

Thierry de Duve

VOICI

VINGT ANS APRÈS



Collection « **Essais** »

Ce retour sur l'exposition *Voici* avec la reprise de son texte en forme de manifeste est l'occasion pour Thierry de Duve de réaffirmer sa conception de l'art moderne et contemporain en dialogue avec les artistes majeurs du XX^e siècle mais aussi avec leurs exégètes.

Mise en place (France) : 19 janvier 2024

± 500 pages, 50 illustrations noir et blanc

15 x 21 cm

Broché, texte français

ISBN 978-2-87317-627-3

€ 34,00



9 782873 176273

Il y a vingt ans, dans le cadre de la manifestation « Bruxelles 2000 », Thierry de Duve a monté au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles une grande exposition intitulée *Voici, 100 ans d'art contemporain* comprenant plus de 200 œuvres remontant jusqu'à Manet et Rodin ainsi que trois installations commandées à des artistes contemporains (Michael Snow, Dan Graham et Sylvie Blocher). Manifeste des principes qui construisent sans solution de continuité l'art moderne et contemporain selon Thierry de Duve, le catalogue (épuisé) contenait un long essai de Thierry de Duve repris dans *Voici. 20 ans après*, accompagné d'une soixantaine de photos d'installation dues à Philippe De Gobert ainsi que d'une sélection de quelques articles marquants qui avaient salué et vilipendé l'exposition dans la presse artistique internationale, des conférences de Herman Parret et de Mieke Bal données autour de *Voici* dans un colloque organisé à Louvain à l'époque et les réponses faites par Thierry de Duve.

Thierry de Duve, né en 1944, est un historien et philosophe de l'art belge de renom international. Après avoir fondé l'Erg (École de recherche graphique) à Bruxelles en 1972 sur le modèle du Bauhaus et du Black Mountain College, il a enseigné l'histoire et la théorie de l'art moderne à l'Université d'Ottawa, à l'Université Lille 3, à la Sorbonne, au MIT et à l'Université Johns Hopkins, et il enseigne encore au département d'art et d'histoire de l'art du Hunter College (City University of New York). Il est l'auteur de nombreux livres sur l'art et l'esthétique de la modernité, parmi lesquels, *Nominalisme pictural : Marcel Duchamp, la peinture et la modernité* (Minuit, 1984); *Au nom de l'art : Pour une archéologie de la modernité* (Minuit, 1989); *Résonances du readymade* (Fayard, 1989); *Cousus de fil d'or : Beuys, Warhol, Klein, Duchamp* (Art Édition, 1990); *Pictorial Nominalism* (University of Minnesota, 1991); *Faire école* (Les Presses du réel 1992); *Clement Greenberg entre les lignes* (Les Presses du réel 1996); *Kant after Duchamp* (The MIT Press, 1996); *Voici, 100 ans d'art contemporain* (Ludion, 2001) et *Sewn In the Sweatshops of Marx: Beuys, Warhol, Klein, Duchamp* (Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2012). Deux volumes de ses *Essais datés* ont été publiés par le MAMCO (Genève) en 2014 et en 2016.

DIFFUSION & DISTRIBUTION :

LES BELLES LETTRES (FRANCE/SUISSE) > rue du Général Leclerc 25, F-94270 Le Kremlin-Bicêtre

Tél : + 33 1 45 15 19 70/90 - Fax : + 33 1 45 15 19 80/99 - e-mail : courrier@lesbelleslettres.com

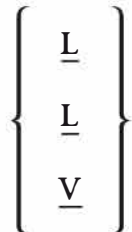
EXHIBITIONS INTERNATIONAL (EUROPE) > Warotstraat 50, B-3020 Herent

Tél : + 32 16 29 69 00 - Fax : + 32 16 29 61 29 - e-mail : orders@exhibitionsinternational.be

LA LETTRE VOLÉE > 146 avenue Coghén, B-1180 Bruxelles

Tél/Fax : + 32 2 512 02 88 - e-mail : lettre.volee@skynet.be - www.lettrevolee.com

