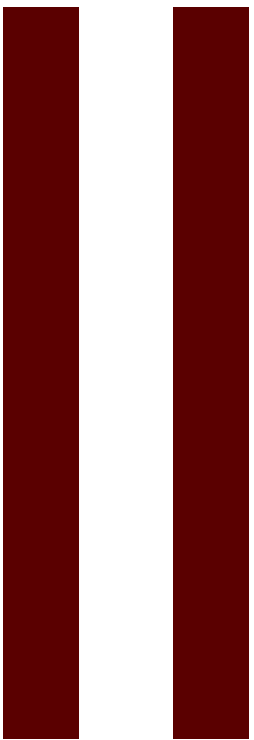


Un reader

قلقله

(Qalqalah)



Antariksa →

Biljana Ciric →

Maxime Guitton →

Marianna Hovhannisyan →

Otobong Nkanga →

Victoria Noorthoorn →

Sarah Rifky →

Simon Soon →

**Bétonsalon – Centre d'art et de recherche
Kadist Art Foundation**

-
Le lieu depuis lequel nous travaillons

Introduction
p. 4-9 →

I-
***Nyantrik* comme mise en commun**

Antariksa
p. 10-21 →

II-
Vent d'est. Migrations et reconfigurations musicales: Pandit Pran Nath et Alvin Curran

Maxime Guitton
p. 22-34 →

III-
Archive-Practice

Marianna Hovhannisyan
p. 35-53 →

IV-
La logique des institutions (artistiques) en Chine et les stratégies de retrait actif des artistes

Biljana Ciric
p. 54-76 →

V-
Un signal et une perturbation: co-localités, langage et facilité

Simon Soon
p. 77-85 →

VI-
Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine

Otobong Nkanga
p. 86-95 →

VII-
***Sicaria* d'Ana Gallardo**

Victoria Noorthoorn
p. 96-102 →

VIII-
Qalqalah: penser l'histoire

Sarah Rifky
p. 103-107 →

Le lieu depuis lequel nous travaillons

Introduction
Virginie Bobin,
Léna Monnier,
Élodie Royer



Les contributions de ce second numéro de *Qalqalah* trouvent leur origine dans les rencontres et les discussions entamées au cours de séminaires que nous avons récemment organisés ou auxquels nous avons été invitées à participer. D'une part, *Collecting Matters: The Place from Where We Look*¹, organisé à Paris par Kadist Art Foundation en juin 2015, visait à interroger les stratégies de collection, la réécriture de l'histoire de l'art et la reconfiguration des pratiques artistiques à l'ère de la globalisation. Réunissant six jeunes professionnels, commissaires et chercheurs internationaux¹, ce moment plaçait au cœur des réflexions la question de la localité. Si « le lieu depuis lequel nous regardons » s'inscrit socialement, idéologiquement et culturellement dans une société donnée, quel regard porter sur nos pratiques dans un contexte globalisé ?

D'autre part, le séminaire organisé par le Times Museum de Guangzhou, *Between Knowing and Unknowing: Research in-and-through-Art*², auquel Bétonsalon avait été invité à participer en septembre 2015, a permis la rencontre avec l'historien indonésien Antariksa. Il y présentait une cartographie des pratiques et des formes d'apprentissages en Indonésie, dans un dialogue entre traditions locales et influences internationales. Témoignant de déplacements, de frictions, de concurrences et de porosités, ses récits font échos à nos manières de travailler et de penser un monde en flux constants, aux géographies distendues et remaniées par ces « communautés imaginaires » dont Arjun Appadurai parlait déjà en 1996², à la suite des « communautés imaginées » de Benedict Anderson³. Ils redonnent une profondeur historique à d'autres récits plus contemporains articulés autour de « scènes » ou de « régions », souvent associées — dans l'imaginaire du « milieu de l'art » — à des marchés plutôt qu'à des réseaux d'influences et d'échanges artistiques et intellectuels.

