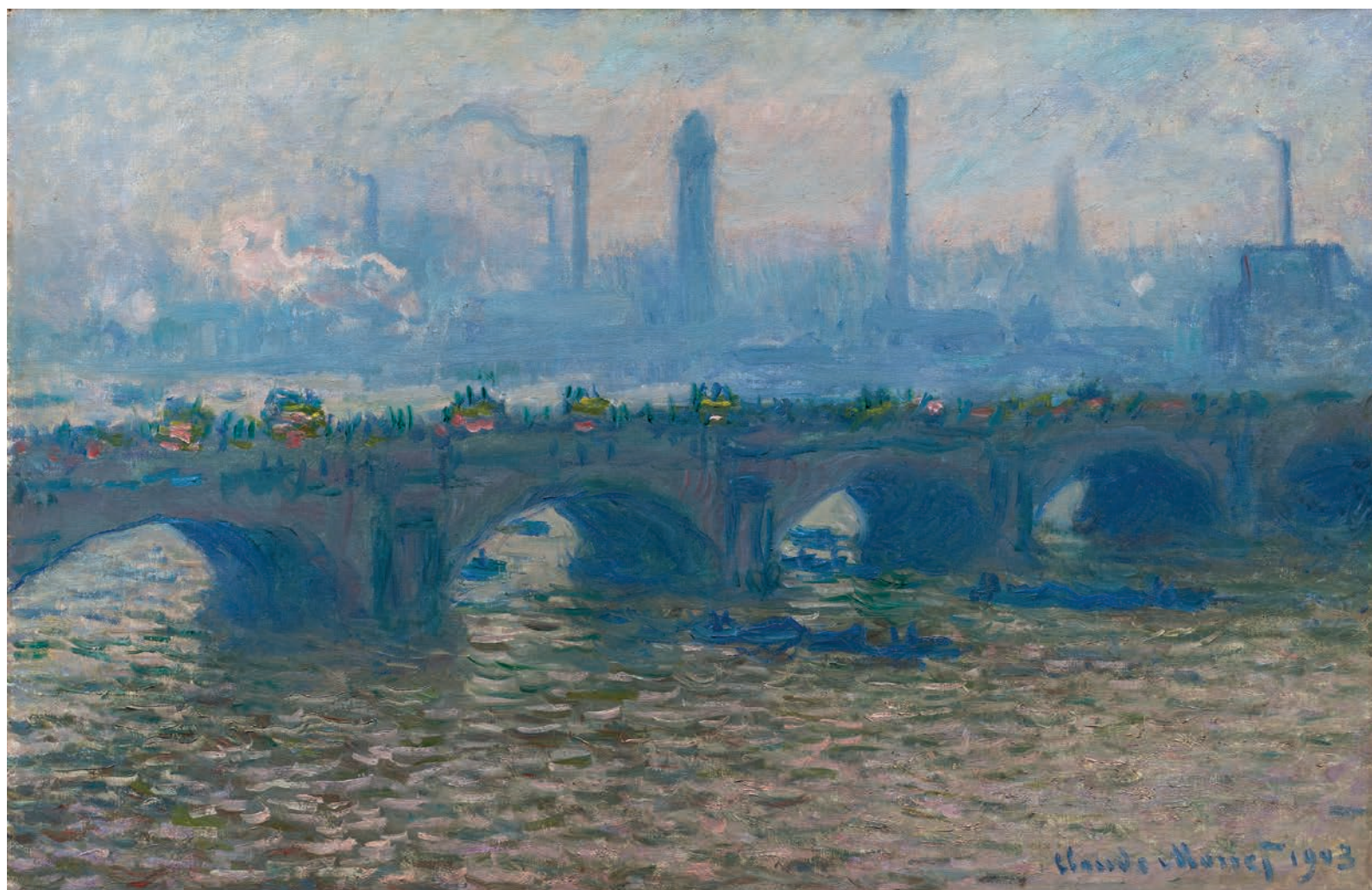
Oui, les impressionnistes ont le vif sentiment de l'éphémère, de l'instant de grâce, qu'ils veulent saisir en le sachant mortel. Or les peintres académiques prétendaient représenter une humanité éternelle, drapée dans une Histoire sacralisée, ou figée dans une mythologie de carton-pâte. Les impressionnistes se risquent à montrer le présent, le fugace, le périssable, la beauté sans lendemain. Les fameuses *séries* de Monet, comme la cathédrale de Rouen, disent avec éloquence non seulement qu'un tableau n'est que l'approximation d'une réalité toujours changeante, mais, plus décisivement encore, que *la* cathédrale de Rouen n'existe pas; qu'il en existe cent, mille, au gré de la lumière qui les baigne. La plupart des paysages impressionnistes nous présentent des ciels habités par des nuages, des brumes ou des fumées (*Le Pont de Waterloo* de Monet, le *Déchargement des péniches* de Sisley): signe que le ciel lui-même n'est pas l'image fixe d'on ne sait quelle éternité bleue, mais un lieu de passage – la toile mouvante où le temps esquisse, pour mieux les effacer, des figures toujours nouvelles.

Oui, c'était donc bien une révolution dans la peinture. Et les mouvements qui vont suivre l'impressionnisme, fût-ce en le contestant, en seront les conséquences. Dès les années dix huit cent quatre-vingts, le symbolisme, par la voix critique d'un Camille Mauclair ou d'un Félix Fénéon, s'était détaché de l'impressionnisme, l'accusant de dispersion, de pulvérisation, de refus de la synthèse. Monet, Degas et consorts auraient oublié la vocation du peintre qui est de *composer* son tableau; de rejoindre, au-delà des apparences et des jeux de lumière, les vraies formes du monde, reconstruit par l'âme et l'esprit du peintre; un univers spirituel, au-delà de l'univers sensible. Cet idéal, illustré par Gauguin, Bonnard, Sérusier, Vallotton et quelques autres (les *Arbres bleus* de Gauguin en sont un bel exemple), veut paradoxalement retrouver une permanence que l'impressionnisme avait abandonnée au profit de l'instant. Il ne s'agit pas, bien sûr, de revenir en arrière, et de se réfugier dans la fausse permanence des grands et solennels sujets de l'académisme, mais d'atteindre à la pérennité d'un monde intérieur, qu'il revient à l'artiste de découvrir, ou de créer.

Claude Monet
Marine, Le Havre, vers 1866
 Huile sur toile, 43 x 59,5 cm
 © Ordrupgaard, Copenhague.
 Photo: Anders Sune Berg

Alfred Sisley
Le Déchargement des péniches à Billancourt, 1877
 Huile sur toile, 50 x 65 cm
 © Ordrupgaard, Copenhague.
 Photo: Anders Sune Berg





Et voici Cézanne: ses innombrables *Montagne Sainte-Victoire* ne sont déjà plus les « séries » de Monet: autant Monet souhaitait *capter* la cathédrale de Rouen, autant Cézanne veut *construire* la Sainte-Victoire. Si l'on souhaite atteindre à l'essence du réel, il faut aller la chercher en soi. Et progressivement, la forme que cherche le peintre, l'immuabilité qu'il traque, s'affranchiront de la « ressemblance ». Après Cézanne et les Nabis, ce seront les Fauves, puis les cubistes ou les futuristes. Au bout de cette route intérieure, la peinture abstraite. Or une telle évolution n'aurait pas été pensable sans les impressionnistes: ceux-ci, les premiers, ont pressenti que le monde visible, le « monde extérieur », la « nature » n'étaient saisissables que dans et par la subjectivité du peintre.

Les impressionnistes, aujourd'hui, plaisent infiniment aux amateurs du monde entier. C'est à l'évidence parce qu'ils gardent un lien fort avec

le monde visible, le monde de la « nature », voire avec cette « ressemblance » qui reste, même aujourd'hui, plus ou moins consciemment, un critère d'appréciation des tableaux. La sereine douceur de la plupart des œuvres de ce mouvement plaît davantage que la violence des Fauves, l'ascèse des cubistes ou l'austérité de la peinture abstraite. Mais cet universel succès repose, au moins en partie, sur un malentendu. Ceux qui se scandalisèrent des œuvres de Monet, Manet, Degas ou Pissarro n'avaient pas tort de sentir tout ce que cette peinture avait de violemment novateur. Peut-être avaient-ils soupçonné que ces artistes, cessant donner le monde visible pour une réalité fixe, accessible et pérenne, commençaient la modernité, avec tout ce que celle-ci va comporter de doute, d'incomplétude et même d'angoisse. Dans la *Marine* de Claude Monet, le ciel, à l'horizon, n'est-il pas noir d'orage? ■

Claude Monet
Le Pont de Waterloo, temps gris, 1903
Huile sur toile, 65,5 x 100,5 cm
© Ordrupgaard, Copenhague.
Photo: Anders Sune Berg

Paul Gauguin
« *Les Arbres bleus!* ». « *Vous y passerez, la belle!* », 1888
Huile sur toile de jute, 92 x 73 cm
© Ordrupgaard, Copenhague.
Photo: Anders Sune Berg

NOTA BENE —
Trésors impressionnistes,
la collection Ordrupgaard
Fondation Pierre Gianadda
Jusqu'au 16 juin 2019

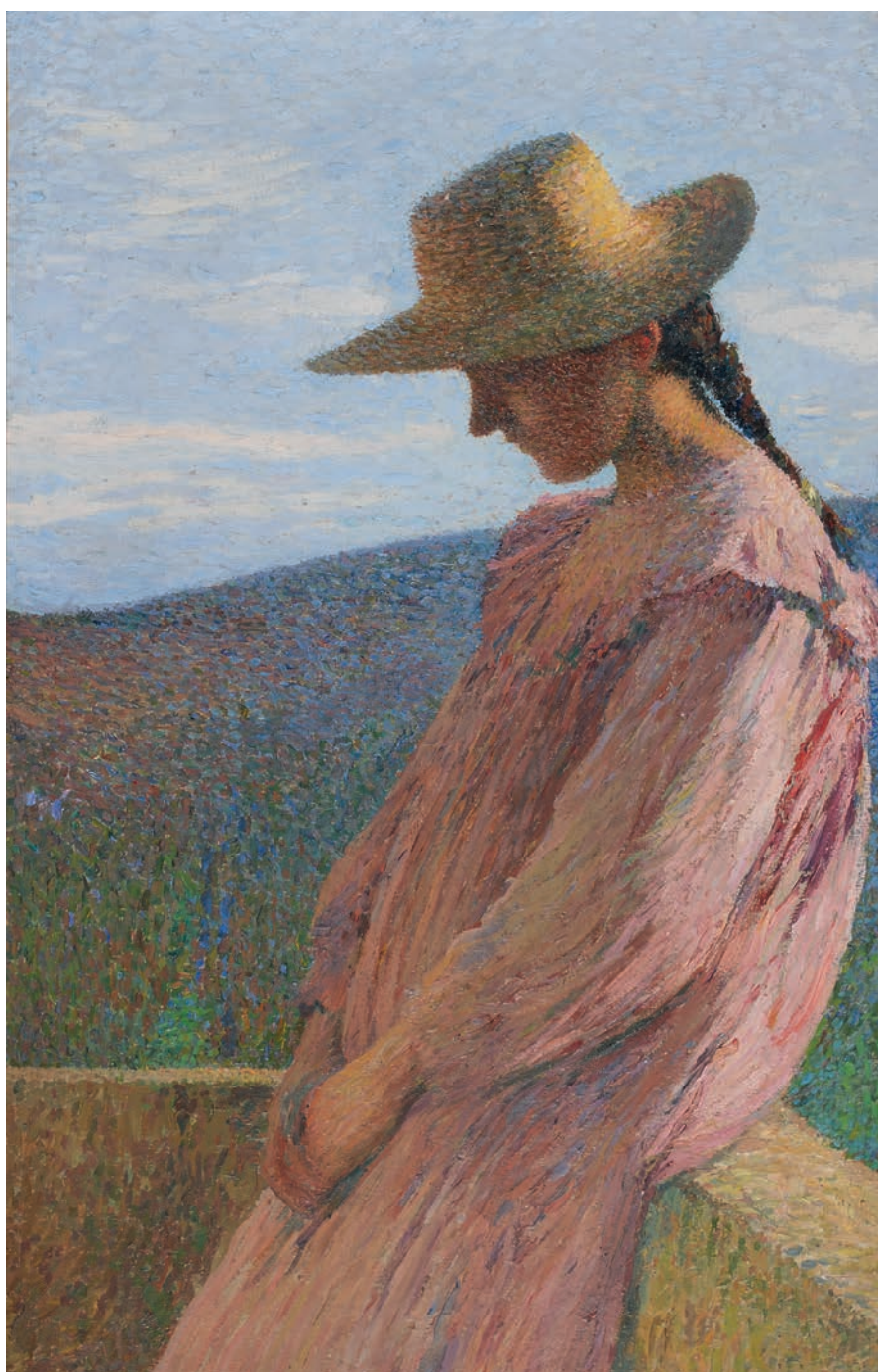
UN PARFUM D'INSOUCIANCE: LES PEINTRES DE L'INTIME

Camille Lévêque-Claudet

Le Palais Lumière à Evian invite à redécouvrir une page méconnue de l'histoire de l'art : la peinture intimiste de la Belle Époque.

Focalisée sur les avant-gardes, l'histoire de l'art a eu tendance à oublier les artistes du début du XX^e siècle qui ne pouvaient être rattachés ni au fauvisme, ni au cubisme ni au futurisme. Depuis quelques années, néanmoins, plusieurs événements réhabilitent les peintres et sculpteurs du tournant du siècle qui, après avoir eu du succès de leur vivant, étaient tombés dans l'oubli, des artistes jugés a posteriori trop peu novateurs, pas assez audacieux.

De 1901 à 1922, à chaque début de printemps, un certain nombre d'entre eux, français mais aussi britanniques, belges et norvégiens, réunis sous la bannière de la « Société nouvelle de peintres et de sculpteurs » créée par le critique d'art et poète Gabriel Mourey, exposèrent à la galerie Georges Petit à Paris. Georges Petit était une figure clé du marché de l'art de la fin du XIX^e siècle et des deux premières décennies du XX^e. Il présentait aussi bien les artistes en vogue au Salon, appréciés par une clientèle bourgeoise fortunée, que des artistes impressionnistes et post-impressionnistes. Les membres de la « Société nouvelle de peintres et de sculpteurs » formaient un groupe hétérogène artistiquement mais partageaient le goût de « l'intimité », comme les critiques de l'époque aimaient le qualifier. Ils s'inscrivaient comme les successeurs de l'impressionnisme, tel que le note le peintre René-Xavier Prinet dans son *Initiation à la peinture* : « Ses adhérents n'avaient nullement le dessein d'opérer une révolution. Sans

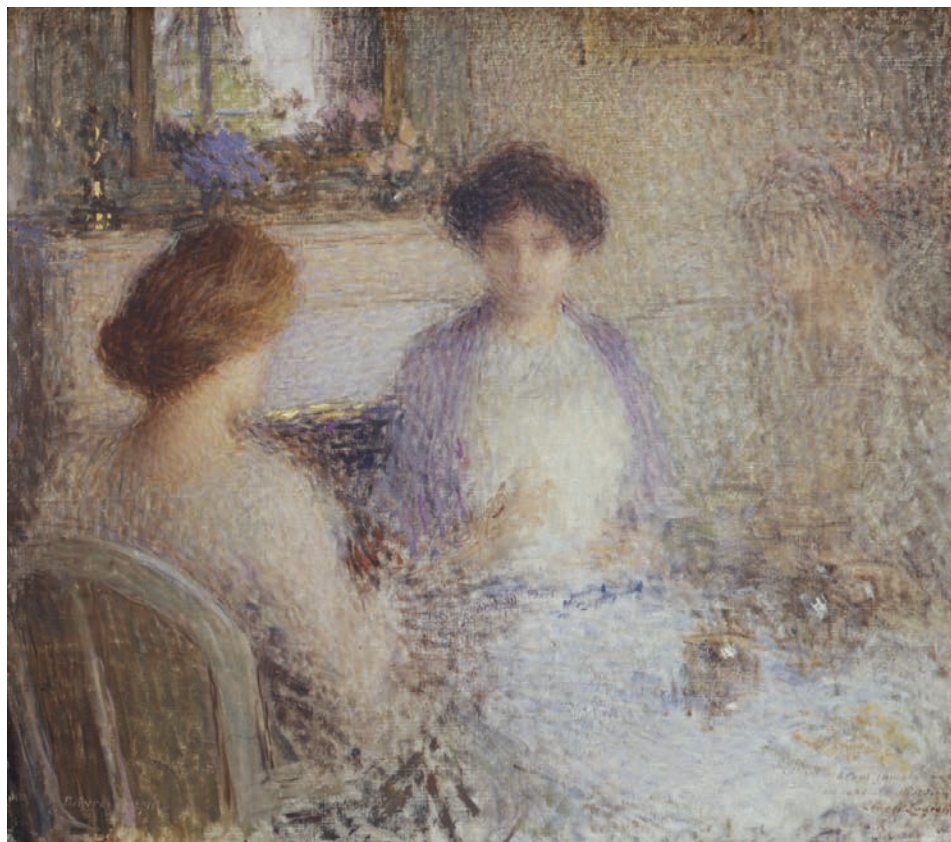


qu'il ait été bien nettement formulé, le but de cette société consistait à maintenir la tradition des Manet, des Degas, des Monet, de tous les artistes enfin qui avaient contribué à donner, durant la seconde moitié du XIX^e siècle, tant d'éclat à l'art français. » Les tableaux de Prinnet des années dix-huit cent quatre-vingt-dix montrent une admiration pour le premier impressionnisme, en particulier pour l'œuvre d'Eugène Boudin, qui se traduit par la même importance donnée aux harmonies de gris, bleu et rose du ciel qu'aux activités balnéaires, sur la côte normande, d'une société élégante et oisive.

Le norvégien Frits Thaulow, nourri par le naturalisme de Zola, peintre des villes portuaires ou du prolétariat au travail, témoin du réel sans artifice, réagit à l'arrivée du pleinairisme en Scandinavie à la fin des années dix-huit cent quatre-vingts. Campagnes et rivières surgissent dans ses œuvres, peintes dans des couleurs franches et baignées

d'une lumière limpide. Cherchant à définir une voie originale dans le genre du paysage moderne, il n'hésite pas à flirter avec le symbolisme, privilégiant l'atmosphère d'un lieu et les impressions magiques qui peuvent s'en dégager. Il ose même recomposer à l'atelier un paysage idéal, fruit de son imaginaire, où l'eau, élément fugace et mouvant, joue souvent le premier rôle. D'un point de vue technique, son « impressionnisme » est nuancé : le dessin garde sa précision, la touche se fait vibrante sans pour autant être diffractée. Enfin, il choisit un trait solide pour représenter les bâtiments des usines tirant leur force motrice de l'eau.

Comme Thaulow, Emile Claus se consacre presque exclusivement à la peinture de paysage. L'artiste tempère l'impressionnisme de ses toiles par son désir de réaliser des peintures « finies » et « structurées » et de perpétuer une tradition réaliste propre à l'art flamand. Claus met en œuvre un pointil-



Henri Martin
Jeune fille assise, vers 1904
Huile sur toile, 96,4 x 56,5 cm
Musée des Beaux Arts, Reims
inv. 907.19.165
© C. Devleeschauwer

Ernest Laurent
La Famille de Paul Jamot prenant le thé, 1910
Huile sur toile, 71 x 81 cm
Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, Roanne, inv. 2590
© Musée des beaux-arts et d'archéologie, Roanne

Edmond Aman-Jean
Line et François Aman-Jean, 1907
Huile sur toile, 130 x 97 cm
Collection particulière
Ph. Jean-François Heim





Frits Thaulow
Vieille fabrique sur la Somme,
vers 1896-1897
Huile sur toile, 73 x 92,5 cm
Musée d'Art moderne et
contemporain de Strasbourg
inv. 55.974.0.962
© M. Bertola



Henri Le Sidaner
La Table bleue, Gerberoy, 1923
Huile sur toile, 73 x 92 cm
Singer Museum
© Singer Laren

lisme moins rigoureux que celui de Georges Seurat afin de restituer les irradiations de la lumière et de rendre les rayons diffractés du soleil avec une palette colorée et des tonalités douces.

Henri Martin, sans doute influencé par la technique vermiculée et vibrante de Giovanni Segantini pratique lui, un divisionnisme original, plus spontané que théorisé fait de stries courtes, séparées et parallèles. Il le mettait au service de la représentation de figures poétiques et mystérieuses, toujours sereines, dans l'atmosphère douce d'un monde idéalisé et emprunt d'une certaine spiritualité, qui n'est pas sans rappeler l'art de Maurice Denis. Lecteur de Byron, Baudelaire et Verlaine, Henri Martin, exposera ses œuvres en 1892 et 1893 aux salons de la Rose-Croix, société artis-

tique proche de l'ésotérisme et du symbolisme fin de siècle. Épurant le symbolisme de tout son vocabulaire complexe, le peintre s'attardait sur l'harmonie familiale, sur les figures d'enfants sages ou de femmes vertueuses aux attitudes délicates, dont il savait capter les regards mélancoliques et dont il tentait de pénétrer la psychologie. En 1896, le critique Gustave Geffroy évoquait ses « figures un peu languissamment peintes [...] en des colorations effacées, ravivées par un détail, une fleur au corsage ou à la chevelure, des yeux trop translucides, enchâssés comme des pierres précieuses ».

