

ETC



Confusions

Être présent au monde, nouvel accrochage des collections permanentes, Homo Économicus, Zones de Productivités Concertés — Volet 2. MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. 2 février - 29 avril 2007

Tristan Trémeau

Number 78, June–July–August 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35028ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Trémeau, T. (2007). Review of [Confusions / *Être présent au monde, nouvel accrochage des collections permanentes, Homo Économicus, Zones de Productivités Concertés* — Volet 2. MAC/VAL, Vitry-sur-Seine. 2 février - 29 avril 2007]. *ETC*, (78), 59–63.



Vitry-sur-Seine CONFUSIONS

Être présent au monde, nouvel accrochage des collections permanentes
Homo Economicus, Zones de Productivités Concertées – Volet 2, MAC/VAL,
Vitry-sur-Seine. 2 février – 29 avril 2007

ans un récent dossier du magazine culturel *Télérama*, « Présidentielle. Et si on parlait culture », la candidate socialiste Ségolène Royal saluait le MAC/VAL ou Musée d'Art contemporain du Val-de-Marne à Vitry-sur-Seine comme un exemple réussi de décentralisation. Cette déclaration est significative de la façon dont, en France, on perçoit le centralisme politique et culturel : il se limite à Paris et la décentralisation débute une fois franchi le boulevard périphérique, Vitry-sur-Seine se situant à environ cinq kilomètres de la capitale. Il faut aussi préciser que le MAC/VAL est présenté, depuis son inauguration, le 15 novembre 2005, dans un contexte où prenaient fin les « émeutes de banlieues », comme le premier musée d'art contemporain de banlieue. Ce qui signifie, dans les discours politiques et médiatiques français : zone de populations prolétaires et de classes moyennes modestes, habitant de grandes barres d'habitations ou de petits pavillons, soumises aux difficultés économiques et urbaines, et lieu de possibles conflits et embrasements émeutiers.

Or, Vitry-sur-Seine est une ville qui peut présenter, au premier abord, toutes ces caractéristiques et la création d'un lieu ambitieux, dans son architecture et son programme, peut apparaître comme une tentative de relever un défi politique d'inscription et de diffusion

de l'art contemporain en tant que médium d'augmentation du capital symbolique d'une ville, d'un département et de leur population. Il faut, en effet, se souvenir que le projet a été initié dès 1982 par l'ancien président communiste du conseil général du Val-de-Marne, Michel Germa, et par le critique d'art du quotidien communiste *L'Humanité*, Raoul Jean-Moulin sous la forme, d'abord, d'un Fonds Départemental d'Art Contemporain (FDAC). Que la création du MAC/VAL a pris beaucoup de temps en raison de l'identité communiste du Val-de-Marne, dans une région de l'Île-de-France longtemps administrée par la droite. Que l'art est considéré par le parti communiste, depuis sa rupture avec l'idéologie du réalisme socialiste, comme un bien sacré et un moyen quasiment magique de désaliénation et de libération des citoyens grâce à l'action supposée libre et désaliénée des artistes, le tout contribuant à la paix sociale (conviction que rappela le président du conseil général lors de l'inauguration). Que la « banlieue rouge » s'est distinguée depuis les années 1960-1970 par un souci de promouvoir la culture – art plastiques, théâtre, danse, cinéma, musique... – et par la création de centres d'art et de lieux de spectacles, de festivals et de résidences d'artistes. Ainsi, Vitry-sur-Seine possède-t-elle déjà, pour ce qui concerne l'art contemporain, une sculpture monumentale de Dubuffet et une galerie municipale d'art contemporain où, chaque année, est décerné le Prix