Ces questionnements ont orienté la manière dont nous avons imaginé ce nouveau numéro de *Qalqalah* autour des problématiques de « localité(s) » et de « globalité(s) », en pensant le global comme un ensemble de « co-localités »⁴ : non comme un espace transcendantal et abstrait, flottant au-dessus des localités, mais plutôt comme « texturé », pour reprendre les mots de l'historien de l'art philippin Patrick Flores⁵. Et en postulant que le local n'est pas nécessairement lié à l'idée d'enracinement, mais peut se trouver par affinité, par mises en commun⁶. Nous cherchons ici à comprendre comment s'articulent les relations entre localités : comment se sentir proche dans l'éloignement, comment échanger, partager des contenus et des intérêts communs, au-delà des voies tracées par les mouvements coloniaux et néo-libéraux. Mais aussi

comment celles-ci affectent et nourrissent nos manières de travailler, notamment en collaborations.

À ce titre, le texte d'Antariksa → propose un modèle passionnant dans sa spécificité. Il commence par initier ses lecteurs aux cérémoniaux qui entourent les instruments de musique conservés au Palais royal de Surakarta (Indonésie), avant de nous entraîner sur les pas des *mpu* (maîtres fabricants d'objets royaux) et des *pandes* (ouvriers), au cœur d'un système d'apprentissage fondé sur la vie et le travail en communauté. Un enseignement qui a nourri la pratique des arts en Indonésie depuis plusieurs siècles, tout en se remodelant au gré de divers conflits, influences et rencontres, notamment au cours de la colonisation hollandaise et de l'occupation japonaise⁷ →.

Les rapports d'hybridation entre traditions localisées et influences extérieures sont au cœur des trajectoires entrelacées par Maxime Guitton →, qui prend pour point de départ l'expatriation de deux compositeurs et musiciens *a priori* très différents, le nord-américain Alvin Curran et l'indien Pandit Pran Nath. À Rome, Curran déconstruit son éducation musicale au contact des bouleversements sociaux qui agitent la capitale italienne à la fin des années 1960, s'ouvrant à des pratiques collaboratives. À New York, Pran Nath trouve des disciples comme La Monte Young et Marian Zazeela, prêts à absorber un enseignement que le carcan moderniste de l'université indienne ne lui permettait plus de dispenser, influençant considérablement le courant minimaliste de la musique nord-américaine.

Ce numéro s'intéresse aussi à différentes méthodologies développées par des commissaires et historiens afin d'énoncer des histoires de l'art spécifiques à certaines localités, non officielles et écartées des grands récits de la modernité. Des projets et des processus révélateurs de la manière dont le global est venu affecter les manières de travailler de ces acteurs⁸ →.

Marianna Hovhannisyan →, commissaire et chercheuse arménienne ayant participé au séminaire *Collecting Matters* présente, au travers d'un entretien mené avec l'artiste arménien Grigor Khachatryan →, son projet *Archive-Practice*. Par la constitution d'une collection d'artefacts et d'entretiens, celui-ci réunit les marqueurs d'initiatives menées par les artistes et commissaires dans les années 1990, suite à l'indépendance de l'Arménie. Dans cet entretien, ils évoquent ensemble le champ de la performance comme moyen de résistance, un espace permettant d'engendrer de nouvelles perspectives artistiques, d'un pays soviétique

à post-soviétique. Pour Khachatryan dans un tel contexte, « l'art contemporain est un art politisé par nécessité ». Dans un contexte différemment influencé par l'Union Soviétique, la commissaire serbe Biljana Ciric → basée à Shanghai, s'intéresse à la construction des institutions artistiques en Chine et au développement des pratiques artistiques dans le pays. Elle fait état des gestes de retrait opérés dans les années 1960 à 1990 par les artistes chinois cherchant à s'extraire du contexte officiel.

Dans son article, l'historien Simon Soon → s'attache à spécifier la nature de ces rapports entre localités notamment réunies sous les termes d'« Asie du Sud-Est ». Certains de ses exemples invoquent l'existence d'un « domestique global », comme d'un « prétendu cosmopolitisme », faisant référence à une localité plus invasive, à une culture qui voyage avec aisance en affichant de bonnes intentions tout en sachant que ce ne sera pas à elle de se plier aux conventions amies, ou à la surenchère de leur spécificités. A l'inverse, il propose à la fin de son texte de « privilégier le lieu à partir duquel on regarde afin de permettre de considérer le local comme étant plus qu'un conteneur géographique (...) désireux d'adopter sans adapter ».

