

Séance du 17 juin 2019

Du classicisme de Gérard Calvet aux problématiques de l'art conceptuel

Claude BALNY

Directeur de recherche émérite INSERM
Académie des Sciences et Lettres de Montpellier

MOTS-CLÉS

Art moderne, art conceptuel, installations, beau, abstraction, Support/Surface, Groupe Montpellier-Sète

RÉSUMÉ

Partant des peintures de Gérard Calvet, on développe les nouvelles approches de l'art contemporain, allant de l'abstraction jusqu'aux nouveaux concepts qui aboutissent aux installations. Divers exemples sont donnés, et ces installations, parfois éphémères, sont présentées sous forme de vidéos réalisées par l'auteur.

C'est probablement une gageure de faire un lien entre la peinture de Gérard Calvet et l'art conceptuel. Quels sont les éléments de comparaison possibles entre une peinture « classique » de Calvet et les courants artistiques abstraits ? Pour un certain nombre d'artistes vivant en Occitanie, un des points communs pourrait être la lumière méditerranéenne qui irradie et nourrit leurs cheminements. Calvet est un peintre de la lumière, mais c'est également elle qui sculpte les noirs du sétois Soulages. Elle module aussi les empreintes répétitives du nîmois Viallat, tout comme elle fait chanter la poésie musicalisée d'un autre sétois Boursier-Mougenot. Chacun de ces créateurs a produit des œuvres lumineuses en gardant son originalité pour aller jusqu'au bout de sa propre recherche picturale, sans forcément l'entendre vers d'autres. Pourquoi Gérard Calvet s'est-il limité dans son développement ?

La peinture de Gérard Calvet est riche et harmonieusement homogène ; elle se reconnaît d'emblée. Pourtant, son œuvre est souvent « oubliée ». Elle n'est pas présente au Musée Fabre de Montpellier, et n'a même pas été prise en considération dans un récent article publié en décembre 2018 par le magazine d'information de la Métropole montpelliéraine [1]. Le groupe « Montpellier - Sète » n'est plus mentionné [2].

Pourquoi cette indifférence ? Ses peintures, et celles du Groupe, structurées, réfléchies, harmonieuses, colorées et joyeuses sont certainement plus plaisantes à regarder et à comprendre que les productions actuelles de l'art conceptuel.

1. L'esthétique de Gérard Calvet (1926-2017)

Gérard Calvet était-il un peintre que l'on pourrait qualifier de classique ? Ce n'était pas un peintre de l'intuition, mais un créateur qui méthodiquement « construisait » ses œuvres après un travail de dessinateur hors pair. Ses dessins

préparatoires, extrêmement nombreux, sont d'une précision réfléchie où le trait est naturellement complété par des notations que l'on pourrait qualifier de techniques, surtout sur la couleur.

Ses préoccupations d'artiste sont celles d'un classique : composition, mise en espace, couleurs, équilibres étaient ses maîtres mots. Ce n'est évidemment pas la réalité qu'il peignait, mais sa réalité, celle que son œil critique d'observateur, de voyeur même, transformait.

Dans sa contribution au Colloque de 2013 organisé par notre Académie sur « Les Paysages dans les Arts et la Littérature. Regards sur le Languedoc-Roussillon » [3], il a développé, en parlant de François Desnoyer et du Groupe « Montpellier-Sète », sa propre conception de la peinture. « C'est la couleur qui est le moteur principal ». Ces peintres étaient adeptes des concepts d'André Lhote, peintre théoricien qui, dans un de ses livres princeps, le « Traité du paysage » [4], évoque le compartimentage de la surface, des écrans, de la lumière, du dessin, de la composition, pour finir par le cubisme en prenant comme base l'analyse les travaux de Cézanne.

Gérard Calvet réfutait une attribution cubiste pour son travail, mais en parlait comme un cubiste. Ses maîtres étaient Cézanne (il s'y rapportait souvent), les représentants du cubisme analytique tels Picasso et Braque des années 1910, et Fernand Léger, un peu plus tard, qui réalisèrent la fusion de l'espace avec l'objet. Il avait aussi une grande admiration pour François Desnoyer, son aîné, qui avait un respect profond de la nature, tout comme Gromaire qui écrivait : « Doit-on tenter l'illusoire entreprise de répudier la nature ? Qu'on le veuille ou non, le peintre ne peut abolir la mémoire : qu'il restreigne celle-ci, qu'il la réduise à l'élémentaire, je ne vois pas en quoi les balbutiements de l'instinct seraient plus purs que les lentes maturations de la conscience... l'abstrait implique le concret. Il n'est pas de peinture sans figuration... la nature n'a jamais cessé d'être disponible, aussi riche, aussi uniforme, aussi éblouissante de couleurs et, Dieu merci, certains parmi les meilleurs n'ont jamais cessé de s'en nourrir... » [5]. Sur la couleur, Gérard Calvet disait de Desnoyer que « si son dessin est exemplaire, souvent rigoureux, si sa composition est dictée par le nombre d'or, c'est la couleur qui crée la forme de bout en bout, c'est elle qui est l'harmonie, mais aussi la violence et, souvent, la véhémence ». Les figures 1 & 2 montrent bien, pour ces deux peintres, l'épanouissement de ce chromatisme qui cisèle l'espace avec l'importance des couleurs froides (bleu profond pour l'un, noir pour l'autre) qui font « chanter » tous les autres tons.



