

## **Le Musée de Calasetta : pour un regard différent sur l'art contemporain**

Le musée, par sa nature même, est un lieu traversé par des contradictions auxquelles tout conservateur est amené à se confronter s'il entend honorer sa charge. L'une d'elles, et non la moindre, pourrait se formuler ainsi : d'un côté, n'importe quelle œuvre mérite d'entrer au musée dans la mesure où elle est un élément du patrimoine culturel ; et il convient, en conséquence, d'éviter le cloisonnement élitiste, la discrimination savante et les sélections dont l'objectivité affichée ne fait que mettre en évidence une lecture particulière de l'histoire de l'art. Mais d'un autre côté, il n'est possible ni de tout accumuler, ni de tout mettre sur le même pied d'égalité, ne serait-ce qu'en raison de la nécessité d'organiser l'espace muséal et d'en construire le parcours. Le choix s'impose entre l'important et l'accessoire, entre le chef-d'œuvre et l'œuvre de l'épigone, ce qui ne va pas sans soulever une difficulté puisque peut resurgir alors le spectre de l'autoritarisme et de la censure. La situation semble verrouillée. Doit-on abolir les frontières ou, au contraire, les marquer ? Les deux positions s'excluent mutuellement mais n'existent que l'une par rapport à l'autre. Dans les deux cas de figure, l'effet sur la subjectivité du visiteur sera désastreux : soit le malaise, une sorte de vide ou d'hébétude face au chaos, soit l'endoctrinement opéré au nom d'une démarche qui se réclame de la science. Quoi qu'il en soit, la pensée est abaissée.

Comment échapper à ce dilemme ? Une réponse originale, semble-t-il, est proposée par le musée de Calasetta qui abrite la collection constituée patiemment en quarante ans de vie commune par Ermanno et Maria Rita Leinardi. Les œuvres exposées ne doivent pas leur présence en ce lieu aux décisions d'un administrateur chargé d'appliquer une politique d'achats, pas plus qu'aux " coups de cœur " d'un critique ou d'un amateur d'art. Pour l'essentiel ce sont des choses vivantes avec lesquelles le peintre Ermanno Leinardi a vécu et dialogué dans l'intimité de sa demeure et de son atelier. Elles ont su capter le regard amoureux de l'artiste qui, en les appelant auprès de lui, les a fait naître une seconde fois. Tout en étant les témoins objectifs d'une certaine histoire de l'art de ce siècle, elles sont inséparables de l'aventure personnelle, esthétique et spirituelle, du peintre qui les a choisies. C'est dire que ce musée n'est en rien une " machine à conserver et à accumuler ", et que s'il met en scène la subjectivité d'un collectionneur sans tenter de la résorber en procédant à une dispersion des œuvres au nom d'une hypothétique théorie, c'est pour mieux en appeler à la confrontation sur les choix de l'artiste ou, pour

parler comme Max Weber, sur son “ rapport aux valeurs ”. L’objectivité se paie au prix de la probité intellectuelle.

Le musée d’Art contemporain de Calasetta ne se contente donc pas de donner à voir. Il invite à un apprentissage du regard en convoquant entre le visiteur et l’œuvre exposée un autre regard, non pas celui de l’expert, bridé par le dogmatisme, mais celui du peintre lui-même qui se comporte ici en maître. Regard singulier s’il en est, car il s’est nourri de la fréquentation par Leinardi des Avant-gardes des années 1960/1970. La collection en témoigne par l’intérêt particulier qu’elle accorde aux expériences audacieuses de cette époque de l’histoire de l’art. Y sont en effet représentées toutes les tendances de l’art abstrait, qu’il s’agisse de l’abstraction lyrique et informelle ou de l’abstraction géométrique qu’il serait plus correct de désigner sous le nom d’“ art concret ”. Mais il est manifeste cependant que la dernière nommée constitue la pierre d’angle de la collection. Une telle option esthétique va à l’encontre des orientations du marché de l’art et des idéologies qui y sont dominantes. Elle soutient que le 20<sup>e</sup> siècle se caractérise essentiellement par le refus délibéré de la figuration, et que ce refus, confirmé par les théories d’un Mondrian ou d’un Malevitch, a conduit, par une sorte de retournement dialectique, à faire de l’œuvre d’art, dans ses réalisations les plus conséquentes, une géométrie à la fois concrète et vivante où la couleur a pu tenir les promesses d’une autonomie qu’elle venait de conquérir.