Pour sa contribution dans ce numéro, l'artiste Otobong Nkanga → a rassemblé les photographies d'archives initialement présentées dans son exposition à Kadist intitulée *Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine* ↪ — un titre en pidgin nigérian anglais que l'on pourrait traduire par *Retire tes yeux, je te prête les miens* invitant le spectateur à « emprunter » le point de vue de l'artiste et à regarder attentivement ce qui est délibérément occulté. Le regard est porté ici sur l'histoire d'un site, *The Green Hill* — une mine de cuivre dont l'exploitation s'est intensifiée au cours de la colonisation allemande — que l'artiste est allée récemment « rencontrer » en Namibie. Les images choisies retracent l'histoire des travailleurs qui s'y sont succédés.

Si le texte de Soon évoque une forme de violence symbolique liée au système de l'art, le dessin d'Ana Gallardo choisi par Victoria Noorthoorn → nous confronte à la violence que l'art peut exercer sur le regardeur : une violence elle-même provoquée par le contexte social extrêmement difficile qui a mené à la réalisation de ce dessin, dans la localité d'une chambre-mouroir d'un petit village du Mexique où l'artiste s'est retrouvée à travailler en échange de pouvoir réaliser un projet jamais abouti. Plus largement, le choc ressenti en voyant ce dessin interroge notre capacité à appréhender la violence des images déversées chaque jour par les médias depuis des localités proches ou lointaines, et les projections ou les appréhensions qu'elles suscitent.

Lorsqu'il a fallu conclure le séminaire *Collecting Matters*, le 25 juin 2015 à Bétonsalon, un livre a circulé de main en main, dont le titre nous a semblé porter la promesse d'une possible méthode : *L'imaginaire hétérolingue*⁹ →, dans lequel la linguiste Myriam Suchet prend appui sur la littérature pour proposer une alternative à la conception homogénéisante des identités ↳ et invite à imaginer, « à la croisée des langues », d'autres manières de penser le monde. On retrouve là un peu de l'esprit de notre héroïne Qalqalah qui, à travers les mots de Sarah Rifky →, revient hanter ces pages, et nous invite à douter du langage. C'est en cultivant cette incertitude que les contributeurs de ce numéro ouvrent, chacun à leurs manières d'autres imaginaires « texturés ».



Notes :

1. Marianna Hovhannisyán (Arménie), chercheuse et commissaire basée actuellement à Istanbul (Turquie) ; Yu Ji (Chine), artiste et co-fondatrice de am art space à Shanghai (Chine) ; Moses Serubiri (Ouganda), critique, chercheur et commissaire basé à Kampala ; Simon Soon (Malaisie), chercheur et commissaire basé entre Sydney et Kuala Lumpur ; Yesomi Umolu (Nigeria/GB), à l'époque commissaire au Eli and Edythe Broad Art Museum (Lansing, Michigan, USA), aujourd'hui commissaire au Logan Art Center de Chicago ; Natalia Zuluaga (Colombie, USA) commissaire basée à Miami. ←
2. Arjun Appadurai, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Payot, 2001. Publié pour la première fois en anglais sous le titre *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996. ←
3. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, paru en 1983 (traduction française 1996, *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte). ←
4. Comme souligné dans le texte de Simon Soon, page 77 ←
5. La représentation que Patrick Flores donne est inspirante : plutôt que d'être influencés par le global, observons comment les localités l'influencent. Il s'agit plutôt donc de repenser les localités comme coproductrices du global. ←
6. Voir le texte d'Antariksa, *Nyantrik comme mise en commun*, page 10. ←
7. Comme il le raconte dans deux autres textes inédits, *Brief Introduction to Taman Siswa* (2014) et *Cross-Cultural Counterparts: The Role of Keimin Bunka Shidōsho in Indonesian Art, 1942-145* (2015). ←
8. Dans le questionnaire intitulé *A Survey for the Internationalized: How was the Global for You?* publié dans *aCCeSSIONs* ↗, journal en ligne du CCS Bard College, Patrick Flores mentionne que le moment de la globalisation en Asie du Sud-Est a créé un changement de paradigme dans la définition/position du commissaire, du commissaire-artiste au commissaire-historien. ←
9. Myriam Suchet, *L'Imaginaire hétérolingue — Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Classiques Garnier, Paris, 2014. ←