Plusieurs artistes de la « Société nouvelle de peintres et de sculpteurs » évoluaient, comme Henri Martin, entre un néo-impressionnisme assagi et un symbolisme apaisé. Ainsi, Edmond Aman-Jean, condis-



ciple de Seurat à l'École des Beaux-Arts de Paris fut proche des milieux symbolistes et notamment des peintres Alphonse Osbert et Alexandre Séon. Quant à la proximité du peintre Ernest Laurent avec les symbolistes on la reconnaît à la façon dont il nimbe de mystère ses figures féminines saisies dans leur vive quotidienne, et baigne ses intérieurs bourgeois d'une atmosphère intimiste.

Henri Le Sidaner arrête le temps pour mieux nous laisser profiter paisiblement d'une douceur de vivre qui baigne ces havres de paix que sont sa maison et son jardin à Gerberoy, thèmes privilégiés de ses tableaux. « Peintre de l'intimité la plus discrète », comme le qualifiait l'un de ses contemporains, il va même jusqu'à exclure toute figure humaine de ses toiles pour que le regardeur fasse

sien le lieu. Les allées attendent nos pas, les bassins sont là pour que notre silhouette vienne s'y refléter. Il ne fait aucun doute que nous sommes les hôtes de ces tables dressées et alléchantes. Le chromatisme chaud et la touche posée délicatement participent du sentiment de silence, de paix et de volupté qui s'en dégage. Avec cette même attention au raffinement des couleurs, au traitement de la lumière qui ne dissout pas les formes mais au contraire les structure, Prinnet préfère lui se faire le chroniqueur des anecdotes d'une société insouciance, peuplant avec poésie ses tableaux de flâneurs sur la digue, de baigneurs sous l'œil bienveillant de leur maître-nageur et de jeunes filles rieuses, protagonistes d'un jour d'une peinture aussi légère que le vent du bord de mer qui vient subrepticement soulever leurs chapeaux. ■

Emile Claus
Coucher de soleil sur la Lys, 1911
Huile sur toile, 71 x 92 cm
Collection particulière
© Galerie Derom

NOTA BENE —————
Derniers impressionnistes
Le temps de l'intimité
Palais Lumière, Évian
Jusqu'au 2 juin 2019

FONDATION DE L'HERMITAGE LA PEINTURE VICTORIENNE À L'HONNEUR

Gilles Monney

La Fondation de l'Hermitage à Lausanne s'est engagée à mettre en avant la diversité de l'art du XIX^e siècle dans ses expositions. Aujourd'hui, c'est la peinture anglaise qui est à l'honneur.

A quelques exceptions près – Whistler, Turner... –, la peinture anglaise précédant le XX^e siècle – qui ne connaît pas Freud, Bacon, Hirst, etc. – reste largement méconnue de ce côté de la Manche. Pourtant, les artistes ont été nombreux et l'art foisonnant, riche et varié. La Fondation de l'Hermitage met l'accent, en près de soixante tableaux, dont plusieurs n'ont jamais été exposés en Suisse, la peinture de l'époque victorienne, qui court de l'accession au trône de la reine Victoria à sa mort, en 1901.

Si la période victorienne marque l'âge d'or de la révolution industrielle et de l'empire britannique dont découle une prospérité nationale importante, mise en scène dans plusieurs tableaux exposés à la Fondation de l'Hermitage, elle ne profite pas à tout le monde. Des peintres comme Frederick Walker ou Augustus Mulready prêtent leur pinceau à cette réalité sociale, représentant les petites gens et leurs conditions de vie difficiles : pauvreté, misère, maladie, mort infantile – tout cela réalisé de façon poignante par Frank Holl dans le diptyque *Chut!* et *Plus aucun bruit*. Solitude aussi, principalement des femmes – monsieur est parti sur un des nombreux bateaux faisant la gloire de la flotte et de l'empire britanniques. Le retour au bercail est, évidemment, incertain.



James Abbott McNeill Whistler
Red and Black: The Fan, 1891-1894
 Huile sur toile, 187,4 x 89,8 cm
 The Hunterian, University of
 Glasgow

© The Hunterian, University of Glasgow 2019

Joseph Mallord William Turner
Landscape with Water, 1840-1845
 Huile sur toile, 121,9 x 182,2 cm
 Tate, accepted by the nation as part
 of the Turner Bequest 1856

© Tate, Londres 2019

Le XIX^e siècle est le grand siècle de la peinture de paysage, et l'Angleterre victorienne n'y échappe pas. La Fondation de l'Hermitage montre plusieurs exemples, notamment des John Campbell et Daniel Alexander Williamson, dont le souci d'exactitude topographique et géologique est très prégnant – la lecture des textes de John Ruskin n'y est pas étrangère –, alors que des John Brett et Walter Hugh Paton peignent des paysages beaucoup plus atmosphériques, parfois sublimes. Mais le peintre de paysage par excellence est bien évidemment Joseph Mallord William Turner, représenté par deux tableaux différents, dont le *Paysage au bord de l'eau*, tout droit venu de la Tate Britain à Londres. Même si cette huile sur toile est inachevée, elle est caractéristique de la nouvelle pratique picturale amorcée par Turner au début des années dix-huit cent quarante, avec une facture beaucoup

plus relevée – Turner peignait ses toiles en atelier, sur base de croquis très sommaires dessinés sur le motif. Nombreux sont ceux qui veulent voir dans le dernier Turner un précurseur de l'impressionnisme voire de l'abstraction – même si cette dernière hypothèse est exagérée.

Le XIX^e siècle est également une période au cours de laquelle la science connaît des développements importants et prend une place de plus en plus grande dans la société, comme en atteste *La science est mesure de toute chose* de Henry Stacy Marks ou encore un tableau de James Poole mettant en scène la comète de Donati dans le ciel d'octobre 1858, proche des sept étoiles de la Grande Casserole. Cette comète, une des deux plus brillantes du XIX^e siècle, a par ailleurs été la première à être photographiée.





John Everett Millais
The Eve of Saint Agnes, 1863
 Huile sur toile, 117,8 x 154,3 cm
 Her Majesty Queen Elizabeth II
 © Royal Collection Trust /
 Her Majesty Queen Elizabeth II 2019

Frederick Sandys
Vivien, 1863
 Huile sur toile, 64 x 52,5 cm
 Manchester Art Gallery
 © Manchester Art Gallery / Bridgeman Images

NOTA BENE —————
**La peinture anglaise
 de Turner à Whistler**
**Fondation de l'Hermitage,
 Lausanne**
Jusqu'au 2 juin 2019

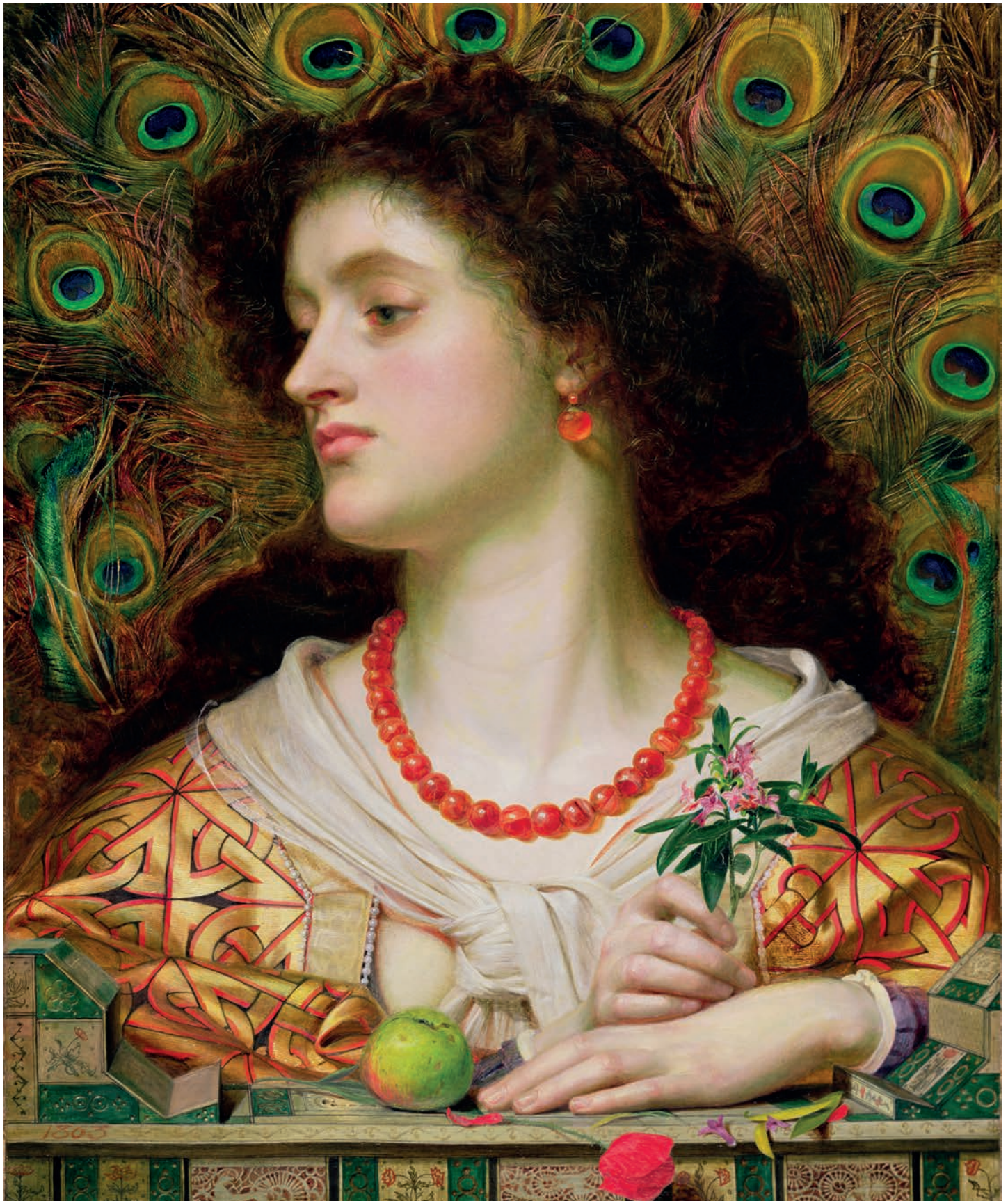
De nombreux peintres de la période victorienne se sont tournés vers la littérature en quête de nouveaux sujets. *La réconciliation d'Obéron et Titania* de Joseph Noel Paton traduit la forte présence dans l'imaginaire anglais au milieu du XIX^e siècle des pièces de théâtre de Shakespeare. Comme souvent dans des scènes inspirées du *Songe d'une nuit d'été* (pensons à Füssli, récemment mis à l'honneur au Kunstmuseum de Bâle), ce tableau fourmille de détails plus malicieux et saugrenus les uns que les autres. Arthur Hughes propose une version différente d'*Ophélie*, tableau très connu de John Everett Millais, en représentant la jeune femme avant qu'elle ne se noie. Les artistes préraphaélites se tournent également vers de la littérature plus récente, notamment la poésie de John Keats, comme John Everett Millais avec *La Vigile de la sainte Agnès*.

L'exposition est aussi l'occasion de découvrir sous un autre jour Jane Morris, cette jeune femme rousse et androgyne qui a tant plu aux préraphaélites, à travers une série de photographies prises par Parsons. Elles ont été commandées par Dante Gabriel Rossetti, qui voulait s'en servir comme études préliminaires pour ses peintures. La pho-

to, justement, a vu le jour sous l'ère victorienne. Il n'est donc pas étonnant de retrouver une section entière qui lui est consacrée, avec un ensemble d'héliogravures où se trouvent Cameron, Emerson, Frith, Hill & Adamson, Robinson et Talbot, l'inventeur du procédé qui portera son nom et qui deviendra la base de la photographie argentique moderne: le talbotype – aussi appelé calotype.

Cette présentation se termine au sous-sol avec notamment *Vivien* de Frederick Sandys, le tableau qui se retrouve sur l'affiche de l'exposition, mais aussi avec James Abbott McNeill Whistler et John Singer Sargent, deux artistes d'origine américaine. Si le premier est surtout connu pour ses compositions nocturnes et ses tableaux inspirés de la musique, il est ici représenté par *Marron et Or*, l'un de ses autoportraits les plus saisissants, proche de la facture de grands maîtres, comme Velasquez, avec ce fond indéfini et ces mains à peine brossées si fréquentes chez l'Espagnol.

Décriée en son temps, la peinture victorienne se vend désormais à des sommes faramineuses... ■



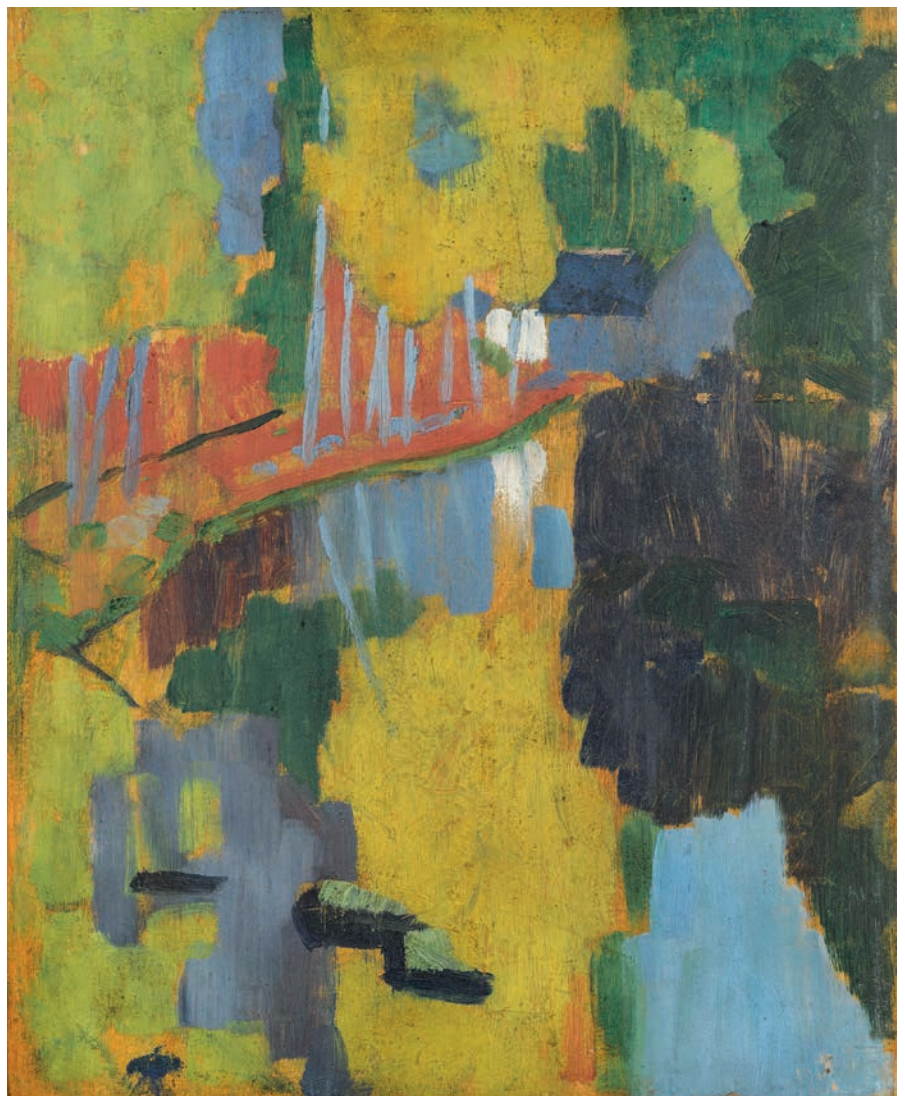
COMMENT LE PAYSAGE AU BOIS D'AMOUR DE **SÉRUSIER** EST DEVENU LE TALISMAN DES NABIS

Le musée d'Orsay consacre une exposition aux Nabis en partant du tableau fondateur de ce mouvement : *Le Talisman* de Paul Sérusier, exécuté en Bretagne sous la direction de Paul Gauguin un jour de 1888.

Tancrède Hertzog

Son titre l'indique : *Le Talisman*, minuscule tableau peint par Paul Sérusier en octobre 1888, jouit d'un statut presque mythique, qui reste, cependant, assez à part dans l'histoire de l'art. L'œuvre, en effet, est surtout connue des historiens et des amateurs de peinture de la fin du XIX^e siècle, bien moins du grand public. Elle est loin d'avoir la même aura qu'*Impression, soleil levant* de Monet ou le *Bal du Moulin de la Galette* de Renoir. Le statut du tableau de Sérusier est particulier car plutôt que par la postérité il fut décidé par les artistes eux-mêmes qui recueillirent l'influence de l'œuvre : les Nabis. Ce petit panneau peint est, on le sait, à l'origine même de l'existence de ce célèbre groupe d'artistes.

Voici l'histoire : en 1888, le peintre parisien Paul Sérusier, âgé de vingt-trois ans, élève à l'Académie Julian, travaille dans un style naturaliste. Il décide de se rendre à Pont-Aven, où existe une colonie disparate d'artistes, dont la majeure partie peint dans le même style académique que lui. Il commence par y produire des œuvres tout ce qu'il y a de plus classique, décrivant la pittoresque vie quotidienne bretonne, comme dans *Intérieur à Pont-Aven*. C'est un autre Nabi, Maurice Denis, mythographe du groupe, qui raconte la suite : un jour, très peu de temps avant le départ de Sérusier pour Paris, un miracle survient. Le jeune artiste, érudit, cultivé, épris de philosophie, croise un peintre original, dénommé Paul Gauguin, qui a exposé aux côtés des impressionnistes et vient de





peindre un tableau étrange, *La Vision après le sermon*. Gauguin lui propose de l'emmener peindre sous sa direction au bois d'Amour. La « leçon » dure quelques heures à peine. Sérusier rentre à Paris et montre le tableau qu'il a peint à ses amis de l'Académie Julian : c'est une révélation. L'œuvre est antinaturaliste au possible. Pour autant, ce n'est pas de l'impressionnisme, pas plus que du pointillisme. Ce sont des taches de couleur franches et imaginaires apposées les unes à côté des autres. La suite, c'est la création d'une confrérie quasi mystique de peintres qui s'appellent eux-mêmes les Nabis, les « Prophètes », et peignent dans un style synthétique, empreint de leçons mystiques et théosophiques.

Ce sont les Nabis eux-mêmes (Denis, Bonnard, Ranson, Ibels bientôt rejoints par Vuillard, Roussel, Lacombe, Vallotton et d'autres) qui ont baptisé ce tableau du nom de *Talisman*, faisant de lui l'objet tutélaire de leur coterie, car il procédait la leçon du maître révérend, Gauguin – la divinité des Nabis. Dans leur *Bible*, dans leur récit des origines, leur Table de la Loi est *Le Talisman* de Sérusier, qui fut d'ailleurs religieusement conservé tel une relique par Maurice Denis jusqu'à sa mort en 1943 puis par ses descendants avant d'aboutir au musée d'Orsay en 1985.

L'exposition qu'Orsay consacre aux Nabis prend pour point de départ la précieuse petite icône. La nouveauté, c'est qu'on peut voir le revers du panneau, avec les inscriptions et étiquettes qui s'y sont accumulées au fil du temps. On pensait peut-être résoudre le mystère de la sainte relique de Sérusier en la scrutant sous toutes ses coutures, en l'examinant au plus près, devant et derrière, en la sou-

Le Bois rouge, vers 1895, huile sur carton marouflé sur toile, 120 x 60 cm, collection particulière

© Photo : Didier Robcis

Le Talisman dit aussi *Paysage au Bois d'Amour*, 1888
Huile sur bois, 27 x 21,5 cm
Musée d'Orsay, Paris, inv. RF 1985 13

Photo © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt



Dissonance chaude /
Dissonance froide, vers 1921
 Huile sur toile contrecollé
 sur carton monté sur châssis,
 29,3 x 39,7 cm
 Saint-Germain-en-Laye, musée
 départemental Maurice Denis, inv.
 PMD 980.3.1 et PMD 980.3.2
 © Droits réservés

mettant aux rayons X et autres spectrographies, comme les cardinaux du Vatican font, périodiquement, déterrer les ossements des saints pour faire des prélèvements et analyser en laboratoire le Saint-Suaire pour prouver leur authenticité! Mais le fait même de mener des batteries d'analyses sur le petit *Paysage au Bois d'Amour* séruséen ne confirme-t-il pas son aura mythique et sa valeur de relique sacrée? De cette série de tests, on apprend que les couleurs utilisées par l'artiste sont belles et bien pures, avec très peu de mélanges: il a donc écouté ce que lui disait Gauguin («Comment voyez-vous cet arbre: il est bien vert? Mettez donc du vert, le plus beau vert de votre palette; – et cette ombre, plutôt bleue? Ne craignez pas de la peindre aussi bleue que possible»). On découvre aussi que Sérusier n'a pas pris le soin de préparer son panneau, en l'enduisant d'une sous-couche: cela confirmerait que, pour lui, il ne s'agissait que d'une pochade, d'une expérimentation. Enfin, les analyses confirment ce que les historiens savaient, en fait, déjà: le tableau n'a pas été peint sur le couvercle d'une boîte à cigares, comme l'affirmait Maurice Denis en 1903 pour marquer l'opposition entre le prosaïsme de ce support et la valeur spirituelle de l'œuvre, mais sur un vrai panneau produit à usage des peintres. Soit. Un essai du catalogue de l'exposition montre comment le discours sur l'œuvre, sur ce qu'elle représente pour les Nabis, l'a emporté sur la description même du tableau... tout en oubliant lui-même, cet essai, de nous le décrire, ce petit bout de bois recouvert «de couleurs en un certain ordre assemblées». Allons donc au-delà du «Talisman».

