

## Marcel Berlangier

« *Quelles formes symboliques peut-on aujourd'hui opposer aux formes modernes de domination symbolique?*, interrogeait Pierre Bourdieu dans son désormais célèbre entretien avec Hans Haacke. *Les intellectuels mais aussi les syndicats, les partis, sont très désarmés face à cela; ils sont en retard de trois ou quatre guerres symboliques. Ils n'ont que des techniques d'action et de manifestations très archaïques à opposer aux entreprises et à leurs formes très sophistiquées de relations publiques. Vous [Hans Haacke] prouvez, par les faits, en acte, qu'il est possible d'inventer des formes d'actions symboliques, inouïes, qui nous changeraient de nos éternelles pétitions et qui mettraient les ressources de l'imagination littéraires et artistiques au service des luttes symboliques contre les dominations symboliques.* »<sup>1</sup>

La définition de nouvelles modalités de résistance symbolique est aujourd'hui, à l'heure de la globalisation, l'une des questions essentielles qui traverse les sociétés mondiales, quel que soit leur niveau de développement économique. Cette préoccupation n'a pas échappé au milieu de l'art occidental qui, depuis Documenta 10, conçue par Catherine David et sous-titrée *Poétique/Politique*, a régulièrement réinvesti le champ politique. Des modalités d'investissement très diverses se sont ainsi mises en place, qu'il faut se garder d'amalgamer, même si une tendance générale semble se dessiner et qui privilégierait l'engagement (ou la révolte) individuel(le) au détriment de l'option idéologique collective<sup>2</sup>, conséquence probable de la « fin des grands récits ».

Ce réinvestissement du champ politique s'est donc opéré de différentes manières, de l'implication directe aux formes d'art abondant, parfois par un détour, des problématiques sociales. Toutefois, les premières s'effectuent, comme le remarque Buren<sup>3</sup>, hors de la « protection » que garantit l'institution artistique; elles opèrent alors dans le champ politique même, au cœur de la cité. Ce sont par exemple les interventions des collectifs comme *Ne pas plier*, en France, ou *Skart*, en Serbie<sup>4</sup>. Les autres s'effectuent sous le couvert de l'institution artistique, qu'il s'agisse d'un musée, d'un centre d'art ou d'une manifestation officielle, biennale ou autre événement<sup>5</sup>. La distinction entre ces deux contextes a déjà fait l'objet de nombreuses discussions sur lesquelles il n'y a pas lieu de revenir dans ce texte, bien que ce type de débat ne soit jamais clos<sup>6</sup>.

L'aspect qui nous intéresse plus particulièrement ici est le rapport de l'artiste, via l'œuvre, à l'institution, entendue dans son sens le plus large (construction sociale, architecture spécifique, histoire, contexte d'exposition, etc.). Celui-ci nous semble en effet avoir généré de nouveaux modes de positionnement critique, qui peuvent alors fonctionner comme métaphore des modes de résistance globale à un ordre dominant. Le rapport de l'œuvre à l'institution nous permet de cerner l'un —ne la réduisons pas à cela—des enjeux de l'exposition de Marcel Berlangier, *Il Fantasma dell'Academia*.

### Position parasitaire

Dans sa contribution au catalogue de l'exposition *L'envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art au XXe siècle*, intitulée « ...maniériste, décoratif, grotesque »,

<sup>1</sup> Bourdieu Pierre, Haacke Hans, *Libre-Echange*, Dijon, Seuil / Les Presses du Réel, 1994, pg 28

<sup>2</sup> Voir notamment Gattolin André, *Les Nouvelles radicalités politiques*, in *Libération*, 01 août 2003, pg 7.

<sup>3</sup> Buren Daniel, *Au Sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris, Flammarion, Coll. «La Boîte noire », 1998, pg 89

<sup>4</sup> Qu'il nous soit excusé de ne pas les citer tous.