Nyantrik comme mise en commun*

Antariksa

I-

Texte traduit d'Antariksa, « *Nyantrik as Commoning* », in Kristi Monfries (ed.) *The Instrument Builders Project: Hits from the Gong*, Yogyakarta & Melbourne: The Instrument Builders Project, 2015, pp. 64-77.

*NdT: Pour traduire le concept de *nyantrik*, Antariksa propose le néologisme anglais *commoning*, qui n'a lui-même pas d'équivalent véritable en français. Plutôt que de faire usage d'autres néologismes tels que celui d'*en-commun*, notamment employé par le philosophe, historien et théoricien du post-colonialisme Achille Mbembe, qui l'emprunte à Jean-Luc Nancy, nous avons préféré l'expression « mise en commun », qui nous semble refléter l'idée de processus au cœur des systèmes d'apprentissage, de faire et de vivre ensemble décrits par Antariksa.



Les instruments de musique occupent une place élevée dans la culture matérielle javanaise. Le patrimoine royal des palais de Yogyakarta et de Surakarta comprend aussi bien des lances, des drapeaux et des bannières, des chariots et des livres que des instruments de musique. Ces biens patrimoniaux ne sont pas considérés comme de simples objets témoignant du savoir-faire accompli de leurs fabricants, mais comme des objets qui possèdent une âme, qui renferment des pouvoirs mystiques et exigent le respect et un soin rituel méticuleux (*dicaosi dhahar*, être nourri). Ces biens sont légués aux générations futures avec toutes les histoires et les mythologies qui leurs sont associées. Dans de nombreux cas, ils sont utilisés pour légitimer le pouvoir politique.

On donne aux instruments gamelan des palais de Java un titre de respect, *Kyai* (le respecté). Par exemple, le Gamelan Kyai Guntur Sari du palais de Surakarta. Tous ces biens patrimoniaux, y compris les gamelans, occupent des positions dont le grade varie en fonction de leurs histoires et de la nature de leurs relations avec le sultan. On accorde aux biens qui ont été utilisés par le sultan et qui continuent de l'être un titre supplémentaire, *Kangjeng* (l'honoré), ce qui donne le nom complet *Kangjeng Kyai*. Citons par exemple, le Gamelan Kangjeng Kyai Guntur Laut du palais de Yogyakarta. Ces gamelans patrimoniaux ne sont joués qu'à l'occasion de rituels particuliers. Par exemple, dans le Kraton de Yogyakarta, le Gamelan Kangjeng Kyai Nagawilaga, fabriqué pendant le règne du Sultan Hamengku Buwana I (1755-1792), n'est joué qu'une fois par an pendant une semaine durant la fête de Sekaten dédiée au souvenir de la naissance du prophète Mahomet. Ce gamelan est sorti du palais lors d'une procession appelée *wiyosan* et placé dans la cour de la grande mosquée au nord-ouest du palais où il est utilisé pendant la semaine de Sekaten.

Dans le passé, on attribuait aux fabricants qualifiés de gamelans, ainsi qu'aux fabricants d'autres biens royaux, le titre de *Mpu* (ou *Empu*), signifiant le maître « honorable » ou « respecté »^{1→}. Le titre de *mpu* renvoie non seulement à une habileté technique mais également à un accomplissement spirituel. Dépassant les capacités d'un *pande* — un artisan expert parfois employé par un *mpu* — le *mpu* possède une connaissance spéciale (*ngelmu*) et des forces surnaturelles (*daya luwih* et *kasakten*) qui s'étendent au-delà du monde matériel. La fabrication d'instruments de musique est considérée non seulement comme la production d'objets matériels, mais également comme une manifestation du *ngelmu*, qui s'exprime à travers