Que voit-on? Tout sauf une œuvre abstraite. Le motif est là. Mais il se dissout, il devient autre chose. Un plan d'eau – une rivière, l'Aven –, des arbres, une rive, une petite maison au toit à double pente et aucune ligne d'horizon, voilà tout. La profondeur est esquissée non pas par la trouée du cours de la rivière mais plutôt par l'alignement perspectif, en effet «carte à jouer», de troncs d'arbres qui se répètent à la queue leu leu, les uns derrière les autres, et, sous eux, par le sentier orangé délimité par deux lignes vertes, qui correspond à la rive. Seul point qui accroche l'œil dans ce magma d'éléments naturels, la silhouette carrée d'une maison au bord de l'eau. Ce qui brouille un peu plus les repères: le dédoublement de la représentation, par le reflet dans l'eau de ce qui se trouve au-dessus. Si ce n'étaient pour les taches bleues – qui, par leur clarté, reflètent le ciel absent plus qu'elles ne signifient la couleur de l'eau –, on pourrait presque retourner le tableau. Le haut, le bas, on s'y perd un peu, tout en s'y retrouvant finalement. Qu'en est-il maintenant du style, de la touche? On voit des bandes de couleur verticales, comme des tesselles de mosaïque, déposées par le pinceau du peintre. Ce sont des touches généreuses, on devine le mouvement du pinceau, la vitesse d'exécution – même s'il n'y a pas d'empâtements. On n'est pas face aux petits rangs d'oignon minutieux des pointillistes. On sent l'instinct, le coup de brosse et la spontanéité du geste, tout en restant en deçà de la nervosité impressionniste, de la touche visible et déliée de Monet ou Sisley. Remarquons aussi qu'il n'y a pas de lignes pour délimiter les éléments représentés,



aucun trait pour circonscrire un motif: tout – les arbres, la maison, la rive, les reflets – est bâti par la juxtaposition des touches colorées, aux formes plus ou moins rectangulaires. Le rythme de ces touches est, on l'a dit, vertical, de haut en bas, de bas en haut, alors que le motif du tableau s'établit, lui, dans la profondeur des arbres et du cours d'eau. Qu'en est-il, enfin, du traitement de la lumière? Il n'y en a pas, elle provient uniquement de la couleur. Aucun effet tonal, aucune modulation, aucune tentative de reproduire un éclairage naturel comme la lumière du soleil perçant dans le sous-bois ou l'atmosphère lourde et empuée d'un orage s'annonçant. Rien que la couleur, pure et saturée. L'air ne circule pas: tout est riche, tout est opulent, décoratif – le jaune, l'orange dominant. On étouffe, il n'y a rien d'aérien ici et la vue, d'ailleurs, est complètement bouchée – il n'y a aucun point de fuite pour l'œil, la représentation semblant se limiter à un seul et unique plan, artificiel. Si on ne se concentre pas, on ne voit plus que la peinture. La peinture pour elle-même et ses milles suggestions issues de la couleur.

Revenons maintenant une dernière fois au discours sur l'œuvre et au titre: *Talisman*... Voilà un mot qu'on emploie habituellement pour désigner un bijou, une pièce d'orfèvrerie, un joyau – des productions artisanales rattachées aux arts décoratifs. Or, les Nabis étaient fort sensibles aux créations décoratives – qu'on pense aux paravents de Vuillard et Bonnard, aux éventails de Denis – car ces pièces sont, sans le savoir, purement autoréférentielles, tout sauf pittoresques et mimétiques comme l'est la peinture. Un bracelet orfèvré ou un collier serti de pierres ne représente rien d'autre que lui-même. Les ornements qui les décorent – frises d'oves, vaguelettes ou motifs de grecque – sont par essence abstraits et c'est leur répétition, leur agencement, leurs variations qui créent des motifs agréables à l'œil. Toute l'ambition esthétique du tableau de Sérusier – peindre pour peindre, peindre pour représenter non pas ce qu'on voit mais ce qu'on ressent – est déjà contenue dans son titre, un titre qui est loin de ne se référer qu'au caractère sacré de l'œuvre: ce titre affirme sa picturalité, il proclame le pas franchi par ce petit tableau sur le long chemin de la peinture vers l'abstraction. ■

Tétraèdres, 1910
Huile sur toile, 92 x 56 cm
Musée d'Orsay, Paris, inv.
RF.MO.P.2018.5
Photo © musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

Le Cylindre d'or, vers 1910
Huile sur carton, 38,2 x 23,7 cm
Musée des Beaux-Arts de Rennes
inv. 1969.19.14
Photo © MBA, Rennes, Dist. RMN-Grand Palais / Adélaïde Beaudoin

NOTA BENE

Le «*Talisman*» de Sérusier, une prophétie de la couleur
Musée d'Orsay, Paris
Jusqu'au 2 juin 2019



RENÉE LEVI

«LE BÉTON DOIT ÊTRE LA COULEUR LA PLUS CLAIRE»

Karine Tissot

Renée Levi est la lauréate du Prix de la Société des Arts • Arts Visuels • Genève 2019, l'un des prix actuellement les plus importants en Suisse. Se préparent une exposition et une publication pour septembre prochain.

«**R**enée Levi est de ces artistes qui ont pour objet permanent d'élargir et de redéfinir avec vigueur le champ de la création et plus précisément, la concernant, celui de la peinture», explique Claire Le Restif, directrice du Crédac. Artiste bâloise de renommée internationale, Renée Levi fait de la peinture abstraite, mais également des dessins et des installations. Architecte de formation, collaboratrice pour Herzog & De Meuron dans les années quatre-

vingts, enseignante à l'École des Beaux-Arts de Bâle depuis 2001, elle développe un travail qui porte sur la perception de l'espace en utilisant des couleurs souvent très vives voir fluorescentes. Née en 1960 à Istanbul, elle a signé des interventions pérennes dans différents lieux en Suisse, publics et semi-publics : *Steps* pour la clinique Hirslanden à Zurich en 1997 ; *Ping* à la clinique Barmelweid près d'Aarau en 1998, *Eyes* pour l'UBS à Bâle en 2000, et *Le Tapis volant* pour le cycle d'orientation de Montbrillant à Genève en 2003.

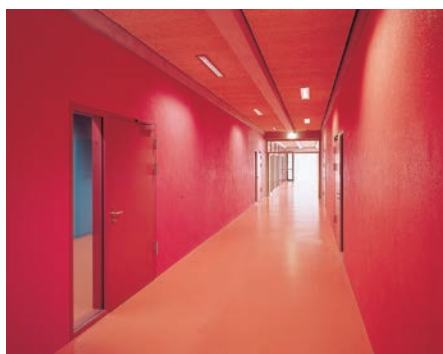
Elaine ou Elaine, 2018
Acrylique sur toile, 280 x 960 cm
© Photo: Serge Hasenböhler

Connue pour les grandes installations de peinture qu'elle réalise dès les années deux mille, Renée Levi s'était pourtant lancée dans la production des *Kunst am Bau* cinq ans auparavant avec une première intervention *in situ*: *Farbraum* pour l'Hôtel de Ville de Liestal. Le *Kunst am Bau*, littéralement, «l'art dans la construction», est une pratique qui reconnaît l'importance de la présence d'œuvre(s) d'art sur un territoire et du rôle des artistes dans la société. Si l'art et l'architecture se sont éloignés l'un de l'autre dans le courant du XX^e siècle, par leurs évolutions respectives, très spécifiques, force est de constater que depuis les années quatre-vingt-dix, un nouveau rapprochement s'est progressivement opéré entre les deux domaines, insistant désormais sur l'interaction et le dialogue. Renée Levi s'inscrit ainsi dans une génération qui fait de la peinture un instrument analytique dans le rapport qu'elle peut entretenir à l'architecture. Refusant dans ce contexte le seul rôle ornemental de la peinture – quand bien même elle travaille avec le non-figuratif et en cela œuvre sur un ter-

rain controversé quand il s'agit de la conjuguer avec le bâtiment – et portant en elle l'héritage moderne qui offre une plus-value à la couleur en tant que telle, Renée Levi pousse ses projets jusqu'à l'expérience sensorielle. Sans pour autant les détacher d'une donnée réflexive qui peut s'étendre à des questions de société. Affirmant clairement que la peinture peut être autre chose que de la décoration, qu'elle peut s'affranchir des contraintes du tableau, Renée Levi lie étroitement la couleur aux qualités de l'architecture. C'est ce qui rend ses interventions audacieuses et en même temps parfaitement respectueuses du contexte dans lequel elle agit. Ainsi en va-t-il de la salle du Grand Conseil de Lucerne (*Reuss*, 2001) : les conseillers administratifs siègent désormais à la hauteur d'un rectangle blanc – mettant leurs silhouettes en exergue – situé au sein d'une arche en plein cintre recouverte sur toute sa surface d'entrelacs jaunes. Une nouvelle luminosité s'est immiscée au sein d'une architecture classique et autoritaire. L'intervention baptisée du nom du fleuve lucernois devient force

Le tapis volant, 2003
Cycle d'orientation
Montbrillant, Genève

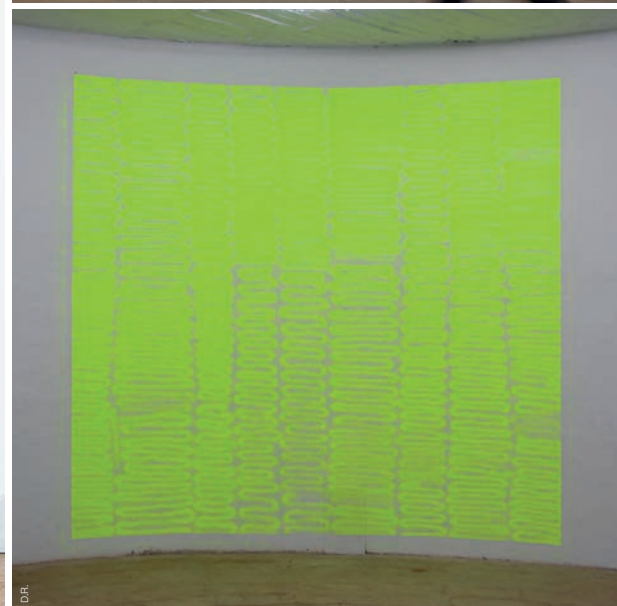
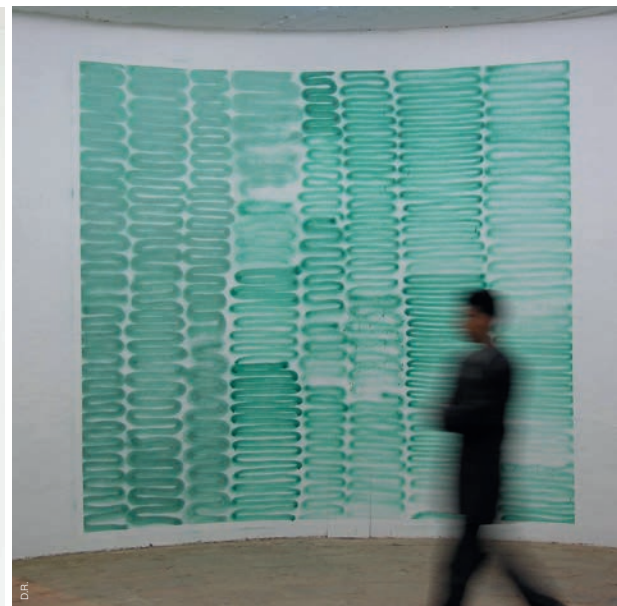
Reuss, 2001
Acrylique jaune fluorescent sur
panneau de bois, 7,5 x 7 m
Salle du Grand Conseil, Lucerne





Nora, 2018
Acrylique sur toile, 400 x 320 cm
© Photo: Nico Valsangiacomo

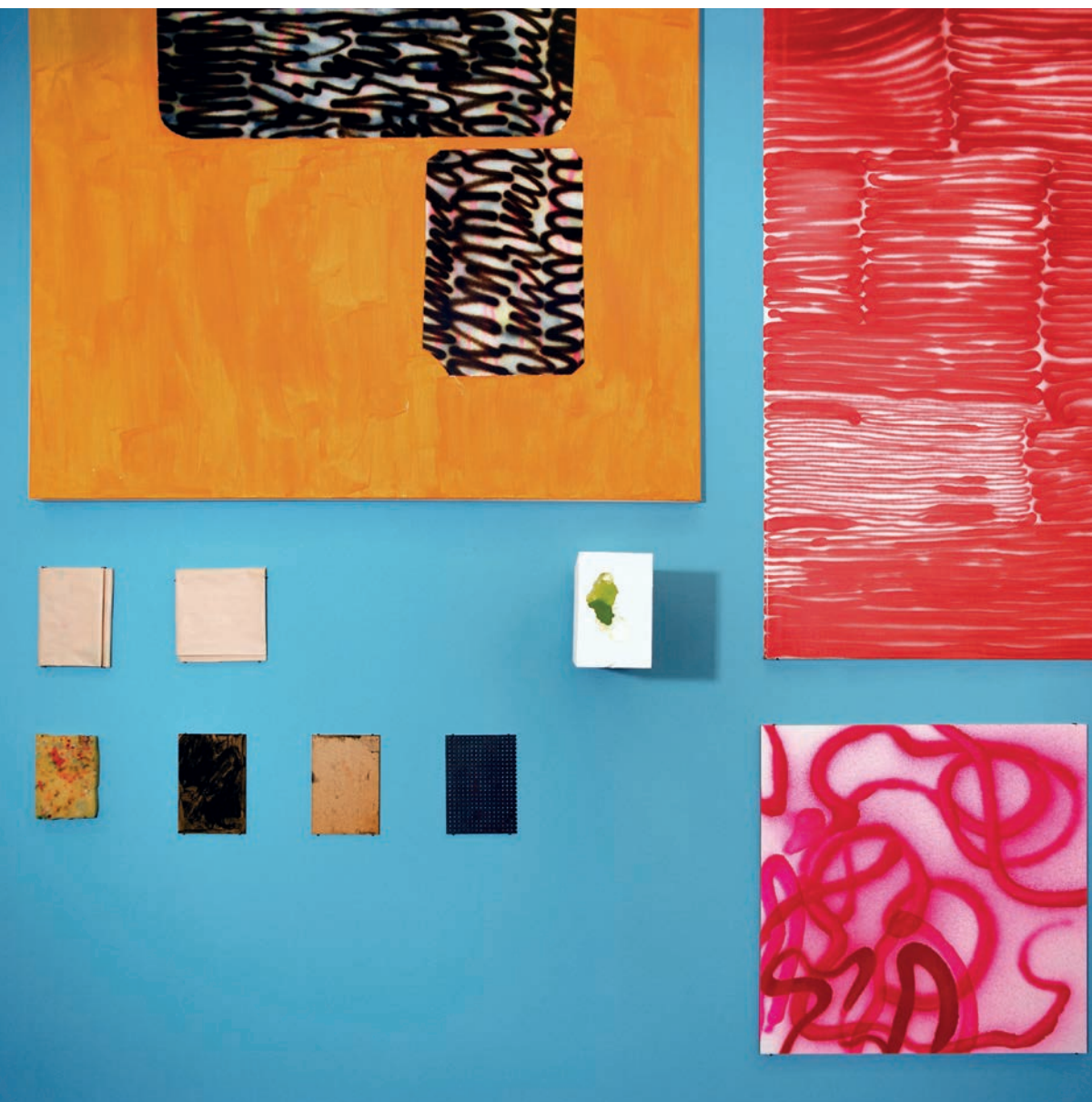
Fog, 2005
Deux des quatre peintures murales,
résine artificielle, peinture acrylique
11^e Triennale d'Inde, New Delhi,
Bundesamt für Kultur BAK



d'intensité conceptuelle avivant les débats, et confirme qu'il est possible de conquérir un espace avec du pictural.

Matériau minéral par excellence, le béton est généralement de couleur grise. Dans l'intervention que Renée Levi imagine en 2003 avec les architectes Weber et Hofer AG de Zurich pour le projet de l'école genevoise mentionné plus haut, un effet de contrastes est appliqué à même le sol et les murs. À partir de la couleur du béton, qui doit être dans ce cas précis « la plus claire » de l'architecture – tel que le décide Renée Levi – les teintes

se sont organisées en évitant délibérément le blanc – réservé *stricto sensu* aux emplacements des « tableaux noirs » dans les salles de classe et du « tapis volant », gigantesque monochrome réfléchissant ses teintes dans la cour, et agissant comme un espace de respiration dans le collège, de projection et d'imagination pour les élèves : un craie éclate dans les couloirs, dialogue avec l'aubergine des blocs sanitaires et ne rencontre jamais le bleu « Suchard » des salles de classes appliqué sur les murs intérieurs. Réchauffant les tonalités propres des matériaux utilisés pour le bâtiment – le béton, l'acier, le verre – son intervention ar-



Stock, 2008
Installation au
Kunstmuseum Thun
© Annik Wetter

tistique insufflé une dynamique positive pour les sept cents élèves qui étudient tous les jours au sein d'une œuvre d'art.

Dans son atelier, Renée Levi a eu recours au spray des années durant, comme les tagueurs. Mais elle inscrit aussi ses formes sur des fonds monochromes, et joue sur les nombreuses combinaisons possibles de supports, matériaux, textures et structures, tracés, dessins, démontrant que la conjonction du vibrant et de l'affirmé peuvent ensemble provoquer une position clairement assumée. Conçus à différentes échelles, et se situant

du côté du processus, ses dessins se pratiquent quant à eux tous les jours comme des réflexions. Réalisés à l'acrylique, à la bombe, à l'encre ou à l'aquarelle, ils permettent à son œuvre de rester toujours en mouvement. C'est dans une salle du Palais de l'Athénée que l'artiste pourra en septembre prochain, dans le cadre du Prix de la Société des Arts, répondre par un « geste pictural » et tenter concrètement de modifier quelque chose de la perception de cet espace, traduisant la densité de ses réflexions en une promesse : celle que des moyens simples peuvent véritablement révéler un espace. ■

NOTA BENE

Big Picture, Le grand format
Aargauer Kunsthau Aarau
Jusqu'au 28 avril 2019

Toiles et toiles, Manoir
de la Ville de Martigny
Jusqu'au 12 mai 2019

Prix Société des Arts de
Genève, Salle Crosnier
Genève, vernissage le 26
septembre 2019



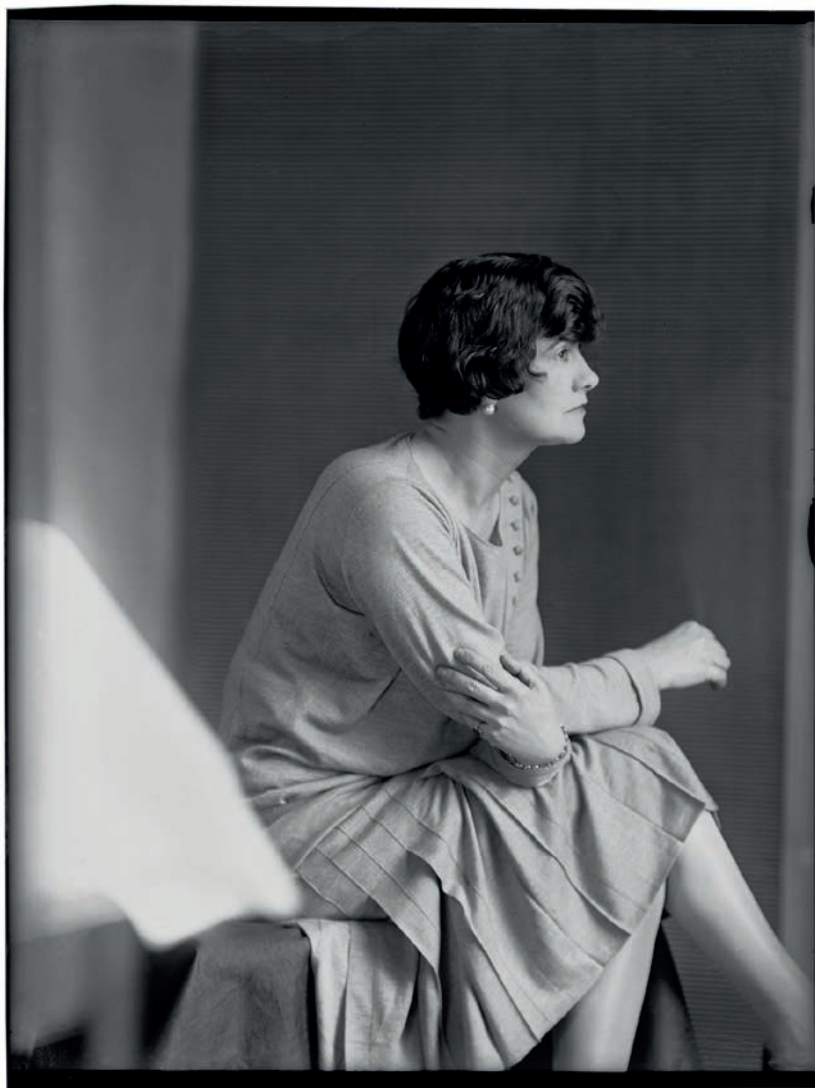
DEPUIS 1918



*Maîtrise la vie
de votre patrimoine*

Ch. BESUCHET S.A.