Figure 1 : Gérard Calvet « Chèvrefeuille et nèfles », 1994, 41 x 33 cm



Figure 2 : François Desnoyer « Femmes à la verrière » 1954, 146 x 97 cm

Lorsqu'on lui parlait de la possible recherche de la beauté dans ses toiles, il restait dubitatif. Et pourtant, si on analyse « *La cathédrale de Béziers* » à partir du dessin préparatoire, la reconstitution du paysage témoigne d'une réelle recherche de la beauté.

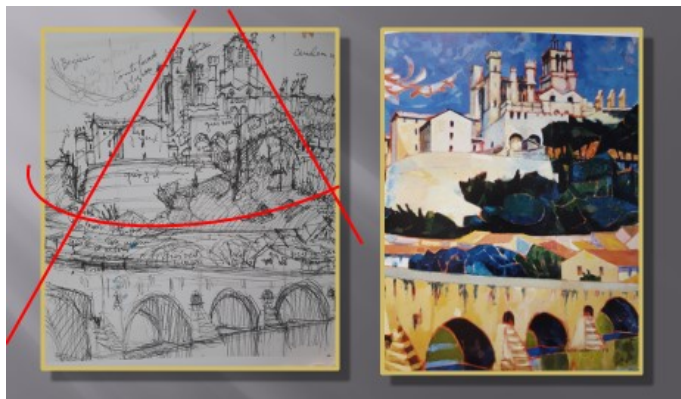


Figure 3 : Gérard Calvet « *La cathédrale de Béziers* », 2001

Dans ce tableau (figure 3) qui obéit rigoureusement à la perspective italienne du XVe siècle (comme l'a défini Alberti [6]), deux éléments de convergence guident l'œil. Tout d'abord, celui des lignes qui conduisent vers les tours de la cathédrale, éclairée dans ce ciel bleu foncé (encore du bleu !). Il y a ensuite cette courbe clairement marquée qui nimbe la cathédrale. C'est la géométrie secrète du peintre, ses charpentes comme la nommait Charles Bouleau [7] où les problèmes de l'espace, de la composition dynamique et des lignes de fuite sont soulignés selon une syntaxe propre au langage sensible d'un peintre donné. Ici, Gérard Calvet a réussi cette harmonie esthétique, car, « cette géométrie secrète de l'œuvre peinte ...a été pour les artistes une des compositions essentielles de la beauté » (Jacques Villon [8]).

2. La beauté : l'art est-il lié au beau ?

Peut-être, parce que la beauté est une émanation qui relie intrinsèquement la nature et les arts. Calvet reste donc fidèle à cette source d'émotion première, intuition d'une harmonie intime que l'artiste découvre, car le « Beau est la manifestation du Vrai ». « Le beau n'est rien que le premier degré du terrible ; à peine le supportons-nous, et, si nous l'admirons ainsi, c'est qu'il néglige avec dédain de nous détruire » (Rilke, [9]). C'est peut-être cette peur du terrible qui a fait que Calvet rejetait une certaine modernité qui nous interpelle, avis partagé par André Lhote qui constatait, dans les années 50, que « nous vivons une époque chaotique qui se reflète dans la production artistique...Du chaos tout peut sortir » alors que « le problème : atmosphère et transposition architecturale du spectacle fut génialement résolu par Cézanne » [4]. Pour ces artistes, et pour Gérard Calvet, tout était dit : impossibilité de s'aventurer plus loin. Mais fallait-il s'arrêter à Cézanne ?

La leçon de Cézanne fut entendue par Gérard Calvet qui, à l'aide de ses moyens personnels, a entrepris la conquête des plans et de la construction spatiale. Mais, il n'est pas allé au-delà comme l'ont fait tout d'abord les cubistes, et plus tard des peintres abstraits dont certains sont nés en Occitanie comme Claude Viallat ou

Pierre Soulages. Cette expérience de la nature telle qu'elle se manifeste dans la même région, notre région, a suscité des créations bien différentes. Ceci nous incite à réfléchir sur les démarches étrangement différenciées de l'art actuel. Passe-t-on d'une rencontre affective avec le paysage à une rencontre plus cérébrale avec lui ? Viallat et Soulages furent d'abord figuratifs, inspirés par les traditions et leur environnement avant de se consacrer à l'abstraction où lumières et couleurs se conjuguent.

Cette notion de perception des couleurs peut s'aborder par une approche scientifique. En traitant la couleur par plans, Gérard Calvet, tout comme Cézanne, applique intuitivement les observations de Charles Henry qui, dans son « Introduction à une esthétique scientifique » (1885), a suggéré que la perception de la couleur et sa vibration, précède toujours le discernement de la forme, dans un temps excessivement court, mais qui légitime la dissociation des éléments couleur et forme [10]. Kandinsky, dans la foulée du « Traité des couleurs » de Goethe (1810) [11] l'avait enseigné, mais pas scientifiquement prouvé. Plus récemment, Jean-Pierre Changeux a démontré que la contemplation d'une œuvre d'art est profondément liée à l'activité cérébrale [12, 13].