l'effort de comprendre l'univers ainsi que la signification et le secret du développement de l'âme humaine vers la perfection²→. La maîtrise du *ngelmu* nécessite de s'engager dans des pratiques ascétiques connues sous le nom de *laku* (tels que le jeûne, la méditation, rester éveillé et conscient toute la nuit, vivre une vie solitaire dans les montagnes et les grottes) et de préparer des repas rituels (*slametan*) ou des offrandes (*sesajen*; fleurs, animaux, nourriture et boissons spécifiques). Le but du *slametan* est de parvenir à un état de bien-être (*selamat*) au sein duquel les événements suivent en douceur la voie qui a été établie afin qu'il n'y ait d'obstacle pour personne³→.

Un *mpu* gamelan travaille avec un groupe de *pandes* (ouvriers métallurgistes, forgerons). Tels que nous pouvons toujours en trouver aujourd'hui dans plusieurs villages de Java, le *mpu* et ses *pandes* vivent généralement ensemble dans un complexe de bâtiments ou dans une grande maison qui comprend à la fois les espaces de vie et la forge⁴→. Bien que les *pandes* reçoivent généralement un salaire, le logement et le couvert, leur relation avec le *mpu* ne peut être considérée en termes purement économiques. La relation entre le *mpu* et le *pande* doit aussi être vue comme une relation de maître à élève dans laquelle le professeur guide l'étudiant dans un voyage mystique par le biais du processus de fabrication d'instruments gamelans. Ainsi, en plus de l'échange économique lié à la production d'instruments gamelans javanais, il y a également un transfert de connaissance entre le *mpu* et le *pande*. Le processus entier de mise en commun — résider, étudier, travailler et créer ensemble — est appelé *nyantrik*⁵→.

La vie en communauté est la base principale du processus *nyantrik*. Celle-ci repose sur une perspective morale quant à l'importance du partage: la connaissance (*ilmu*) ne devient connaissance supérieure (*ngelmu*) que lorsqu'elle a été partagée, assimilée et appliquée avec d'autres. Un *mpu* gamelan conserve son expertise et l'accroît dans le même temps à travers la transmission de son savoir à ses *pandes*.

La possession conjointe du savoir ne signifie pas la dissolution de niveaux dans la possession de ce savoir. Ces niveaux sont la seconde base du processus *nyantrik*, qui est la croyance que l'on peut parvenir à la connaissance à travers l'expérience, tant physique que spirituelle. La dimension spirituelle du chemin vers la connaissance est désignée par le terme *nglakoni*. Un *pande* doit passer à travers plusieurs étapes redoutables de *nglakoni* avant qu'il ne soit considéré comme étant suffisamment compétent pour se voir confier les responsabilités liées à

certaines tâches. Tous les *pandes* par exemple ne sont pas autorisés à évaluer la qualité des mélanges métalliques dans le processus de *mbesot* (la fonte et le mélange des métaux, le premier stade dans le processus de production d'instruments gamelan)⁶⁷. Seuls les *pandes* plus âgés ou le leader du groupe de *pandes* (appelé le *panji*) nommé par le *mpu*, peuvent faire cette évaluation. Le *panji* est non seulement considéré comme étant plus expérimenté que les autres *pandes* pour voir les couleurs des braises qui apparaissent lors du processus de mélange des métaux, mais il a aussi suivi plus de pratiques ascétiques exigées lors de la formation pour devenir un fabricant expert de gamelan.

Si un *pande* réussit à compléter ce long parcours *nglakoni*, il deviendra un *mpu* gamelan, un maître fabricant d'instruments gamelan. Une fois devenu un *mpu*, il a alors la responsabilité de poursuivre le cycle *nyantrik* — parvenir à l'excellence, mais aussi garantir la formation du *kerukunan* (la vie collective) ou bien conserver la relation qu'il entretient avec le monde social extérieur.

