



Communiqué de presse

les Péchés Capitaux

septembre 1996 – septembre 1997



la Paresse

exposition

11 septembre – 4 novembre 1996

Galerie du Musée, 4e étage

Le Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle présente une série de six expositions regroupées sous le titre **les Péchés Capitaux**. Une sélection d'œuvres majeures appartenant à la collection Mnam/Cci illustrent *la Paresse, la Colère, la Gourmandise, l'Avarice, la Luxure et l'Orgueil*, de septembre 1996 à septembre 1997.

1 - la Paresse	11 septembre – 4 novembre 1996
2 - la Colère	20 novembre 1996 – 6 janvier 1997
3 - la Gourmandise	22 janvier – 10 mars 1997
4 - l'Avarice	19 mars – 12 mai 1997
5 - la Luxure	21 mai – 30 juin 1997
6 - l'Orgueil	9 juillet – 29 septembre 1997

La série de six expositions regroupées sous le titre **les Péchés Capitaux** se veut d'abord un exercice de muséologie expérimentale. Partant du prétexte incongru de l'illustration des transgressions morales qui, au moyen-âge, rendaient leurs auteurs passibles des feux de l'enfer, elle donne lieu à des rapprochements d'œuvres qui défient les règles des taxinomies académiques.

Que peuvent avoir en commun une œuvre de Marcel Duchamp, de Claude Rutault ou de Raymond Hains, sinon leur célébration des voluptés de la paresse ? Que peut rapprocher un piano pulvérisé d'Arman et une peinture d'Hélios consacrée aux «événements» de Mai, sinon leur intérêt pour les gestes nés de la colère ? Que peut justifier une mise en parallèle du minimalisme et de l'arte povera sinon leur esthétique du réductionnisme, de la pauvreté : forme laïque et moderne de l'avarice ? Au sein des collections contemporaines du Musée, naissent ainsi des parentés, des généalogies qui ignorent les lois de ce formalisme (avoué ou cryptique) qui régit encore généralement les accrochages.

Au-delà de leur futilité apparente, les liens révélés entre les œuvres et le péché renvoient à des relations plus profondes entre l'art et le mal, au sens où l'entendait Bataille. Duchamp, qui «travaille cinq minutes au plus par jour, à des collages délicats [...] et puis s'étend, ne fait rien, fume un peu, reprend ses échecs», Malevitch, qui déclare que «le travail doit être maudit, comme l'enseignent les légendes sur le paradis, tandis que la paresse doit être le but essentiel de l'homme», affirment que l'art, en défiant la logique productiviste de la société, permet seul l'avènement d'une humanité libre et souveraine – le péché, en somme, comme revers de l'utilitarisme, comme alternative aux «ismes» qui trop longtemps ont rimé avec fonctionnalisme.

Incidentement, par sa présence au sein même du Musée, cette série d'accrochages pourra conduire à une réflexion sur «l'objectivité» des principes qui sont appliqués à la présentation des collections historiques. L'effet de caricature résultant d'un tel arbitraire thématique éclairera les partis pris qui, ailleurs dans le Musée, justifient les rapprochements des œuvres de Giacometti et de Fautrier, celui de l'organisation de ses salles entre allée triomphale et voies sans issues.

Ces expositions seront accompagnées de huit publications :

- Un volume introductif rédigé par Michel Onfray et Didier Ottinger présentera une étude sur les liens existants entre l'esthétique et la morale ;
- chacun des volumes suivants sera consacré à un des péchés capitaux. Il comportera une fiction littéraire commandée à un romancier, ainsi qu'une étude, à caractère sociologique ou philosophique, sur la place du «péché» concerné dans la société contemporaine.