L'appréhension esthétique des artistes de la fin du XIX^e siècle et de leurs suiveurs était centrée sur trois points : vérité, beauté et art. Ce fut certainement le credo, avoué ou non, de Gérard Calvet. Ces points vont se trouver réfutés par des artistes ou des théoriciens de l'art moderne et contemporain rompant la liaison entre l'œuvre d'art et la beauté. Ainsi, dans les années 1910, Marcel Duchamp « voulait s'éloigner de l'acte physique de la peinture » [14]. Les formes classiques de l'esthétique et de la beauté ne surprenaient plus, n'étonnaient plus : il y avait une sorte d'épuisement. Alors, peu à peu, s'est établie une distinction entre les « œuvres esthétiques », évaluées par le goût, et celles « artistiques » évaluées par l'intellect d'où la naissance de l'art conceptuel, témoignage de renouveau.

3. Vers l'abstrait

Gérard Calvet est resté figuratif rejetant d'une manière virulente l'abstraction. Cependant, au début du siècle, l'abstraction a été un fait de société, tout comme l'est actuellement l'art conceptuel. Notre propos n'est pas de cataloguer tous les mouvements ou écoles qui se rattachent à ces disciplines, mais de donner quelques exemples de ce qu'est devenu l'art contemporain en évitant de prendre en considération les aspects mercantiles pourtant souvent bien présents.

Le début du XX^e siècle a donc vu naître l'art abstrait, mais, comme le remarque Luc Ferry : « Faut-il absolument penser toute innovation dans les termes usés du progrès ou du déclin ? ». [15]. Reprenant son analyse, on peut souligner que la vocation essentielle de l'art est de mettre en scène dans un matériau sensible, réceptif par nos sens, une vérité tenue pour supérieure, qui va de l'harmonie du cosmos à la sublimité du divin, à la richesse du génie humain. Si, dans le passé, l'œuvre d'art a rempli une fonction sacrée, non objective, elle a évolué vers une fonction plus humaniste où l'homme est au centre, avec sa pensée, ses passions et ses violences, impliquant que le beau doit être redécouvert voire recréé. C'est une rupture avec la tradition, mais le beau reste subjectif, c'est ce qui plaît à notre goût, à notre sensibilité, à notre culture. La prétention de l'art a changé, il ne s'agit plus de représenter le monde, mais de proposer un prolongement (souvent égocentrique) de l'artiste, de ses faits et gestes, de sa pensée.

C'est durant quelques années que naît l'art moderne autour d'événements clefs :

- 1910 : première aquarelle abstraite de Kandinsky (1866-1944), suivie de près par Delaunay (1885-1941) et Kupka (1871-1957),
- 1910 : premières peintures métaphysiques de de Chirico (1888-1978),
- 1910 : « Nature morte à la chaise cannée », premier collage intégré de Picasso caractérisé par l'insertion d'éléments étrangers (toile cirée et corde) dans l'œuvre,
- 1913 : premier "ready-made" de Duchamp, « Roue de bicyclette » et, toujours en 1913, suprématisme de Malevitch (1879-1935) (couleurs primaires, constructions géométriques).

Ces faits picturaux sont les sources de l'art actuel qui se déclinera par la suite en plusieurs mouvements : abstraction, surréalisme, pop'art, nouveau réalisme, etc., pour aboutir au dadaïsme, happening, installations, performances...

Pourquoi une telle éclosion à cette époque précise ? Il faut remonter à la découverte en 1826 par Nicéphore Niepce (1765-1833) de la possibilité d'obtenir des images photographiques pérennes, découverte faite presque simultanément avec les travaux des peintres « allant chercher la nature chez elle » de l'école de Barbizon, (vers 1830 : Corot, Daubigny, Rousseau, Millet, etc.), eux-mêmes inspirés des peintures anglaises d'extérieur (Constable) aboutissant (vers 1874) à la naissance officielle de l'impressionnisme. Ce sont les éléments déclencheurs de ce renouveau. Les réalisations très figuratives marquent une sorte d'aboutissement pictural dans l'histoire de l'art que certains considéraient comme étant une impasse. « L'art a été conduit par la force des choses à redéfinir ses relations avec les images. Alors qu'elles étaient substance, elles sont devenues un des matériaux, qui plus est un matériau étrange et mélangé compte tenu de toutes les sortes d'images en circulation... Dès lors que l'art n'a plus le monopole de l'image, qu'il y a des rivaux (la photographie, le cinéma, la vidéo, la télévision), se pose la question de ce que les artistes font avec les images et des raisons qu'ils ont de les utiliser. » [16]. Pour les artistes d'alors, il devient nécessaire, voire indispensable, de rechercher d'autres formes d'expression, plus intériorisées et plus personnelles mais qui émeuvent cependant toujours l'acuité de l'amateur.