GÉRANT DE BIENS IMMOBILIERS



CHANEL

SAVE THE DATE

Benoît Dauvergne

Portrait de Gabrielle Chanel, 1927
© Chanel

La maison de couture fondée par Gabrielle Chanel dévoile son nouveau parfum, 1957, un nouvel hymne à la simplicité, à la subtilité, et à la ténacité.

Gabrielle Chanel distinguait – et cette finesse n’a rien d’étonnant de la part d’une amie chère de Pierre Reverdy – extravagance et excentricité. Excentrique, elle l’était assurément, à vivre au milieu des livres, des talismans, des secrets, passionnée, désespérée, péremptoire, les neuf Muses et les trois Parques à elle toute seule. Mais l’extravagance, Grand Dieu! cette propension à obscurcir... Non. Quand elle débuta dans la mode, avant la Première Guerre mondiale, c’était pour attaquer l’outrance, en particulier celle de ces véritables buffets – garnis de fleurs, de fruits ou d’oiseaux – que portaient alors sur la tête les dames les plus chics. Mademoiselle leur vendit des chapeaux et des tailleurs noirs, beiges, bleu marine, souples surtout, qui ne volaient pas la vedette au regard, à l’esprit et à l’allure, bien au contraire: de quoi être commodément excentrique. Chanel attaqua de même la grandiloquence olfactive. En 1921, elle lançait son *N°5*, son premier parfum, fragrance acérée, racée et profonde (comme un iceberg), composée par Ernest Beaux et dont le nom seul, intrigant et frappant, était et demeure un manifeste pro-simplicité et pro-subtilité. Pareillement, lorsqu’elle rouvrit sa maison de couture, en 1954, à plus de soixante-dix ans, une nouvelle fois les chiffres lui servirent à lutter contre le saugrenu: les tenues qu’elle proposait étaient dotées d’un simple numéro, et non d’un titre-programme, non d’un petit nom «poétique», comme chez ses confrères – géniaux parfois – faiseurs de falbalas. Chez elle, point de théâtre. La presse française bouda d’abord cette nouvelle révolution pratique, moderniste, de Coco. «Il faut aller en avant, pas en arrière»! disait-elle. Seule l’Amérique la comprit d’emblée, foyer des Trente Glorieuses, terre par excellence de l’affirmation de soi – et Chanel était rien moins qu’une héritière –, et nouveau barycentre de l’avant-garde artistique, illustrée notamment par Willem de Kooning ou Mark Rothko. Et Mademoiselle de louer plus tard ses clientes fidèles, ponctuelles, venues «exprès» de l’autre côté de l’océan «pour se commander leurs robes». C’est cette reconnaissance mutuelle entre la couturière installée au 31 de la rue Cambon et le Nouveau Monde que célèbre le dernier parfum lancé par la Maison: 1957. (Or un Rothko, on y songe en pas-

sant, n'est-ce pas comme des effluves peintes?) Mais à quoi font référence ces quatre chiffres, ce matricule inscrit sur ces solides flacons, sur ces parallélépipèdes de verre? – 57 évoque une autre adresse, celle de la boutique new-yorkaise de la marque au CC, rouverte cet hiver, où l'on peut venir contempler, parmi d'autres, une œuvre de Jean-Michel Othoniel haute de dix-sept mètres: RDV 15 East 57th Street.

Mais ce nombre, on l'aura deviné, c'est aussi et surtout une date. En 1957, l'année de *West Side Story*, Chanel vint à Dallas, tout sourire, chercher un prix, un Neiman Marcus Fashion Award. Institué près de vingt ans plus tôt par Stanley Marcus et son père, Carrie Marcus Neiman, l'un des trois fondateurs de la prestigieuse chaîne de magasins Neiman Marcus, cette distinction était donnée chaque année à plusieurs personnalités ayant marqué – on dirait aujourd'hui « influencé » – le monde de la mode et, plus généralement, celui du style. Fait notable: Chanel fut cette année-là, comme jadis certains récipiendaires éminents reçus dans un ordre de chevalerie et formant à eux seuls une promotion, l'unique personnalité célébrée. On distribua ces prix jusqu'en 1995 – George Braque en obtint un en 1963, Richard Avedon en

Chanel 1957

© Chanel

Olivier Polge, parfumeur
créateur de la maison Chanel

© Chanel

1979, Jean-Paul Goude en 1995... –, mais jamais plus un millésime ne fut associé à une seule personnalité. Ceci ne valait-il pas un parfum ?

L'actuel « nez » de la Maison, Olivier Polge, en profita pour compléter la très riche gamme des Exclusifs, la collection qui accueille certains des chefs-d'œuvre de ses prédécesseurs (on peut pour mémoire citer *Cuir de Russie* d'Ernest Beaux, sorti en 1924, et *Coromandel* de Jacques Polge, sorti quatre-vingt-trois ans plus tard). Il y manquait une composition développée autour du musc, l'ingrédient par excellence pour suggérer la netteté, le linge claquant et séchant au soleil – on songe à la scène des draps dans *la Belle et la Bête* de Jean Cocteau –, les chemises blanches amidonnées qui vous rendent plus solide et en même temps plus humble, une indéniable courtoisie, une certaine curiosité aussi..., en un mot, un mot employé autrefois par Mademoiselle et repris aujourd'hui par le parfumeur de la Maison, un mot d'antan pour une notion qui parle aux Américains: le sent-bon. « Aux États-Unis,



m'explique Olivier Polge, la propreté reste associée à la sensualité. J'ai réfléchi à cette idée». Voici donc 1957: à première vue un camaïeu de blancs, une association de huit muscs que viennent égayer, animer et même bousculer d'autres composants – «comme chez les peintres pointillistes, me dit le parfumeur, une touche inattendue, inaperçue de loin, de bleu ou de rouge» –, lesquels apparaissent comme piqués ou lovés dans une sphère de douceur ou une boule de cristal. Discrètement, le cèdre vient faire raisonner l'ensemble, et l'iris, irrésistiblement, le faire vibrer. On devine aussi de la fleur d'oranger, «dont les notes ne sont pas si éloignées de celles du jasmin» me fait remarquer Olivier Polge. «Et vous savez, poursuit-il, que s'il fallait trouver un dénominateur commun à tous nos parfums, ce serait d'abord la fleur, les parfums Chanel sont essentiellement des parfums fleuris. En réduisant encore, on aurait la fleur blanche, et enfin, le jasmin».

On est toujours très heureux de prendre pour guides des créateurs qu'on admire, et ce n'est pas, à mes yeux du moins, le moins judicieux des choix que de suivre Gabrielle Chanel dans cette voie (vers Jacques Lipchitz ou Apelles Fenosa, par exemple). J'en profite donc pour demander à Olivier Polge, sans paraître hors-sujet, s'il veut bien nous dévoiler l'un de ses artistes américains favoris. «J'aime beaucoup Charles Ives» noté-je sur mon carnet, en pensant d'ores et déjà aux prochains discs à m'offrir. Mais pourrais-je ne pas mentionner, pour finir, cet autre mélomane des plus inspirants, cet amateur d'art et ce grand lecteur qui, témoignent ses proches, sentait toujours si bon (*Boy Chanel* d'Olivier Polge était un de ses parfums)? Ce facétieux et fascinant dessinateur, cet infatigable photographe, le créateur de cette collection inspirée de l'Égypte pharaonique, présentée devant le Temple de Dendur le 4 décembre dernier, au Metropolitan Museum of Art, à New York, un défilé qui fêtait les artisans appartenant à la galaxie Chanel – brodeurs, plumassiers, plisseurs, bottiers, chapeliers... – et dont les invités eurent la primeur de 1957? Comment ne pas citer ici Karl Lagerfeld, qui vient hélas de nous quitter, qui, en 1983, était devenu le directeur artistique de la rue Cambon et qui, trois ans auparavant, avait reçu son Neiman Marcus Fashion Award? ■

OKI SATO

L'ÉBLOUISSANTE SIMPLICITÉ

Viviane Scaramiglia



Prodige de l'épure matérialisée, le célèbre Japonais traque l'émotion à travers des objets du quotidien qui se refusent à l'ordinaire. Dernier-né, son mobilier *Melt* pour WonderGlass.

Fauteuil *Melt*, Wonderglass
© Akihiro Yoshida



Se laisser emporter par la nature du verre coulé, puiser à l'extrême dans le potentiel créatif du matériau, l'exercice sied fatalement au regard décalé d'Oki Sato, toujours inspiré par l'observation de détails comme la fente d'un parquet ou les ombres dessinées dans un verre par les bulles d'eau gazeuse. Telles des sculptures de glace aux surfaces imparfaites, les douze pièces de la collection *Melt* ont été façonnées directement par le flux naturel du verre fondu, mettant au défi l'excellence du verrier vénitien WonderGlass. « L'idée n'était pas de dessiner un objet, mais de laisser le matériau le dessiner », indique le Japonais, fondateur et directeur artistique de l'influent studio tokyoïte Nendo. C'est ainsi, à la frange exacte du liquide et du solide qu'il a choisi de soumettre la viscosité du verre aux effets de la gravité. Courbes et arcs nés du poids même de la matière expriment les arcanes d'une folle complexité technique, le processus n'étant possible que par la conjonction précise de la température, du temps et de la gestuelle des artisans. Les plaques de verre drapées sur des tiges et suspendues entre des barres d'acier ont pris leurs formes en coulant, avant de passer au four de refroidissement. Révélée au salon IMM de Cologne en janvier, la collection d'assises et de tables sera présentée en avril à la Design Week de Milan. Pour les fondateurs de la manufacture WonderGlass, Christian et Maurizio Mussati, « l'audacieuse exploration d'Oki Sato repousse les frontières de notre approche du sur-mesure en architecture et design contemporain ».

Chaise *Melt*, Wonderglass
© Mattia Balsamini

Oki Sato, pièce *Melt*, 2019
© Mattia Balsamini

Tables en marbre *Nod* pour
Marsotto Edizioni, 2016
© Akihiro Yoshida

Maître de l'illusion optique,
l'artiste M.C. Escher exposé au
NGV de Melbourne, scénographie
d'Oki Sato. *Between Two Worlds*,
jusqu'au 7 avril 2019
© Akihiro Yoshida

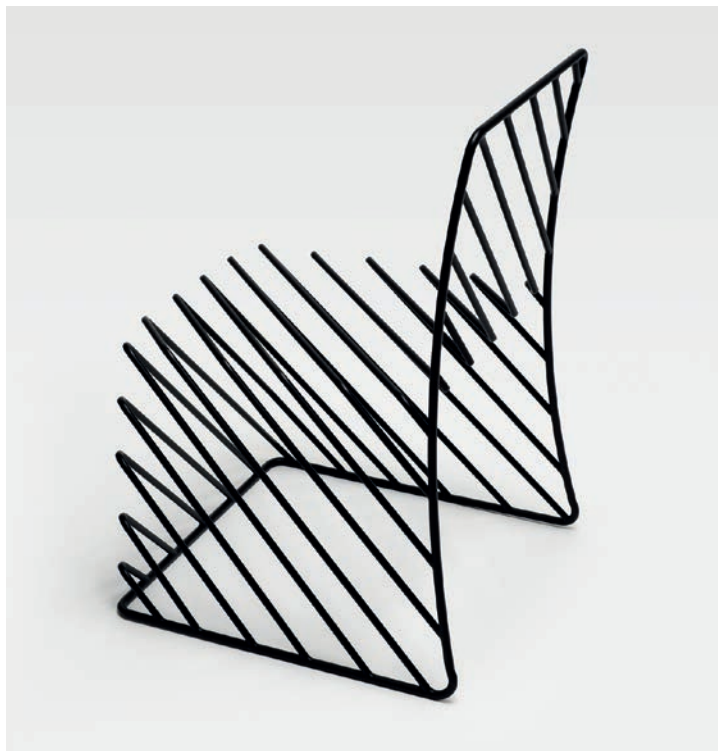
Chaise *Thin Black Lines*, 2010
© Masayuki Hayashi

Cabbage Chair pour Issey Miyaké,
réalisée par effeuillage de papiers
plissés, 2008
© Masayuki Hayashi

EN ÉTAT D'APESANTEUR

Dans quelle mesure le créateur est-il plus dessinateur que poète, plus concepteur qu'illusionniste ? La question ne cesse de s'évanouir face à cette capacité à figurer l'imperceptible qui sacre l'ascension fulgurante de Nendo. Alors qu'en 2017, il faisait l'objet d'une imposante rétrospective *Invisible Outlines* au Centre d'innovation et de design du Grand-Hornu, en Belgique, le studio mené par son charismatique leader était déjà auréolé de douze années de légende, mi-underground mi-corporate. Signature mondiale courtisée par les plus grands éditeurs internationaux, le prolifique Japonais multi-primé n'a pourtant rien changé à sa manière d'appréhender le métier. L'œuvre : une sorte d'abstraction grisante qui se joue des frontières au-delà des lignes et surfaces et balaie avec elle les idées reçues. Un univers vaporeux, fait de variations hypnotiques et de sensations en suspension, de vides et de pointillés à relier, où l'onirisme réenchante les rituels du quotidien.

Oki Sato voudrait transformer chaque instant en moment d'émotion partagée. Pour créer ce qu'il nomme « l'instant », ce petit temps d'effervescence qui détrompe l'habitude perceptive, il cultive le détail qui tue, celui qui crée la surprise et qui fait sourire. Ainsi la *Cabbage Chair*, une idée aussi simple qu'éblouissante qui consiste à effeuiller comme un chou un grand rouleau de papier plissé pour en faire un fauteuil sculptural. En 2009, on découvrait un petit traité de raffinement avec la chaise *Fadeout* qui semblait flotter au-dessus du sol grâce à ses pieds translucides comme perdus dans la brume. Du mobilier *Thin Black Lines* (Phillips de Pury & Company, Saatchi Gallery, Londres, 2010), volumes tracés dans l'espace en légères lignes noires qui interrogent les lois de l'équilibre, à la collection *Textured Transparencies* explorant toutes les nuances de la transparence et de l'opaque (Galleria Jannone, Milan 2011), l'art de surprendre semble illimité. L'émotion, c'est aussi la sensation à fleur de peau. Avec « Air lids » (2018), série d'ustensiles conçus à partir de fluoroélastomère, « le toucher est encore plus doux que du caoutchouc de silicone, imitant la même impression que si l'on touchait quelque chose de matérialisé à partir de l'air ».





ENIVRANTE LIBERTÉ

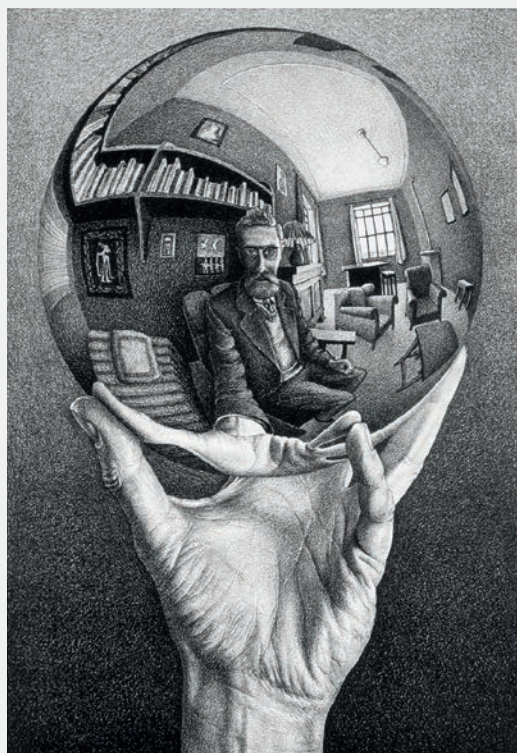
Un peu «gaijin» (non japonais) en son pays, cet architecte né en 1977 à Toronto a très vite opté pour la liberté que donne le design. Sa première visite au Salon du Meuble de Milan, en 2002, sera décisive. Sans réfléchir ni avoir jamais exposé, il fonde Nendo la même année. Deux ans plus tard, sa rencontre avec le grand éditeur italien Cappellini lui ouvre ses portes et les commandes s'enchaînent. Du mobilier et luminaires à l'accessoire high-tech, de la scénographie à son retour à l'architecture, Oki Sato impressionne par la cohérence et la force de son vocabulaire qui rayonnent dans les collections permanentes de nombreux musées, du MoMA de New York aux Arts Décoratifs de Paris, de la Triennale de Milan au Design Museum de Holon. ■

PARCOURS

1977 | Naissance à Toronto, Canada
2002 | Master en Architecture, université Waseda, Tokyo ; Fondation du studio Nendo, Tokyo
2003 | Première exposition au Salon de Milan, avec un « Special mention Award » de Design Report.
2005 | Antenne de Nendo à Milan
2006 | Classé parmi « The 100 Most Respected Japanese » par Newsweek

Au nombre des titres reçus :

2012 | « Designer of the Year », Wallpaper magazine
2015 | « Designer of the Year », Maison & Objet, Paris
2018 | « Blueprint Award for Design »
2019 | « Designer of the Year », AW Architektur & Wohnen Magazine ; « Germany Design Award »



ON A EXPOSÉ SUR LA LUNE

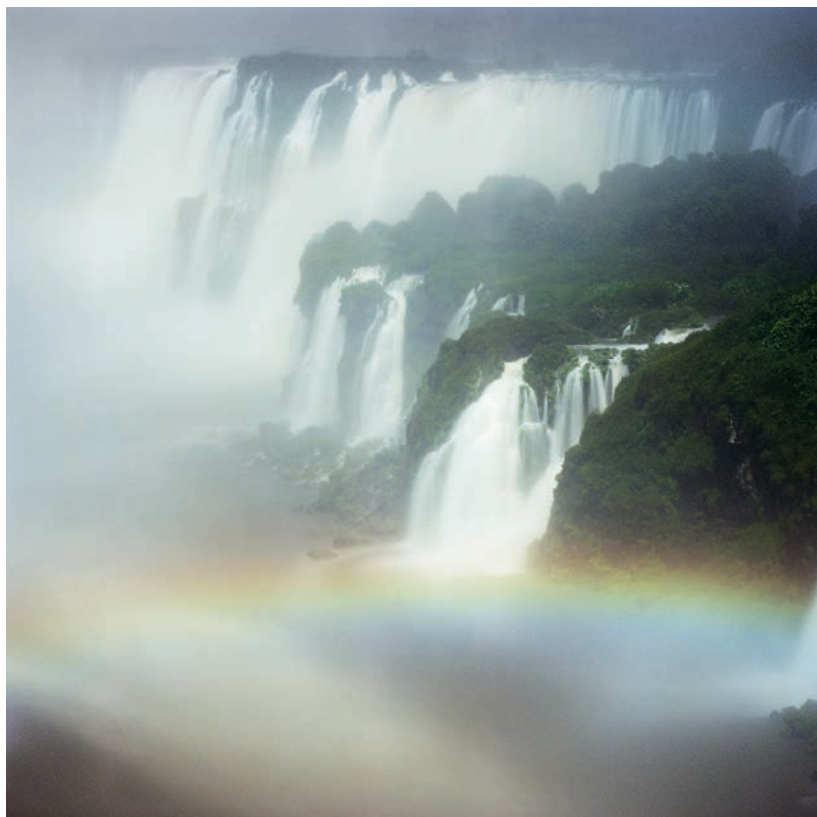
Alice Frech

Les cinquante ans du premier pas sur la lune au Kunsthaus de Zurich.