De fait, “ une furie de géométrisme plastique ” pour parler comme Ortega y Gasset s’est emparée du siècle. D’abord présentes sur la toile du peintre, les formes géométriques ont rapidement donné naissance à un nouvel espace plastique qui s’est étendu au mur, à la chambre, à l’édifice, à la rue, à la ville, à la vie toute entière. Il s’agit d’un phénomène esthétique dont la signification historique dépasse en ampleur ce qu’à pu être pour le Quattrocento l’invention de la perspective. La rupture avec la tradition occidentale est radicale. Des mouvements comme le Cubisme, le Futurisme ou l’Expressionnisme, malgré leur caractère subversif, s’étaient bornés à renouveler au niveau de la syntaxe le langage classique de la peinture. L’art concret en revanche porte la révolution au niveau sémantique, et d’une façon plus radicale que ne le fait l’abstraction lyrique. Il relève le défi que constitue pour l’art le rejet total de toute référence à la réalité naturelle avec l’invention d’un langage dont les éléments formels et chromatiques ne doivent rien au monde de la représentation ordinaire : la forme est en effet empruntée à une Raison géométrique qui avait depuis longtemps proclamé son indépendance à l’égard du sensible. Quant à la couleur, elle n’est plus celle qui pouvait réjouir

l'œil du promeneur ; déjà séparée du ton local dans la peinture impressionniste, devenue donnée abstraite et objet de spéculation, elle achève grâce à l'art concret sa transfiguration en acquérant une valeur en elle-même. Cette expérience plastique est incontournable, car elle prend en compte, et avec quelle vigueur, le procès de rationalisation de la vie humaine dans lequel certains penseurs voient la loi même de développement des sociétés occidentales.

On comprend dès lors que la collection fasse la part belle à ce mouvement artistique. Il produit des œuvres qui, comme le voulaient déjà les fondateurs, prennent la mesure des potentialités de l'esprit humain, une fois celui-ci affranchi de la sujétion de la nature. Ce que Hegel disait de la philosophie considérée comme activité conceptuelle, à savoir que l'esprit y est "chez lui", ne pourrait-on pas, mutatis mutandis, le dire de l'art concret ? Encore faut-il que cet art parvienne à résister au glissement vers le décoratif et le "design", sans quoi l'œuvre perd son sens, sa poésie et n'est plus que le résultat d'une combinatoire savante. Il en va de même d'ailleurs pour la musique avec laquelle depuis Kandinsky et Klee on compare souvent l'art concret : la vie de l'esprit l'abandonne lorsque pour contraindre la volonté au pas cadencé, elle se plie à la mécanique du corps. Dès la naissance de l'art abstrait une telle dérive a inquiété les grands créateurs, les poussant à théoriser. Elle est toujours possible, et parfois effective. C'est là, à n'en pas douter, une face obscure du procès de rationalisation déjà évoqué. Celui-ci serait-il nécessairement contradictoire ? L'émancipation de l'art aurait-elle son envers dans des œuvres que l'esprit a déserté ? Quoi qu'il en soit, la collection se garde bien d'en donner des exemples. Elle préfère privilégier, parmi les nombreux artistes que Leinardi a pu rencontrer au cours de ses voyages et séjours dans quelques pays d'Europe, ceux qui ont su à l'instar de Paul Klee, faire chanter la géométrie en y logeant l'émotion.

Leinardi a voulu que le choix en faveur d'un art qui serait une poétique de l'espace construit soit signé. C'est pourquoi l'on trouvera également dans la collection des œuvres de lui caractéristiques des différentes périodes de sa production. Elles tirent leur force et leur évidence d'une tension de l'intériorité qui cherche à se résoudre dans une promesse de bonheur. Ces œuvres veulent abolir le tragique de l'existence humaine dans un dépassement de la contradiction entre le pulsionnel et le rationnel. En elles, pourrait-on dire, vibre l'espérance d'une rationalité heureuse. C'est pourquoi elles ont valeur de Manifeste esthétique pour la collection toute entière. Il y a dans l'authenticité de cette démarche une protestation véhémement contre les tendances

dominantes du marché de l'art. Le mercantilisme, qui ne vise que la rentabilité à court terme et l'effet facile, y fait régner la marchandise frelatée. Le critère universel de la valeur réside aujourd'hui, selon les lois du marché, dans la dose de tape-à-l'œil. Il n'est plus question de penser par soi-même en face d'une œuvre d'art. Dans une analyse qui n'a rien perdu de son acuité, Adorno constate que " le produit proposé prescrit chaque réaction : non pas grâce à sa structure de fait - qui s'effondre quand on y réfléchit - mais au moyen de signaux. Toute corrélation logique qui sous-entend un effort intellectuel est scrupuleusement évitée ". Il en va tout autrement des œuvres que Leinardi a rassemblées avec amour et qui, à présent, se trouvent dans ce musée. Elles vivent dans un espace mental qui n'est pas celui que l'industrie culturelle a investi. Elles exigent un " esprit de découverte " chez le visiteur, non pas un goût pour le divertissement qui est l'antithèse de l'art ; elles appellent les artistes abstraits et constructivistes européens à faire de ce musée un lieu d'accueil pour une création qui se refuse à plier devant le positivisme ambiant, un lieu où l'utopie pourra fleurir et assumer pleinement sa fonction de provocation.

*Fernand Fournier Juillet 1999, Paris*