

## Thomas Huber

### *L'Enseigne*

La rue des Vieux-Grenadiers débouche sur une vaste esplanade qui s'étend sous la vieille ville de Genève. La Plaine de Plainpalais est une grande place au milieu de la ville. Par beau temps, les Genevois flânent le long des chemins qui la traversent dans toutes les directions. Son pourtour accueille des marchés hebdomadaires. En quittant la place lumineuse, on pénètre dans l'étroite et sombre rue des Vieux-Grenadiers appartenant au quartier des Bains. Des immeubles d'habitation et des bâtiments industriels construits au tournant du 20<sup>e</sup> siècle se succèdent tout au long de la rue. Des artisans en métallurgie y étaient installés jusqu'il y a quelques années. Au bout de la rue, plusieurs bâtiments abritaient les halles de fabrication et les bureaux d'une usine d'instruments de physique de renommée mondiale. Le quartier appartenait auparavant aux constructeurs de machines. Petites entreprises, serruriers et mécaniciens-outilleurs vauaient à leurs occupations quotidiennes. Quelques garages étaient installés entre les entrées d'immeubles et dans les cours derrière les rangées de maisons. L'activité, l'odeur, le bruit et la poussière liés au travail des artisans ont aujourd'hui disparu. À la place d'ouvriers en bleu de travail, ce sont à présent des employés soignés et élégants qui traversent la rue. Le Mamco, le musée d'art moderne et contemporain, a pris ses quartiers dans un des bâtiments industriels rénovés du bout de la rue. Les bâtiments adjacents sont occupés par des études d'avocats et des ateliers d'artistes. Comme dans tant de métropoles d'Europe centrale, des zones du centre-ville à l'origine industrielles sont transformées en quartier culturel chic et branché. Plusieurs galeries se sont installées autour du musée nouvellement ouvert et convient trois fois par an le public à un vernissage commun. En 1994, la galerie Skopia a emménagé au numéro 9 de la rue des Vieux-Grenadiers, dans les locaux d'un ancien atelier de fabrication de roulements à billes. L'espace modeste donne sur la rue et occupe la partie droite du rez-de-chaussée d'un immeuble d'habitation datant du 19<sup>e</sup> siècle. Quatre ans plus tard, la galerie a également repris les locaux de la partie gauche du rez-de-chaussée, de sorte qu'elle occupe aujourd'hui entièrement les soubassements étroits de la maison. Deux vitrines permettent au regard d'embrasser les espaces. Les deux fenêtres sont agencées en miroir de part et d'autre de la porte d'entrée de l'immeuble. Leur encadrement est peint en vert. La traverse supérieure est ornée des deux côtés d'une inscription. Il est écrit en blanc sur fond vert : Skopia art contemporain. [Voir couverture] Avec ses deux vitrines et son entrée médiane, le rez-de-chaussée de l'immeuble présente une disposition parfaitement symétrique. Les locaux derrière la façade dérogent cependant à cette symétrie. Lorsque les lieux étaient encore utilisés comme atelier, une loge vitrée construite du côté droit servait de bureau au contremaître, qui organisait et surveillait le travail depuis cette cage protégée du bruit et des saletés. Dans la partie gauche de la galerie, les matériaux du sol, lames de bois rèches ou dalle de béton, rappellent les différentes zones d'activité. De ce côté-ci, il n'y a pas de loge vitrée.

Depuis 1996, j'expose régulièrement mes œuvres à la galerie Skopia. Le lieu m'est familier. Je connais ses embûches, les saillies soudaines du mur, vestiges de transformations bien antérieures. Je connais le sol irrégulier de l'ancien atelier, recouvert de peinture claire. Mais avant tout, à chaque exposition, je dois composer avec cette drôle de cage vitrée, l'ancien bureau du contremaître. D'après mon expérience amère et répétée, cette loge détermine le lieu et l'encombre. « Pourquoi ne rases-tu pas la chose ? », proposai-je au galeriste Pierre-Henri Jaccaud, « tu gagnerais beaucoup en surface d'accrochage. » Il me regarda d'un œil méfiant. De toute évidence, il tenait à cet héritage, ce témoignage du passé ouvrier de ses locaux, même si aujourd'hui le bruit des machines a disparu et l'air n'est plus chargé d'huile ou de poussière. « Fais donc un plan pour une transformation », dit-il finalement. Je décelai le doute dans sa voix.