Le 20 juillet 1969 alunissait la mission *Apollo 11*. Pendant 2 heures et 31 minutes, les astronautes Neil Armstrong et Buzz Aldrin foulaient pour la première fois la surface de la lune. Ce «petit pas pour l'Homme» fut la pièce maîtresse d'un échiquier politique: la conquête de l'astre, loin des fantasmes qu'il nourrit, devient la vitrine d'une supériorité technologique. Face à face dans l'espace donc, avec l'offensive russe Spoutnik, redoublée de l'assaut Gagarine, et riposte injonctive de Kennedy dans l'élaboration d'un programme spatial. Entre 1957 et 1969, les missions ont touché du doigt les desseins des aventuriers les plus burlesques imaginés par Wells, Clarke, Dumas, Verne ou Hergé. Loin d'être arrivé là à califourchon sur un boulet de canon, façon Baron de Münchhausen, l'équipage américain gagnait la première place de la course à l'espace qui, sur fond de guerre froide, devait davantage refléter les ambitions géopolitiques de deux grandes puissances que l'euphorie devant la conquête d'un nouveau territoire et ce, même en apesanteur.

René Magritte, *Sans titre (Architecture au clair de la lune)*, vers 1935, huile sur toile, 65 x 50 cm, collection particulière
© 2018 ProLitteris, Zurich





Alors que l'exposition du Grand Palais s'offre un lancement deux jours plus tôt, le Kunsthaus de Zurich se donne pour mission de questionner le regard des artistes sur notre satellite. Effleurant le romantisme pour aborder surtout l'art contemporain, héroïsme, propagande, et dérision sont l'objectif commun des deux cents œuvres réunies pour l'occasion. Car depuis 1969, la lune ne s'observe plus par le petit bout de la lunette : Galilée, en en découvrant le relief (*Sidereus Nuncius*, 1610), remettait en cause l'astre parfait imaginé par Aristote (*Du Ciel*, 350 av. J.-C.) qui voyait dans ses taches et ses irrégularités, le reflet des océans et des continents terrestres. C'est pourtant par un disque immaculé que la lune règne dans l'*Architecture au clair de lune* de Magritte. Ce phare naturel veillant sur le monde tapi dans l'obscurité est le séduisant prétexte des peintres romantiques Johann Heinrich Füssli ou Caspar David Friedrich pour faire savoir leurs talents de coloristes. Un héritage sensible qui apparaît dans le travail du photographe britannique estampillé Turner Prize Darren Almond qui, dans le sillage de Constable et Turner, fait scintiller les chutes d'Iguazú à la lueur de l'astre plein.

Au début du XX^e siècle, les réalisateurs du cinéma muet ont eux aussi donné à la lune de grands rôles. *Le Voyage dans la Lune* de Georges Méliès (1902) est le premier film de fiction à connaître un succès international et *la Femme sur la Lune* par Fritz Lang (1929) à établir un compte à rebours avant le lancement de la fusée. Ces séquences tournées en studio à grands frais sont devenues la marotte de l'artiste suisse Roman Signer, dont les performances sont aussi dada qu'hilarantes. La conception de l'audio-guide de l'exposition est confiée à Liam Gillick qui avait déjà fait son trou sur le sujet en 2012 ; avec Philippe Parreno et pour la Fondation Luma, il nous envoyait *To the Moon via the Beach*, détour fait par la piste ensablée des arènes d'Arles.

Darren Almond, *Moonbow@Fullmoon*, 2011
C-Print, 121,2 x 121,2 cm
© Darren Almond

Roman Signer, *Vol lunaire*, 2017, technique mixte,
148 x 144 cm, Collection Thomas Spielmann, Davos,
Photo : Stampa Galerie, Bâle. © Roman Signer

William Anders
First Earthrise seen by human eyes, Apollo 8, 24 December 1968
Impression vintage chromogène sur papier Kodak à base de fibres, 20,3 x 25,4 cm
Collection Victor Martin-Malburet
Photo: NASA/Collection Victor Martin-Malburet, © William Anders

Laisser une trace, les artistes y réfléchissent depuis 1969. Si le satellite *Orbital Reflector* du Berlinoise Trevor Paglen flotte depuis décembre 2018 sans utilité directe dans l'espace, l'initiative de Forrest Myers avait permis un demi-siècle plus tôt à Andy Warhol, Robert Rauschenberg, David Novros, Claes Oldenburg et John Chamberlain de laisser un minuscule dessin sur une pièce de céramique miniature. Ce *Moon Museum* aurait été déposé secrètement sur l'un des pieds du module d'atterrissage de la mission *Apollo 12* pour laisser à la surface de la lune, la première œuvre d'art terrestre. Ces stars du Pop art n'auraient peut-être jamais

imaginé pouvoir être un jour les invités d'une excursion, telle que l'offrira en 2023 le milliardaire japonais et grand amateur d'art contemporain Yusaku Maezawa, premier touriste envoyé autour de la Lune par la compagnie spatiale privée américaine d'Elon Musk *SpaceX*. À ses côtés, six ou huit artistes qui auront pour tâche de créer un œuvre d'art à leur retour.

Ironiquement, c'est cet accès au «cosmos pour tous» qu'évoquait en 2014 Kader Attia avec *Independence disillusion*. Les timbres *vintage* du lauréat du Prix Marcel Duchamp 2016 dépeignent avec nostal-





Kader Attia
Independence disillusion, 2004
 Huile sur toile, 41 x 41 x 2 cm
 Courtesy l'artiste et Galleria
 Continua, San Gimignano/Beijing/
 Les Moulins/Habana
 Photo : Oak Taylor-Smith
 © 2018 ProLitteris, Zurich

gie une utopie inscrite dans l'espace, à laquelle auraient participé les jeunes nations africaines après leur indépendance. Les combinaisons wax conçues pour les afrounates du Britannico-Nigérian Yinka Shonibare mettent aussi en orbite la vision hégémonique américaine de la conquête spatiale. Car cette année 2019 a déjà vu une autre grande puissance se tailler la part du lion. Le rover que les taïkonautes ont déposé sur la face cachée de la lune a ainsi propulsé la Chine à la troisième place. Aux pieds du podium, figure depuis peu l'état d'Israël et son vaisseau *Bereshit* (« au commencement » en hébreu). Outre le cadre scientifique auquel la mission est dévolue, cette présence soulève l'épineux sujet de la militarisation spatiale et le plan de secours qu'entrevoit l'agence spatiale israélienne pour pallier l'ap-

pauvrissement des ressources naturelles terrestres. Car si le chemin vers la lune fut long, son attraction sur les artistes aura eu le bénéfice de nuancer notre regard sur la Terre : par une lune miroir de nos inquiétudes, la Terre n'est jamais apparue aussi fragile que depuis que l'on peut l'observer à 384'000 km, ainsi que le rappelleront au visiteur les photographies de William Anders.

Songeur, *Jean de la Lune*, lui qui se rêvait noceur dans les pages de Tomi Ungerer, a finalement fait le chemin en sens inverse. Et comme les lubies changent aussi vite que les phases de la lune, reste à projeter les suivantes sur Mars. Damien Hirst n'était pas en retard, lorsqu'en 2003 *Beagle 2* embarquait ses pastilles colorées. *Tranquility base here.* ■

NOTA BENE

Fly me to the Moon.

50^e anniversaire du
 premier pas sur la lune
 Kunsthau, Zurich

Du 5 avril au 30 juin 2019

ANTHONY MEYER

OU LA PASSION EN HÉRITAGE

Bérénice Geoffroy-Schneiter

Dans sa galerie sise à un vol d'oiseau de l'École des Beaux-Arts, à Paris, Anthony Meyer expose depuis plus de trente ans la fine fleur de l'art océanien. À cette première passion s'est ajouté l'amour pour l'art esquimau archaïque et ses ivoires d'une élégante sobriété.

Important crochet de suspension
représentant un ancêtre
Région du Moyen Fleuve Sepik,
Papouasie Nouvelle-Guinée
Bois avec une forte patine
croûteuse, 96,3 x 36 x 6,4 cm
Début/Milieux XX^e siècle
© Galerie Meyer

Importante figure d'ancêtre
Région de l'embouchure du Fleuve
Sepik, Papouasie Nouvelle-Guinée
Bois et pigments, 55 x 14 x 12 cm
XIX^e siècle
Anc. Coll. Dr. Edmund Mueller
jr. (1898/1976), Beromünster,
Suisse & la Fondation
Dr. Edmond Mueller
© Galerie Meyer

La prunelle qui frise et la moustache conquérante, Anthony Meyer est un personnage flamboyant au sein de la petite tribu des marchands d'arts premiers.

Né en 1956 aux États-Unis d'une mère américaine égyptologue (« la spécialiste incontestée des amulettes ») et d'un père français, séducteur et aventurier de haut vol reconverti en brillant galeriste, l'homme est « tombé dans la marmite » dès le plus jeune âge. « Mon parc à jouets était une cuve baptismale byzantine ! Plus tard, ma chambre était remplie d'objets d'Amérique du Nord et d'Océanie, de poupées kachinas. Dès que j'ai su lire, j'ai dévoré les récits d'explorateurs et les exploits de la Légion étrangère. Adolescent, mon rêve était de m'engager dans l'armée française et de mourir au champ d'honneur de façon héroïque », résume avec humour Anthony Meyer. Établis aux États-Unis dans les années cinquante, ses parents font son éducation en lui ouvrant les yeux sur toutes les formes d'art allant de la Préhistoire jusqu'à la peinture moderne des années soixante et soixante-dix, en passant par l'archéologie, les arts amérindiens et l'art médiéval. Mieux ! Sise dans le quartier chic de Los Angeles, leur galerie attire comme un aimant tout le gratin de la Côte Ouest. « J'ai connu tous les grands acteurs d'Hollywood. Le pianiste de music-hall Liberace avait un studio de décoration à deux pas de chez nous. Un des musiciens des Doors achetait à mes parents des objets japonais pour sa collection. Mon père fré-







Important tambour de chasseur de têtes. Asmat, Région de la Rivière Yiwa, Nouvelle-Guinée Indonésienne
Bois dur, rotin, peau de varan, cheveux humains, et résine végétale, 105 cm
XIX/XX^e siècle

© Galerie Meyer

Monumentale tête d'ancêtre
Asmat, Région de la Rivière Sor près du village de Yaosokor, Nouvelle-Guinée Indonésienne
Bois dur, 39,5 x 17 x 18,5 cm
Début/milieu XX^e siècle
Collecté par M. Winkler en 1957

© Galerie Meyer

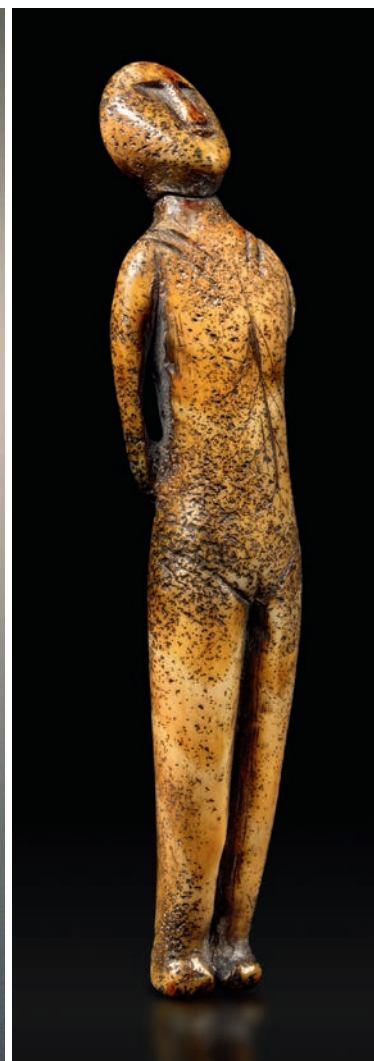


quentait le producteur de cinéma Abel Ganz, le peintre chilien Roberto Matta, était copain avec Giacometti et Prévert! C'était aussi une époque de grandes découvertes. Je suis né en même temps que le Pop art, et j'ai assisté à la naissance des œuvres de Frank Stella, de Claes Oldenburg», se souvient avec une pointe de nostalgie Anthony Meyer.

Et pourtant, sur fond de tremblement de terre, de guerre du Vietnam et de violences raciales, la famille Meyer décide, à l'aube des années soixante-dix, de quitter les États-Unis pour s'installer en France. Après une incursion dans l'armée française de 1974 à 1980, le jeune Anthony rejoint la galerie que sa mère Rita a ouverte en janvier 1980 au Louvre des Antiquaires. Une deuxième galerie est inaugurée rue de Lille, dans le prestigieux Carré Rive Gauche... Mais ce n'est qu'en 1985 qu'Anthony Meyer s'installe au 17, rue des Beaux-Arts, au cœur même du quartier historique des

marchands d'arts primitifs. On connaît la suite... Une trentaine d'années plus tard, Anthony Meyer s'est imposé comme l'un des meilleurs experts de l'art océanien sur lequel il a publié un ouvrage de référence en 1995. «À chaque fois que je ressentais une attirance indescriptible devant une pièce d'art primitif, c'était presque toujours un objet de cette région du monde», confesse Anthony Meyer. S'il a d'abord découvert les massues, les hameçons ou les battoirs à tapas de Polynésie, le marchand est tombé ensuite sous le charme hypnotique et violent de l'art mélanésien.

Pour la prochaine édition de la Foire d'art européenne de Maastricht, il présentera ainsi une sélection pointue de pièces Asmat dont la force plastique le dispute à l'inventivité. «Sur les milliers d'œuvres d'art produites par ce peuple originaire de la province indonésienne de Papouasie, il n'en subsiste hélas que très peu en raison du milieu écologique dans lequel elles ont été produites.



En outre, la plupart des objets créés ne sont pas faits pour être conservés, ce qui renforce encore leur rareté. Ajoutez à cela le fait que Michael C. Rockefeller, le fils du milliardaire américain, a été tué lors d'une de ses expéditions en pays Asmat, et vous comprendrez combien cet art a longtemps été frappé d'un parfum d'aventure», explique ainsi Anthony Meyer devant cet extraordinaire tambour mesurant plus d'un mètre et dont le décor en relief se compose précisément de quatre corps décapités! S'agit-il de l'illustration d'un mythe, ou de l'effrayante description d'un rituel? Il est vrai que les Asmat s'adonnaient, il y a encore quelques décennies, à la pratique de la chasse aux têtes afin d'assurer l'équilibre cosmique au sein de la communauté...

Notre attention se reporte aussitôt sur ce spectaculaire crochet du Moyen-Sepik, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, combinant le corps stylisé d'un crocodile et la tête grimaçante d'un ancêtre aux

yeux incrustés de coquillages. Là encore, le sculpteur océanien a fait preuve d'une stylisation et d'une audace qui forcent l'admiration! Non moins saisissante apparaît cette petite effigie féminine en bois recouverte de pigments rouges. Probablement collectée par un officier colonial allemand avant 1914, elle dégage en dépit de sa taille (environ 50 cm) une extraordinaire impression de force et de monumentalité...

Aux collectionneurs vaguement effrayés par la violence quasi expressionniste de l'art mélanésien, l'on ne saurait trop conseiller de jeter leur dévolu sur ces ravissantes statuette en ivoire esquimaudes d'une stylisation parfaite. La plus fascinante d'entre elles est, sans conteste, cette silhouette féminine aux mains jetées dans le dos, la tête basculée vers le ciel. Sculptée entre 600-1200 de notre ère, cette «idole» d'une pureté toute «brancusienne» est manifestement l'œuvre d'un immense sculpteur... ■

Anthony JP Meyer entouré de deux archaïques effigies de chasse et de guerre dite yipwon. Région du Fleuve Korewori, Moyen Fleuve Sepik, Papouasie Nouvelle-Guinée XVII/XIX^e siècles

© Galerie Meyer

Star-Gazer (Adorante) Eskimo Époque Punuk - Thule, Alaska 600 à 1200 Ap. J.-C. Défense de morse minéralisé, 10,7 cm

© Galerie Meyer

NOTA BENE

Anthony Meyer expose à la galerie d'Angela Berney à Bâle, du 13 au 16 juin, à l'occasion d'Art Basel

ART PARIS

Grand Palais

www.artparis.com

04
07

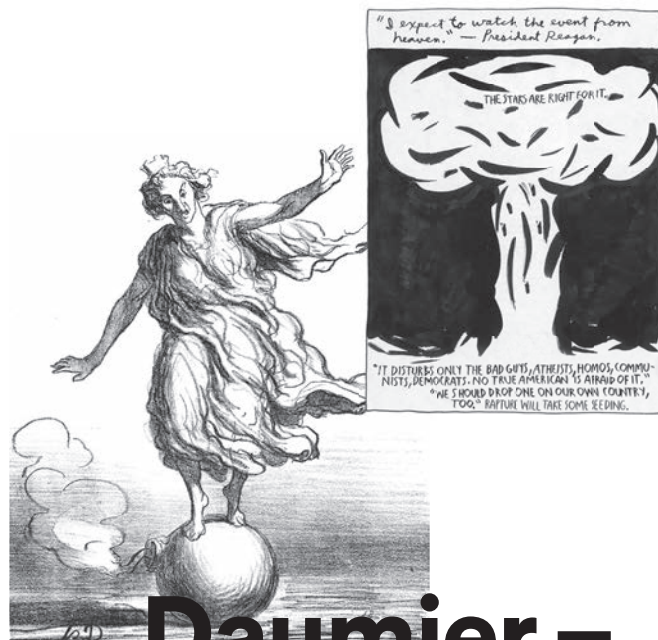
Avril
2019

Une scène française d'un autre genre
Étoiles du Sud:
une exploration de l'art de l'Amérique latine

Kunst Museum Winterthur

Reinhart am Stadtgarten

2.3. – 4.8.2019



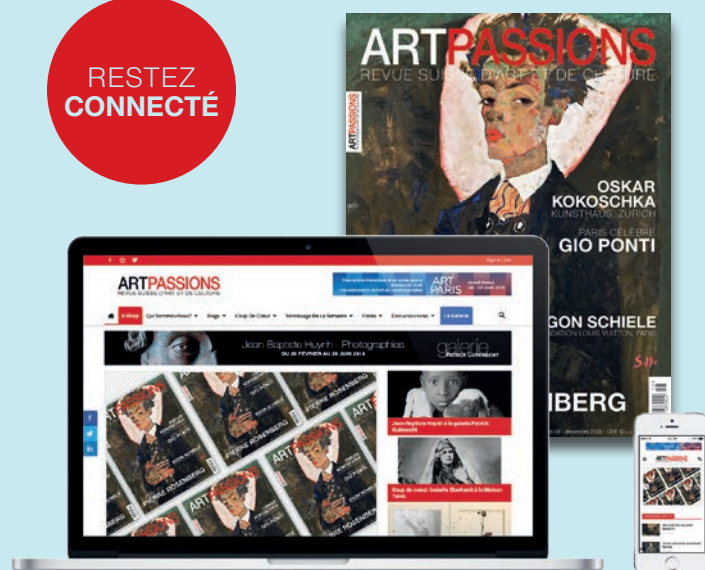
Daumier – Pettibon

Raymond Pettibon, No Title (I expect to...), 1988, Ink on paper, © Raymond Pettibon, Courtesy the artist, David Zwirner, and Regen Projects, Los Angeles

ARTPASSIONS

REVUE SUISSE D'ART ET DE CULTURE

RESTEZ
CONNECTÉ



SUIVEZ-NOUS SUR   
WWW.ARTPASSIONS.CH

ANTIQUITÉ CÉSAR ET LE RHÔNE

Les découvertes faites à Arles, dans le lit du Rhône, ont eu un grand retentissement et le directeur du Musée d'art et d'histoire de Genève, Jean-Yves Marin voulait en faire profiter les Genevois, avec l'aval enthousiaste de Claude Sintès, directeur du Musée départemental.

Le titre de l'exposition genevoise fait référence à César et au Rhône. Le Rhône, parce que ce fleuve unit Arles à Genève ; César, parce que, outre le fait qu'Arles lui doit sa fondation en qualité de colonie (46 av. J.-C.), c'est le dictateur qui a fait entrer Genève dans l'Histoire, en racontant dans *la Guerre des Gaules* comment il s'était précipité dans cette cité douze ans auparavant afin de couper le pont sur le Rhône, interdisant ainsi aux Helvètes la migration en territoire romain.

En 1862 déjà, des trouvailles fortuites (patères en argent) ont montré l'importance du Rhône du point de vue archéologique. Mais c'est à partir de 1986, que se sont succédé à un rythme soutenu les découvertes spectaculaires, qui ont nécessité la création d'un nouveau musée, lequel va être agrandi encore. Ces découvertes sont le résultat d'une exploration systématique et la plus rigoureuse possible, malgré les mauvaises conditions de plongée : pollution de l'eau (on n'y voit pas à un mètre!), courants violents et accumulation de déchets modernes.