<sup>5</sup> Voir notamment *Hardcore, vers un nouvel activisme*, Paris, Palais de Tokyo, 2003

<sup>6</sup> Relire notamment le dossier *Engagement politique*, in *Artpress*, n°219, décembre 96

Catherine Delvigne relève quelques caractères particuliers de ces motifs décoratifs particuliers que furent, au 16<sup>e</sup> siècle, les grotesques. Ceux-ci se trouvent ainsi à la croisée de discours antagonistes, médiévaux et renaissants, assumant par là une position de biais par rapport aux ordres dominants. L'auteur reprend cette observation de Philippe Morel: « *Les grotesques développent une position antithétique par rapport à l'ordre de la représentation défini par l'humanisme de la renaissance (...)* »<sup>7</sup> Et Catherine Delvigne de remarquer: « *Les grotesques échappent à l'espace qui les reçoit et au discours dans lequel ils doivent s'inscrire. Ce caractère, probablement parasite, s'insinue dans les fissures du système, développant une posture plus paradoxale que guerrière et frontale, qui nous renvoie à certaines productions contemporaines de la fin des années 90 jouant conjointement de la mode, de l'intégration au système et de la résistance au discours critique formalisé.* »<sup>8</sup>

Ainsi se définirait une attitude propre à certains artistes des années 90 et toujours actuelle, tentant de concilier une attitude critique à l'égard des positions discursives institutionnelles et la nécessité professionnelle d'y participer. Ces artistes « *semblent tirer les conséquences de l'impossibilité d'une attitude discursive et frontale, et de la nécessité « d'occuper les lieux ». Ces jeunes artistes contournent toute attitude frontale, de référence avant-gardiste ou guerrière.* »<sup>9</sup> Il ne s'agit alors plus d'opposer à l'institution des formes de résistance frontales et directes, telles que la période moderne les a vues se développer, mais de privilégier des attitudes qui perturbent l'ordre, de « l'intérieur » cette fois. Les termes (et leurs dérivés) de « parasite », « contamination », « infiltration » etc. sont alors fréquemment utilisés.

Ainsi par exemple, dans le contexte plus particulier des « expositions de cultures » dont les discours sont souvent ambigus, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé définissait une position très proche: « *Les artistes qui participent aux expositions « englobantes » (...) doivent savoir que, d'une part, ces expositions avancent des motifs douteux, mais que, d'autres part, elles peuvent s'avérer favorable à leur carrière.* » C'est donc dans cet interstice, à la charnière de deux positions, l'une participative et l'autre critique, que nous proposons d'aborder la proposition de Marcel Berlangier, pour l'Academia Belgica de Rome.

## **Matières**

Le développement, à partir de la fin des années 60, des propositions artistiques in situ a manifesté un renoncement au mythe moderniste de l'autonomie absolue de l'œuvre d'art et de son corollaire nécessaire, l'exposition dans un espace neutre, le fameux *white cube* théorisé dès 1976 par Brian O'Doherty. Désormais, l'espace d'exposition (au début, ce fut surtout celui du musée) est régulièrement interrogé par certaines pratique artistiques, comme celles de Hans Haacke, Daniel Buren, Vera Frenkel etc. Pour ces artistes, le *white cube* est désormais considéré comme une construction idéologique<sup>10</sup> avec lequel il convient de composer (pour, contre, indifférence etc.) spécifiquement.

L'institution elle-même, quelle qu'elle soit, est alors appréhendée à travers toutes ses composantes: architecture, histoire, fonctionnement etc. « *Toucher à l'architecture d'un lieu, précise encore Daniel Buren, c'est toucher à son sens, à son histoire...*,

---

<sup>7</sup> Morel Philippe, *Les Grotesques, les figures de l'imaginaire dans la peinture italienne de la fin de la Renaissance*, Paris, Flammarion, 1997, pg 8

<sup>8</sup> Delvigne Catherine, « ...maniériste, décoratif, grotesque », in *L'envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Musée d'art moderne de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq, 1998-1999, pg 40

<sup>9</sup> Idem, pg 46

<sup>10</sup> Voir notamment Vinçon René, *Artifices d'exposition*, Paris, L'Harmattan, 1999.

*c'est indiquer beaucoup de chose de l'esprit du lieu qui ne sont pas uniquement reliées au formel. L'architecture et les éléments architectoniques sont des points d'ancrage formels parmi d'autres. Le mobilier, la couleur, les œuvres de la collection, sont autant d'éléments visuels tout aussi indicatifs que l'architecture elle-même.* »<sup>11</sup>

Lors de *C'est arrivée demain*, édition 2003 de la Biennale de Lyon, la participation de Maurizio Cattelan était par exemple un questionnement critique sur le « système » des Biennales et leur prolifération<sup>12</sup>.