Au sommaire des premiers volumes :

Paresse : Raoul Vaneigem, Jacques Séréna
Colère : Michel Maffesoli, François Bon
Gourmandise : Jean-Paul Gene, Marie Ndiaye

Commissaire de l'exposition :
Didier Ottinger

Direction de la communication
Attachée de presse :
Anne-Marie Pereira
tél. : (1) 44 78 40 69
fax : (1) 44 78 13 02

Les péchés capitaux

Galerie du Musée

11 septembre-4 novembre 1996

Collections permanentes
du Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle

La morale est une limite avec laquelle il y a quelque plaisir à jouer. Les artistes sont suffisamment convaincus de l'inanité de la plupart des préjugés moraux pour en prouver l'ambivalence. La série d'expositions : *Les péchés capitaux*, constituée à partir des collections du Mnam, se propose, avec malice plutôt que d'une manière péremptoire, de montrer comment les artistes retournent le vice en vertu. Plutôt, commence ici ce que la morale nomme faute ou péché, et devient, une fois la culpabilité effacée, une dynamique recommandable.

Ainsi *La Paresse*, première de cette série, parce qu'elle est réputée mère de tous les vices, est-elle une des données les plus riches de ce siècle. Beaucoup d'artistes ont revendiqué le droit à la paresse.

D'abord pour s'opposer aux accusations d'inutilité, voire de parasitisme social, proférées à leur rencontre. Non contents d'afficher leur défaut, ils s'en sont pris à l'imbécilité d'une vertu pour le coup vraiment inutile dans leur partie : le travail ou l'effort. Pourquoi l'honnête spectateur moyen devrait-il être rassuré devant une œuvre en constatant qu'il y a tout de même du travail ? Si les artistes ont revendiqué leur soi-disant paresse et s'ils se sont attachés à dénigrer une vertu aussi inutile que le travail, c'est pour mettre l'accent sur ce qui leur appartient en propre : la conception.

La conception relève d'une synthèse entre la pensée et l'intuition. C'est elle et non le travail qui est réellement à l'œuvre.

Ce qui différencie un sculpteur du praticien qui suit ses directives, c'est que c'est au premier qu'appartient la conception. Malévitch recommandait à ses élèves : «Soyez en pleine possession de votre force, jamais en plein effort».

Pour lui, cette force-là provenait de la clarté d'une conception. Picasso disait la même chose, lorsqu'il répondait à un amateur qui lui demandait combien de temps il lui fallait pour faire tel dessin : «Cinq minutes plus toute une vie».

Ceux qui vivent et ceux qui travaillent.

Une conception ne s'élabore que dans la plus grande disponibilité de l'esprit. Elle s'exprime avant tout par le choix. C'est le choix qui révèle la profondeur de la conception et la pertinence théorique. Le sel peut résider dans le fait que le choix puisse relever de l'arbitraire : le choix d'un porte-bouteille acheté au BHV par Duchamp, par exemple. Choisir des éléments dans la ville est-il un acte paresseux ?

Oui, si dérive et déambulation sont synonymes de paresse. Raymond Hains (*Les nymphéas*, 1951) et Jacques de la Villeglé (*Tapis Maillot*, 1954) ont longtemps exploré Paris en y prélevant leur affiches. La cité devenait leur atelier, le choix leur technique, vivre leur métier.

La désinvolture affectée des artistes s'en prend souvent à des mythes. Ainsi, la sacralisation de la moindre tache, effectuée par les mouvements d'abstraction des années cinquante, trouvait dans les décolagistes leur pendant désinvolte. Les abstraits lyriques étaient exténués par la gravité de leurs efforts de conquête d'un absolu, tandis que Hains et de la Villeglé se contentaient de récolter leur bonheur au cours de promenades. Pour ce qui concerne Niele Toroni et Claude Viallat, on hésite à savoir s'il s'agit d'entêtement ou de paresse. Si Duchamp mettait l'accent sur le choix ou le caractère aléatoire du choix, ces derniers préfèrent évincer une question que l'on croyait autrefois cruciale : quoi peindre ? Leur motif, la trace d'un pinceau de cinq centimètres ou la forme d'une éponge, leur épargne de se poser la question du sujet. Niele Toroni (*Lino*, 1965) et Claude Viallat nous disent qu'ils ne veulent pas se casser la tête avec des problèmes qui ne relèvent pas de la peinture.

Cependant, contrairement à Hains et à de la Villeglé qui mettent en danger cette expression, eux la réduisent à ses fondements.



La paresse est une économie.