Les vitrines de la galerie offrent une belle vue d'ensemble sur l'intérieur de la boutique. Du dehors, de la rue, on voit la quasi-totalité de la galerie : les murs à gauche et à droite et surtout cette construction en bois, le bureau du contremaître. Je devrais tendre à cette vue sur l'intérieur de la galerie une image autre, une image modifiée, pensais-je. Je pourrais accrocher mon idée de transformation dans la fenêtre, je pourrais y installer mon tableau de la galerie transformée. Il serait présenté comme on présente parfois dans les magasins le nom de la boutique ou le type de services proposé sur un panneau. Je présenterais mon idée de transformation des locaux de la galerie sur une enseigne placée dans la vitrine de cette dernière. « Je vais peindre une enseigne pour ta galerie », dis-je à Pierre-Henri Jaccaud. « J'y présenterai ton nouvel espace, ta galerie transformée. » Jaccaud était d'accord<sup>1</sup>.

En 1719, le marchand d'art Edme-François Gersaint (1694-1750) loua un local sur le pont Notre-Dame à Paris. Il tenait auparavant boutique sur le Petit-Pont, qui traverse la Seine du côté opposé de l'île, dans le prolongement du pont Notre-Dame. Pour son nouveau magasin, Gersaint reprit le nom de l'ancien négociant d'art « Au Grand Monarque ». Comme son prédécesseur, il y vendait « tous les Portraits de la Cour ». Le nom de la boutique était donc déjà programmatique. En 1720, Gersaint fit transformer la boutique par son bailleur, la Ville de Paris. Un grand portail en pierre l'unifiait à présent aux autres magasins du pont. Sous l'arc, on disposa une construction en bois en forme de T. Les ouvertures inférieures servaient respectivement de vitrine et d'entrée. La partie au-dessus devait être fermée par une enseigne dont Gersaint confia la réalisation au peintre Antoine Watteau (1684-1721)<sup>2</sup>. [Planche I] Watteau conçut sur une enseigne de plus de trois mètres de large une vue intérieure de la galerie, dans laquelle on pouvait pénétrer en passant par la porte placée sous l'enseigne. [Planche II] On y voit un comptoir, différents tableaux et miroirs aux murs, mis en vente dans la galerie. On voit des dames et des messieurs élégamment vêtus qui se tiennent debout ou assis. Ils sont absorbés dans la contemplation des tableaux accrochés dans la galerie. Un groupe autour du comptoir examine les bijoux qui lui sont présentés dans un coffret ouvert. On distingue les clients, les vendeurs et les employés du magasin. Une jeune femme en large pardessus irisé franchit à l'instant le seuil de la galerie. Son pied gauche est déjà à l'intérieur tandis que son pied droit repose encore sur les pavés grossiers de la rue. Sur la gauche du tableau, un portrait de Louis XIV est en train d'être emballé. Une manière pour Watteau de tenir compte du nom de la galerie, « Au Grand Monarque ».

Watteau avait peint une enseigne, un panneau publicitaire pour une galerie. On ne sait pas s'il considéra la commande d'une banale enseigne, d'un objet d'usage courant, comme une dépréciation de son talent. Les commandes étaient alors monnaie courante. En observant le tableau aujourd'hui, il me semble qu'il eut certainement du plaisir à la tâche et qu'il y déploya tout son talent. La composition spatiale du tableau est réussie, la scène représentée est vivante et complexe, l'exécution, en particulier des draperies des différents vêtements, montre sa technique picturale aboutie. Le fait de devoir peindre un tableau destiné à être placé à l'extérieur, où il ne serait que sommairement protégé des intempéries et ne pourrait être exposé longtemps, ne semble pas non plus l'avoir dérangé.