Cette extension des matières significatives susceptibles d'enrichir le propos de l'exposition d'œuvres, conçue par leur auteur – l'artiste – comme un ensemble accroît les possibilités de développements signifiants. Aussi l'histoire supposée, la perception immédiatement de l'architecture et des espaces, comme les développements sémantiques du mot « académie » ont servis de matière à la réflexion de Marcel Berlangier; laquelle a débouché sur un ensemble de propositions qui se sont exprimées tant par les œuvres elles-mêmes que par le dispositif de présentation choisi. Sans dénier aux œuvres leurs qualités intrinsèques, l'exposition entendait faire raisonner leurs potentialités dans ce contexte amplificateur extrêmement particulier qu'est l'Academia Belgica à Rome.<sup>13</sup>

## **L'Academia**

L'histoire officielle belge qui, comme toutes les histoires officielles, cache son florilège d'ombres, justifie l'inauguration, en 1939, de l'Academia Belgica à Rome, par le mariage de la princesse Marie-José de Belgique avec le prince Umberto d'Italie. Les documents officiels<sup>14</sup> précisent encore que l'Academia devait être une « ambassade » intellectuelle et artistiques destinée, « *d'une part, à promouvoir la collaboration entre l'Italie et la Belgique* » et, d'autre part, à offrir une maison aux Belges qui séjournaient à Rome. Il faut admettre aujourd'hui, avec la conscience du confort qu'offre l'écart historique comme motivation supplémentaire, que la période n'était pas la mieux choisie pour raffermir les relations avec le pays du Duce... Erigée à partir de 1938, l'Academia déploie un plan symétrique autour d'une entrée monumentale. Structure d'apparence moderne, le hall d'entrée s'impose par ses proportions et par son habillage de marbre blanc, noir et vert. Quelques rehauts décoratifs (frises, plinthes etc.) tempèrent cette austérité que soulignent les portes vitrées. Un motif stylisé retient l'attention de l'artiste: un « M » majuscule auquel est conféré une base végétale. S'agit réellement, comme il l'est laissé entendre, de la première lettre de nom de la Princesse de Belgique d'alors, Marie-José? Un cycle de tapisseries bruxelloises du 16e siècle, acquis semble-t-il en 1955, retrace les conquêtes africaines du général romain, Scipion! Enfin, plus familièrement, des « bruits » étranges à travers les canalisations attestent, pour le visiteur un tant soi peu rêveur, de la présence d'un fantôme (fantasma) au sein de l'Academia! Entre les rêves des pères-fondateurs des premières académies et la définition de l'académisme, telle qu'elle put être formulée lors d'une exposition comme *Open mind*<sup>15</sup> où se répondaient œuvres dites « brutes » et « normales », le concept à fort

<sup>11</sup> Buren Daniel, op. cit., pg 98-99

<sup>12</sup> *7e Biennale d'Art contemporain de Lyon. C'est arrivé demain*, Lyon, Divers lieux, 2003-2004.

<sup>13</sup> Précisons d'emblée qu'il s'agit pas, dans le chef de l'artiste, de faire œuvre d'historien au sens strict (scientifique) du terme. Mais de nourrir sa réflexion d'un ensemble d'intuitions et d'émotions éprouvées dans le contexte du lieu. Puissent d'ailleurs des historiens d'art s'inspirer de ce projet artistique pour en nourrir une recherche spécifique.

<sup>14</sup> L'Academia Belgica de Rome, dépliant de présentation, s.l., s.d. ou *Le Cinquantenaire de l'Academia Belgica. 1939-1989*, tiré à part du *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 1990, pg 8.

<sup>15</sup> *Open mind*, Gand, Musée d'art contemporain, 1989.

évolué; entre la transmission à des fins pérennes d'un savoir orthodoxe et la soumission complète à une connaissance de l'art purement technique, coupée de tout contenu d'expériences vitales. Néanmoins, son rêve récurrent est le maintien d'un ordre normatif, quelles que puissent être ses modalités d'application. Et tout système normatif, a fortiori artistique, génère une résistance critique, sous quelle forme que ce soit.