Avec le soutien de la
FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES



COLLECTION ESSAIS LA LETTRE VOLÉE

VOICI

VINGT ANS APRÈS

Thierry de Duve





Melotti

Koons

Lohaus

Bourgeois

Snow

Brancusi D. Smith

Richter 2 & 1

Broodthaers Vermeiren 2

Vermeiren 1 K. Smith

Rodin

1. ME VOICI

Il y a deux voix, comme dans une fugue – l'une dit :
« Ceci n'est pas de l'art », l'autre dit en même temps :
« Je suis Art. »

ROLAND BARTHES

Présentations

Et si nous allions tout droit à Manet, là où l'aventure de l'art moderne a commencé ? Et si nous choisissons de faire démarrer l'aventure, non d'*Olympia* ou du *Déjeuner sur l'herbe* mais d'un tableau moins connu du grand public et pourtant tout à fait extraordinaire, le *Christ aux anges* de 1864 ? Ce serait un choix inattendu et d'autant plus étrange, à vrai dire, que ce tableau est, avec *Le Christ aux outrages* de 1865 et un *Moine en prière* exécuté la même année de retour d'Espagne et très inspiré de Zurbarán, un des trois seuls tableaux religieux datant de la maturité de Manet. Il n'y en a pas d'autres. Pourquoi diable aller chercher le point de départ de la peinture moderne dans un tableau religieux et, de surcroît, très peu typique de son auteur ? Les cent-trente-six ans qui nous en séparent n'ont pas été, que l'on sache, la période de l'histoire la plus propice au sentiment religieux. La foi est devenue pour nous une question privée que chacun règle avec sa conscience, et la pratique religieuse n'est plus le ciment de la société. Ne se rend-on pas la tâche inutilement difficile à vouloir interpréter la modernité en peinture à partir d'un

tableau religieux, alors qu'elle est marquée par le recul de la religion dans tous les domaines et que l'art n'a pas échappé à la laïcisation générale des rapports humains ? On n'a jamais vu quiconque s'agenouiller devant le *Christ aux anges* dans la salle du Metropolitan Museum of Art de New York où le tableau se trouve. Ni du reste devant une *Vierge* de Van Eyck au musée Groeninge de Bruges. On se recueille peut-être dans les musées, mais on n'y prie pas.

Il ne fait pourtant aucun doute que la ferveur religieuse du peintre y est pour beaucoup dans la qualité esthétique d'une *Vierge* de Van Eyck. Elle est visible et même, pour ainsi dire, palpable. Elle émane du tableau. Et le fait qu'à l'église où la *Vierge* se trouvait avant d'entrer au musée Groeninge de Bruges, elle avait un rôle à jouer dans le rituel qui rassemblait les fidèles, ce fait n'est pas étranger non plus à l'aura du tableau. On ne peut pas dire la même chose du *Christ* de Manet. D'abord parce qu'il n'a jamais été destiné à une église, ensuite parce qu'il est visible et palpable que ce qui émane de lui n'est pas la ferveur religieuse mais plutôt la compassion humaine. Manet peignit son tableau pour le Salon de 1864. Contrairement au *Déjeuner sur l'herbe*, l'année précédente, il ne fut pas refusé. Le public du Salon était plus mélangé encore que celui des églises où, pourtant, tous les chrétiens sont admis sans distinction de classe ni d'éducation, et où la foi du charbonnier n'a pas moins sa place que celle du théologien. De là à dire que le Salon était une église moderne... Pourquoi pas ? – dans la mesure où l'on peut penser qu'un stade de football est une église et qu'un match de la Coupe du Monde est une messe retransmise par la télévision à l'Église « cathodique » tout entière. Ouverts aux masses, qui ne se privaient pas de s'y ruer, les Salons de peinture du XIX^e siècle ont peut-être préfiguré la grande confusion de la fin du XX^e, qui mêle soit de spiritualité, société des loisirs et consommation somptuaire de l'art dans un vaste substitut à la religion qui nous fait défaut.