De nos jours, *L'Enseigne* est considérée comme l'œuvre la plus importante de Watteau et comme œuvre-clef de la peinture française et européenne du 18<sup>e</sup> siècle. Une banale commande, un panneau de réclame est aujourd'hui vénéré comme du grand art. Ce tableau, tenu en haute estime et longuement commenté, est souvent apparenté à des tableaux programmatiques tels que *Les Ménines* (1656) de Diego Vélasquez ou *L'Atelier du peintre*

<sup>1</sup> Une enseigne (*Schild* en allemand) est autre chose qu'un tableau. Une enseigne est plus concrète que le tableau. L'idée d'enseigne se rattache au matériau sur lequel elle est donnée à voir. L'enseigne est en tôle, en bois, elle a évidemment un recto et un verso. Notre idée du tableau est en revanche bien plus détachée de son support. Un tableau n'a pas de lieu. En néerlandais, le mot *schilderij* pour peinture tient compte, par sa racine, du rapport à l'enseigne. La peinture néerlandaise est aussi celle qui a diffusé la peinture sur panneau, donnant ainsi corps au tableau. Jusque-là, le tableau comme fresque était presque désincarné.

<sup>2</sup> Toutes les informations historiques concernant le tableau de Watteau, sa genèse et son destin, sont tirées d'un article de Christoph Martin Vogtherr, « Antoine Watteau, L'Enseigne », in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, catalogue des fonds des collections d'art de la Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 183-212.

(1855) de Gustave Courbet, deux tableaux qui montrent l'éveil d'une nouvelle conscience de soi de ces peintres face au pouvoir déterminant de leur temps. Chez Vélasquez, cette conscience insubordonnée de l'artiste autonome se dresse contre la cour espagnole et chez Courbet contre la bourgeoisie naissante. *L'Enseigne* de Watteau ne dénote pas de rébellion pour sa propre cause. L'enseigne est au contraire une concession au pouvoir déterminant du marché, du marché de l'art qui, au 18<sup>e</sup> siècle déjà, conditionnait manifestement le destin d'un artiste.

Le nom de la galerie Skopia à Genève est d'origine grecque. *Skopos*, *skopein* veut dire voir dans le sens d'observer, de prendre sous la loupe. Il s'agit donc d'un regard décidé et dirigé, d'un regard intentionnel qui s'oriente sur la chose observée. Dans cette perspective, Skopia est un nom approprié pour une galerie. Je peux imaginer qu'on visite une galerie avec cette intention. On veut y observer intensément quelque chose, y regarder une chose afin de la comprendre. Ce n'est pas un regard en passant mais dirigé par un intérêt.

L'enseigne pour la galerie Skopia devait être faite de sorte à ce qu'une fois accrochée dans la vitrine, elle n'obstrue pas la vue sur l'intérieur. Il devait y rester assez d'espace pour établir un lien entre la vue représentée sur le tableau et celle de l'intérieur de la galerie et les comparer. Je me trouvais cependant devant le dilemme suivant : il y avait deux vitrines et derrière elles, deux espaces séparés par une entrée d'immeuble. Devais-je dès lors peindre deux enseignes ? Je me rappelai alors le grand tableau de Watteau que j'avais vu longtemps auparavant au château de Charlottenburg à Berlin. J'en avais un souvenir vague, mais gardais en mémoire l'étrange et banale scène d'emballage représentée au bord du tableau. Je me rappelais aussi le titre. *L'Enseigne*. Il semblait dès lors logique de retourner sur place pour revoir le tableau et rafraîchir mon souvenir. Devant l'original, je me rendis compte avec surprise que le tableau était constitué de deux parties à première vue de même dimension. Je n'y avais pas prêté attention la première fois. Je reconnaissais clairement la fente qui courait au milieu, entre les deux moitiés de toile. « Je vais peindre l'enseigne de la galerie Skopia exactement de cette manière, en deux parties », décidai-je suite à cette découverte surprenante. « Je peindrai une moitié pour la fenêtre de gauche, l'autre pour celle de droite. Plus tard, après leur présentation dans les vitrines, on pourra rassembler les deux parties, comme ici. » La solution était simple et convaincante. La division correspondait exactement à celle de la galerie séparée en deux locaux distincts qui, en principe, devaient aller ensemble. Au moment de rassembler les deux moitiés du tableau, on rassemblerait ainsi très facilement – du moins dans le tableau – la galerie jusque-là séparée en deux. Je m'octroyai cette liberté en tant que peintre. Je reportai en miroir l'ancien bureau du contremaître depuis l'espace de droite dans l'espace de gauche. La cage étroite doublait ainsi de volume et convenait parfaitement comme bureau pour la galerie. J'ôtai tous les murs de séparation et obtins de la sorte un espace continu, un espace d'exposition qui embrassait généreusement le bureau. Pour y arriver, je fis simplement abstraction de la porte d'entrée de l'immeuble et de la cage d'escalier qu'elle dissimulait. Par ailleurs, ces derniers avaient depuis toujours été des obstacles dérangeants. Il était à présent possible de montrer une exposition d'un seul tenant, dans une salle généreuse. Lorsque les deux moitiés de tableau seraient ensuite rassemblées, on obtiendrait un tout cohérent à partir de la galerie jusqu'alors divisée. Ah, que ne peut-on pas faire avec des tableaux !