L'artiste devient donc un solitaire pour donner à voir le monde, pour mieux exprimer sa pure vie intérieure comme le répétait Kandinsky. Reste à définir les critères du jugement du goût. Comment fonder l'objectivité sur la subjectivité, la transcendance sur l'immanence ? Le beau est ce qui nous réunit, à telle enseigne qu'il est difficile d'analyser une belle œuvre, picturale ou musicale et l'on s'en tient souvent à commenter son histoire, et non pas sa beauté. Le problème du beau reste celui de trouver des critères pour le définir [9]. On a longtemps représenté la belle nature, puis on l'a interprétée. Mais comment représenter l'âme ? Le beau est-il un intermédiaire entre la nature et l'esprit, entre l'intelligible et le sensible ? Dans l'évolution contemporaine de l'art, il est clair que l'objet beau qui faisait l'unanimité, s'autonomise en tant qu'objet sensible pour basculer du côté de l'irrationnel, parfois inintelligible.

L'art actuel peut se résumer comme l'a formulé Kandinsky à « ce refus total des formes habituelles du beau (qui) conduit à admettre comme sacrés tous les procédés qui permettent de manifester sa personnalité » [17].

On s'éloigne donc de la toile, et de la peinture conventionnelle.

4. Le cas de Claude Viallat

Pour analyser cet éloignement, prenons l'exemple de Claude Viallat, artiste nîmois né en 1936. Voulant se dégager des dispositifs picturaux traditionnels, on

perçoit clairement les troubles qu'il a eu (tout comme Soulages [18]) devant deux réalités qui structurent notre environnement : la lumière et la couleur. Leurs réponses sont données en utilisant pour base, pour socle pourrait-on dire, la répétition, telle l'empreinte, toujours de même forme pour Viallat, et uniquement la couleur noire (l'outrenoir) pour Soulages. Passionné de Tauromachie, qu'il dessine toujours d'une manière imitant le réel sur des petits formats (figure 4a) [19], Viallat a une double démarche car c'est surtout un des pères fondateurs du mouvement Supports/Surfaces, se libérant de la toile sur châssis, privilégiant l'image épurée. « Je consomme énormément d'images... Je collectionne les bandes dessinées... L'image est quelque chose qui me fascine... Pour beaucoup de peintres, la représentation est un véritable problème. Tout nouveau support modifie la technique. Le problème qui me passionne c'est la manière dont la couleur est prise ... C'est la rencontre entre le support et la couleur qui m'intéresse à la fois ». Pour favoriser cette rencontre, il doit s'affranchir des contingences graphiques. Il précise « ma forme me laisse entièrement libre de réinventer à chaque fois une technique et des effets de couleur » [20]. La figure 4b est un exemple de cette peinture libérée du châssis (du support). Une assise de fauteuil (un cul de fauteuil) a été découpée sur trois côtés, et la « forme » est appliquée à la fois sur le dessus frangé de ce qu'était l'assise et sur la doublure du dessous, retournée. Deux supports de texture différente, mais restant liés, sont donc simultanément employés pour diversifier les effets de couleurs sur la « forme » récurrente. « ... Ce qui compte, c'est la manière dont les couleurs jouent avec les couleurs qui sont en dessous, comment d'une manière intuitive et non voulue, non prévue, j'arrive à organiser une surface en densité, en intensité. » [21]. Dans sa répétition systématique, l'empreinte de Viallat engage le spectateur à la méditation en lui laissant « la possibilité de voir sans voir, et donc de contempler sa propre perception » [22].

En énonçant clairement son intention, Viallat introduit l'Art conceptuel.

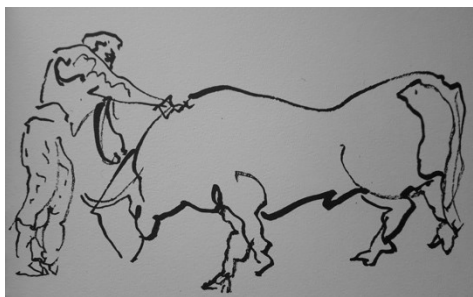


Figure 4a : Claude Viallat « Madrid 1999 », encre, 21 x 16 cm



Figure 4b : Claude Viallat, « Sans titre » 2005, acrylique, environ 102 x 60 cm

Nous ne sommes plus dans la notion du beau comme l'entendait Gérard Calvet, mais dans le domaine où l'œuvre d'art, avec une économie de moyens, confine parfois à l'austérité. Ces moyens ont évolué pour ne retenir que les idées génératrices, qui vont renvoyer le spectateur à la création de ses propres sentiments et à ses affects, tout en suscitant une émotion esthétique essentielle à l'expérience artistique. L'Art

conceptuel actuel (et un de ses corollaires, les Installations) est une expansion de l'art abstrait qui privilégie l'originalité au sens premier du terme avec, parfois, une exacerbation du narcissisme de leurs auteurs...

5. L'Art conceptuel, Performances et Installations

Ces mouvements artistiques sont apparus dans les années 1960, mais leurs origines, comme nous l'avons vu, remontent aux « ready-mades » de Marcel Duchamp (début du XXe siècle). L'art est défini non pas par les propriétés charmeuses et séduisantes des objets ou des œuvres, mais seulement par le concept ou l'idée de l'art.

