

La rentrée 1971 aura été particulièrement brillante pour le Paris officiel. Les musées nationaux ont célébré dignement le 90ème anniversaire de Picasso: anthologie rétrospective des pièces maîtresses au Louvre, tableaux des musées de Léningrad et de Moscou au Musée d'Art Moderne. Seul Brejnev, en visite officielle mais retenue par ses entretiens « supplémentaires » avec Pompidou n'a pu s'acquitter du rite de l'hommage au génial malagueño, auquel le principal intéressé lui-même, fidèle à une tradition déjà bien établie, ne participait pas: on songe à ce que pourraient être dans dix ans les fêtes du centenaire, couonnées par la même abstention.

Le Grand Palais remodelé a donné une preuve éblouissante de la flexibilité de ses espaces internes en abritant simultanément les abondantes rétrospectives de Léger et de Bacon, les photos et les plans du polyforum culturel de Mexico décoré par Siqueiros, sans compter l'éternel Salon d'Automne qui essaie de faire peau neuve (!) sous le double signe de Gromaire et de la prévision urbanistique.

Deux manifestations capitales, deux réussites de muséographie pure: Francis Bacon, Fernand Léger. Les deux expositions sont bien entendu très différentes. Le panorama Bacon s'étend sur une centaine d'oeuvres, à partir de 1944 (on sait que l'artiste a détruit toutes les œuvres antérieures). On entre dans l'univers statique, extra-temporel, neurotique et défigurant de ce Goya du XXème siècle qui nous impose sur plus de 25 ans le même impact aigu, crispé et crispant de sa vision déformante. Les séries se succèdent aux séries: les pièces de boucherie, les paysages, les papes, les animaux, les portraits de Blake et de van Gogh, les nus enfermés, les personnages accroupis, les figures tournantes, les enfants paralytiques. Cette vision en profondeur nous familiarise avec la qualité propre de l'espace baconien, une rigoureuse définition géométrique, une ordonnance emprisonnante des divers plans, la cage où viennent s'échouer toutes les passions humaines. Le monde de Bacon, comme celui de tous les grands créateurs de l'ordre expressionniste est un monde clos qui débouche sur l'éternelle modernité de l'angoisse et de l'agression: l'homme conserve sa fragile identité dans la conscience paroxystique de son intégrité menacée.

Le fil directeur de l'exposition Léger est au contraire volontairement didactique et historique. 355 pièces étalées sur cinquante ans (1905-1955) illustrent étape par étape le complet cheminement de l'homme et de l'oeuvre: les débuts impressionnistes (Le Jardin de ma Mère), la réaction cubiste (1910) et la période orphique (La Noce et les Fumeurs) qui assurent la transition vers les fameux Contrastes de Formes de 1913-14 où le schématisme formel débouche peu à peu dans l'abstrait. La guerre crée une rupture très nettement accusée dans les dessins et les collages structurels qui sont des notations du front. L'Homme à la Pipe de 1916 annonce le retour au réalisme structuré de la vision d'après-guerre. Les Remorqueurs, les Hélices ou le Cirque sont l'amorce d'un constructivisme libre, « en clair », qui s'épanouira en 1920 (les Disques, dans la Ville, le Mécanicien, les Trois Camarades, etc.) et qui préfigure le style classique de Léger. Avant la définition fondamentale et élémentaire de la figure humaine (les Deux Soeurs 1935, Adam et Eve 1939) qui devient durant et après la seconde guerre mondiale l'élément-clé du répertoire et des grandes compositions (les Plongeurs polychromes, la Partie de Campagne,

les Constructeurs, la Grande Parade), Léger aura à surmonter bien des tentations de détail. L'influence russe se manifeste dans la période suprématiste de 1924-27, formes géométriques aux couleurs acides et mates, curieusement contemporaines de l'Accordéon stylisé ou de la Lecture, annonciatrice de l'anatomie hiératique des Deux Soeurs.

Après 1927 la longue série des natures mortes objectives reflète à travers la rigueur des compositions un penchant surréaliste pour l'insolite des associations formelles.

Lorsque Léger s'embarque pour l'Amérique en octobre 1940, il est en pleine possession du style qui sera celui des quinze dernières années de sa vie. La maîtrise du langage traduit l'expérience humaine vécue tout autant que l'option politico-sociale. Léger aime le peuple pour sa force, sa santé et ses espoirs, sa modernité. Son peuple est celui des ouvriers citadins, sa nature moderne est celle de la banlieue des grandes villes. Sur ce contrepoint élémentaire et fondamental Léger bâtit le plus puissant des hymnes à la louange de la classe ouvrière. Cette symphonie monumentale du front populaire et des congés payés, du HLM et du chantier n'est pas simplement puissante par son écriture mais avant tout généreuse dans son esprit. Elle n'est entachée d'aucune volonté de propagande ou de prosélytisme: elle exprime objectivement la joie d'une découverte et l'immense espoir conséquent, la force d'une classe enfin révélée à la conscience d'elle-même, le climat social de la France de 1936 et de la France de 1945.