On rapporte que Watteau peignit *L'Enseigne* en huit jours. Il travailla, et on insiste particulièrement sur ce fait, le matin. Il peignit le tableau dans les locaux mêmes de la galerie, car arrivant directement de Londres, il ne possédait de toute évidence pas encore d'atelier à Paris. La rapidité avec laquelle il termina le tableau est enviable. Il peignit le tableau sur une toile tendue sur châssis rectangulaire et donna à la partie supérieure du tableau la forme d'une courbe correspondant à l'arc de la porte. Les coins supérieurs à gauche et à droite restèrent nus. Le tableau fut ensuite installé depuis l'intérieur sous l'arc du portail et ajusté à sa courbe à

l'aide d'une baguette dorée. Le tableau est entre-temps devenu rectangulaire, mais on reconnaît encore les restes de cet arc doré le traversant.

J'eus besoin de bien plus de temps que seulement huit matinées pour achever l'enseigne. [Planche III] Dans le tableau, je descellai les deux vitrines de la façade de la galerie et les déposai à l'intérieur. Je fis disparaître la porte de l'immeuble entre les deux fenêtres. Le tableau offrait ainsi dans toute sa largeur un bel aperçu des espaces de la galerie. Le sol de la galerie fut libéré des restes de l'ancien atelier. Nettoyé, il brille et la salle se reflète sur la surface nette. On accède à la galerie depuis le trottoir poussiéreux, revêtu de simples dalles. Elle est propre, balayée et fortement illuminée, séparée du niveau de la rue par une marche. Le bureau dédoublé du contremaître se dresse dans l'espace surélevé de la galerie comme sur une scène. Il est à présent peint en vert. On l'appelait autrefois déjà « l'aquarium », comme s'il révélait au travers de ses vitres une réalité autre, artificiellement exclue. Ainsi, héritage d'une autre époque, le bureau d'atelier d'une ancienne manufacture est devenu une pièce d'exposition. Il est maintenant la pièce d'art maîtresse isolée au milieu de la galerie.

L'enseigne de Watteau ne resta pas longtemps accrochée sous l'arc du portail de la galerie parisienne. Watteau mourut une année après son achèvement. Après sa mort, Gersaint fit démonter l'enseigne et chargea un peintre aujourd'hui inconnu de la modifier. Elle devait être transformée en ce qu'on appelle cabinet d'amateur, tableau sur lequel on distingue aux murs une collection de tableaux jalonnant l'histoire de l'art et qui jouissait d'une plus haute estime qu'une simple enseigne de magasin. Le marchand d'art voulait probablement assurer la renommée posthume de son artiste et une banale enseigne n'y contribuerait pas grandement. Une fois l'enseigne décrochée, on coupa des bandes de toile à gauche et à droite du tableau afin de les greffer sur son bord supérieur. Le tableau fut ainsi raccourci dans sa largeur pour gagner en hauteur. Les bouts de toile ajoutés furent unifiés avec le fond. La surface ainsi gagnée servit à augmenter la hauteur de la galerie. On ajouta d'autres peintures aux murs déjà couverts de tableaux. On reprit le bord supérieur originellement en demi-cercle de la toile de Watteau. De format rectangulaire, le tableau représentait désormais une galerie de peintures, un genre qui avait en particulier assuré le succès des peintres néerlandais sur le marché de l'art. Après la transformation massive du tableau, le marchand d'art Gersaint chargea le graveur Pierre-Alexandre Aveline (1702-1760) de reproduire le tableau modifié. Or il s'avéra que le tableau, modèle indispensable à la reproduction mais large de plus de trois mètres, était trop grand pour entrer dans l'atelier du graveur. Une copie de taille maniable fut donc commandée au peintre Jean-Baptiste Pater (1695-1736)<sup>3</sup>, à partir de laquelle Aveline réalisa la reproduction qui fut mise en circulation par Gersaint à partir de 1732, accompagnée d'un texte. [Planche IV] Gersaint s'y désigne lui-même comme un ami de Watteau, « son amy Marchand ». Watteau avait soi-disant peint le tableau « à la fleur de ses ans ». Ce texte d'accompagnement tait cependant la lourde transformation du tableau. Plus tard, des légendes se tissèrent autour du tableau. Il aurait été l'unique œuvre dont Watteau aurait été satisfait et il fut érigé à tort en ultime œuvre avant sa mort et en testament artistique du peintre. Une simple enseigne n'aurait probablement jamais pu prétendre à un tel prestige, mais on peut avant tout supposer que la transformation était une mesure commerciale du marchand Gersaint. Elle s'avéra profitable, puisqu'il put vendre le tableau en 1746 au marchand hollandais Pieter Boetgens. Ce qui est plus surprenant est que dès cette date, on parle de deux tableaux. Le tableau avait manifestement été découpé en deux parties de taille identique. Est-ce Gersaint qui le fit morceler afin d'obtenir un gain plus important grâce à deux tableaux ? L'hérésie artistique fut-elle commise sur ordre du marchand Boetgens ? On peut supposer que la décision vint de l'acquéreur final, Frédéric II, roi de Prusse. Il acheta les tableaux au marchand néerlandais pour le salon de musique du château de Charlottenburg, où il n'y avait pas assez de place pour