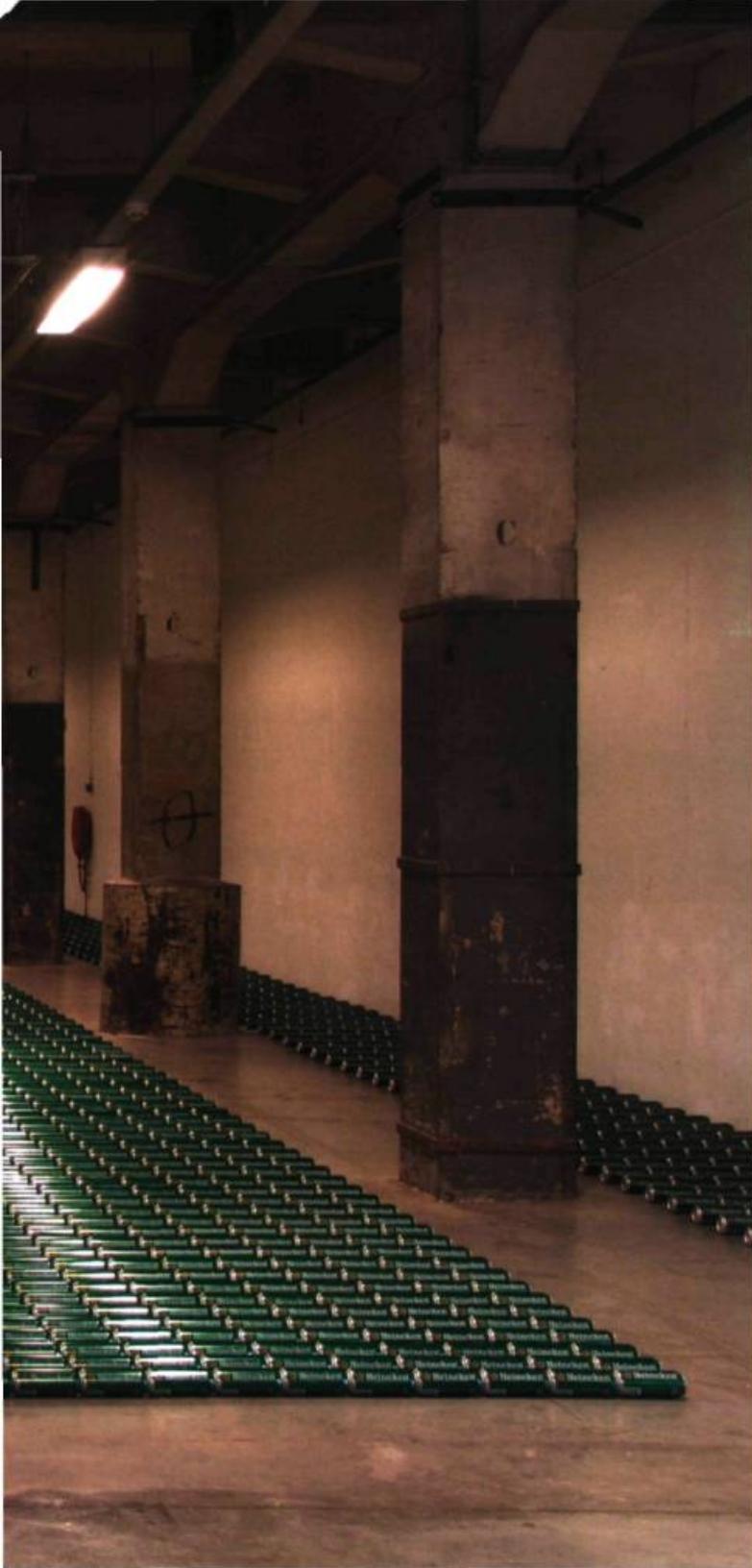


Nicholas Floc'h, *Beer Kilometer*, 6 août 2004 – 9.00 p.m. 6015 canettes de 50 cl, W 139, loods 6. Adagp, Paris 2006.

de peinture Novembre à Vitry². En bref, il s'agit de ne pas oublier un pan important de l'histoire des politiques culturelles en France, à savoir, l'influence du parti communiste sur, justement, les politiques de décentralisation (bien au-delà du périphérique parisien et de la « banlieue rouge ») depuis leur mise en œuvre dans le champ culturel sous le premier ministre de Jack Lang en 1981³. Ce n'est donc qu'un juste retour des choses, comme on dit, que le MAC/VAL existe enfin.⁴

