

ETC

Les années 20 : l'âge des métropoles / Musée des beaux-arts de Montréal, du 20 juin au 10 novembre 1991

Françoise Le Gris

Art et éthique
Numéro 16, automne 1991

URI : id.erudit.org/iderudit/35914ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC

ISSN 0835-7641 (imprimé)
1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Le Gris, F. (1991). Les années 20 : l'âge des métropoles / Musée des beaux-arts de Montréal, du 20 juin au 10 novembre 1991. *ETC*, (16), 42–45.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 1991

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

LES ANNÉES 20 : L'ÂGE DES MÉTROPOLIS

Musée des beaux-arts de Montréal, du 20 juin au 10 novembre 1991

Le Musée des beaux-arts de Montréal relevait un défi de taille en organisant une exposition majeure sur les années 20. En effet, l'exposition gigantesque occupait toutes les salles disponibles du Musée, regroupant ainsi plus de 700 œuvres. On a même avancé qu'elle a été la plus importante de l'histoire de cette institution.

Ainsi, une équipe internationale de six conservateurs, spécialistes de la période, ont œuvré à la sélection des œuvres et à la préparation de l'exposition, sous la direction de Jean Clair, directeur du Musée Picasso à Paris. Il faut souligner parmi ces contributions le rôle central de Rosalind Pepall, conservatrice et coordinatrice de l'exposition, qui a travaillé au Musée pendant plus de trois ans pour faire aboutir ce projet. On peut admettre que le Musée a fait les choses de façon extrêmement professionnelle et somptueuse, et il convient de reconnaître la qualité de l'effort et des résultats qui ont amené enfin une exposition remarquable d'arts et d'architecture modernes à Montréal, selon un concept et une production entièrement assumés par le Musée. Dans ce sens, soulignons la présentation de pièces tout à fait spectaculaires, à part bien sûr les attractions très populaires que furent la Bugatti Royale (1930) et l'avion D.H. 60X Moth (1928). Pensons à la reconstitution (1988) du *Merzbau* de Kurt Schwitters, l'une des œuvres les plus inspirantes du siècle et à la reconstruction (1979) de la maquette du *Monument à la III^e Internationale* de Tatline, chef-d'œuvre de l'utopie révolutionnaire russe.

Par ailleurs, dans la mesure où la décennie des années 20 en est une de transition entre une période expérimentale, de laboratoire des avant-gardes, et une période de retour à l'ordre sous les formes d'un art académique, mondain ou nationaliste, il convenait d'évoquer des tendances aussi diverses et divergentes. Ainsi devaient trouver leur place l'abstraction des puristes, du Stijl, du Bauhaus, ou du constructivisme russe, puis le dadaïsme berlinois ou français, l'expressionnisme allemand virant à la Nouvelle Objectivité, le réalisme magique, devenu bientôt un courant international, l'académisme mondain, le surréalisme, et enfin la *new vision* de la photographie et de la peinture américaines qui gagna aussi l'Europe. Il n'était pas facile de faire cohabiter de tels antagonismes sans tomber dans le piège du neutralisme et du nivellement



Kurt Schwitters, reconstitution de 1988 du *Merzbau* présenté pour la première fois entre 1923 et 1936. Hanovre, Musée Sprengel.

des luttes et valeurs historiques, artistiques, humaines et idéologiques qui étaient le ressort même des utopies et des désillusions de cette époque.

Les organisateurs ont donc opté pour une thématique servant de pivot à l'exposition : *la métropole*, autour des villes, de Paris, Berlin, New York. Un tel projet n'eût sans doute pas été innovateur dans le contexte européen, particulièrement après les expositions majeures que furent *Paris-New York* (1977), *Paris-Berlin* (1978), *Paris-Moscou* (1979), produites par le Centre Georges Pompidou à Paris, qui avaient magistralement préparé le terrain. L'exposition *Les réalismes* du même centre parisien, organisée par Jean Clair, constituait également une assise solide pour la connaissance de cette période. Ainsi, malgré les antécédents européens des expositions traitant de ces corpus historiques, on ne peut que se réjouir qu'une exposition d'une telle envergure ait été présentée à Montréal.