## Révélation

L'art de Marcel Berlanger est un art de révélation, au sens photographique du terme. Il s'agit à la fois de livrer une image et d'en dévoiler l'origine picturale. Souvent perceptible au premier regard, le motif choisi n'est pas innocent; il est le résultat d'une ensemble de préoccupations formelles et symboliques. Au delà de leurs qualités plastiques très spécifiques, les cyprès, thujas, saules, chrysanthèmes, etc. sont porteurs de significations extrinsèques. Pour cette exposition, de nouvelles images sont apparues: une botte de cuire, attribut de domination et de soumission (parfois volontaire); un cactus traversé d'un trait vert à la bombe, comme produit par un bombage; une vue au microscope d'une minerai d'uranium (*Zeunérite*), construction extrêmement rigoureuse du chaos et contribution belge à la première bombe atomique; une citation de la *Princesse de Brogly* d'Ingres, longtemps sociétaire de la Villa Médicis voisine, figure emblématique d'un enseignement académique et archétype d'un art au service du pouvoir. Rien de gratuit donc: un ensemble de signes dont on pressent immédiatement les possibilités de maillage. Formulée de la sorte, la peinture de Marcel Berlanger ne livre pas seulement le « quoi », elle révèle également le « comment » et induit immédiatement le « pourquoi ». Frank Maes a fort justement écrit que « *la technique utilisée constitue souvent le vrai sujet de la peinture.* »<sup>16</sup> L'image et son processus d'apparition sont intimement liés et surtout ils sont montrés. L'appréhension des œuvres implique une durée et un mouvement. Si le motif se laisse cerner d'un premier regard distant, il se délite dès que l'on s'approche, pour livrer sans fard sa propre constitution: un réseau construit de touches de peinture, posées sur une surface. C'est en ce sens que le motif apparaît par révélation, comme une épiphanie qu'épuiserait un *blow up* trop intense. Il n'y a rien derrière l'image que sa propre matière constitutive et son organisation sur le support. Motif, matière et manière sont irrémédiablement associés.

Le support en fibre de verre accentue la présence tactile de l'œuvre, bien qu'il en réduise l'épaisseur. Il dessine une trame sur laquelle est posée la couleur, favorisant cette impression de dispersion des éléments. Pourtant, dès la distance reprise, l'image réapparaît. Lorsqu'elles sont suspendues dans l'espace, certaines peintures sur fibre de verre laissent filtrer la lumière; loin d'accentuer la matière, celle-ci renforce la présence spectrale des motifs. Fantômes, ils ont la fragilité de formes évanescentes, potentiellement en perpétuelle transformation possible, comme les volutes instables de fumée qui ont tant inspiré l'artiste. Ces motifs se laissent appréhender comme des réminiscences indistinctes d'états conscients et inconscients; leurs sens naissent des affects psychologiques qu'ils peuvent générer chez chacun. Il n'est donc pas un hasard si, dès l'entrée de l'exposition, un optotype se superpose à une forme extraite du test de Rorschach: les œuvres comme l'exposition se positionnent à la croisée d'une interrogation sociale et d'une expérience individuelle.

Les taches de peintures qui constituent les différentes œuvres trouvent un écho particulier dans les veines et les taches des plaques de marbres clivées qui ornent le

---

<sup>16</sup> Maes Frank, *Marcel Berlanger. Les Petites histoires de la Peinture*, Alost, Galerie In situ, 2001.

hall d'entrée de l'édifice. Durant tout le Moyen Âge, le marbre a été investi de valeurs symboliques, qui ont considérablement élargi son sens. Georges Didi-Huberman a magistralement souligné l'importance symbolique des marbres peints dans les œuvres de Fra Angelico<sup>17</sup>. Il n'est donc pas étonnant que Marcel Berlanger aie cherché à produire un glissement formel entre les veinures des marbres clivés et les taches qui trament ses peintures. Ainsi, l'image d'un cyprès peint sur une très fine fibre de verre, apposée sur le mur, générerait-elle des connexions visuelles entre le marbre et le motif. Ce rapprochement autorisait le déplacement du processus d'observation critique que requiert l'image vers le marbre utilisé comme attribut de prestige et d'apparat. A l'image qui révèle son origine picturale et sa finalité illusionniste (leurre), répond la perception du marbre comme présence tangible d'une autorité qui s'exerce.

### **Stratégies de résistance critique**

L'exposition est en soi une manipulation, idéalement consciente mais parfois aussi inconsciente, de signes que sont les œuvres. Celles-ci produisent leurs sens propres et leur coexistence dans un espace donné permet de les croiser et de les amplifier; au risque parfois aussi de les dissoudre dans un réseau qui les dépasse. *Il fantasma dell'Accademia* démultipliait les sens propres à chaque œuvre par leurs proximités et leurs rapports à l'architecture, selon des stratégies diverses qu'il convient d'essayer de relever. L'artiste a conçu l'exposition de ses œuvres comme dispositif générateur de sens et d'interrogation critique du contexte.