Lors de son ouverture, la première présentation de la collection témoignait de sa double hétérogénéité

due, d'abord, à la classification vieillotte en « tendances artistiques » qui avait présidé aux acquisitions du FDAC à partir de 1982 – abstraction géométrique et lyrique, figuration narrative, « L'art et le réel 1 (l'objet) », « L'art et le réel 2 (le mouvement) »... – et, ensuite, aux « réajustements contemporains » opérés à partir de 1998 par l'équipe de préfiguration du musée, dirigée par la conservatrice Alexia Fabre. Résultat, l'accrochage tentait, tant bien que mal, d'associer et de confronter des œuvres souvent aux antipodes les unes des autres. D'improbables collusions eurent lieu entre, par exemple, un tableau « paysagiste abstrait »



d'Alfred Manessier et une épatante projection vidéo mouvante de Stephen Dean, représentant des supporters dans des stades (*Volta*, vue à la Biennale de Venise en 2003) qui n'entretiennent que de vagues rapports sur le plan de l'explosion chromatique, le tout dans une salle où ils voisinaient une dénonciation littérale et plastiquement grotesque des rapports entre football et pouvoir, par Bernard Rancillac.

L'urbanité, la foule, la violence, les contraintes politiques et sociales étaient en effet les liens thématiques de la première présentation de la collection. Ceci signalait une proximité avec ce qui avait pu être

les sujets principaux des artistes les plus proches, dans les années 1960-1970, du Parti Communiste Français (Figuration narrative et critique, Salon de la jeune peinture), mais sans mise en perspective historique et critique des liens compliqués entre le PCF et l'art contemporain (une dimension curieusement occultée dans un contexte pourtant idéal pour travailler ce pan important de la culture en France). Le panachage des œuvres de la Figuration Narrative avec des tendances esthétiques opposées et avec des créations actuelles déconnectées de cette histoire rendait encore plus confus l'accrochage. Cette confusion demeure dans la seconde partie d'*Être présent au monde*, nouvel accrochage de la collection qui fait la part belle aux acquisitions récentes, tout en rappelant la place importante de la figuration dans la collection (Antonio Seguí, Erro, Jacques Monory, Peeter Saul) et sa possible continuité chez de plus jeunes artistes (Bruno Perramant, Valérie Favre).

La première partie, qui semble calquée sur le modèle de *Voici*, exposition organisée par Thierry de Duve à Bruxelles, en 2000, est plus cohérente. Dans la première salle, un ensemble de photographies (Valérie Belin) et de dessins (Eugène Dodeigne) représentant des visages et des corps impose l'idée de face-à-face. Puis, les visiteurs sont amenés à traverser et à faire le tour d'une belle *Cabane éclatée polychrome aux miroirs*, de Daniel Buren (2000), dans le labyrinthe duquel ils se reflètent et, au cours de leurs déplacements, perçoivent les reflets passagers d'autres spectateurs. Ici, la *Cabane* de Buren tient le rôle du *Pavillon* de Dan Graham dans *Voici*, et les représentations de visages et de corps à Vitry jouent le même rôle que celles, par d'autres artistes, à Bruxelles : les visiteurs doivent se reconnaître comme les sujets d'un face-à-face avec l'autre, puis d'une co-présence médiatisée avec les autres⁵. La suite de l'exposition va alors de soi. L'horizon s'étend à l'espace urbain et aux modalités de son habitation (*The White Building*

de Jean-Luc Vilmouth, 2005), à la question de la communauté et de sa célébration (*Streamside Day* de Pierre Huyghe, 2003), aux rapports de l'être au monde (*Inversion de pesanteur* de Philippe Ramette, 2003) et aux rapports médiatisés entre les sujets (*Bar séduire*, de Vilmouth, 1997-2004).