---

<sup>3</sup> Jean-Baptiste Pater d'après Antoine Watteau et un peintre inconnu, *L'Enseigne*, huile sur toile, 50,8 x 83,2 cm, collection privée, Suisse.

placer le tableau en entier. Il fut dès lors accroché coupé en deux pans, à gauche et à droite d'une porte. Le tableau divisé fut présenté ainsi pendant près de 200 ans aux côtés d'autres œuvres de Watteau appartenant à la collection royale. [Planche V] Les historiens d'art ne se préoccupèrent des deux tableaux qu'à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle. Il était évident qu'ils formaient un ensemble. On expliqua par des études détaillées que Watteau avait peint deux tableaux séparés faute de place dans la galerie de Gersaint pour peindre le tableau d'un seul tenant. Les commissaires responsables et les historiens d'art ne furent détrompés que lorsque la gravure d'Aveline réapparut. C'est pourquoi le tableau fut réassemblé et présenté en entier en 1930 à Berlin, à l'occasion d'une exposition à la Preussische Akademie der Künste (Académie prussienne des arts). Conçue pour être provisoire, cette présentation rencontra un tel succès auprès du public que l'on décida de garder l'ensemble sous cette forme. La gravure d'Aveline est toutefois un témoin équivoque de l'état originel du tableau. Elle ne reproduit en effet pas l'enseigne, mais sa version ultérieurement altérée par un artiste anonyme, qui la falsifia en tableau de genre, en cabinet d'amateur. De plus, la reproduction fut gravée non pas d'après cette toile substantiellement transformée, mais d'après sa copie par un autre artiste, qui en avait fait une version rapetissée. Une reconstruction de l'état originel aurait non seulement entraîné une réparation du tableau coupé en deux, mais aussi sa reconstruction sous sa forme première, sous un arc, de manière à pouvoir reconnaître sa fonction originelle, à savoir celle d'une enseigne pour une situation bien définie. Le dilemme posé par sa présentation dans un cadre muséal serait cependant resté. Sa fonction d'enseigne, d'œuvre d'art destinée à une fin utilitaire n'aurait pas pu être rétablie. Car le musée élève le plus banal des objets au rang d'œuvre d'art précieuse.

Le destin extraordinaire de ce tableau éclaire aussi l'évolution du concept d'original face à une œuvre d'art. Nous aurions aujourd'hui d'insurmontables scrupules à opérer des transformations telles que subies par l'*Enseigne* de Watteau. Nous ne couperions pas non plus un tableau en deux faute de place.<sup>4</sup>

Le tableau – ou devrait-on plutôt parler d'un bâtard – est aujourd'hui encore au château de Charlottenburg, présenté dans la collection permanente de la Stiftung Preußische Schlösser und Gärten (Fondation des châteaux et jardins prussiens). On discerne clairement la fente entre les deux toiles rassemblées. Le tableau est dans un cadre imitation Rococo. Ce dernier entoure le tableau de l'aura factice de la noble peinture de cabinet d'amateur, statut qu'on donna au tableau peu après la mort de l'artiste. Seul son titre nous permet encore de déduire sa fonction originelle, banale. Il était une fois une enseigne.