L'autre particularité de l'exposition était de présenter tout autant des œuvres d'art que des objets d'art décoratif. Or, même si limites il faut savoir s'imposer,

pourquoi ne pas avoir poussé jusqu'au bout l'ouverture en présentant des phénomènes essentiels à la décennie et en regard du thème de la métropole, soit la mode, la typographie, la presse. Cette dernière y est présente dans le cabinet des estampes, mais présentée non comme réalité des masses, des placards et de la rue, mais comme objet fossilisé, disposé telles des gravures précieuses dans une ambiance de boudoir. La salle de cinéma et sa programmation était à cet égard fort appréciable puisque effectivement le septième art se développe de façon spectaculaire au cours des années 20 et contribue de façon significative à la culture de masse. Sur le plan des arts, arts décoratifs y compris, il est sous-entendu qu'une grande disparité de tendances révèle des différences de conceptions esthétiques autant qu'éthiques. Il en est ainsi pour les arts décoratifs (Süe et Mare, Ruhlmann, Hoffmann) attachés à la tradition luxueuse du XIX^e (et même du XVIII^e) siècle qui a été remise à l'honneur et réservée aux riches mécènes. Alors que, par opposition, les œuvres et objets usuels du design moderne ont mis en perspective, de façon claire et spécifique, les réalités liées à l'urbanisation et au développement des métropoles, c'est-à-dire travail, machine, industrialisation, standardisation et production en série. Conséquemment, on peut penser que la décennie des années 20 a été l'un des moments de l'Histoire récente où la division des classes sociales s'est exprimée de façon radicale dans tous les niveaux de la production sociale, y compris les arts et l'architecture, devenus espaces de débats nombreux et virulents.

Il n'était pas facile ainsi d'échapper à la confusion, aux méprises possibles, au nivellement et à l'incompréhension potentiels face à une période pleine de heurts, de contradictions, d'exaltations. Dans un sens, on pourrait dire que cette exposition arrive à un moment propice puisqu'elle permet une réflexion sur l'époque actuelle autant que sur celle des années 20 qui, à beaucoup d'égards, sont comparables, mais dans des limites précises. En termes de contradictions politiques, de changements scientifiques et technologiques, de transformations économiques mais aussi de transition vers de nouveaux modes de vivre, de grands bouleversements où s'affrontent les forces centripètes du passé et les forces centrifuges de l'avenir. De même des peurs, des angoisses, autant que des projets hallucinants et exaltants qui tracent de nouveaux territoires, où l'on ne sait plus si l'avenir de l'humanité se trouve devant ou derrière.

Un autre attrait de cette exposition réside dans le

fait qu'elle permettait d'intéresser le plus grand nombre, puisqu'elle présentait à la fois des œuvres de l'avant-garde la plus radicale autant que des œuvres jugées, même à leur époque, réactionnaires et régressives, opposant ainsi un art *pauvre*, dépouillé, expérimental (taxé de *bolchevique*) à un art de luxe, fait au goût du bourgeois, flatteur et foncièrement conservateur. Marian également ce que l'on appelait autrefois les arts *majeurs* et *mineurs*, l'exposition se proposait de donner un panorama de *tout* l'art qui se faisait entre la fin de la Grande Guerre et le krach de 1929. Elle offrait donc une occasion unique à la fois pour les spécialistes, les amateurs et le grand public d'établir des comparaisons fructueuses entre ces productions et de se familiariser avec les modes de penser et de vivre de la décennie. Par exemple, il était remarquable de voir présentés des meubles de Süe et Mare, qui s'opposaient aux intérieurs modernes où, disaient-ils, il est impossible d'accrocher une gravure ancienne, au regard des Mondrian et Van Doesburg qui prônaient la peinture comme décor intérieur et la disparition du tableau de chevalet au profit d'un art totalement intégré. D'autre part, étaient confrontés des projets et réalisations artistiques qui, de prime abord, semblent très éloignés, tant au niveau géographique que d'un point de vue économique ou socio-politique. Mentionnons à ce titre l'étonnante parenté formelle et structurelle (plan cruciforme, etc.) entre les projets de *planites et villes futures* de Malévitch (vers 1923-24) et les dessins d'architecture des new-yorkais Hood et Howells dans le projet, entre autres, du Rockefeller Centre (1929). L'exposition rendait ainsi manifestes des rapports extrêmement éclairants quant aux idées-forces de la décennie.