Pour cohérente que soit cette première partie, elle n'en emprunte pas moins à la vulgate pseudo phénoménologique, incantatoire et poético-magique sublimant le corps, l'autre et la présence au monde, qui a fleuri ans les années 1990 : *La parole au corps*, *Le corps en creux*, *Être ici, être ailleurs* sont les trois divisions du



çais pixellisés (Grande Arche de la Défense, Géode de La Villette, Villa Savoye de Le Corbusier...), qui rappellent l'interdiction économique de diffusion des images architecturales et publiques sans autorisation de l'auteur ou du propriétaire. Un autre mode est celui qui prend parti pour une distance critique vis-à-vis des pratiques artistiques participatives dans les entreprises ou les institutions d'expositions qui contribuent financièrement à l'élaboration des œuvres, lesquelles exposent à leur bénéfice symbolique l'entreprise ou l'institution (le bénéfice de l'artiste étant sa rétribution pour le travail). C'est ainsi que la vidéo et les grandes photographies d'Alain Bernardini (né en 1960) représentent le personnel du MAC/VAL dans des activités ludiques, lesquelles peuvent toutefois participer de la construction d'une bonne image du lieu, *cool* avec ses employés.

Quant au travail d'Élodie Lesourd (née en 1978), il propose une hypertextualisation de l'art (*Lambie/Bijl*) qu'elle met en lien avec l'hypertextualisation du rock (*Dionysos*), ce qui ne fait que confirmer une tendance actuellement lourde – du moins en France

et sous l'influence croissante du discours de la critique anglo-saxonne – à lier ces deux cultures sous ascendance du Pop Art, du Junk Art et du Glam Rock⁶. Ici, c'est l'économie symbolique et marchande de la citation qui est en jeu et fait le jeu de la reconnaissance de l'artiste. Une économie dont on sait, depuis les prix atteints par les photographies appropriationnistes de Richard Prince, qu'elle remplace dans un pan important du marché la vieille économie symbolique et marchande de l'œuvre unique et authentique qu'elle entendait critiquer, voire abattre. Cette question n'est pas nouvelle – dans *L'art du réel*, Hal Foster pointait l'ambiguïté des rapports de complicité critique entretenus par les appropriationnistes et simulationnistes avec les évolutions du capitalisme dans les années 1970-80 – mais demande à être réactualisée, ce que l'actuelle exposition ne permet pas, en raison de la disparité des enjeux économiques qui la traversent dans les démarches qu'elle confronte.

Cette disparité se manifeste notamment dans le travail de Sandy Amerio (1973), dont le film *Basement* se présente comme une critique des modélisations, tant économiques que militaires, des comportements, c'est-à-dire de la façon dont le capitalisme avancé invente un nouveau type d'individu narré ou *storyé* sous l'influence des pensées scénariques et cognitives de l'économie et de la réalité. Travail plastique et textuel ambitieux, marqué par l'influence esthétique du Studio National des Arts Contemporains du Fresnoy où Amerio acheva ses études, ce film encore « jeune » dans sa langue (le texte *off* oscille entre crudité rock politique à la Noir Désir et mélancolie à la Souchon) est plus affûté et dénué du littéralisme que portait son exposition au centre du Plateau à Paris, en 2006⁷. Autre problématique économique exposée

parcours thématique. Autre déception, la majorité des acquisitions récentes ne se démarque pas par rapport aux légitimations institutionnelles et marchandes dominantes : *Streamside Day*, de Huyghe, a été produite pour la Dia Foundation à New York et exposée au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2006; les photographies de Ramette ont occupé une place de choix lors de *La force de l'art* au Grand Palais en 2006, où le *Bar séduire*, de Vilmouth, avait été présenté lors de la FIAC et Valérie Belin bénéficiera bientôt d'une rétrospective à la Maison Européenne de la Photographie à Paris. Décentralisation rime plutôt ici avec déconcentration (d'institutions et de personnels en dehors de Paris) ou se traduit par une extension du centre vers la périphérie.