Dans un entretien pour la BBC en 1959, à la question : « Y a-t-il une manière de considérer le ready-made comme une œuvre d'art ? », Duchamp répondait : « C'est là le point vraiment difficile parce qu'il faudrait d'abord définir l'art...vous savez ce que fait l'art mais vous ne savez pas ce que c'est. C'est une sorte de courant inné à l'homme, ou quelque chose que vous ne devez pas définir. La première définition n'est pas nécessaire. » [23]. Les figures 5a & 5b montrent l'évolution et la mutation rapides de sa pensée. En 1912, il se nourrissait encore de la réflexion des futuristes italiens qui célébraient le monde moderne mécanisé (Severini, Marinetti, etc.) alors qu'un an plus tard, il expose son premier ready-made, qui, de fait, traite du même thème, celui du mouvement.



Figure 5a : Marcel Duchamp « Nu dans les escaliers », 1912



Figure 5b : Marcel Duchamp « Roue de bicyclette », 1913

Au sens strict, l'art conceptuel est une démarche intellectuelle qui élabore un projet, un concept, sa réalisation « pratique » important peu : l'artiste a la liberté de [24] :

- soit exécuter lui-même l'œuvre,
- soit déléguer la réalisation à une tierce personne,
- soit prendre un objet préfabriqué ou industriel et l'élever au rang d'œuvre,
- soit ne rien faire, l'œuvre n'a pas besoin d'être construite, l'énoncé du concept suffit.

Ces déclinaisons ont permis à Allan Kaprow [25] de disséquer l'art occidental contemporain. Il y voit deux histoires de l'avant-garde :

- Une histoire de l'art qui se présente comme de l'art (« artlike »)
- Une autre histoire de l'art qui est comme la vie (« lifeart »).

En simplifiant, on peut noter que l'art qui se présente comme de l'art considère que l'art est séparé de la vie et de tout le reste, tandis que l'art qui est comme la vie considère que l'art est connecté à la vie et à tout le reste. En d'autres termes, il y a un art au service de l'art, et un autre au service de la vie. Celui qui fait de l'art qui se présente comme de l'art tend à devenir un spécialiste, alors que celui qui fait de l'art qui est comme la vie est un généraliste. Cela entraîne donc des mouvements artistiques différents :

- Art-art : abstraction, art conceptuel, surréalisme, minimalisme,
- Art-vie : happening, installations, performances, vidéos, photographies.

En essayant de définir l'art conceptuel, ces remarques peuvent surprendre, mais, contrairement à une opinion répandue, ces mouvements ne s'opposent pas à la définition dominante de la beauté artistique exprimée au XVIII^e siècle par Emmanuel Kant dans la « Critique de la faculté de juger » [26]. Une œuvre d'art plaît, sans finalité prédéterminée. Sa contemplation a quelque chose de gratuite, mais provoque un plaisir sans qu'on lui attribue un concept. La forme en elle-même devient l'essentiel, c'est-à-dire ce qu'elle va inspirer à celui qui la regarde l'envie de penser à l'essence des choses, aussi incertaine soit-elle.

Parmi toutes les réalisations existantes, pour illustrer notre propos, nous avons retenu quelques réalisations qui traitent du thème du **hasard**, au sens de circonstance inattendue, opportunité, mais également évènement lié à un message.

À Montpellier, il y a un exemple de réalisation « conceptuelle » dans l'installation érigée route de Toulouse par **François Morellet** (1926-2016) sous forme d'une sculpture permanente, « *Le Grand M* ». Morellet est un artiste de l'abstraction



Figure 6 : François Morellet
« *Avalanche* », 1996

géométrique, minimaliste qui utilise des formes élémentaires (souvent des droites lumineuses) arrangées d'une manière qui paraît aléatoire. Mais, il multiplie les références mathématiques dans son travail tout comme Bernar Venet (artiste français né en 1941), travaillant aux USA qui mêle également les mathématiques poétisées avec l'art. Cette ambivalence polymorphique est illustrée en figure 6 qui montre, à l'opposé du « *Grand M* », une déconstruction, une « *Avalanche* » de néons, apparemment disposés au hasard. Il y a une sorte de tromperie, l'artiste leurre le spectateur pour

l'amener à réfléchir car l'œuvre d'art ne renvoie qu'à elle-même. Il entend contrôler le processus de création et démystifier la mythologie romantique de l'art et de l'artiste.

