

Audaces et retours en grâce

●●● **Geneviève Nevejan**, Paris
Historienne d'arts

Edgar Degas,
jusqu'au 27 janvier,
Fondation Beyeler, Bâle,
www.fondationbeyeler.ch

Les collections de la Fondation Beyeler, largement tournées vers le siècle passé, ont sans doute présidé au choix de présenter l'œuvre tardive de Degas. Celle-ci anticipe à bien des égards la modernité et les audaces qui ont jalonné le XX^e siècle. Habitué aux ruptures, aux outrances et aux provocations, nos regards comprennent mieux rétrospectivement le rôle de l'artiste pour les générations suivantes.

L'exposition débute en 1886. Degas a 52 ans et témoigne de son inépuisable

capacité de réinventer des thèmes auxquels il n'a jamais cessé d'être attaché, le nu tout d'abord. Dans *Le petit déjeuner après le bain* et *Femme au bain*, Degas saisit encore le modèle de dos, comme pour mieux souligner l'intimité et le sentiment d'intrusion qui accompagnent les poses gauches dans lesquelles affleure l'irréductible misogynie de l'artiste. Durant cette période, Degas systématise l'éviction du visage, réduisant ainsi la femme à un corps sans tête. « J'ai peut-être trop considéré, avouait-il au peintre anglais Sickert, la femme comme un animal. »

Dans ses monotypes consacrés aux maisons closes, sa vision naturaliste n'a jamais été plus cruelle. Plus proche d'un Zola que des impressionnistes, l'artiste fait du corps la manifestation visible de la dépravation, par l'angle vif ou le gros plan propre à accentuer le grotesque de l'obésité du modèle.

Trois danseuses, jupes violettes et *Danseuses, jupes jaunes* de la même année 1896 accusent un engouement pour « les tons faux, stridents, désaccordés qui, remarquait Waldemar Georges, éclatent en rutilantes fanfares... sans aucun souci de vérité, de vraisemblance, de crédibilité ». En 1899, l'artiste lui-même décrivait ses *Danseuses russes* comme des « orgies de couleurs ». A cette date, Degas accorde de plus en plus de place à l'imagination. Dans *Les danseuses en rose et vert*, il juxtapose

« Femme au tub » (1833)



le bleu électrique, le rose vif et le jaune de chrome. « C'est très bien, disait-il de copier ce que l'on voit ; c'est beaucoup mieux de dessiner ce que l'on ne voit plus que dans sa mémoire. C'est une transformation pendant laquelle l'imagination collabore avec la mémoire. Vous ne reproduisez que ce qui vous a frappé, c'est-à-dire le nécessaire. Là, vos souvenirs et votre fantaisie sont libérés de la tyrannie qu'exerce la nature. » Conforme à ses nouvelles convictions, son art évolue vers la synthèse ; il ne se concentre plus que sur l'humain, éliminant toute mention de décor ou d'accessoire. Degas anticipait les révolutions esthétiques par la couleur des fauves, de Picasso, Mondrian ou Kandinsky.

L'héritage de Degas

Degas n'eut pas d'élèves, mais il recevait des artistes dans son atelier. Son incidence sur Cézanne, Puvis de Chavannes, Seurat et Renoir est indéniable, ceci pour ne rien dire du jeune Toulouse-Lautrec. « Il a jeté, écrivait Jacques-Emile Blanche, un pont entre deux époques, il relie le passé au plus immédiat présent. »

Plus que toute autre période, le dernier Degas est la plus parfaite illustration de son rôle fondateur. Déjà Renoir réévaluait cette période quand il confiait au marchand Ambroise Vollard : « C'est à partir de cinquante ans, que son œuvre s'élargit et qu'il devient Degas. » Les hommages seront ensuite nombreux. En 1913, Picasso se proposait d'acheter des monotypes tardifs de l'artiste. « Au Bateau-Lavoir, relatait André Salmon, l'un de nous *faisait Degas*, illustre bougon, visitant Pablo et le jugeot. *Faire Degas*, c'était aussi jouer à ce que l'on risquait de devenir, hélas ! une fois

vieux. » D'autres témoignages sont moins espiègles, comme celui de Pissarro qui, en 1898, écrivait à son fils : « Et Degas, qui va de l'avant sans cesse et qui trouve du caractère dans tout ce qui nous entoure. » Pissarro voyait juste. A la Fondation Beyeler, Degas continue de surprendre.