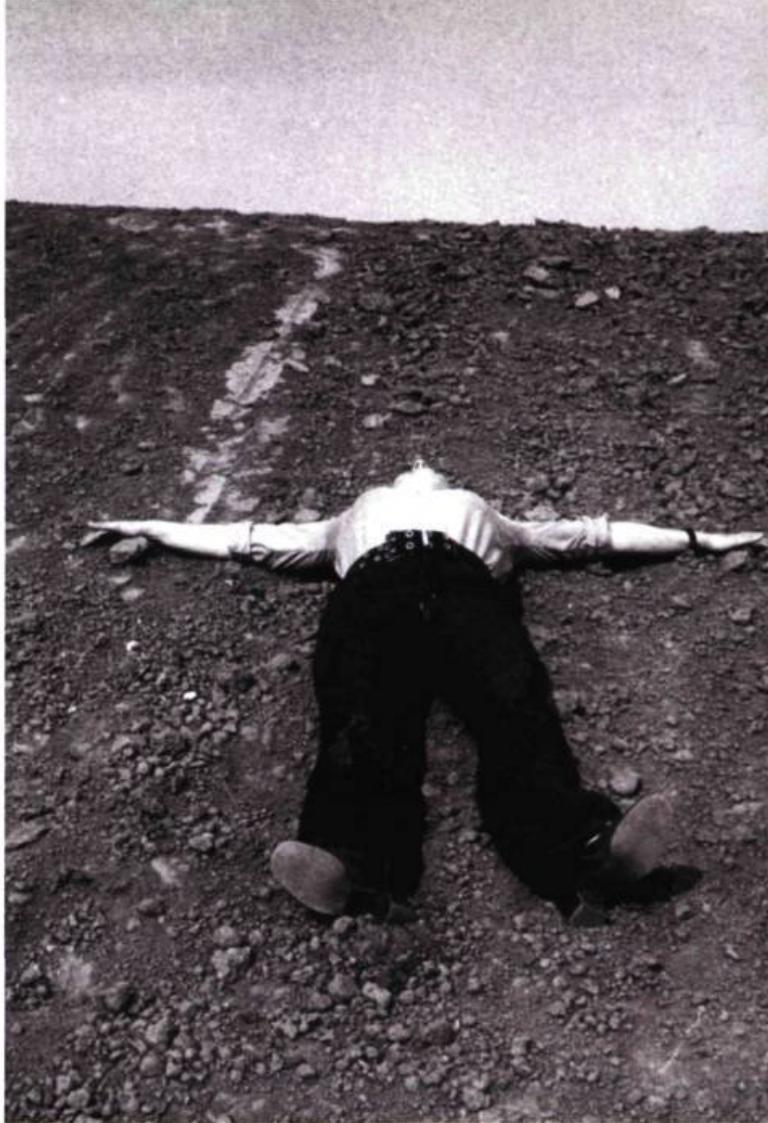
Aussi, dans ce contexte, la visite du second volet de l'exposition temporaire *Homo Economicus* fait-elle d'emblée plaisir, car elle confronte des artistes qui, tout en étant déjà pour certains très visibles, ne font pas partie des blockbusters du marché et de l'institution et développent des démarches intéressantes, voire fécondes. Par ailleurs, aborder la question de l'économie de l'art n'est pas une mince nécessité aujourd'hui, tant elle a été laissée de côté durant une bonne trentaine d'années. Le commissaire et responsable des expositions temporaires au MAC/VAL, Frank Lamy, est parti du constat d'un retour pluriel de cette question dans des pratiques actuelles. Sur un mode hérité, d'abord, de l'art conceptuel, de ses avant-couriers (tel Yves Klein) et de ses successeurs, quand Raphaël Boccanfuso (né en 1964) met en vente aux enchères l'auxiliaire *avoir*©, qu'il a déposé à l'Institut National de la Propriété Industrielle et lorsqu'il expose des photographies de monuments fran-