Le problème du **hasard** et du leurre est abordé différemment par **Christian Boltanski** (artiste français né en 1944) qui questionne la frontière entre absence et présence [27]. En effet, l'absence est un sujet récurrent dans son travail : la vidéo comme la photo sont des présences, des mémoires qui, selon lui, au lieu de faire revivre les absents vont au contraire mettre davantage en évidence leur disparition. Les thèmes omniprésents dans son œuvre sont la mémoire, l'inconscient, l'enfance et la mort. Il imagine une vie, se l'approprie et tous les objets de ses dossiers, livres, collections sont les dépositaires de souvenirs. Ils ont un pouvoir émotionnel fort, car ils font appel à la « petite-mémoire », c'est-à-dire à la mémoire affective. Une autre

caractéristique est l'aspect éphémère de ses installations, comme celle qu'il a présentée en 2011 au Pavillon français de la Biennale d'Art Contemporain de Venise. « *Chance* » est une ode à la vie et à la mort, car « l'Art est fait pour montrer la vie et pas pour dire la vérité ». Il précise son intention : « Toute œuvre donne heureusement lieu à différentes lectures. Chacun doit la lire comme il a envie. « *Chance* » est un travail sur le **hasard**. C'est une pièce presque comique, une sorte de fabrique de bébés. Mais elle pose aussi une question quasiment religieuse. Est-ce le hasard ou la destinée ?... Cette question de hasard revient souvent dans mon activité. » [27]. Son installation filmée en figure 7 a été démontée (et non remontée) après l'exposition. Il n'en reste que des images.

Pour couvrir le bruit mécanique des moteurs qui entraînent le ruban, en contrepoint à la démarche de Boltanski, un extrait d'un morceau Pop-Rock du Groupe « Spayroll » a été ajouté, « No reason to lie » (Aucune raison de mentir).



Figure 7 : Christian Boltanski « *Chance* ». Venise, 2011
(vidéo de 3 min 50 disponible sur YouTube : https://youtu.be/cLgJ7d_n_kw)

Dans une approche intellectuelle voisine, centrée sur le rapport entre l'espace, l'œuvre, le **hasard** et le visiteur, **Anish Kapoor** (indo-britannique né en 1954) souhaite « dématérialiser » la sculpture comme dans « *Ascension* », un vortex installé en 2011 à la croisée du transept et de la nef de l'église San Giorgio Maggiore à Venise (film de la figure 8). L'espace qui accueille ses œuvres intègre souvent le corps et l'esprit du visiteur, parfois jusqu'à l'absorber totalement. L'artiste réalise aujourd'hui de grands miroirs courbes et circulaires qui captent l'environnement dans leurs reflets déformants, invitant le spectateur à s'interroger sur le regard qu'il se porte. Kapoor est particulièrement intéressé par le rapport entre l'espace, l'œuvre et le visiteur. De ses origines, il inscrit aussi sa démarche dans un respect de la conception spirituelle indienne du monde, fondée sur un équilibre entre des forces opposées : concave/convexe, présence/disparition, intérieur/extérieur, masculin/féminin, plein/vide, envisageant le vide comme volume, comme une présence physique universelle. Le visiteur « n'échappe pas à cet appel du sens du visible, mais ne trouve pas d'autre horizon que celui d'un recul qui cultive le silence, la distance et l'énigme ». Il travaille également avec l'éphémère, car dans « *Ascension* », lorsque les moteurs de la soufflerie s'arrêtent, le vortex disparaît, et la sculpture également. Celle-ci n'est donc visible que d'une manière cyclique, des phases de silence étant aménagées entre chaque remise en route des ventilateurs. Il y a alternance entre action et réflexion.

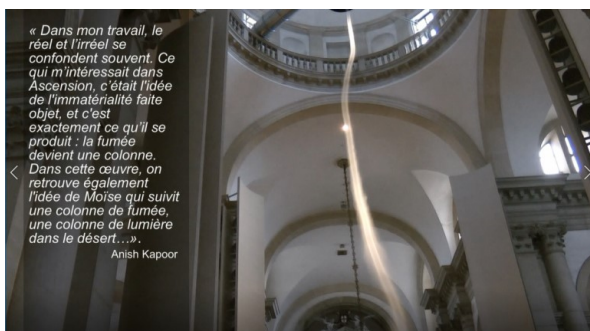


Figure 8 : Anish Kapoor « *Ascension* », Venise, 2011.
(vidéo de 2 min 30 disponible sur YouTube : <https://youtu.be/BecbjtmjaAs>)

Cette sculpture a une forte connotation symbolique, c'est une colonne, colonne de fumée, telle la colonne de lumière que Moïse suivait dans le désert (Exode 13 : 21). Une musique a été ajoutée pour couvrir le bruit des souffleries.

Pour rester dans des exemples proches, considérons le travail de l'artiste sétois **Céleste Boursier-Mougenot** (né en 1961). À partir de situations ou d'objets les plus divers, dont il parvient à extraire un potentiel musical, il élabore des dispositifs qui étendent la notion de partition aux configurations hétérodoxes des matériaux et des médias qu'il emploie, pour générer, le plus souvent en direct, des formes sonores qu'il qualifie de vivantes. Déployé, en relation avec les données architecturales ou environnementales des lieux d'exposition, chaque dispositif constitue le cadre propice à une expérience d'écoute en livrant, au regard et à l'entendement du visiteur, le processus qui engendre la musique. En 2015, pour le Pavillon français de la Biennale de Venise, il a composé une œuvre poétique qui évoque les folies des parcs romantiques du XVIII^e siècle tout en laissant transparaître une dimension politique (vidéo, figure 9). Avec « *Révolutions* » (accent circonflexe sur le ê !), il a transformé le pavillon en îlot onirique, organique, sonore où les arbres semblent se déplacer au **hasard**, révolutionnant l'espace.