Jacques Chamay

Le chaland Arles-Rhône 3
Construit entre 50 et 60 apr. J.-C.
Bois de sapin et de chêne
Musée départemental Arles antique
Dépôt du DRASSM
Inv. RHO.2004.AR3.1
© MDAA, Rémi Benali





Roue de chariot
IV^e siècle apr. J.-C., découverte à
Arles, fouilles du Rhône, 2014
Bois de frêne et fer, diamètre 102cm
Musée départemental Arles antique
Dépôt du DRASSM
Inv. RHO.2014.X-Y.18.II.332
© Restauration et cliché, ARC-Nucléart, Grenoble

Épithaphe d'Aurelius Valens,
responsable du bureau genevois du
Quarantième des Gaules, 180-250
apr. J.-C., découverte à Genève,
entre le passage du Terraillet et
la rue du Marché, 1917
Pierre calcaire, 65 x 47 x 33 cm
Musée d'art et d'histoire, Genève
Inv. EPI 533

© MAH, Flora Bevilacqua



L'exposition est comme il se doit centrée sur le Rhône et la navigation. Dans l'Antiquité, on privilégiait le transport par voie d'eau, plus économique et plus sûr pour les marchandises lourdes ou fragiles. Le Rhône jouait un rôle majeur dans le flux commercial unissant le Nord et le Sud. À Arles, les installations portuaires se trouvaient sur la rive droite. Pas moins de quinze épaves ont été localisées dans cette zone. Il s'agit de chalands fluviaux, assez solides pour transporter de lourdes charges, même des blocs de pierre sortis des carrières. Dans l'exposition, le visiteur peut découvrir un relief qui montre comment les « dockers » emballaient les marchandises; un autre, emprunté au Musée d'Avignon, de quelle façon on pratiquait le halage pour remonter le courant. Son attention sera aussi attirée par

une roue en bois, parfaitement conservée, provenant d'un char servant au transbordement des cargaisons. À quoi s'ajoutent les nombreux objets qui le renseigneront sur le matériel de bord et l'accastillage des bateaux, dont un quinçonneau servant au blocage des cordages du gréement et le disque d'une pompe de cale. Et, pour compléter cette partie consacrée à la navigation, les organisateurs ont eu la bonne idée d'exposer trois inscriptions sur pierre découvertes à Genève et conservées au Musée d'art et d'histoire. L'une est l'épithaphe d'un certain Aurelius Valens, responsable d'un bureau de taxation des marchandises, les deux autres émanent d'associations professionnelles: les transporteurs du Léman (*nautae lacus lemanis*) et les bateliers du cours supérieur du Rhône (*ratarii superiores*).



Bien entendu, le commerce du vin tenait une place prépondérante. Le nombre des amphores vinaires retrouvées en témoigne. Très intéressante dans ce contexte est une petite cruche en céramique qui porte une inscription peinte, mentionnant le nom d'un grand cru italien, l'*Albanum*. Cette cruche servait d'échantillon pour les acheteurs potentiels.

On l'a compris : l'exposition genevoise est prioritairement archéologique, c'est-à-dire axée sur les vestiges en rapport avec la vie matérielle. Néanmoins les amateurs d'art ne se sentiront pas frustrés. En effet, une bonne part de l'exposition se trouve consacrée à Arles en tant que cité (*Arelate*), si imposante qu'on l'a qualifiée de Petite Rome.

C'est sur la rive gauche que se trouvait le centre de la cité : forum, théâtre, amphithéâtre, temples et monuments divers (encore à localiser), portiques, thermes et, à l'extérieur des murailles, le cirque dévolu aux courses de chars. Un pont de bateaux, relevable aux deux extrémités, permettait l'accès au faubourg de la rive droite (aujourd'hui Trinquetaille). Lors de sa plus grande extension, au III^e siècle, l'ensemble de la cité couvrait une centaine d'hectares.

Vénus d'Arles, dernier quart du I^{er} siècle apr. J.-C. (d'après un modèle du IV^e siècle av. J.-C.), découverte à Arles, théâtre antique, marbre de l'Hymette, atelier de Rome (?), 220 x 102 x 65 cm, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv. MR 365 (Ma 439)

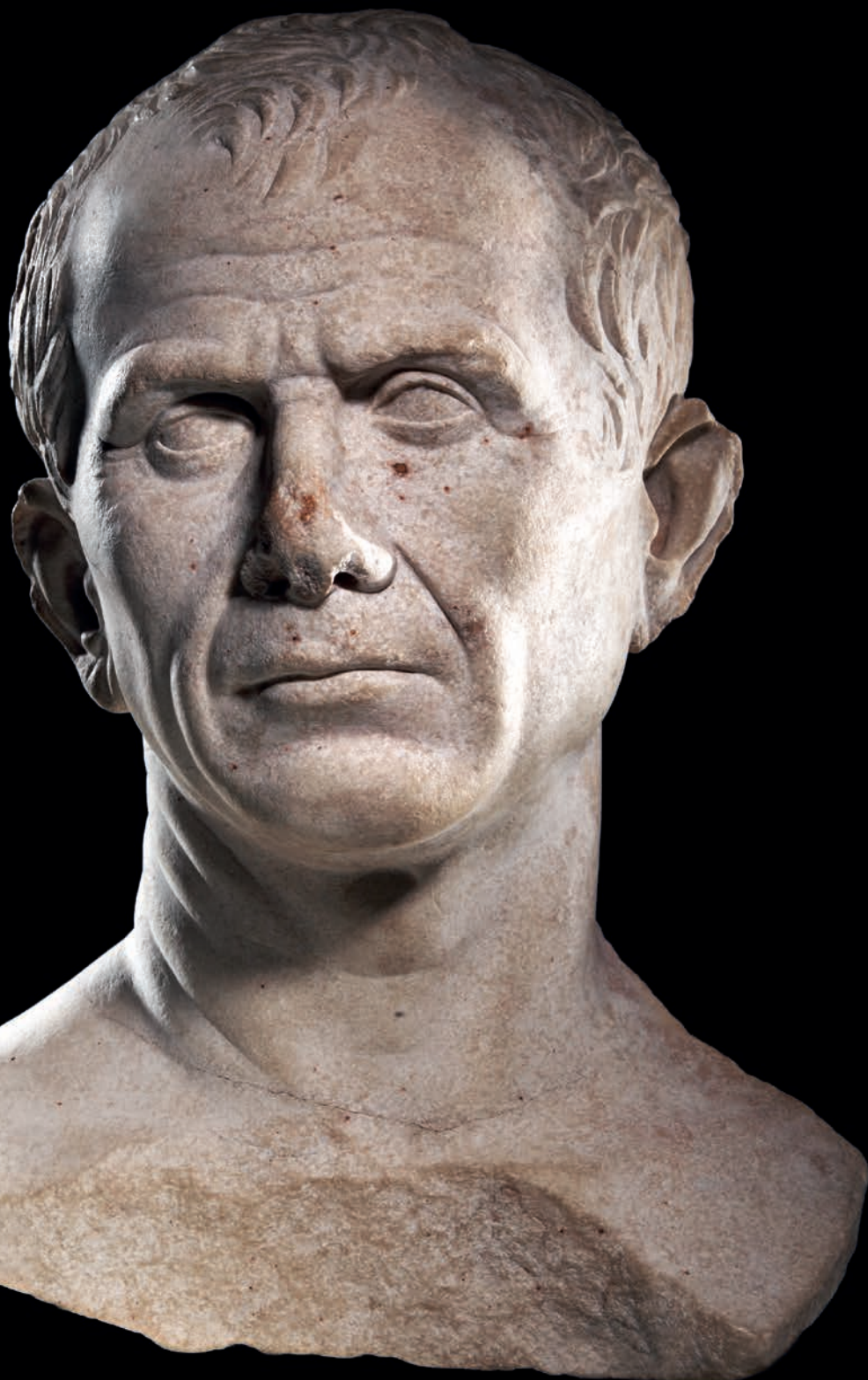
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Daniel Lebée / Carine Déambrosis

On sait encore peu de choses sur les cultes pratiqués à Arles, mais on peut admirer dans l'exposition des statues de divinités, à commencer par celle de Neptune, dédiée par une association de bateliers. Des *domus* qui s'alignaient le long des rues rectilignes proviennent des fragments de peinture murale et des pavements en mosaïque, sans compter toutes sortes d'objets en bronze, des statuettes, un support de lampe à huile (superbe!), de la vaisselle, deux éléments d'un lit de banquet et des ustensiles de toutes sortes. Quant aux témoignages des pratiques funéraires, ils ne manquent pas non plus. L'exposition présente notamment plusieurs sarcophages, certains monumentaux, dont on se demande comment les équipes du musée ont réussi à les introduire dans les salles. Le plus beau de ces sarcophages, exécuté à Rome vers 240, raconte sur son flanc le mythe de la création de l'homme par Prométhée. Il fut remployé pour recevoir la dépouille de saint Hilaire, archevêque d'Arles.

Mais le clou de l'exposition est peut-être, bien qu'elle n'ait aucun rapport avec les fouilles du Rhône, la statue connue sous le nom de Vénus d'Arles. Trouvée en quatre fragments dans les ruines du théâtre (1651) et restaurée par Girardon, elle fut offerte à Louis XIV, qui voyait en elle « la plus belle femme de son royaume ». D'abord installée dans le parc de Versailles, elle se trouve actuellement au Musée du Louvre, lequel a bien voulu la prêter à titre exceptionnel.

Reste le buste qui figure sur l'affiche de l'exposition et veut la symboliser. Sorti du Rhône en 2007, il fit sensation et on l'interpréta aussitôt comme le portrait de Jules César. Depuis lors cette identification a été mise en doute. Quoi qu'il en soit, le visiteur peut juger par lui-même, deux monnaies à l'effigie du dictateur étant présentées juste à côté pour comparaison. À noter qu'on ignore l'emplacement d'origine du buste, comme d'ailleurs celui du grand bronze représentant un captif. À l'évidence, celui-ci accompagnait un trophée monumental, dont on trouve un parfait exemple sur un denier d'argent frappé par Jules César en 46/45 av. J.-C. pour commémorer la soumission définitive des Gaules. ■





Portrait d'homme : César,
fondateur de la colonie d'Arles (?)
Milieu du I^{er} siècle av. J.-C.
Découvert à Arles, fouilles du
Rhône, 2007, Marbre de Dokimeion
(Turquie), 39,5 x 22 x 18 cm
Musée départemental Arles antique
Dépôt du DRASSM
Inv. RHO.2007.05.1939
© MDAA, Rémi Bénali

Statue de captif
Fin du I^{er} siècle av. J.-C.
Découvert à Arles, fouilles
du Rhône, 2007, bronze,
63,3 x 28 x 44,5 cm, poids 18,96 kg
Musée départemental Arles antique
Dépôt du DRASSM
Inv. RHO.2007.06.1962
© MDAA, Jean-Luc Maby

NOTA BENE

Exposition *César et le
Rhône. Chefs-d'œuvre
antiques d'Arles*, Musée
d'art et d'histoire, Genève
Jusqu'au 26 mai 2019

DERRIÈRE LE MASQUE, LE VRAI VISAGE DE TOUTÂNKHAMON

Bérénice Geoffroy-Schneiter





Plus de cinquante ans après sa première venue à Paris, en 1967, le plus célèbre pharaon de l'histoire égyptienne s'installe avec son somptueux bagage funéraire à la Grande Halle de la Villette. Fruit d'une collaboration entre le Ministère des Antiquités égyptiennes et le musée du Louvre, l'exposition se veut immersive et réunit quelque cent cinquante chefs-d'œuvre de toute beauté...

Qui n'a rêvé, enfant, devant ce beau visage juvénile aux lèvres sensuelles et aux yeux fardés... Joyau du Musée égyptien du Caire, le masque en or de Toutânkhamon a, depuis sa découverte en 1922, cristallisé tous les fantasmes, suscité même des vocations...

Aussi raffiné soit-il avec ses incrustations de turquoise et de lapis-lazuli, cet ornement funéraire n'était pourtant qu'une des innombrables pièces du trousseau censé accompagner le jeune pharaon dans son dernier voyage. Selon l'égyptologue Dominique Farout, conseiller scientifique de l'exposition, « la tombe contenait en effet autant d'objets que ce que le département des Antiquités égyptiennes du musée du Louvre présente dans l'ensemble de ses salles »!

On comprend dès lors l'émotion de l'archéologue britannique Howard Carter et de son mécène Lord Carnarvon lorsque, à la lumière des torches vacillantes, les trésors allaient petit à petit surgir de l'obscurité et s'offrir à leurs yeux dans leur splen-

Pectoral, chaîne et contrepois en or incrusté avec un scarabée en lapis flanqué d'uraï, XVIII^e dynastie, règne de Toutânkhamon, 1336 - 1326 av. J.-C., or, argent, cornaline, turquoise, lapis lazuli, feldspath vert, verre, longueur 50 cm Louxor, vallée des Rois, KV62, chambre du trésor

© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy



Cercueil miniature canope à l'effigie de Toutânkhamon, XVIII^e dynastie, règne de Toutânkhamon, 1336-1326 av. J.-C., or, verre coloré, cornaline, 39,5 x 11 cm
Louxor, Vallée des Rois, KV62, chambre du trésor

© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy



Statue à l'effigie du roi montant la garde, XVIII^e dynastie, règne de Toutânkhamon, 1336-1326 av. J.-C.
Bois, gesso, résine noire, feuille d'or, bronze, calcite blanche et obsidienne (yeux), 190 x 56 cm
Louxor, Vallée des Rois, KV62, antichambre

© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy



Fauteuil de Toutânkhamon en bois incrusté d'ébène et d'ivoire, XVIII^e dynastie, règne de Toutânkhamon, 1336-1326 av. J.-C., bois, ébène, ivoire, feuille d'or, 71,5 x 40,6 x 39,1 cm Louxor, Vallée des Rois, KV62, antichambre

© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy



Coffre de voyage de Toutânkhamon en bois avec boutons dorés et incrustations d'ébène et d'ivoire : coffre et couvercle, XVIII^e dynastie, règne de Toutânkhamon, 1336-1326 av. J.-C. Ébène, ivoire, bois rouge, 83 x 60,5 x 63,5 cm, Louxor, Vallée des Rois, KV62, antichambre

© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy

leur intacte. « D'abord, juste en face de nous, se trouvaient trois grands lits funéraires dorés, dont les montants sculptés figuraient des animaux monstrueux, au corps curieusement étiré, mais dont les têtes étaient d'un réalisme étonnant. [...] Puis, sur la droite, deux statues du roi, en bois, grandeur nature, se faisant face telles des sentinelles, habillées d'un pagne et de sandales d'or, armées d'une massue et d'une longue canne, portant au front le cobra sacré », rapportera ainsi le découvreur de la tombe dans son récit fiévreux, aussi palpitant qu'un roman ! (*La Tombe de Toutânkhamon*, traduction française, Éditions Pygmalion, 1978). Surgiront bientôt des centaines de coffres peints, empilés les uns sur les autres, des vases et des coupes en albâtre contenant huiles parfumées et onguents, un trône et des chaises en or somptueusement travaillés, des cannes, des boîtes, ainsi que des éléments de char curieusement démontés. Mais l'émotion des deux hommes devait atteindre son comble lorsque ces derniers s'aperçurent que la plupart des objets portaient bel et bien le nom de Toutânkhamon, ce jeune pharaon de la XVIII^e dynastie mort dans la fleur de l'âge aux alentours de 1326 avant notre ère...

Trois longues années vont cependant s'écouler entre la découverte de l'entrée de la tombe, en novembre 1922, et le face-à-face de l'archéologue britannique avec la momie royale qui reposait, depuis des siècles, au fond du dernier sarcophage, dans l'obscurité protectrice de son hypogée. Le dégagement de l'entrée du tombeau démarrera en effet le 10 octobre 1925, à 6h30 précisément. L'antichambre est alors vidée de son mobilier, la chambre mortuaire débarrassée de ses chasses dorées. Immortalisée par les clichés d'Harry Burton, le photographe de la mission, la découverte de la dépouille royale, sous le troisième cercueil en or massif, a des allures de révélation. « Sous nos yeux, occupant tout l'intérieur du cercueil d'or, gisait une impressionnante momie nette et soignée, sur le corps de laquelle on avait répandu des onguents, noircis et durcis par le temps. Contrastant avec la couleur sombre du corps, un magnifique masque d'or brillant, représentant le visage du pharaon, couvrait la tête et les épaules », se souviendra avec émotion Howard Carter.



Couvercle de vase canope en calcite avec la tête du roi :
Nouvel empire, XVIII^e dynastie, règne de Toutânkhamon,
1336-1326 av. J.-C. Calcite (alabâtre), 24 x 19 cm
Louxor, Vallée des Rois, KV62, chambre du trésor
© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy

Statuette en bois doré de
Toutânkhamon chevauchant une
panthère, XVIII^e dynastie, règne
de Toutânkhamon, 1336-1326
av. J.-C., bois, feuille d'or, gesso,
résine noire, bronze, calcaire
(yeux), obsidienne (pupilles), verre
(sourcils), hauteur (totale) : 85,6 cm
Louxor, Vallée des Rois, KV62,
chambre du trésor
© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy



Il n'en faudra pas davantage pour que le monde entier (réalisateurs de cinéma, décorateurs, couturiers, joailliers...) s'entiche de ce monarque aux doux traits juvéniles ayant traversé les millénaires dans son linceul d'apparat. Près d'un siècle plus tard, archéologues, scientifiques et historiens de l'art ont, quant à eux, scruté à la loupe le moindre objet, la moindre inscription pour retracer les circonstances de la mort prématurée du jeune pharaon et ont analysé avec soin le contenu de sa tombe. Selon les dernières conclusions de leurs travaux, il apparaît ainsi que Toutânkhamon est vraisemblablement né vers 1340 avant notre ère dans la ville de Tell el-Amarna, la capitale fondée par son père, le pharaon hérétique Akhénoton. Il monte sur le trône à l'âge de huit ou neuf ans et s'unit avec sa demi-sœur, la princesse Ânkhésenamou, dont il aura deux filles, mortes à la naissance et enterrées à ses côtés, dans la Vallée des Rois. Conduit par une équipe de chercheurs dirigée par l'archéologue égyptien Zahi Hawass, l'examen de sa momie a par ailleurs démontré que le pharaon n'avait pas succombé à un assassinat, mais bien plutôt à une septicémie consécutive à une fracture ouverte du fémur. En outre, de constitution fragile,

Toutânkhamon avait un léger pied-bot et souffrait de la malaria...

Or c'est ce pharaon n'ayant régné qu'une dizaine d'années (et dont le nom et les statues furent consciencieusement martelés par ses successeurs!), qui devait accéder à une gloire éclatante quelque 3'200 ans après sa mort. Sans doute le caractère sensationnel de la découverte de sa tombe et la somptuosité de son mobilier funéraire ne sont pas étrangers à cette «Tut-mania», pour reprendre le terme employé par les Anglo-Saxons.

Ironie du sort, l'on sait désormais que certaines des pièces les plus fameuses du tombeau de Toutânkhamon n'étaient pas, à l'origine, destinées au pharaon, mais à une reine qui ne serait autre que la princesse Mérytaton, sa sœur aînée. Surpris par le décès brutal de leur souverain, les ouvriers de la nécropole royale furent en effet contraints de se rabattre sur une autre tombe pouvant être utilisée et décorée rapidement, une fois le mobilier funéraire installé. C'est tout du moins ce que suggèrent ces éclaboussures de peinture jaune laissées par mégarde par les peintres sur la chapelle extérieure en bois doré...

Modèle de barque solaire
XVIII^e dynastie, règne de
Toutânkhamon, 1336-1326 av. J.-C.
Bois, 149 x 13 x 27,3 cm
Louxor, Vallée des Rois, KV62,
chambre du trésor
© Laboratoriorosso, Viterbo/Italy

NOTA BENE
*Toutânkhamon, Le Trésor
du Pharaon, la Grande
Halle de la Villette, Paris
Jusqu'au 15 septembre 2019*

«S'OUBLIER SOI-MÊME, MOMENTANÉMENT» L'ŒUVRE DE MARTINE FRANCK

La galerie d'Artpassions

Frédéric Möri

La Fondation Henri Cartier-Bresson et le musée de l'Élysée présentent la première grande rétrospective dédiée à l'œuvre de Martine Franck, figure majeure de la photographie du XX^e siècle. L'exposition et la publication ambitieuse qui l'accompagne nous invitent à réévaluer une œuvre discrète mais essentielle.

L'œuvre de Martine Franck s'inscrit – apparemment – dans une norme esthétique et sociale : l'approche humaniste cultivée par les photographes de l'agence Magnum est à mi-chemin entre la démarche documentaire et la création artistique. Elle rejoint en effet la célèbre coopérative en 1983 et partage sa vie avec son fondateur, Henri Cartier-Bresson. Elle consacre des travaux importants à l'actualité du temps : le renouvellement de la scène théâtrale dans les années soixante, l'émancipation de la femme et le destin du peuple tibétain dans les années quatre-vingts, la vieillesse et la pauvreté, dans une époque à laquelle la précarité et l'abandon étaient encore un sujet brûlant. Les quelques trois cents images publiées par Agnès Sire et choisies par la photographe peu avant sa mort, traduisent un réel engagement, et l'œuvre s'apparente à une brève encyclopédie sociale de la seconde moitié du siècle passé. Mais on est frappé par la force et la singularité de certaines images – nombreuses – qui semblent échapper à nos catégories habituelles, comme à l'influence d'Henri Cartier-Bresson.