à Vitry : celle des modes de production des œuvres, délégués à un tiers (carrossier), et de leurs modes d'exposition chez Pascal Pinaud (né en 1964). Les trois *plates-formes* qu'il propose empêchent tout principe de rapport immédiat ou direct avec les œuvres, leur perception étant soit frustrée par le dispositif d'exposition (la *Serre à dessins* vitrée renferme des œuvres auxquelles les spectateurs n'ont pas accès – juste à leurs photocopies collées au verso des cadres et visibles de l'extérieur – et qu'ils perçoivent par intermittence en en faisant le tour), soit mise à distance par une cimaise renversée au centre de laquelle se trouve une autre cimaise verticale. Ce qui est impressionnant dans le travail de Pinaud est la grande précision avec laquelle il questionne l'autonomie relative de ses tableaux et de ses volumes, jusqu'à rendre problématique celle de ses dispositifs, lesquels exposent de la façon la plus concrète la crise de la notion d'œuvre tout autant que celle d'exposition.⁴ Si les propositions de Pinaud apparaissent comme les plus complexes et précises de l'exposition, il n'en va pas de même de celles de Daniel Firman (né en 1966) dont les sculptures en plâtre habillées de vêtements et aux visages cachés sont trop littérales et ne laissent de place aux questions économiques que de manière métaphorique et anodine (le corps et sa position mimant les sensations de déséquilibre et de précarité que peuvent vivre les individus). Au total, le second volet d'*Homo Economicus* laisse entrevoir, avec une vraie qualité de travail de l'exposition aidée par les belles conditions spatiales de l'architecture divisée par des cimaises suffisamment élevées et profondes pour tenir un rôle de substitut mural, la richesse des problématiques économiques de l'art, sans toutefois prétendre les articuler concrètement. Il en va de même dans les catalogues individuels publiés à l'occasion, centrés sur chacun des artistes. Ce manque d'articulation et de concept demande à être relevé. Mais déjà, s'annoncent à Paris et en banlieue d'autres manifestations qui entendent cerner ces enjeux⁵. À suivre.

TRISTAN TRÉMEAU

NOTES

- ¹ Il n'est ainsi jamais venu à l'esprit de quiconque de présenter le Musée d'art moderne de Villeneuve-d'Ascq, ville nouvelle près de Lille dont la population est pourtant très mixte (du prolétariat aux cadres supérieurs, selon les quartiers), comme le premier musée d'art moderne de banlieue. C'était en 1983, on parlait déjà de décentralisation mais pas encore de « l'autre France », celle des banlieues ou des « quartiers », autre qualificatif aujourd'hui récurrent.
- ² En novembre 2006, ce sont Nicolas Guiet et Samuel Richardot qui ont été primés par un jury uniquement composé d'artistes établis.
- ³ À tel point que tout le monde imaginait, en 1981, que ce serait Jack Ralite, alors député-maire d'Aubervilliers (Seine-Saint-Denis) et promoteur des « États Généraux de la Culture » en 1980, l'élu au poste de ministre



de la culture. Il eut finalement le portefeuille des transports.

- ⁴ Entretiens, la région est passée à gauche.
- ⁵ Je renvoie à mon analyse critique de *Voilà lors du colloque « La critique d'art entre diffusion et prospection »*, organisé par ETC et le Musée d'art contemporain de Montréal, 27-29 octobre 2006. Communication à paraître dans les actes du colloque, en juin 2007.
- ⁶ Songeons à la réévaluation récente par le Palais de Tokyo de la peinture glam' rock de Robert Malaval, auteur d'un livre sur les Rolling Stones, aux rappels des liens entre Steven Parrino et la mythologie punk new yorkaise (Mamco de Genève, en 2006), ou encore à l'exposition *Dionysiac* au Centre Georges Pompidou, en 2005.
- ⁷ *Soft Torture, tentatives d'évasions*.
- ⁸ D'exposition en exposition, de *Transpainting* au Mamco à Genève, en 2001, à *En vert et contre tout*, au Musée d'art moderne de Saint-Étienne, en 2005, le travail de Pinaud gagne en concrétions et différences (entre les œuvres, entre les dispositifs) et en fait sans doute l'un des plus importants peintres contemporains.
- ⁹ En l'occurrence, une exposition au Plateau à Paris – *Société anonyme*, commissaires Thomas Boutoux, Natasha Petresin et François Piron (14 mars-13 mai 2007) – et le SIANA 2007, au Théâtre de l'Agora à Évry – la semaine internationale des arts numériques et alternatifs dont le thème est, cette année, « mobilité et glocalité » (14-17 mars 2007).

Tristan Trémeau est docteur en Histoire de l'art et mène, depuis 1995, des activités de critique d'art (*art press*, *Cahiers du musée national d'art moderne, l'art même*) et de commissaire d'exposition pour des musées et centres d'art.