Ingvild Goetz

Avec l'exposition du Kunstmuseum de Bâle, il n'est plus question du regard sur la femme, mais du regard d'une femme sur l'art contemporain. Née en 1941 en Prusse-Occidentale, Ingvild Goetz est vraisemblablement la première femme à avoir été galeriste en Suisse. Invitée à fermer sa galerie de Zurich au lendemain des manifestations houleuses de Wolf Vostell, Ingvild Goetz a, depuis et sans rancune, renoué des liens avec la Suisse. La présentation d'une partie de sa collection dans l'institution bâloise résonne comme un hommage.

Du plus lointain de ses souvenirs, Ingvild Goetz a aimé l'art. Pourtant son enfance de réfugiée au sein d'une famille pauvre la prédisposait à des choix en phase avec des réalités plus concrètes. Du passé famélique des lendemains de la guerre et de la personnalité d'un père résistant et déporté, elle apprend la vraie générosité et une forme d'humanisme. Son engagement pour des causes humanitaires et pour le sort des réfugiés politiques ne saurait se comprendre sans ce vécu auquel elle a donné un sens et une hauteur de vue. « Ma famille et moi étions des réfugiés, ce qu'à l'école mon accent trahissait. J'étais différente. Je me suis perpétuellement interrogée sur les raisons de mon attention à ce qui est étranger.

Arte Povera. Une révolution artistique. Boetti, Kounellis, Merz, Pistoletto de la collection Goetz
Kunstmuseum, Bâle, jusqu'au 20 janvier 2013. www.sammlung-goetz.de

Je peux aimer une œuvre pour sa beauté, il reste que souvent, il y a au-delà un arrière-plan politique. »

L'art ne lui a pas été transmis, il était en elle. A sept ans déjà, elle dessinait, écrivait et collectionnait les cartes postales de grands maîtres. « Devenir artiste, confie-t-elle, était le rêve de toute ma vie », mais pas celui de ses parents qui ambitionnaient pour elle une profession plus « sérieuse ». Elle débute dans le département publicité de l'entreprise familiale, où elle trouvera bientôt un autre débouché à l'activité éditrice de son père en réalisant des estampes d'artistes.

De la galerie à la collection

Tout surviendra simultanément. L'acquisition en 1966 d'un portfolio d'Edouardo Paolozzi, précurseur du mouvement pop britannique, constitue l'embryon de sa collection, même si rétrospectivement Ingvild Goetz l'inscrit dans la logique de son activité d'éditrice et bientôt de galeriste.

En 1970, à l'âge de 27 ans, elle donne une autre dimension à son engagement en ouvrant à Zurich sa première galerie *Art in progress*. Elle entre dans la vie turbulente d'un milieu artistique qui exprimait violemment sa volonté de rupture et de changement. Ingvild Goetz convertit sa galerie en lieu d'expression, tout particulièrement pour les membres très politisés du groupe Fluxus. Son permis de travail lui sera retiré, elle devra fermer sa galerie.

Intrépide, Ingvild Goetz n'a jamais craint ni les attaques ni les prises de position courageuses dans un monde dominé par les hommes. « Peu de femmes étaient galeristes. Une femme,

commente-t-elle, n'aurait pas osé dire qu'elle collectionnait. »

Inébranlable, elle ouvre un nouvel espace, cette fois-ci à Munich. D'emblée, elle y présente Mario Merz, Giulio Paolini, Yánnis Kounellis, tous rattachés à l'*arte povera*¹ qu'elle contribuera à faire connaître en Allemagne. Lorsqu'en 1993, elle met un terme à l'activité de sa galerie pour se consacrer à sa fondation, elle privilégie encore ce mouvement dans ses acquisitions. A la raison de cet engouement, elle répond : « La scène artistique allemande s'élevait contre le conservatisme et le formalisme, mais avec plus d'agressivité. L'*arte povera* rompait également avec la tradition, mais de manière quasi poétique, en continuant d'invoquer la Rome antique. C'était une alternative au radicalisme d'un Beuys par exemple. »

L'ensemble présenté à Bâle n'est pas qu'un inventaire de coups de cœur, comme peut l'être une collection privée. Il témoigne de choix cohérents et médités qui rendent compte d'un professionnalisme digne d'une institution. Du reste, quelle collection publique pourrait prétendre illustrer le mouvement italien avec un tel niveau de qualité et de richesse ?

G. N.

1 • Mouvement artistique qui se forma dans l'Italie des années 60. Point commun des artistes : l'emploi de techniques et de matériaux simples et modestes, tels que de la terre, du verre, des branchages, de la cire, qui contrastaient avec un monde toujours plus boulimique de technologie (in www.kunstmuseumbasel.ch). (n.d.l.r.)