L'évincement de la notion de contenu est une économie. La paresse se conjuguerait donc à l'Avarice. C'est connu, un vice ne vient jamais seul. Ainsi des paresseux comme César et Tinguely peuvent-ils être aussi bien envieux et voleurs. L'appropriation duchampienne est un vol. On prend un porte-bouteille au BHV et on le signe. C'est du vol manifeste à l'égard d'un artisan designer. César qui s'approprie à la fois le travail du ferrailleur et du graphiste de la société Ricard (*Compression de voiture, Ricard, 1962*) est doublement voleur. Et sa paresse consiste à nous faire prendre un socle pour une sculpture. Dans la salle précédente, Didier Vermeiren (*Sculpture, 1982*) a fait un peu la même chose en moulant deux pedestaux mis l'un sur l'autre. Ce faisant, il a copié la *Colonne sans fin* de Brancusi. Les artistes paresseux volent le travail des autres. Ainsi Tinguely (*Relief de la série Méta-Malévitch, 1954*) pille-t-il d'une manière éhontée l'œuvre d'un paresseux déclaré, Malévitch, qui prétendait, bien avant Moholy-Nagy, pouvoir faire réaliser ses peintures grâce au téléphone. Non seulement Tinguely copie Malévitch mais il l'offense gravement en surenchérisant, par le mouvement, aux notions de dynamisme que celui-ci accordait à ses plans-couleurs. Il faut se souvenir de l'importance du concept d'économie chez Malévitch. L'absence de dépense et d'effusion qui semble relever de la fainéantise est en réalité de l'exactitude conceptuelle. Dans la première salle, il y a dans l'œuvre *Device* de Joseph Kosuth, qui nous dit, en quelque sorte, que l'artiste vit d'expédient -dont le vol- une grande exactitude, un grand sens de l'économie entre la fin et les moyens.

Faire faire.

Au vingtième siècle, l'appropriation est un phénomène généralisé. Non seulement les artistes se contentent de signer tout ce qui les entoure, mais en plus ils s'emparent du travail des autres. Ils poussent même l'outrecuidance jusqu'à signer des œuvres collectives comme *L'œil cacodylate* de Francis Picabia (1921). On peut même

dire qu'Ilya Kabakov agit en capitaliste en thésaurisant les tracas de l'existence communautaire et de ses fameux appartements et cuisines (*Qui a planté le clou, je ne sais pas, 1972*).

Ce n'est plus seulement des objets que l'on s'approprie, ce sont des tranches entières de réel qui ne se contentent pas d'en rester au stade du tableaux mais deviennent de véritables environnements. Les artistes transportent dans le musée tout ce qu'il y a dehors. Dehors, il n'y a plus que des décors, dedans aussi. Le tableau fait partie du décor. La volonté avant-gardiste de jouer sur la limite entre le tableau et le mur, le mur et l'architecture, l'architecture et la ville nous amène à une sorte d'indifférenciation généralisée (Claude Rutault : *Légendes, 1985*). Niele Toroni et Claude Rutault, en effaçant la limite entre l'artiste peintre et le peintre en bâtiment n'ont pas la démagogie de vouloir nous faire croire que tous les peintres en bâtiments sont des artistes, mais qu'il suffit de quelque chose d'aussi virtuel qu'une conception, d'aussi léger qu'une déclaration d'intention, pour séparer le peintre en bâtiment de l'artiste. La virtualité des pensées, on la pèse aussi bien dans l'œuvre de Présence Panchounette, *La pression des rêves, (1974)*. Rêves de plumes ou de plomb, la pesée exacte de ce qu'il a dans la tête, sans doute un peu de vent ou au mieux du souffle, fait aujourd'hui l'artiste.

Vivement les vacances.

Enfin, il y a ceux qui ont décidé de se mettre en vacances des avant-gardes et pour qui la fuite en avant vers des idées nouvelles ne signifie plus rien. Ces derniers, après avoir été des paresseux militants prennent leur retraite de fainéants en jouant aux artistes du dimanche. Il n'y a plus que leurs rêveries, leur demi sommeil qui les intéressent. Ils nous les livrent sur un registre délibérément mineur : la reproduction, le dessin d'adolescent, la copie à l'annoncée en tirant la langue d'application (Jean Le Gac, *La sieste du peintre, 1983*).

F.V.