Figure 9 : Céleste Boursier-Mougenot « *Révolutions* », Venise, 2015
(vidéo de 1 min 30 disponible sur YouTube : https://youtu.be/_i9n_yABpwc)

Pour la connotation politique et écologique du **hasard**, considérons l'œuvre présentée par la Lituanie à la Biennale de Venise de 2019, qui a obtenu le Lion d'Or pour « *Sun & Sea (Marina)* », meilleure participation nationale pour « *l'utilisation inventive du lieu pour présenter un opéra brechtien ainsi que pour l'engagement du Pavillon avec la ville de Venise et ses habitants* ». (Vidéo, figure 10). C'est un opéra-performance de 8 heures présenté chaque samedi,

sans interruption, et ce, durant les 6 mois que dure la Biennale. Les textes sont axés sur l'écologie et la mythologie de la mer écrits par des écrivains européens engagés et mis en musique par Lina Lapelyté, compositrice lituanienne.



Figure 10 : Lion d'Or, Venise, 2019
« Sun & Sea (Marina) »

vidéo de 2 min 10 disponible sur
YouTube :

<https://youtu.be/466M7yajsc0>

La thématique générale est axée sur la dégradation de notre environnement délaissé au **hasard**, à l'abandon, où les plastiques, les farnientes, les baignades, le coca, etc. sont les nœuds de notre façon actuelle de vivre, tout au moins comme l'entendent les réalisateurs de cette performance. Nous, spectateurs voyeurs sommes en surplomb, témoins impuissants, mais alertés par cette triste évolution.

Il faut noter qu'ici il fait très chaud et que le Pavillon est installé dans une enceinte militaire transformée en un forum quotidien, donc isolé de l'environnement extérieur, sorte de cocon protégé, destiné à susciter réflexion et engagement des spectateurs devant notre indifférence quant à la toxicité du tourisme de masse et à l'urgence de la prise en compte du changement climatique.

6. Sommes-nous dans le domaine de l'ART-SPECTACLE ?

Si les œuvres de Soulages ou Viallat, bien qu'abstraites, sont élaborées à partir d'éléments « physiques » de la nature, lumières, couleurs, formes, celles qui relèvent de l'Art conceptuel tendent vers l'immatérialité et « la pensée pure » intellectualisée à outrance. C'est peut-être Sol LeWitt (américain, 1928-2007) qui a le mieux défini l'art conceptuel. « Les idées peuvent être des œuvres d'art. Elles s'enchaînent et finissent toujours par se matérialiser, mais toutes les idées n'ont pas besoin d'être matérialisées » [28]. Il peut donc y avoir substitution de la création de l'objet par d'autres formes d'expressions comme le langage, la musique ou l'écriture. C'est la leçon retenue par Céleste Boursier-Mougenot où, dans son œuvre, il y a plus à dire sur ce qu'il a voulu dire que sur l'œuvre elle-même. Le discours écrase l'œuvre qui se veut toujours plus ou moins neutre, sans provoquer d'émotion, d'empathie.

À travers ces exemples, on a tenté de dégager quelques idées porteuses qui caractérisent certains aspects des méandres et des tourments exprimés par l'art contemporain, pas toujours dénués de poésie, mais souvent habités de réflexions autour de l'Homme intégré dans son environnement.

La conclusion pourrait nous ramener à cette réflexion de Nietzsche (citée dans la référence 19) : « L'art n'a pas besoin de certitude. Il n'a pas à se préoccuper de savoir où il va. Il va vers son but, de lui-même et simplement, parce qu'il est porté à s'élancer, à se déployer ». Que nous considérons le travail de Gérard Calvet ou celui d'Anish Kapoor, si éloigné en apparence, on peut dire avec Malraux que : « quoi que l'Artiste en affirme, il ne se soumet jamais au monde, et soumet toujours le monde à ce

qu'il lui substitue. Sa volonté de transformer est inséparable de sa nature d'artiste », ajoutant « ...l'expérience artistique n'est pas le domaine du hasard ; elle est...celle d'une rigueur particulière, qui coïncide par certains points avec l'expérience commune, mais ne se confond pas avec celle-ci, dont aucune œuvre d'art n'est l'expression instinctive ou inspirée » [29].

Nous pensons avec le philosophe Yves Michaud que « La notion d'artiste se trouve, elle aussi, renouvelée et écartelée (c'est peut-être ce qui préoccupait le plus Gérard Calvet). Le peintre et le sculpteur doivent désormais coexister avec le chaman, le performer, l'actionniste, le conceptuel, le minimaliste, à moins qu'il ne soit carrément plus possible d'être peintre ou sculpteur » [16].

Ne pas oublier que l'art contemporain renonce souvent à la séduction car ce qui plait n'est pas forcément beau...cela va à l'encontre de la démarche picturale qui fut celle de Gérard Calvet car la beauté de ses tableaux séduit toujours (figure 11).



Figure 11 : Gérard Calvet, *L'atelier abandonné*.