Un tableau devrait s'ouvrir sur le monde comme une fenêtre. C'était la revendication de Leon Battista Alberti (1404-1472) à l'époque de la Renaissance italienne. Les Hollandais, mus par une curiosité secrète, ont interverti ce regard et observaient les intérieurs confortables de leurs compatriotes à travers le tableau-fenêtre. Au 19<sup>e</sup> siècle, les vitrines des nouveaux passages marchands offrent le spectacle excitant et inconnu du monde merveilleusement arrangé des articles des grands magasins. Le regard à travers des vitrines beaucoup plus grandes modifia une nouvelle fois l'idée occidentale du tableau et détermina finalement la conception du tableau du pop art. Le 20<sup>e</sup> siècle propose cependant aussi une autre lecture de la métaphore du tableau comme fenêtre. Un tableau n'est pas quelque chose à travers laquelle on voit mais une chose que l'on regarde. Le tableau en tant que fenêtre est un objet. La fenêtre n'est pas une chose que l'on ne voit pas en regardant parce que l'on regarde à travers. Le tableau est une fenêtre et non pas ce que l'on voit derrière. En 1949, Ellsworth Kelly (\*1923) peignit le tableau *Window, Museum of Modern Art, Paris*<sup>5</sup>. [Planche VI] Le titre fait brièvement allusion à sa source d'inspiration, à savoir la fenêtre du Musée d'art moderne

---

<sup>4</sup> Selon la législation actuelle, le propriétaire d'une œuvre d'art n'est pas autorisé à modifier cette dernière. Le droit d'auteur de l'artiste s'applique. Couper une toile en deux parties et faire de la sorte deux tableaux apparemment indépendants à partir d'un seul tableau est une violation du droit d'auteur et n'est pas permis. Le droit actuel autorise cependant le propriétaire à entièrement détruire l'œuvre d'art.

<sup>5</sup> Ellsworth Kelly, *Window, Museum of Modern Art, Paris*, 1949, huile sur bois et sur toile, 128,3 x 49,5 x 1,9 cm, collection privée.

au Trocadéro, à Paris. Kelly avait d'abord donné à son tableau le titre descriptif *Black and white relief*. Il hésitait probablement à décréter son œuvre comme ready-made. Plus tard, après la modification du titre, il parla de « already-made ». Kelly a réalisé le tableau après avoir visité une exposition au Musée d'art moderne, pendant son séjour parisien. Au cours de sa visite, il se rendit compte que ce n'était pas tant les œuvres exposées mais les fenêtres entre les tableaux qui retenaient toute son attention. Suite à cela, il peignit, ou plus exactement construisit une fenêtre de ce genre, rapetissée à l'échelle. La chose-tableau ne permet de voir ni vers l'intérieur, ni vers l'extérieur, mais donne à voir une variété de surfaces opaques.

En 1970, Blinky Palermo (1943-1977) réalisa une peinture murale pour le Kabinett für aktuelle Kunst à Bremerhaven. L'image reproduit sur le mur de l'espace d'exposition la silhouette de la vitrine. La forme préexistante du cadre de fenêtre sert alors à Palermo de sujet pour sa peinture. À la différence de Kelly, Palermo place son œuvre directement à côté du modèle et croise ainsi modèle et image<sup>6</sup>. [Planche VII]

J'ai descélé les vitrines de la façade de la galerie Skopia, permettant au regard de pénétrer librement à l'intérieur de la galerie. Peintes à l'échelle sur la toile, on voit les fenêtres en tableaux, exposés dans la galerie. La galerie expose deux tableaux-fenêtres qui figurent celles ayant jusque-là servi à délimiter la galerie vis-à-vis de l'extérieur. L'inscription « Skopia art contemporain » est restée sur l'encadrement. La galerie expose donc non seulement des tableaux-fenêtres, mais aussi les enseignes d'origine de la galerie. Un des tableaux a été décroché. Une caisse de taille adéquate est posée devant. Le tableau doit prochainement y être emballé.