Léger peintre du socialisme au visage humain, à la française, monumentalise son style un peu à la manière des fresquistes militants mexicains. Plus encore que le pop art, il préfigure, en l'écrasant de toute l'ampleur de son souffle, tout l'actuel courant de la peinture engagée. Il est vrai qu'il est sans doute plus facile d'exalter les lendemains meilleurs que de dénoncer l'injustice présente.

L'exposition est complétée par la publication simultanée par Guido Le Nocci aux éditions Apollinaire d'un remarquable livre documentaire sur Léger, véritable biographie en images, album intime de l'homme et de l'oeuvre où les souvenirs et les documents sont intimement mêlés. L'ouvrage exposé dans une série de vitrines du hall de l'exposition constitue un excellent commentaire humain de cette démarche à la fois solitaire et exemplaire: il fera d'ailleurs l'object d'une présentation séparée dans « l'espace Cardin » décoré par le milanais Bocola, le 17 décembre prochain, dans le cadre d'une manifestation qui a pour thème « Léger et le théâtre ».

C'est donc sous le signe de Léger que se terminera la saison d'hiver parisienne de 1971. La célébration se poursuivra hors de France en 1972, à Milan notamment où la municipalité s'apprête à recevoir dans six mois une sélection des œuvres du Grand Palais. Mais je doute que les manifestations successives puissent atteindre la qualité, la clarté et l'impact de la démonstration parisienne.

Tant par la quantité que par la qualité des programmes Paris impose désormais sa prétention hégémonique au classicisme muséographique: les espaces et les moyens abondent pour assurer les nombreux rites de la consécration officielle. Georges Pompidou, président de la République et amateur d'art éclairé fait édifier un nouveau musée d'art contemporain à proximité des Halles détruites. Le projet adopté au terme d'un vaste concours international, celui de Piano et Rogers (largement

« surbaissé » après coup, à la demande expresse du chef de l'Etat) est très significatif de l'orientation de la politique culturelle de la France d'après De Gaulle. La vocation du nouveau musée est de centraliser l'information sur l'art contemporain, libérant de cette tâche toutes les autres institutions existantes vouées de ce fait à l'entier système de la consécration historique officielle.

Paris, ville de musées est en train de devenir une ville-musée. Et cela, bien entendu, au détriment de l'art vivant, de ses expériences, de ses recherches. Les galeries-laboratoires sont de plus en plus rares: elles se comptent sur les doigts d'une main, et encore les plus actives d'entre elles ont pris la précaution d'ouvrir des « succursales actives » à l'étranger: Lambert et Templon se sont établis à Milan, Sonnabend s'est solidement réimplantée à New York. Au lieu de s'engager ouvertement dans le débat sur le devenir de l'art, Paris a opté pour l'histoire et la muséographie de consécration. Dans cette perspective structurelle aucune initiative administrative officielle ne peut prétendre renverser la vapeur, quelle que soit la bonne volonté, vraie ou prétendue, des organisateurs. Je n'en veux pour preuve que la septième édition de la Biennale des Jeunes. La Biennale de 1971 a fait peau neuve. Le nouveau commissaire général, Georges Boudaille, successeur de Jacques Lassaigne a eu à faire face à un panorama structurel de l'art tout aussi nouveau. Comment adapter les structures traditionnelles de l'institution à la réalité de l'art contemporain, c'est à dire à son caractère événementiel et non-objectif?

Il faut reconnaître à Boudaille le mérite d'avoir posé le problème et de s'être entouré des le départ d'une commission consultative de « jeunes turcs » de la critique d'art. Bien vite il lui fallut déchanter et éliminer les réformateurs les plus radicaux. Les jeunes critiques qui décidèrent de participer, de Catherine Millet, Alfred Paquement ou Jean-Marc Ponsot à Daniel Abadie et Jean Clair, évalisèrent du même coup l'inévitable compromis: la coexistence des représentations nationales classiques en face des sections actualisées, l'art conceptuel, les interventions (traduction française approximative de « process art »), les envois postaux, l'hyperréalisme, etc. La paradoxe absence de locaux centraux disponibles (dans une ville de musées) et la volonté de rechercher un environnement plus flexible ont eu pour effet d'exiler la Biennale au parc floral de Vincennes, c'est à dire au bout du monde, au sein d'un véritable ghetto culturel. Et au sein de ce ghetto, encore un autre ghetto, celui des représentations nationales conformistes, attardés, sous-développées, du Sénégal à la Bolivie, du Nicaragua aux Philippines.

Le contraste était encore accru par l'aspect pseudo-didactique et le plus souvent abscons des sections conceptuelles, le côté boy-scout et patronage des envois postaux, la navrante insuffisance des moyens matériels de la présentation. L'art pauvre exige un luxe de moyens pour préserver les conditions élémentaires de son émergence, de sa présence dans un contexte dont le flou engendre toutes les ambiguïtés et toutes les confusions. On ne fait pas « sortir une Biennale du musée » en la parquant sous des hangars dans un jardin.

Compte-tenu de la démagogie misérabiliste du contexte la Biennale-dépotoir ne manquait pas d'éléments intéressants plus ou moins perdus dans le fatras de l'ensemble. Les deux sections nationales les plus