La tentation est grande, en effet, de comparer le style de Franck à celui de son mari. Dans « Piscine, 1976 », son image la plus connue, la magie de l'instant opère avec une force et une évidence qui égalent celles des icônes créées par le Maître. Dans un décor conçu par Capeillères, Franck semble avoir disposé à dessein les corps désarticulés des nageurs, dont les membres tracent des angles aigus brisant l'harmonie tout en courbe voulue par le célèbre architecte. Le langage des corps impose un étrange discours sur la trame irréaliste des matières et des formes. Image symbolique – voire ironique – qui traduit le lien que nous créons – ou rêvons – entre nos corps et l'espace. Image onirique, certainement : ce double langage des corps et du décor semble appartenir à l'espace du rêve. Dans « peinture de Paul Delvaux, 1972 », la silhouette voûtée d'une vieille dame et les corps nus des personnages de la toile, s'entrechoquent en une cinglante métaphore des âges de la vie. À moins que ces figures peintes n'incarnent la mort elle-même, dans laquelle la visiteuse s'apprête à basculer. Autre icône : cet homme figé dans un saut improbable au-dessus d'une barque à l'étrave effilée comme un rasoir. Ascension ou chute ? Ode à la vie ou critique sociale ? Une image fondamentalement plurivoque : ses pieds font corps – très exactement – avec l'horizon de la mer. Pour nous c'est une image de l'éternité, ou du chemin qui y mène, par-delà la mort. « Là tu dégages et voles selon », comme dirait Arthur Rimbaud.

Beaucoup de photographies de Franck obéissent au principe du « Kairos », le fameux « moment décisif » cher à Cartier-Bresson. Prise une seconde plus tard ou plus tôt, l'image n'aurait pas fait sens. Mais là où Cartier-Bresson extrait la vérité du moment et du lieu en une équation implacable, parce qu'évidente, et univoque, Franck s'affranchit de l'événement, et semble libérer l'image de toute signification imposée. Le cadre devient le théâtre d'une fascinante conjonction entre le réel et tout autre chose : l'intériorité ? L'imaginaire ? La magie opère totalement dans ses meilleurs portraits : Leiris, Foucault, Guibert, Albert Cohen sont captés dans des « poses » qui ne sont pas des postures, les yeux fixés sur l'objectif. Le décor, plus ou moins incarné, se déploie autour du regard, centre générateur de la composition. Martine Franck ne fait pas semblant de disparaître, puisqu'on la regarde fixement ; elle n'impose pas non plus sa présence, puisque ses « sujets » ont les yeux comme fixés en eux-mêmes, pareils aux personnages de Piero della Francesca qui la fascinaient tant. Ce n'est plus vraiment de la photographie. L'espace ouvert par l'objectif, si concret, si réel, a bien l'étoffe du rêve. Mais un rêve affranchi du rêveur, car la main de l'artiste semble avoir disparu. Elle a montré un mystère sans imposer un sens.

Le médium s'impose avec Cartier-Bresson, formidable révélateur d'une signification donnée ; il s'efface dans les meilleures images de Franck, et le sens s'élargit, comme libéré du regard qui l'a fait naître. Pour elle, la prise de vue implique de « s'oublier soi-même, momentanément ». C'est une déprise ou un lâcher-prise. De là, peut-être, cet art discret et silencieux du funambule. N'a-t-elle pas failli mourir deux fois en tombant alors qu'elle prenait une photo ? Son grand-père mourut ainsi, et sa grand-mère mit fin à ses jours lorsqu'elle n'était qu'une enfant. Ses images ont souvent la force et la légèreté apparente d'une conjuration réussie. Par la vertu de l'art, cette conjuration devient aussi la nôtre.

L'humanisme de Franck, si l'on tient à ce mot, n'est pas une manière attendrie de montrer notre être social – comme chez Doisneau –, ou affectif – comme chez Boubat –, mais une façon de mettre en scène notre *être au monde*, mystérieux, précaire et si dense en même temps. On ne manquera pas le magnifique portrait de Martine par Henri sur les cimaises du musée de l'Élysée : l'élégance – extrême – de la silhouette, le Leica en bandoulière, les mains crispées par la concentration, prête à saisir l'instant, mais le regard comme absent, et pourtant si dense, comme tourné vers l'intérieur, décidément très Piero della Francesca. Une présence-absence qui s'impose d'elle-même, sans art ni artifice. ■



Martine Franck photographiée
par Henri Cartier-Bresson
Venise, Italie, 1972

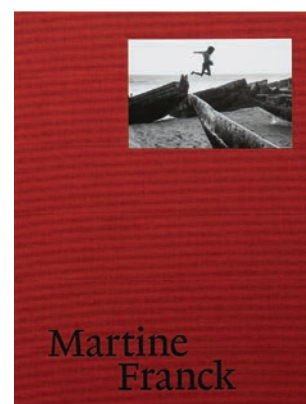
© Henri Cartier-Bresson Magnum Photos

Double-page suivante
Martine Franck
Piscine conçue par Alain
Capeillères, Le Brusac, été 1976
© Martine Franck Magnum Photos

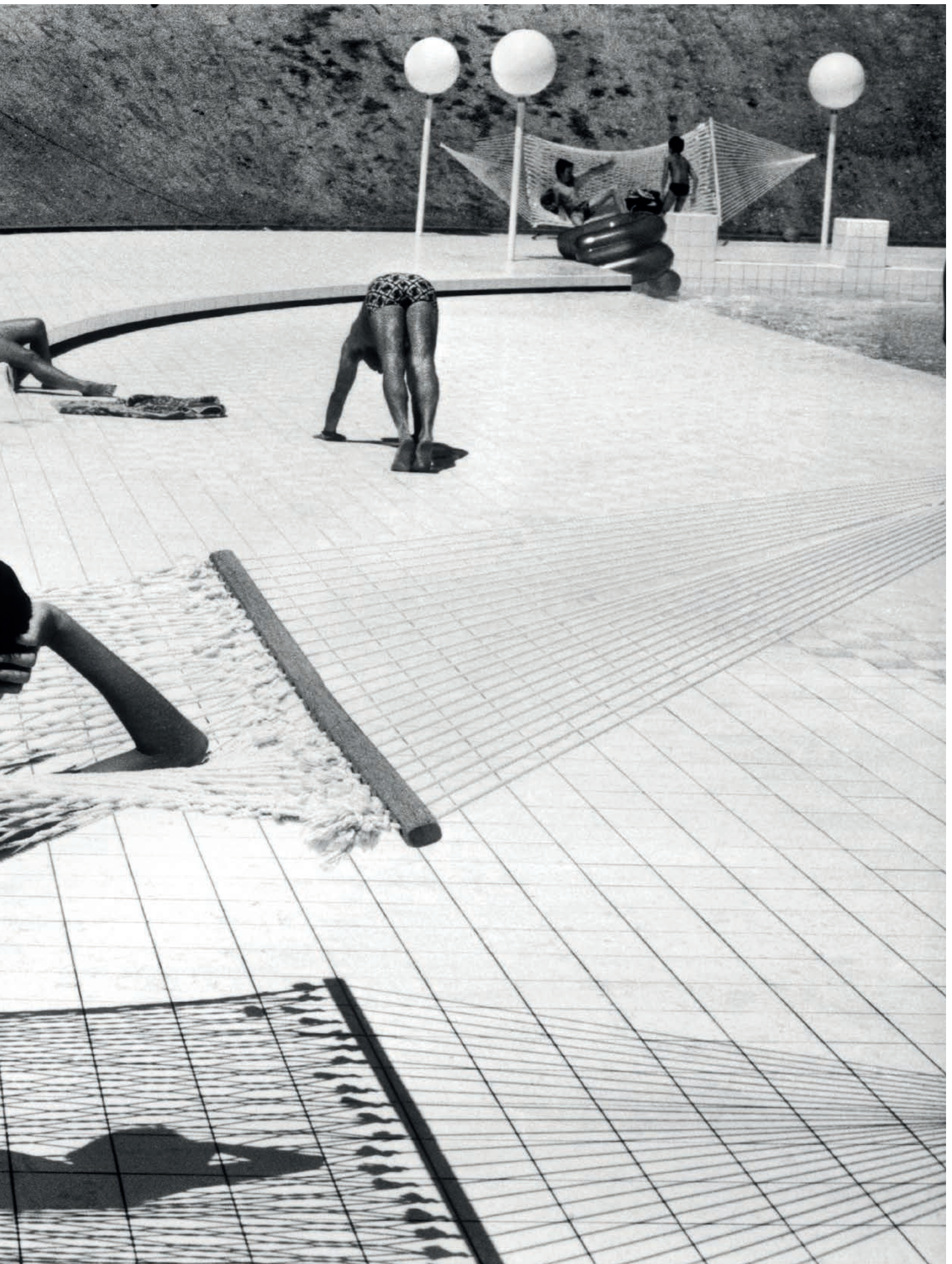
NOTA BENE

Martine Franck, Musée de
l'Élysée, Lausanne jusqu'au
5 mai 2019

Catalogue de l'exposition à
découvrir page 96









Martine Franck
Exposition *Peintres de l'Imaginaire. Symbolistes et surréalistes belges*
Peinture de Paul Delvaux, Grand Palais, Paris, avril 1972
© Martine Franck Magnum Photos

Martine Franck
Tory Island, Comte de
Donegal, Irlande, 1995
© Martine Franck Magnum Photos



DAU – FOLIE OU GÉNIE ?

Le cinéma d'Artpassions

Arthur Dreyfus

Début 2019, l'intelligentsia française s'est agitée à propos de cette réalisation sulfureuse. « Happening prétentieux » aux yeux de certains, « chef-d'œuvre de l'art contemporain » pour d'autres, le film fleuve du Russe Ilya Khrzhanovsky s'avère l'une des tentatives filmiques les plus radicales de l'histoire.

Paris aime s'embraser pour des polémiques culturelles dont elle a le secret. On dit que cela alimente les dîners en ville. En tout état de cause, l'expérience *DAU*, inaugurée par trois des plus grandes institutions artistiques parisiennes (le Théâtre de la Ville, le théâtre du Châtelet, et le centre Pompidou), présentait tous les ingrédients nécessaires. Sans doute parce que *DAU* appartient à ces créations hybrides, dont la description réclame un paragraphe explicatif entier. Jouons le jeu : qu'est-ce exactement que cette œuvre censée reproduire au microscope, l'atmosphère de la Russie soviétique ?

Ce sont d'abord treize long-métrages, d'une durée totale excédant vingt heures, projetés dans chaque recoin des musées susmentionnés, et mêlant leurs spectateurs à une foule d'acteurs en circulation libre, dans le dessein d'aboutir à l'immersion la plus authentique. Ajoutons à cela des spectacles de danse dans divers amphithéâtres en travaux, des concerts impromptus, un vrai-faux bar en sous-sol, un labyrinthe porno, un restaurant communiste servant cornichons, pommes de terre chaudes, caviar, et bien sûr, quantité de vodka. Plus quelques appartements staliniens reconstitués comme à Disneyland : autant d'espaces offerts au spectateur entre deux projections. Sans compter la durée de visite, forcément phénoménale de l'ensemble : six heures au minimum, un jour entier, ou illimitée. « L'attraction » étant ouverte vingt-quatre heures sur vingt-quatre.

Âgé de quarante-trois ans, le chef d'orchestre de ce chantier colossal s'appelle Ilya Khrzhanovsky, et bénéficie, dit-on, de fonds illimités grâce à son mécène, le plus riche magnat des télécoms en Russie. Il faut dire que les moyens semblent à la hauteur des ambitions – le coût total de l'œuvre équivalent au PIB du Belize...

Mais si *DAU* obsède les journalistes, c'est moins en raison de son envergure, que des rumeurs de

scandale qui l'accompagnent. Certains accusent son concepteur, « mû par un égo démesuré », de s'être rendu coupable d'abus et de maltraitances, au sein du « village soviétique » dans lequel il a enfermé quatre-cents comédiens (volontaires, dit-on), pour les filmer pendant deux ans. À l'instar d'un gourou, il serait devenu père « de plusieurs enfants » au cours du tournage, et aurait entraîné ses interprètes « beaucoup trop loin » dans l'expérience sociale. Pour résumer les choses, le *Guardian* employa l'expression éloquente de « *Truman show totalitaire* ».

Où se situe la vérité ? Impossible de le déterminer en une visite. Mais là où la plupart des commentateurs auront conspué Khrzhanovsky pour l'amateurisme de ses séquences, et la « vanité mégalo-maniaque » de son projet, je louerai la qualité du mystère qui s'en dégage. Certes, la plupart des *morceaux de films* visionnés ne relèvent pas illico du prodige. Mais le grain de l'image, confondante de réalisme, associé à l'indétermination suscitée par des scènes à la limite du scénario et de l'improvisation, produit un indéniable voyage dans le temps. D'autant que l'intégralité des objets, décors, vêtements – on ajouterait presque : *et personnages* – proviennent eux-mêmes du passé. Entre 1938 et 1968, pour être exact.

Conformément à la dimension paranoïaque de l'œuvre, les portables étant défendus, on s'immerge dans *DAU* avec une forme d'inquiétude fascinée, devant les regards pressants des agents de sécurité qui vous scrutent, et les multiples fouilles auxquelles l'on doit se soumettre, passant d'un bâtiment à l'autre, dans un Paris splendide, soudain soviétisé ; entrevu derrière les papiers peints d'un autre temps. En somme, ce mélange de désordre et d'angoisse, ponctué de furtives perles de poésie, est-il si éloigné du pays rouge de sang, et rouge de beauté, que fantasmèrent quelques apparatchiks disparus ? ■

NOTA BENE

Présentée du 24 janvier au 17 février à Paris, l'expérience *DAU* poursuivra sa route dans les mois prochains à Berlin, et à Londres.

Écrivain, Arthur Dreyfus a collaboré à la revue *Positif*. Il est aussi critique de cinéma pour l'émission *Le Cercle* sur Canal + et il interviewe acteurs et metteurs en scène pour la presse internationale.





BRAFA 2019 UN IMMENSE SUCCÈS...

Cette première foire d'art internationale de l'année 2019, positionnée dans le sillage des grandes manifestations européennes, se termine avec des résultats positifs. 66'000 visiteurs, un record d'affluence! En termes de ventes, elle se révèle fructueuse avec de nombreuses transactions grâce au mix de prix qui permet aux collectionneurs et amateurs d'acquérir des objets dans une gamme très diverse. Le duo britannique Gilbert & Georges, invité d'honneur, a certainement contribué à ce succès en donnant du dynamisme et du tonus à cet événement.

© BRAFA 2019 © FABRICE DEBANTY



© ANDREW MEREDITH

AVRIL, LE DESIGN EMBRASE MILAN

Comme chaque année, la foire internationale du meuble (la plus importante au monde) engendre un « Milan off » à l'effervescence contagieuse. Du 9 au 14 avril, expositions, installations inspirées et événements embrasent palais, musées et showrooms dans toute la ville. Parmi les dix zones incontournables: l'historique quartier de Brera, Durini, Tortona, Lambrate (le Brooklyn milanais)... Pour les fous de design, une ineffable expérience. Sans oublier la mythique galerie d'avant-garde de Rossana Orlandi, via Matteo Bandello 14-16. www.milanoevents.it

STARCK CROQUE LA POMME

Héros hexagonal, vedette internationale et insatiable touche-à-tout, Philippe Starck fait preuve une fois de plus, d'une créativité débordante en faisant du fruit défendu une audacieuse alternative végétale au cuir. Avec *l'Apple Ten Lork*, matériau original à base de pomme (décliné en noir, orange et blanc), il rhabille des pièces qu'il a conçues pour Cassina. Présentés récemment dans le showroom parisien de l'éditeur italien, le canapé *Volage EX-S*, la collection *Privé* et les chaises *Caprice* et *Passion* sont proposés en édition limitée. www.cassina.com



PHOTO: © XAVIER MUYARD

PARIS TRIBAL

Paris Tribal est un salon sous forme de promenade au cœur des galeries spécialisées dans les arts d'Afrique, d'Amérique, d'Himalaya, d'Indonésie et d'Océanie. Cette manifestation fut créée à l'initiative des marchands d'arts premiers du quartier. Cette édition, la sixième, regroupe des marchands et des invités provinciaux ou venant de l'étranger. Ils ont choisi de sélectionner des objets de qualité à des prix abordables pour attirer des amateurs et des nouveaux collectionneurs. Pour rendre ce salon plus attractif et plus festif des food trucks seront disposés dans le quartier le dimanche... **Quartier Saint Germain / Beaux Arts, du 10 au 14 avril 2019.**



© VINCENT GREER DUFOURNIER

Aarau, Art Brut

L'Art Brut connaît aujourd'hui une notoriété immense à l'échelle internationale. L'Aargauer Kunsthaus penche sur cette forme d'art que Jean Dubuffet décrivait comme « un diamant brut » et analyse ses étroites relations avec la Suisse. Cette exposition a été réalisée en collaboration avec la collection de l'Art Brut de Lausanne. Les visiteurs y découvriront environ 200 peintures, dessins et assemblages de 22 artistes suisses. Ces œuvres tantôt élaborées d'une manière libre et débridée, tantôt avec précision et abondance de détails, évoquent les passions humaines, la nature et ses contrastes, des architectures étranges et des symboles. **Aargauer Kunsthaus, Aarau, Suisse jusqu'au 28 avril 2019.**



ASEN: MÉMOIRES DE FER FORGÉ DANS L'ART VODUN DU DANHOMÉ

Quelle belle occasion de revenir dans cet écrin qu'est le Musée Barbier-Mueller, ouvert tous les jours de l'année... et de découvrir une exposition captivante d'« asen », sorte d'autels portatifs en fer forgé, commandés à un artisan après le décès d'une personne. Ils font penser à nos toupies d'enfants, véritables carrousels sur lesquels les personnages interagissent dans les tâches courantes de la vie. Ils sont plantés dans le sol de l'asenxo, la case aux « asen », où sont commémorés et évoqués les défunts de la famille lors des cérémonies annuelles. Devant l'« asen » les vivants rencontrent les morts, leur parlent, les interrogent et leur offrent les sacrifices. Les « asen » étaient principalement fabriqués et utilisés dans les royaumes ashanti (akan) actuel Ghana; adja et éwé du Togo; fon, hueda et ayizo de la République du Bénin et, enfin, yoruba et edo du Nigéria. Le Musée Barbier-Mueller possède l'une des plus importantes collections de ces objets à la finesse inégalée et à la parfaite maîtrise du métal. **Musée Barbier-Mueller, Genève, jusqu'au 26 mai 2019.**



ARTGENÈVE, HUITIÈME ÉDITION TOUJOURS DE QUALITÉ

La huitième édition d'artgenève s'est terminée sur un bilan très positif. La fréquentation du salon est en nette progression. La qualité muséale des expositions de certaines fondations et collections a été plébiscitée tant par les professionnels que par les amateurs d'art. La présence internationale de marchands et de collectionneurs prouve l'intérêt toujours plus grand pour ce salon dont la qualité, l'ambiance et le cadre suscitent un vrai engouement. Cette manifestation continue d'exister hors-les-murs grâce aux sculptures exposées au cœur de la Vieille-Ville de Genève et à son extension fin avril à Monaco.

À VOIR À LA GALERIE PATRICK GUTKNECHT

Une quinzaine d'œuvres du photographe Jean-Baptiste Huynh, auquel le musée Guimet à Paris consacre une importante exposition en parallèle, sont présentées à la Galerie genevoise. C'est une vraie écriture photographique sans artifice, basée sur l'épure, la clarté et l'équilibre que l'on découvre en admirant ces œuvres. Jean-Baptiste Huynh, né en 1966 en France est un autodidacte qui centre ses recherches sur le regard, la lumière, l'intemporel et la relation à l'infini. Il expose dans différentes galeries et musées à travers le monde. Une des images phare de l'exposition est une jeune fille vietnamienne: Huyen, Lotus photographiée à Hanoï en 2015. Il avait fait son portrait chaque année durant vingt ans...

Jean-Baptiste Huynh Photographe, Galerie Patrick Gutknecht, Genève jusqu'au 29 juin 2019.