On pourrait dire platement qu'il y en avait pour tous les goûts, s'il s'agissait d'une question de goût. Mais évidemment, là n'est pas la question, puisqu'il s'agissait bien d'une exposition à caractère *historique*, et que l'histoire n'est pas affaire de goût mais de forces qui l'orientent et la déterminent. On peut se poser la question suivante : quelle image le Musée des beaux-arts a-t-il voulu donner des années 20 ? Sans doute l'idée très *contemporaine*, actuelle, du tout est possible et du tout est permis. Ainsi, certains reprocheront une fâcheuse complaisance pour un art fascinant dans le *Portrait de Madame Boucard* (1931) de Tamara de Lempicka, apparaissant sur l'affiche, le carton d'invitation, le Journal et l'ouvrage produit à l'occasion de l'exposition. Une coloration pour le moins inquiétante



Fernand Léger, *Le cirque Medrano*, 1918. Huile sur toile; 58 cm x 94,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, legs de la baronne Gourgaud (1965).

dans cette sorte de maniérisme mondain ne nous semble pas être ce que l'époque a produit de plus passionnant. Mais, en même temps, ignorer cette dimension eût été se leurrer quant aux forces aveugles de domination idéologique qui orientaient les valeurs de ce temps.

Le thème des *métropoles* était, bien sûr, une façon de fixer des limites et d'orienter la sélection des œuvres d'une décennie riche et abondante en réalisations de toutes tendances et de tous médiums. Marquée par les relents des années dix et annonçant déjà les années noires de la décennie qui va suivre, cette époque est, en effet, marquée par le développement prodigieux de l'urbanisme et de l'architecture, qui donnera son caractère grandiose et ambitieux au projet de la modernité, dans ses symboles autant que dans de nouvelles façons d'habiter. Quelques phénomènes ont marqué ces temps. Par exemple, ce qu'on appelle l'*américanisme* qui, d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique avait, dès avant la Première Guerre mondiale, jeté des ponts entre les deux continents. Plus précisément, le *zoning law* de 1916, reliant le plan au gratte-ciel, fut un événement majeur dans les nouveaux modèles qui se dessinèrent de la ville idéale. De nombreux projets d'architectes-penseurs (le trait d'union est d'importance) apportèrent ainsi des propositions entièrement inédites propres à redéfinir le concept même de ville.

L'idée des métropoles dans l'axe Paris-Berlin-New York constitue l'articulation majeure de l'exposition, mais en réalité sert plus de point de départ que de limite ferme. En effet, on trouve des œuvres qui appartiennent à d'autres contextes de production de l'avant-garde russe constructiviste, de Cologne avec des œuvres des *artistes progressifs* qu'on a qualifiés de constructivistes politiques, le *Merzbau* de Schwitters à Hanovre, des œuvres des plasticiens hollandais, pour n'en citer que quelques exemples. Par ailleurs, certaines œuvres n'entretenaient qu'un rapport lointain avec la

problématique centrale (Klee, Kandinsky). C'est donc plus un genre de balayage autour des thèmes qui justifia la présence de certaines œuvres que leur lien direct avec les trois pôles de l'axe déterminé au départ.

Intégrant des médiums et des objets aussi différents que peinture, sculpture, dessins d'architecture, photographie, livres, objets de design industriel, mobilier et objets usuels, les organisateurs ont tenté d'articuler six grands thèmes résumés comme suit. La première section illustrait tout d'abord la désillusion du début de l'après-guerre (dadaïstes berlinois, *Merzbau* de Schwitters); la deuxième section présentait les images utopiques et les projets architecturaux de la ville idéale dans une vision plus optimiste du futur, fondée sur des principes rationnels (Taut, le groupe de Stijl, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Gropius), et sur l'aspiration à un idéal philosophique (Tatline, Malevitch, Lissitzky). À cet égard, la version cinématographique de Fritz Lang (*Metropolis*), à laquelle il était fait allusion par des photographies et dessins de Kettelhut, en donnait une version apocalyptique. La troisième partie s'organisait autour des aspects physiques et psychologiques de la grande métropole, avec des scènes aussi disparates que celles de l'Italien Sironi, de l'Allemand Otto Dix, ou du photographe américain Walker Evans. Dans cette section, le thème de la machine et le phénomène de l'industrialisation apparaissaient autant en peinture (Fernand Léger) que dans les modèles dessinés au Bauhaus et les photos de Renger-Patzsch. Les trois autres sections s'organisaient donc autour des trois métropoles : Paris, Berlin, New York. Le parcours de l'exposition, organisé en 18 étapes, proposait un découpage des phénomènes complexes liés aux réalités historiques et artistiques de l'époque.