Deux œuvres de grandes dimensions, *La Princesse de Broglio* et *Zeunérite*, peintures sur fibre de verre, étaient suspendues dans les deux principaux espaces, le hall d'accueil et le couloir central. L'une comme l'autre découpait l'espace, obligeant le spectateur à un mouvement de contours qui révélait leurs envers; l'image s'y déployait alors en miroir, comme les plaques de marbres clivées qui ornent les murs. Ces deux œuvres fonctionnaient comme des césures dans l'architecture trop ouvertement dirigiste de l'Accademia. A la symétrie imposée par les volumes, le placement des œuvres opposait une césure, dessinait une opposition assez frontale, réaffirmant leur présence au sein de cette architecture qu'elles occultaient partiellement. Il s'agissait là d'une manifestation forte, d'une forme de résistance ostensible de l'artiste au schéma volumétrique, par une redéfinition de l'espace. Face à l'optotype auquel il était fait mention plus haut, faisait également face un miroir, qui en dédoublait les lettres; corrigeant par là ses erreurs volontaires et falsifiant les lettres exactes. De la sorte, le miroir met en exergue le phénomène de symétrie qui organise le bâtiment, tant dans sa configuration que dans l'organisation des nervures décoratives produites par les marbres. La symétrie induit une duplication identitaire puisque chaque élément se retrouve de l'autre côté de l'axe qui la structure. Mais celle-ci est toutefois parasitée par l'inversion des caractères de l'optotype. L'œuvre introduit ainsi subrepticement, dès l'entrée, un doute dans l'ordonnement architectural, une lézarde dans le désir d'uniformité que génère la construction. C'est l'introduction d'une altérité, certes discrète mais perceptible, au sein même du système normatif de l'académie.

Les autres œuvres prenaient très précisément le parti de respecter le décorum imposé par la rigueur de l'architecture. Ainsi, deux peintures représentant chacune un chrysanthème prenaient harmonieusement place sur les deux piliers qui séparent les trois portes vitrées. Leurs teintes chargées de jaune et de vert renvoyaient explicitement aux colorations des marbres; de même que la constitution, par petites

---

<sup>17</sup> Didi-Huberman Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, coll. «Champs », 1995, pg 58.

touches, des chrysanthèmes en faisait une forme presque abstraite, qui ponctuait la structuration architectonique du couloir. Couplé à la symbolique mortifère du motif, le glissement permanent entre la représentation et la matérialité picturale suscitait un questionnement critique de l'ordre architectural, et partant de l'institution elle-même: Qu'est ce que ce pilier? A quoi sert-il? Pourquoi est-il là? Et comment fonctionne-t-il? D'autant qu'à l'extrémité du couloir, à la manière d'une mise en abîme, la petite image de la botte de cuir ponctuait le parcours visuel.

Face à l'une des tapisseries bruxelloise à la gloire de Scipion l'Africain, deux peintures de chrysanthèmes reprenaient l'écho chromatique, formel et symbolique amorcé dans le couloir. Mais surtout, coincée entre les colonnes supportant l'escalier, une grande peinture d'un cactus traversé d'un trait vert exécuté à la bombe obligeait à un nouvel effort perceptif. Les caractéristiques formelles et chromatiques de l'œuvre empêchent en effet que l'on perçoive correctement le motif; ainsi le trait qui a l'apparence évidente d'une hypermorphie s'avère en vérité une hypomorphie. Cette inversion de la temporalité constitutive de l'œuvre accroît la présence matérielle et oblige à un repositionnement critique de la perception afin de corriger l'appréhension de l'œuvre. Par extension, ce mouvement s'étend à la tapisserie à la gloire du général romain et questionne son statut iconique.

Ainsi, à côté des œuvres suspendues qui manifestaient une opposition résolue et ostensible à l'ordonnement architectural, d'autres opéraient comme ces grotesques, dont nous avons parlé au début. Il s'agissait bien de parasiter, par un motif visuel, la norme architecturale définie; tout en respectant les agencements. La portée symbolique des motifs et le fonctionnement perceptif de l'œuvre dévoilant sa matérialité picturale bousillaient l'ordre des volumes, tout en le soulignant ouvertement. C'est à la fois en participant à cette autoritaire architecture d'apparat et en générant des mécanismes perceptifs que les œuvres introduisaient le doute; doute à l'origine d'une interrogations critique qui suggérait d'approfondir les zones d'ombres que livraient les failles et lézardes.

Pierre-Olivier Rollin