EXPOSITION TEMPORAIRE **CHAPLIN PERSONAL**

Quand Charlie Chaplin décide de s'installer en Suisse au début des années cinquante, il croise à son arrivée un jeune photographe Yves Debraine. Ses toutes premières prises de vues inaugurent une longue relation de confiance entre ce jeune reporter et le monument du cinéma. Charlie Chaplin s'établira à Corsier-sur-Vevey, sur le site duquel s'est ouvert le musée Chaplin's World. Cette institution présente sa première exposition temporaire: une soixantaine de tirages, images collectés pendant vingt ans par celui qui est devenu le photographe attitré de la famille Chaplin. Le musée, avec l'aide du fils d'Yves Debraine, Luc, directeur du musée de l'appareil photographique de Vevey, a plongé dans les archives du photographe et présente les meilleurs clichés dont la plupart n'avaient jamais été publiés. **À voir jusqu'au 5 avril 2019, Chaplin's World, Corsier-sur-Vevey, Suisse.**



VIENNE, CAPITALE DES AVANT-GARDES

« Vous devez vous montrer grands magiciens. Les joies subtiles, les désirs intimes et délicieux, les espoirs fiévreux, tout ce que nous, Viennois, nous avons au fond de l'âme, vous devez nous le faire voir avec des lignes et des couleurs. Vous devez créer ce qui n'existe pas encore : l'art autrichien ». Tel est le message lancé par Hermann

Bahr aux jeunes représentants de la Sécession viennoise

(1897-1905). Au tournant du XIX^e siècle, la capitale du vaste empire austro-hongrois a en effet des allures de laboratoire expérimental tant dans les domaines de la peinture que de la photographie, de la mode et des arts appliqués. C'est aussi l'époque où Sigmund Freud fait allonger ses premiers patients sur son divan, tandis que Gustav Mahler compose ses symphonies aux accents crépusculaires... Un aréopage de créateurs conduit par Gustav Klimt, Koloman Moser et Josef Hoffmann caresse alors le rêve de rassembler toutes les disciplines dans une seule et même *Gesamtkunstwerk* (« une œuvre d'art totale »). Dans une effervescence et une émulation artistique sans précédent, peintres, architectes, céramistes, sculpteurs, stylistes et artisans se font les apôtres de cette esthétique de la modernité et diffusent leurs créations auprès du plus grand nombre. Doté d'une iconographie exceptionnelle (plus de mille illustrations !), l'imposant ouvrage des éditions Citadelles & Mazenod offre la synthèse la plus complète à ce jour de ce mouvement trop souvent résumé au seul trio de Klimt, Schiele et Kokoschka. Éblouissant !

***Vienne 1900*, par Christian Brandstätter, Daniela Gregori, et Rainer Metzger, Citadelles & Mazenod, ouvrage relié sous coffret toilé, 31 x 24 cm, 544 pages, 1'200 illustrations couleurs.**



VER SACRUM, OU L'ART POUR TOUS !



Époque décidément bénie de cette Sécession viennoise qui vit fleurir l'une des revues les plus ambitieuses et les plus modernistes qui soit ! Créée au tout début de l'année 1898, celle dont le titre sonne comme un manifeste (*Ver sacrum* est une allusion au « Printemps sacré » des anciens peuples latins) devint, au cours de ses six années d'existence, l'organe officiel de ces jeunes artistes et intellectuels qui souhaitaient faire exploser le carcan des cercles académiques et des esprits bien-pensants. Réunissant les couvertures de cent vingt numéros, l'ouvrage publié par les éditions Skira est une pépite pour les graphistes et les designers d'aujourd'hui, tant l'audace des maquettes de *Ver Sacrum* comme le soin apporté à ses typographies n'ont pas pris une ride ! Il est vrai que les rédacteurs de la revue avaient pour nom Gustav Klimt, Max Kurzweil et Ludwig Hevesi. Publié dès 1900 à compte d'auteur, *Ver Sacrum* devait, hélas, s'éteindre en 1903 et voir s'envoler avec elle la belle utopie d'une publication d'exigence destinée à tous les publics...

***Ver Sacrum. La revue de la Sécession viennoise 1898-1903*, sous la direction de Valerio Terraroli, Skira, 28 x 29 cm, couverture reliée, 320 pages, 240 illustrations.**

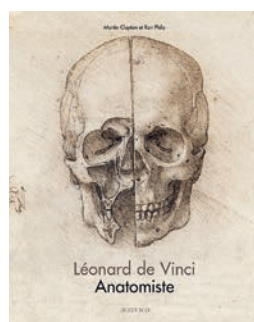




D.R.

LE DESSIN AU SCALPEL DE LÉONARD DE VINCI

À sa mort, en 1519, l'auteur de *La Joconde* était célébré dans toute l'Europe occidentale uniquement en tant qu'artiste. Or l'on sait désormais que Léonard de Vinci était un génie universel qui accordait autant d'importance à ses travaux scientifiques qu'à ses activités picturales. Il fallut ainsi attendre les XIX^e et XX^e siècles pour que resurgissent les milliers de pages de ses carnets, reflets de ses insatiables recherches. Parmi celles-ci, ses études anatomiques révèlent une extraordinaire connaissance du corps humain pour son époque. Des mystères de la conception jusqu'aux plus infimes détails des muscles et des organes, rien ne semble échapper à son exceptionnel talent de dessinateur. Provenant des collections de



Léonard de Vinci
Anatomiste

la Royal Library (Windsor Castle), les quatre-vingt-sept feuilles publiées dans cet ouvrage laissent pantois d'admiration. On n'ose imaginer l'impact que ces planches auraient eu sur la recherche médicale si elles avaient pu être publiées en leur temps!

Léonard de Vinci. Anatomiste, par Martin Clayton et Ron Philo, Actes Sud, 20x25 cm, 256 pages.

CASSANDRE, L'EMPEREUR DE L'AFFICHE PUBLICITAIRE



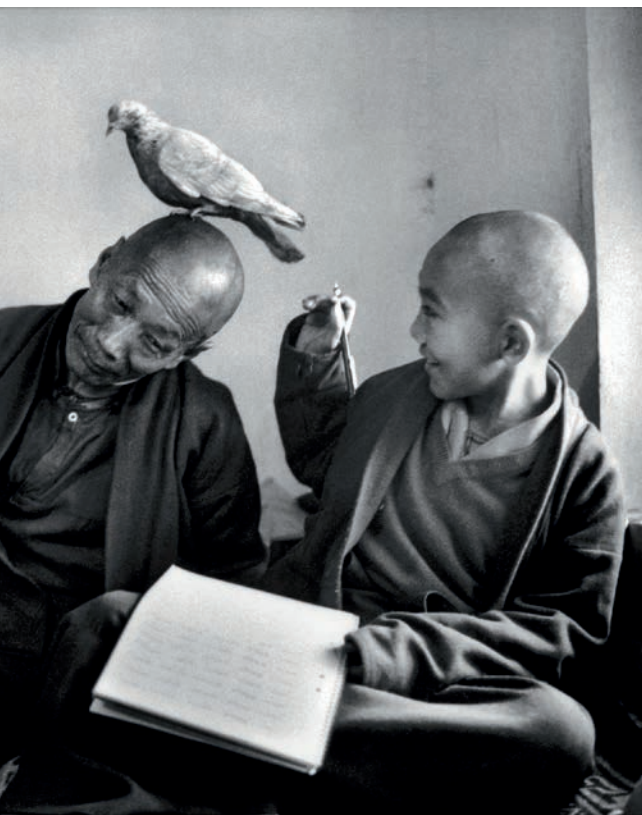
Qui se souvient encore de ce graphiste de génie qui se cachait sous l'énigmatique pseudonyme de « Cassandre » ? C'est pourtant ce magicien des cadrages et des jeux typographiques qui créa, dans la première moitié du XX^e siècle, les plus belles affiches publicitaires pour les chemins de fer, le paquebot *Normandie* ou la boisson *Dubonnet*. Pierre Bergé, en personne, le tira de sa retraite pour qu'il dessine en 1961 le logo YSL de la marque Yves Saint Laurent ! Né en Ukraine le 24 janvier 1901 dans une famille française d'importateurs de vins de Bordeaux (une activité fort lucrative sous le régime tsariste), Adolphe Jean Marie Mouron, de son vrai nom, fréquente très jeune les ateliers libres de Montparnasse et se passionne parallèlement pour l'architecture. Ce n'est pourtant guère dans la peinture qu'il trouvera véritablement sa voie, mais bien plutôt dans l'affiche publicitaire à laquelle il va donner ses lettres de noblesse. Marqué par ses lectures de Le Corbusier et imprégné des leçons de rigueur et de dépouillement du Bauhaus, Cassandre définira lui-même sa manière comme « géométrique et monumentale ». Grand connaisseur de son œuvre, Alain Weill s'est plongé dans les archives familiales et les correspondances d'amis proches pour signer, chez Hazan, cette magnifique monographie fourmillant de documents et de photographies inédites. Il était temps de faire connaître aux jeunes générations le travail de celui que Blaise Cendrars nommait « le premier metteur en scène de la rue ».

Cassandre, par Alain Weill, Hazan, relié sous étui, 27,2x33 cm, 280 pages.



D.R.

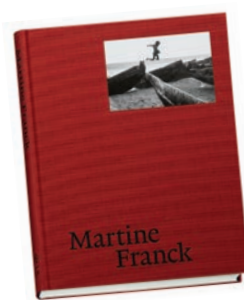
D.R.



ENTRE GRÂCE ET HUMANISME, L'ŒIL DE MARTINE FRANCK

Sa silhouette était aussi discrète et délicate que le regard qu'elle portait sur les êtres et les choses du quotidien. Décédée en 2012, la photographe Martine Franck a laissé derrière elle des milliers d'images qui traduisent, toutes, cette attention profonde et ce respect porté sur les humbles, qu'ils soient vieillards dans un hospice, moines bouddhistes, ou gamins dans un faubourg de Dublin. C'est à l'occasion d'un voyage en Extrême-Orient avec son amie de toujours, la femme de théâtre Ariane Mnouchkine, qu'elle découvre en 1963-1964, et presque par hasard, la photographie. De retour à Paris, Martine Franck collabore avec *Time-Life*, avant de revendiquer son statut d'auteur et de photographe indépendante. Ayant hérité de ses parents, tous deux collectionneurs, une grande sensibilité pour le monde artistique, elle publie alors de merveilleux portraits de peintres, de sculpteurs et d'écrivains (Michel Leiris, Marc Chagall, Albert Cohen, Etienne-Martin...). En 1970, elle épouse le célèbre photographe Henri Cartier-Bresson avec lequel elle créera, bien des années plus tard et avec le concours de leur fille Mélanie, ce lieu magique et inspiré qu'est la fondation HCB. Nul ne pouvait rendre plus bel hommage à cette femme sensible et généreuse que l'éditeur Xavier Barral, tout juste disparu. Cette monographie est à leur image : élégante et pudique...

Martine Franck, textes d'Agnès Sire, Anne Lacoste, Éditions Xavier Barral/Fondation Henri Cartier-Bresson, relié, 23 x 29 cm, 300 photographies N&B, 328 pages.

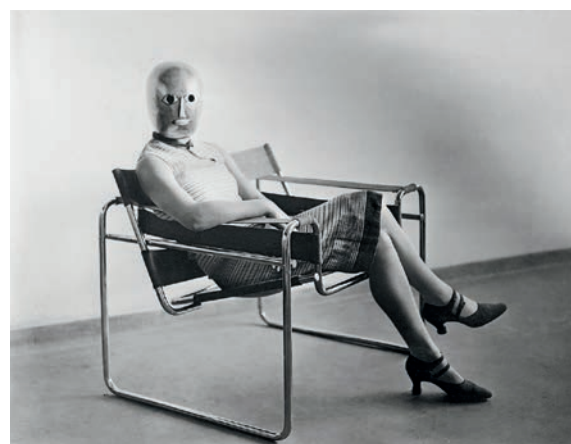
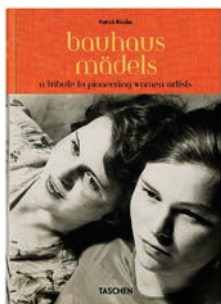


LES CENT ANS DU BAUHAUS

Le Bauhaus vient de fêter ses cent ans et reconnaissons qu'il se porte à merveille! Peu de mouvements continuent en effet d'exercer autant de fascination sur les créateurs d'aujourd'hui que cette école fondée à Weimar en 1919, et dissoute à Berlin en 1933 sous la pression des nazis. Que ce soit dans l'habitat, le design, les méthodes de production, le théâtre ou la mode, les personnalités artistiques et les professeurs qui animèrent le Bauhaus – Walter Gropius, Vassily Kandinsky, Paul Klee – n'avaient qu'un mot d'ordre: créer un langage universel, dénué de superflu et accessible à tous. Réactualisée à l'occasion du centenaire de cette école, l'imposante somme des éditions Citadelles & Mazenod a été réalisée avec la collaboration étroite du *Bauhaus-Archiv/Museum für Gestaltung* de Berlin. Des clichés pris sur le vif pendant les séances de gymnastique des élèves aux ballets mécaniques et futuristes d'Oscar Schlemmer, en passant par les plans architecturaux d'une modernité sidérante, l'on mesure le caractère avant-gardiste de cette révolution

esthétique. Publié par le même éditeur, un livre révèle, quant à lui, le rôle pionnier des femmes artistes qui participèrent au mouvement comme Marianne Brandt, Gertrud Arndt ou Lucia Moholy. Il était plus que temps de les remettre en lumière!

Bauhaus, par Magdalena Droste, relié, 24 x 31,6 cm, 400 pages. Les filles du Bauhaus, par Patrick Rössler, Taschen, reliure en tissu, 17 x 24 cm, 480 pages.





© ODRUPGAARD, COPENHAGUE, PHOTO: ANDERS SUNE BERG
Paul Gauguin, *Portrait d'une jeune fille, Vaite (Jeanne) Goupil*, 1896, huile sur toile, 75x65 cm

Artpassions

Revue suisse d'art et de culture
N° 57 / mars 2019 – Trimestrielle
Tirage: 15'000 exemplaires

Rédacteurs en chef:

Ombretta Ravessoud / Jean-Pierre Möri
SAM SA
5, Cour de Saint-Pierre - CH 1204 Genève
Tél: + 41 (0) 22 700 13 80
Fax: + 41 (0) 22 735 60 38
admin@samcommunication.ch

Maquettes & graphisme

Outline Communication Sàrl
1, rue des Lattes - CH 1217 Meyrin
Tél: + 41 (0) 22 782 74 00
admin@outlinesarl.ch

Imprimé en EU

Ont collaboré à ce numéro:

Étienne Barilier, Patricia Boyer de Latour, Jacques Chamay, Benoît Dauvergne, Arthur Dreyfus, Dominique Fernandez, Alice Frech, Bérénice Geoffroy-Schneiter, Tancredi Hertzog, Françoise Jaumin, Robert Kopp, Camille Lévêque-Claudet, Eric Mathieu, Gilles Monney, Frédéric Möri, Christophe Mory, Arthur Pauly, Viviane Scaramiglia, Françoise Slavic, Karine Tissot.

Ont participé à ce numéro:

Gilles Hertzog, Bernard-Henri Lévy

Abonnement en Suisse: Edigroup SA
abonne@edigroup.ch
Tél: +41 (0)22 860 84 01

Abonnement en Belgique: Edigroup SA
abobelgique@edigroup.org
Tél: +32 (0)70 233 304

Diffusion en Suisse: Naville, Valora
Diffusion en France: Presstalis

ISSN 1661-2833 © Copyright 2019

Toute reproduction des textes ou des photos est interdite sauf autorisation de l'éditeur. L'éditeur décline toute responsabilité pour les photos et textes qui lui sont soumis. Pour toutes photos © Prolitteris pour les œuvres de ses membres. Malgré toutes les précautions prises lors des recherches liées aux copyrights, des erreurs peuvent subsister. L'éditeur prie toute personne concernée de l'en excuser et de prendre contact avec la rédaction afin de régulariser la situation.

Artpassions revue suisse d'art et de culture est une publication de la société SAM SA

PROCHAIN NUMÉRO
10 JUIN 2019

BULLETIN D'ABONNEMENT 4 N°S PAR AN

À retourner par Fax au + 41 (0) 22 735 60 38, ou par courrier à: SAM SA - 5, Cour de Saint-Pierre - CH 1204 Genève

OUI, je m'abonne à Artpassions et recevrai ainsi les **4/8 prochains numéros** pour la somme de:

☐ **1 AN** Suisse: CHF 40.- | France: € 55.- | Europe: € 65.- | Hors Europe: € 70.- (frais d'envoi inclus)
☐ **2 ANS** Suisse: CHF 72.- | France: € 100.- | Europe: € 120.- | Hors Europe: € 130.- (frais d'envoi inclus)

VOS COORDONNÉES

Nom:

Prénom:

Adresse, NPA / Localité:

Tél:

COORDONNÉES DU BÉNÉFICIAIRE

Nom:

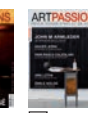
Prénom:

Adresse, NPA / Localité:

Tél:

Je souhaite aussi recevoir le(s) numéro(s) coché(s) pour la somme (frais d'envoi inclus) et par numéro de:

Suisse: CHF 14.- | France: € 18.- | Europe: € 20.- | Hors Europe: € 22.-

											
☐ N° 1	☐ N° 2	☐ N° 3	☐ N° 4	☐ N° 5	☐ N° 6	☐ N° 7	☐ N° 8	☐ N° 9	☐ N° 10	☐ N° 11	☐ N° 12
											
☐ N° 13	☐ N° 14	☐ N° 15	☐ N° 16	☐ N° 17	☐ N° 18	☐ N° 19	☒ N° 20	☐ N° 21	☐ N° 22	☐ N° 23	☐ N° 24
											
☐ N° 25	☐ N° 26	☐ N° 27	☐ N° 28	☐ N° 29	☐ N° 30	☐ N° 31	☐ N° 32	☐ N° 33	☐ N° 34	☐ N° 35	☐ N° 36
											
☐ N° 37	☐ N° 38	☐ N° 39	☒ N° 40	☐ N° 41	☐ N° 42	☐ N° 43	☐ N° 44	☐ N° 45	☐ N° 46	☐ N° 47	☐ N° 48
											
☐ N° 49	☐ N° 50	☐ N° 51	☐ N° 52	☐ N° 53	☐ N° 54	☐ N° 55	☐ N° 56	☐ N° 57	☐ N° 58	☐ N° 59	☐ N° 60

Artpassions hors-série
Spécial Ferdinand Hodler
à commander sur
www.artpassions.ch

Les numéros 20, 40 et 49 sont épuisés

VOTRE RÈGLEMENT

Titulaire: SAM Sport Art Management SA, 1204 Genève
Banque: UBS SA Genève, Suisse
IBAN: CH85 0027 9279 D110 6275 0 BIC: UBSWCHZH80A

Carte Visa ☐ Mastercard ☐ Diners Club International ☐ Discover Card ☐

N°

Code de vérification (dos de la carte)

Expire fin

TOTAL

Date et signature obligatoires

L'INVITÉ D'ARTPASSIONS

Bernard-Henri Lévy



De mars à mai, Bernard-Henri Lévy parcourt l'Europe avec une pièce de théâtre qu'il interprète lui-même, seul sur scène : *Looking for Europe*. Un plaidoyer engagé pour une Europe unie à l'ère du regain nationaliste et à la veille des élections européennes. En Suisse, BHL s'arrêtera à Genève et Lausanne. Mais son engagement européen concerne aussi l'art : le 23 mai, avec la galerie Ropac et le commissaire-priseur Simon de Pury, il sera à l'initiative de *United Artists for Europe*, une exposition et une vente caritative réunissant des artistes européens ayant décidé de s'engager pour une Europe de la culture avec Marina Abramovic, Grayson Perry, Giuseppe Penone ou encore Daniel Buren.

L'importance de l'art dans ma vie

Je vous fais la réponse d'Oscar Wilde : « C'est la vie qui imite l'art. »

Amateur d'art, lequel privilégiez-vous ?

La littérature, parce qu'elle est l'art de tous les arts, parce qu'elle est un archi-art, cachée au cœur de tous les arts.

Le courant artistique avec lequel vous avez le plus d'affinité

Le roman polyphonique : Sartre, Dos Passos, Musil. Parce que le monde y est vu comme la multiplication à l'infini des points de vue.

L'artiste que vous admirez le plus

Picasso l'Athlète.

Aussi loin que vos souvenirs remontent, quelle est votre première émotion artistique ?

Fernand Léger, au musée qui lui est consacré à Biot.

Vos œuvres incontournables

Les livres qui m'ont façonné. Trop nombreux pour être cités.

Êtes-vous collectionneur ? Vos rapports aux objets d'art

Je ne suis pas collectionneur, surtout pas. Parce que je ne supporterais pas d'être observé par les œuvres que j'aurais collectionnées.

Comment êtes-vous meublé ? Plutôt épuré ou chargé de souvenirs ?

Chargé de souvenirs, mais pas les miens.

Un artiste que vous auriez aimé rencontrer

Chateaubriand ; Antonin Artaud ; Mondrian.

Quel don artistique aimeriez-vous avoir ?

Fabriquer de la lumière.

Quelle exposition conseilleriez-vous actuellement ?

Le musée juif de Belgique à Bruxelles.

Gilles Hertzog



NOUVEAU



ESPACES DE
STOCKAGE À
SÉVELIN

HARSCH

The Art of Moving **Forward**

EXPERT DANS L'EMBALLAGE ET LE TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART

Depuis 1957, la société Harsch a su développer toute une gamme de services adaptés aux musées, galeries, collectionneurs privés et maisons de vente aux enchères. Membre fondateur d'Icefat, premier réseau mondial de transporteurs d'œuvres d'art.



www.harsch.ch

TRANSPORT D'ŒUVRES D'ART | DEMENAGEMENT | RELOCATION | GESTION D'ARCHIVES

GENEVE
Tél. +41 22 300 43 00

LAUSANNE
Tél. +41 21 320 43 00

BALE
Tél. +41 61 411 56 17

ZURICH
Tél. +41 44 851 51 00



Breguet
Depuis 1775

Breguet La Marine
Chronographe 5527