La scène d'emballage dans le bord gauche de *l'Enseigne* de Watteau m'avait d'emblée fasciné. Le côté banal et pratique de la manœuvre représentée en marge contraste avec les galantes figures représentées au centre du tableau, qui semblent se complaire dans leurs poses oisives et leurs beaux vêtements. Leur allure élégante ferait presque oublier que tout négoce, et ainsi celui des œuvres d'art, donne lieu à des travaux manuels nécessitant des muscles et de la sueur. Les œuvres doivent être décrochées, emballées, puis transportées dans de lourdes caisses jusqu'à leur nouvel emplacement. À côté de la caisse, l'homme modestement vêtu, support dans le dos, se tient déjà prêt à entreprendre le pénible transport d'œuvre. Cette scène mineure d'emballage indique peut-être un versant caché de l'histoire qui, aujourd'hui encore, est volontiers laissé dans l'ombre par le marché de l'art. En 1720, la France connut une forte inflation. La bourse s'effondra. Des grandes quantités de nouveaux billets furent imprimées, la possession de métaux nobles fut limitée, celle de pièces d'or interdite, celles-ci devant être déposées à la banque. Ces pièces, les louis d'or, étaient ornées du portrait de Louis XIV. On était donc tenté de dissimuler la possession de ce moyen de paiement, de planquer ces pièces d'or. La scène d'emballage dans la partie gauche du tableau fait peut-être allusion à cet argent non déclaré. Le louis d'or est emballé avec soin puis caché. Il est tout aussi concevable que cet argent ait été blanchi en l'échangeant contre un tableau de valeur. La scène du tableau pourrait évoquer cette transaction. Il est possible que le marché de l'art ait déjà à l'époque assisté la noblesse dans ce genre d'affaires obscures. Le marché de l'art n'aurait donc pas beaucoup changé au cours des 300 dernières années.

Comme je l'ai dit, ma curiosité pour ce tableau de Watteau avait été piquée par la scène de l'emballage. Au centre, le tableau est envahi de soie brillante et chuintante, de poses galantes, de perruques poudrées et de la vie complaisante et frivole des classes supérieures parfumées qui, en manifestant un apparent intérêt pour l'art, se plaisent avant tout à être vues<sup>7</sup>. Le manœuvre, figure misérable aux genoux curieusement raides et gâtés, se

<sup>6</sup> J'ai découvert cette œuvre après avoir achevé mon tableau. La ressemblance formelle de la situation m'a frappé et étonné.

<sup>7</sup> Ovide, *Ars amandi* (1. livre) : « veniunt spectant, spectantur ut ipsae », 43 av. J.-C., « C'est pour voir qu'elles viennent ; mais elles viennent aussi pour être vues. »

tient sur le côté. Il fait penser à une figure également peinte par Watteau : Pierrot, le plaisantin et l’amuseur de cette société infatuée et gavée<sup>8</sup>. Watteau le représente en 1719 dans le tableau intitulé *Pierrot*, absorbé dans un désespoir un peu gauche et une tristesse inapaisable. Reporté dans *l’Enseigne*, dans le rôle de l’empaqueteur, il lui est permis de transporter la lourde et précieuse charge depuis la galerie. La caisse est à côté de lui. On est en train d’y ranger le portrait de Louis XIV. Un tissu protège le cadre doré. Des gerbes de paille dans la rue devant la galerie attendent de servir à rembourrer la caisse du tableau fragile.

À la galerie Skopia, on emballera d’ici peu le tableau-fenêtre de gauche dans une caisse au format adapté, fabriquée spécialement pour l’occasion. L’habituel papier bulle, dans lequel le tableau sera précautionneusement enveloppé avant d’être mis en caisse, est roulé sur le pavé à l’avant-plan. Le chatolement, le scintillement de la robe en soie des élégants de Watteau, est ici réduit à la surface du papier bulle. La seule chose qui brille encore est le banal empaquetage des tableaux et non plus les costumes de l’élégante clientèle<sup>9</sup>.