Toutes ces œuvres et productions des artistes et architectes qui ont marqué la décennie, même si elles étaient fondues et amalgamées dans l'espace *homogène*



Man Ray, Marcel Duchamp tonsuré, 1919-1920. Épreuve argentique à la gélatine ; 11,5 cm x 8,9 cm. Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

du musée, n'en relèvent pas moins de positions et de visions extrêmement contradictoires qu'il conviendrait de mettre en relief. Ainsi, les trois villes élues de l'exposition connaissaient alors des réalités radicalement différentes et, par conséquent, la vision artistique et architecturale qui s'y déployait, malgré le phénomène d'internationalisation en plein essor, était marquée par des impératifs contextuels tout autres. Ainsi, il fallait mettre en évidence le conservatisme de l'art français et ses tendances régressives au sein d'une nation victorieuse, qui se sentait prospère et puissante et qui allait revenir facilement à ses attaches au système bourgeois et à la tradition. Aussi, dans ce contexte, l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 à Paris, dans ses propositions françaises en particulier (avec Ruhlmann par exemple), fut vue comme « une sorte de revanche bourgeoise à l'égard de dada, du cubisme » G. Nérêt, *L'art des années 20*. Cette position contre un art bolchevique, auquel on associait les pavillons de l'Esprit Nouveau (Le Corbusier) celui de l'URSS (Melnikov), puis évidemment le Bauhaus, s'exprimait dans le luxe d'un art d'élite, art décoratif au sens traditionnel, qui s'opposait à un art industriel, dépouillé, tourné vers de nouveaux modes de vie.

En ce temps, la situation berlinoise et allemande, en aucun cas, ne pouvait être comparée à celle de Paris, à l'élégance dévoyée, puisque dévastée, maudite, en proie à la famine, l'agitation politique, aux affrontements entre un art d'opinion, de satire politique (Grosz, Heartfield) et la vision nostalgique et romantique de l'expressionnisme agonisant ou d'un art de nouvelle objectivité, toutes tendances, en effet, peu après confondues par le balayage opéré en faveur d'un art nationaliste, nazi. En sol américain, où les affres de la guerre n'avaient pas eu ces effets perturbateurs aux plans économique et psychologique, le modèle new-yorkais servait de référence à l'idée même de modernité où de grandes ambitions de développement architectural et urbanistique avaient permis de concrétiser ce que les Européens pressentaient dans leurs aspirations. Ce qui favorisa aussi cette excroissance gigantesque de la ville

dans ses gratte-ciel, cette idolâtrie de l'excès dans le développement urbain vertical, d'une part est une vision d'un positivisme technologique et pragmatique fondée sur l'idée de progrès, et d'autre part, une croyance en la toute-puissance capitaliste et sa symbolisation à outrance. Ainsi, alors que les rêves utopistes

des artistes et des architectes russes se fondaient sur l'idée d'une nouvelle organisation sociale, le communisme, où l'*homme-masse*, se mettait au service d'une cause, la Révolution, les visions américaines situaient la notion d'*homme-masse* dans l'idéal d'une individualité, coupée et retranchée dans sa cellule séparée, au nom de la suprématie d'un pouvoir supérieur, anonyme, écrasant et indomptable. D'où, s'opposant au positivisme des symboles architecturaux exaltés et euphoriques de la mégalopole, une vision humaniste dépeinte dans les images taciturnes de Hopper, empreintes de mélancolie et de pessimisme. Ce désenchantement constitue, en effet, l'un des traits marquants de la peinture figurative des années 20.

Devant la réussite exemplaire du Musée à réaliser cette exposition, un seul fait est à regretter : aucun programme de conférences et aucun débat n'a vu le jour autour de cette exposition majeure, qui en aurait mérité plus d'un. Que l'auditorium du Musée ait été occupé par les œuvres de la collection permanente nous semble regrettable. Mais était-ce une raison suffisante pour avoir renoncé à des rencontres avec des spécialistes de cette période ? On aurait pu ainsi, ce faisant, donner du relief à un amalgame d'œuvres et de tendances qui risquent bien de se confondre dans les mémoires, par un effet d'aplatissement, de nivellement pur et simple, sous l'insigne d'un éclectisme de bon aloi, sans les nuances historiques et idéologiques qui s'imposent, si on veut échapper à tout prix au phénomène de la falsification historique. À ce titre, le catalogue, ou plutôt l'ouvrage remarquable publié par le Musée, à cette occasion, vient combler partiellement cette lacune, car il est d'une richesse documentaire exceptionnelle.