Le Christ aux anges est encore appelé *Le Christ mort et les Anges*. Nul besoin d'être chrétien pratiquant pour apprécier le tableau, mais il faut un minimum de culture chrétienne pour en comprendre le sens. On doit au moins savoir que le Christ est le Fils de Dieu incarné parmi les hommes, qu'il est mort sur la Croix pour racheter l'humanité de ses

péchés, et qu'il est ressuscité trois jours plus tard. Il faut aussi un minimum de familiarité avec l'iconographie ; savoir par exemple que les anges, bien qu'invisibles, sont représentés par convention comme de jeunes êtres androgynes et ailés. Les spectateurs du Salon de 1864, même ceux qui croyaient au Dieu d'Abraham ou en aucun Dieu du tout, avaient cette culture chrétienne élémentaire. Manet a dû douter qu'ils en eussent beaucoup plus, car sur une pierre à l'avant-plan du tableau il grava pour leur instruction la référence à l'Évangile selon saint Jean (XX, 12) qui renvoie à l'épisode où Marie-Madeleine, se tenant en pleurs près du tombeau ouvert du Christ, se penche à l'intérieur et aperçoit deux anges vêtus de blanc, « assis là où avait reposé Jésus, l'un à la tête et l'autre aux pieds. » À moins bien entendu que Manet n'ait voulu souligner par cette référence qu'il n'avait pas respecté le texte. Les anges de l'Évangile de Jean gardent un tombeau vide, après la résurrection ; le Christ mort, quant à lui, était seul dans sa tombe. Manet condense les deux moments. L'histoire de l'art a produit un certain nombre de Christ morts, la plupart étendus et vus de profil (pensez à ceux de Grünewald, d'Holbein et de Philippe de Champaigne, ou même, pour rester près de Manet, à celui de Jean-Jacques Henner, son contemporain), l'exception notoire à la vue de profil étant celui de Mantegna, que le peintre nous présente les pieds devant, en un raccourci perspectif saisissant. Les *Christ morts* assis sont rares mais il y en a, dont deux au moins soutenus par deux anges, l'un de Véronèse, l'autre de Ribalta. Il a été démontré que Manet a pu en avoir connaissance par des gravures publiées dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc, et quand on connaît sa propension à citer les peintres qu'il admirait tout en ne les imitant pas le moins du monde, on peut tenir pour quasi certaine l'allusion à une tradition picturale minoritaire en rupture avec le texte. Qu'est-ce que Manet lui fait dire de neuf ?

Comparons *Le Christ mort et les Anges* avec *Le Christ mort soutenu par deux anges* de Ribalta. Ce qui frappe d'abord dans le tableau de Manet, c'est la frontalité du Christ. Il nous fait face, quand celui de Ribalta se contorsionne en une posture maniériste qui le rend élégant mais peu touchant. C'est l'ange de gauche qui, dans le Ribalta, établit le contact avec le regard du spectateur, alors qu'il est absorbé par sa tristesse dans le Manet et nous ignore. Celui de droite se détourne du

Christ dans le tableau espagnol et a, dans le Manet, le regard perdu dans l'espace entre le tableau et nous. Et c'est le Christ qui chez Manet établit le contact oculaire avec le spectateur ! Il a les yeux ouverts, alors qu'il a les paupières baissées chez Ribalta. En réalité, son œil droit est ouvert, son œil gauche mi-clos, comme quelqu'un qui, hébété, se réveille d'un mauvais rêve. Le Christ de Manet nous regarde mais ne nous voit pas. Et pour cause, il est mort. On ne sait si Manet a lu *La Vie de Jésus* d'Ernest Renan, parue un an à peine avant qu'il peigne *Le Christ mort*, mais il est indéniable que le peintre nous donne, avec ce tableau, un Christ conforme au « christianisme rationnel et critique » que Renan appelait de ses vœux, un Christ humain plus que divin, un Christ à la double nature duquel il ne serait plus nécessaire de croire pour que se propage néanmoins ici-bas une religion de l'amour. Tout se passe comme si, pour apprécier ce tableau à sa juste valeur et se pénétrer de son sens, la croyance au christianisme était devenue superflue quand bien même la connaissance du récit chrétien demeurerait nécessaire. Dieu est mort, semble dire Manet avant Nietzsche, et son tableau est un *Ecce homo*, mais *post mortem*.