Le chien en bas à droite du tableau offre un pendant au modeste empaqueteur dans la marge gauche de *l’Enseigne*. Dehors, en boule devant la galerie, il épouille son pelage sur les pavés sales et grossiers. L’empaqueteur et le chien n’appartiennent pas à l’élégante compagnie. J’ai repris ce même chien pour l’enseigne de la galerie Skopia et l’ai placé à l’endroit correspondant. C’est ici que se trouve habituellement la signature de l’artiste : en bas à droite. Désormais, le chien s’y prélassse comme signe, comme incarnation de la signature de l’artiste. Chienne de vie que celle de l’artiste ! il se tient à l’écart de l’illustre assemblée sur le point d’examiner ses œuvres. Il n’en fait pas partie, même s’il est l’auteur des œuvres inspectées. Il doit rester dehors, comme le signalent un peu partout les panneaux avec un chien barré en rouge. *Kyon* (en grec) le chien est à l’origine du nom donné aux cyniques, un mouvement philosophique du 4<sup>e</sup> siècle av. J.-C. qui, en dehors de toute norme sociale, ne voulait pas fonder d’école et voyait l’absence de besoins comme le bien supérieur, à savoir l’indépendance par rapport aux valeurs sociales et aux biens. L’artiste, tout comme le chien d’ailleurs, ont tous les deux leur place en dehors du monde distingué du marché de l’art. Ce n’était de toute évidence pas bien différent au 18<sup>e</sup> siècle qu’aujourd’hui.

## Postface

Les quartiers se modifient au fil du temps. Le quartier des Bains à Genève, un secteur d’ouvriers et de mécaniciens de précision, s’est transformé en quartier de musées et de galeries. Les lieux d’une ville s’adaptent aux exigences et aux besoins nouveaux de l’époque. Les œuvres d’art sont de toute évidence aussi soumises à de telles métamorphoses, comme je l’ai retracé à l’exemple du tableau de Watteau, *l’Enseigne*. Il nous est plus facile d’accepter les transformations de notre environnement réel proche que celles de fictions peintes, de représentations artistiques, que nous voulons conserver dans leur état original. Les œuvres d’art ne doivent pas être modernisées. *l’Enseigne*, réalisée pour la galerie Skopia, est une proposition de transformation, et donc de modification d’une galerie. Mais c’est aussi une actualisation et une modernisation d’une œuvre d’art déjà maintes fois transformée : *l’Enseigne* de Watteau. J’ai balayé la galerie et j’ai décroché des murs les tableaux devenus désuets. Une nouvelle exposition s’y tient à présent. En dépit de la rénovation, l’espace est resté de même nature. Après 300 ans, le lieu de l’art est toujours et encore le même, où qu’il se trouve, peu importe si c’est le Paris du 18<sup>e</sup> siècle ou la Genève du 21<sup>e</sup>. Autrefois, les clients venaient à la galerie dans des robes en soie et des perruques poudrées, aujourd’hui ils

<sup>8</sup> Antoine Watteau, *Pierrot, dit autrefois Gilles*, vers 1718-1719, huile sur toile, 184,5 x 149 cm, Musée du Louvre, Paris.

<sup>9</sup> Le papier bulle est de nos jours un matériau omniprésent dans l’art. Le papier bulle est devenu synonyme de l’absence de lieu fixe des œuvres d’art. Elles y sont emballées, puis à nouveau déballées, trimballées de foire en foire. Calfeutrées dans du papier bulle, les œuvres d’art finissent par s’amenuiser dans les dépôts sans fin, dans les réserves palliatives des grands collectionneurs.

s'accordent une visite en tenue décontractée. « Il faut que tout change pour que rien ne change. »<sup>10</sup> Les hiérarchies sociales et donc aussi les conditions de production dans le monde de l'art sont manifestement restées les mêmes. Rien n'a changé. Il y a des acheteurs fortunés, des marchands rusés, des empaqueteurs serviables et finalement d'humbles chiens qui préfèrent rester dehors, devant la porte.

### **Sources bibliographiques :**

Christoph Martin Vogtherr, « Antoine Watteau, *L'Enseigne* », in *Französische Gemälde I, Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, catalogue des fonds des collections d'art de la Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Akademie Verlag, Berlin 2011, pp. 183-212

Yve-Alain Bois, « Kelly in Frankreich oder die Anti-Komposition in ihren verschiedenen Stadien », in *Ellsworth Kelly, Die Jahre in Frankreich 1948-54*, catalogue d'exposition du Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Prestel-Verlag, Munich 1992, pp. 15-16

Franz Dahlem, Evelyn Wiess, Max Wechsler, *Blinky Palermo, 1943-1977*, Delano Greenidge Editions, New York 1989, p. 140

---

<sup>10</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Le Guépard*, 1958.