Nota : Les images proviennent d'Internet, sauf celles des figures 1, 2, 4a (issue de la réf. 9), 4b, 7-11, ainsi que toutes les vidéos qui appartiennent à la collection personnelle de l'auteur. Un film documentaire de 52 min sur Gérard Calvet : « *L'œuvre aux couleurs, Or de Joie et de Beauté pour Gérard Calvet* », réalisé en 2017 est disponible sur YouTube : <https://youtu.be/JQ3s2LTbgsE>.

Les paragraphes relatifs à l'abstraction ont été rédigés après de longs échanges avec mon épouse Annick qui m'a fourni de nombreux éléments de réflexions également partagés avec Alain Cazottes, professeur d'art plastique, artiste peintre. Je leur exprime ici toute ma gratitude. Que soient également remerciés ma consœur et mes confrères académicienne et académiciens, Gemma Durand et Jean-Pierre Dufoix pour leur amicale et constructive participation au film documentaire sur Gérard Calvet ainsi qu'Alain Sans pour la relecture critique du manuscrit.

RÉFÉRENCES

- [1] « *Nos paysages vus par les peintres* », Le MMAG, 44, pp. 23-33, 2018
- [2] « *Groupe Montpellier-Sète* », Musée Paul Valéry, Sète, Catalogue, exposition juin 1972
- [3] Calvet, Gérard, « *François Desnoyer et le Groupe « Montpellier - Sète* », Bulletin Académie Sciences et Lettres de Montpellier, « *Les Paysages dans les arts et la littérature. Regards sur le Languedoc-Roussillon* », pp. 185-207, 2015
- [4] Lhote, André, « *Traité du Paysage* », Floury, Paris, 1939

- [5] Desnoyer, Souza, « *Desnoyer, sa vie, son œuvre, ses amis, ses voyages* », Recherche et Expression Ed., Montfermeil, 1977
- [6] Alberti, Leon-Batista, « *De la Peinture/De Pictura (1435)* » traduction de J. -L. Schefer, Macula, Paris, 1992
- [7] Bouleau, Charles, « *Charpentés. La géométrie secrète des peintres* », Le Seuil, Paris, 1963
- [8] Villon, Jacques, préface de « *Charpentés. La géométrie secrète des peintres* », Le Seuil, Paris, 1963
- [9] Rilke, Rainer Maria « *Elégies de Duino* », traduit de l'Allemand par Marc de Launay, Findakly, Paris, 1994
- [10] Henry, Charles, « *Introduction à une esthétique scientifique* », La Revue contemporaine, Paris, 1885
- [11] Goethe, Johann Wolfgang von, « *Traité des couleurs* », Triade, Paris, 2000
- [12] Changeux, Jean-Pierre, « *La Beauté dans le cerveau* », Odile Jacob, Paris, 2016
- [13] Boulez, Pierre, Changeux, Jean-Pierre, Manoury, Philippe « *Les neurones enchantés* », Odile Jacob, Paris, 2014
- [14] Lenoir, Béatrice, « *L'œuvre d'art* », Flammarion, Paris, 1999
- [15] Ferry, Luc, « *Le sens du beau* » Cercle d'Art Ed., Paris, 1998
- [16] Michaud, Yves, « *L'art à l'état gazeux* », Arthème Fayard/Pluriel, Paris, 2010
- [17] Kandinsky, Wassily, « *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* » Denoël, Paris, 1969
- [18] Ragon, Michel, « *Les ateliers de Soulages* » Albin Michel, Paris, 2004
- [19] Durand, Jacques, Viallat, Claude « *Toros Bravos* », Jannink Eds, Paris, 2001
- [20] Martin, François-René, Wat, Pierre, Lawless, Catherine, « *Claude Viallat* », iac Eds, Villeurbanne, 2006
- [21] Viallat, Claude, « *Œuvres, écrits, entretiens* », Fernand Hazan, Paris, 2007
- [22] Kasper, Ulrike, « *L'art contemporain pour les nuls* », First Editions, Paris, 2014
- [23] Duchamp, Marcel, *Entretien avec G. H. Hamilton* dans « *Et tous ils changent le monde, 2^{ème} biennale d'art contemporain, Lyon* », Réunion des musées nationaux, pp. 30-35, 1993
- [24] Weiner Lawrence, « *Note sur l'art* » dans « *Et tous ils changent le monde, 2^{ème} biennale d'art contemporain, Lyon* », Réunion des musées nationaux, pp. 176-178, 1993
- [25] Kaprow, Allan, « *L'expérience réelle* » dans « *Et tous ils changent le monde, 2^{ème} biennale d'art contemporain, Lyon* », Réunion des musées nationaux, pp. 122-131, 1993
- [26] Kant, Emmanuel, « *Critique de la faculté de juger* », Flammarion, Paris, 2000
- [27] Boltanski, Christian, *Entretien avec Etienne Hatt* : « *D'autres vies que la mienne* », dans « *Les grands entretiens d'Artpress* », Imec Ed, Paris, pp. 58-78, 2014
- [28] LeWitt, Sol, « *Sentences on conceptual art* » Art-Language, New-York, 1, 1969
- [29] Malraux, André, « *Les voix du silence* », Gallimard, Paris, 1951