On ne peut pas dire que Manet ait entrevu avec la même lucidité que Nietzsche qu'à la « mort de Dieu » devait nécessairement succéder la « mort de l'homme ». Ni que le terrible XX^e siècle allait devoir conduire les affaires humaines à travers le champ de mines que devient l'humanisme lorsqu'il est privé de Père et que les hommes orphelins s'entre-déchirent. Deux guerres mondiales et d'innombrables guerres locales et régionales, la Shoah et Hiroshima, des génocides partout dans le monde ont laissé la figure de l'homme plus que fissurée, et rien de tout cela n'est l'héritage de Manet. Mais la peinture moderne qu'il a si puissamment contribué à créer, une fois mise grâce à lui sur les rails de la non-figuration, eut énormément de mal à se défendre contre l'accusation d'anti-humanisme qui lui fut portée maintes fois. Cézanne peignait le visage de sa femme comme s'il eût été une pomme ou une chose, et ce n'est pas seulement la critique qui l'en accusa, c'est lui-même qui le revendiqua. Nous estimons aujourd'hui que loin de réduire un visage à une chose, il donna à la chose la dignité d'un visage, mais ce ne devait pas être aussi clair pour lui que pour nous. Les grands artistes ont de ces

manières de plonger dans leurs doutes pour mieux leur résister qui font que leur œuvre, comme le *pharmakon* de Platon, distille à la fois le poison et le remède. Appelons cela la stratégie du vaccin : s'inoculer la maladie afin de développer des anticorps et de consolider ses défenses immunitaires. Les artistes en ressentirent la nécessité avant que la médecine en comprît le mécanisme. C'est la même stratégie du vaccin qui poussa les expressionnistes à déformer la figure humaine au-delà de toute reconnaissance, les cubistes à faire éclater les repères de l'espace euclidien dans lequel la figure se tient et se déplace, et les peintres non-figuratifs à l'éliminer totalement. Avec eux, l'anti-humanisme parut triompher. L'art abstrait a liquidé l'homme. La vérité, pourtant, est tout autre : le meilleur art moderne a entrepris de redéfinir sur des bases *sans croyance* les termes, en leur fond, *religieux* de l'humanisme. Quand, en 1915, Malévitch peignit un *Carré noir sur fond blanc* qui se réduit en effet à un carré noir sur fond blanc, qui pouvait comprendre qu'il inoculait à la tradition de l'icône russe le vaccin capable de lui préserver son sens humain, pour une époque que la foi en Dieu ne pouvait plus soutenir ? Or, comme le dit Marie-José Mondzain, grande experte de l'iconophilie orthodoxe, « qui refuse l'icône refuse de ressusciter. » Nous en sommes là.

Une lettre de Baudelaire au marquis de Chennevières, conservateur au Louvre et responsable du Salon, atteste le titre que, semble-t-il, Manet lui-même donna à ce tableau aujourd'hui intitulé *Le Christ mort et les Anges* ou *Le Christ aux anges* et donné au Salon de 1864 pour *Les Anges au tombeau du Christ*. C'était : *Le Christ ressuscitant, assisté par les anges*. Ce qui change radicalement son interprétation. Les yeux du Christ s'ouvrant d'un regard mort qui pourtant s'éveille ne le tirent pas d'un mauvais rêve, ils le montrent revenant de l'au-delà, avec dans sa prunelle vide la connaissance de l'inconnaissable et l'incrédulité devant le spectacle du monde auquel il renaît. Ce Christ-là, c'est un Christ passé sans transition du *Eli Eli lema sabachtani* qu'il lança à son Père au moment de se découvrir mortel et abandonné, au statut de cet homme humain, trop humain (comme aurait dit Nietzsche), à qui sa tâche pèse infiniment. C'est un Christ touché par la perte de la foi et la désespérance et que seul le regard du spectateur a le pouvoir de ressusciter. Même si Manet est mort en bon chrétien muni des saints-sacrements, on peut