Il semble qu'à la fin du 19^e siècle, le système *nyantrik* était toujours pratiqué dans plusieurs domaines, jusqu'à l'émergence à Java au début du 20^e siècle des concepts modernes d'éducation et d'art. On peut citer ici en exemple le modèle d'enseignement artistique javanais développé par le groupe de danse traditionnelle javanaise Kridha Beksa Wirama, qui fut fondé par deux princes du palais de Yogyakarta en 1918. Jusqu'à la formation de ce groupe, la danse javanaise ne pouvait s'apprendre que par imitation. Avec le Kridha Beksa Wirama cependant, un système d'enseignement de la danse impliquant le fait de compter les mouvements fut développé. Chaque mouvement ou partie des danses put être isolé, enseigné et pratiqué indépendamment, permettant ainsi un processus d'apprentissage plus rapide et efficace. On pensait que la danse et la musique javanaises pouvaient être protégées des influences occidentales et elles acquirent un nouveau rôle dans le monde moderne. Ce groupe de danse reçut l'assistance financière d'une organisation hollandaise pour que ses activités artistiques javanaises puissent être gérées avec un système administratif européen. Un autre exemple est le système scolaire Taman Siswa, qui fut établi à Yogyakarta en 1922 par Ki Hadjar Dewantara. Ce dernier développa une méthode d'enseignement plus moderne avec des standards académiques plus élevés en comparaison des « vieilles méthodes qui ne dépendaient que des sentiments et des estimations ». Il mit en place une approche systématique de l'enseignement du gamelan dans les écoles Taman Siswa qui impliquait non seulement

des répétitions de gamelan dans les salles de classe, mais aussi des leçons de théorie gamelan (appelée *sari swara*)⁷→.

Le modèle d'enseignement développé par Taman Siswa dans les années 1920 peut être vu comme une modernisation et une formation du système *nyantrik*, bien que Dewantara n'ait clairement pas été intéressé par l'inclusion des aspects et des activités ascétiques du *nyantrik* dans le programme d'études scolaires. Il se concentra davantage sur la formation Taman Siswa comme une réponse javanaise à l'éducation européenne. Au départ, Taman Siswa était en principe une école avec un programme d'études moderne (avec un accent supplémentaire mis sur l'enseignement et l'apprentissage des arts, de la culture et de l'éthique javanais) fonctionnant sur un modèle de pension où professeurs et étudiants vivaient ensemble dans un même complexe.

Plus tard, entre 1945 et 1965, des artistes indonésiens reformulèrent ce modèle Taman Siswa en un système plus informel connu sous le nom de *sanggar*. Les relations entre les artistes vivant et travaillant ensemble dans les *sanggars* ne peuvent être facilement catégorisées comme étant de simples relations professeurs-étudiants ou *mpu-pande*, puisqu'elles intégraient aussi des aspects de fraternité et des liens familiaux. Par ailleurs, les aspects ascétiques du système *nyantrik* ne furent pas conservés dans les *sanggars*⁸→.

Les changements dans le système éducatif et la production d'œuvres d'art à Java furent bien sûr influencés par les changements dans le monde en général. Le nouvel ordre mondial fut axé sur le travail, non sur la moralité ou sur une structure fondée sur des relations cosmiques; c'était un monde où les gens travaillaient davantage pour survivre que pour s'efforcer d'atteindre la perfection dans la vie. Dans ce nouvel ordre, les relations cosmiques devinrent plus axées sur le commerce, le charisme fut remplacé par le luxe et le pouvoir, le système *nyantrik* par les écoles modernes, *ngelmu* par un diplôme, et les ressources de l'âme par les compétences physiques⁹→.

Wukir Suryadi fut un des artistes indonésiens qui participa à *The Instrument Builders Project* (Projet des Fabricants d'Instruments)¹⁰→. Je me suis intéressé à l'examen de son parcours artistique afin d'exemplifier comment le savoir ancestral dans la production d'œuvres d'art à Java est employé aujourd'hui.

Wukir est principalement connu pour l'originalité et l'unicité de ses instruments de musique et pour la dimension théâtrale de ses performances. Ses créations musicales combinent des instruments à

cordes pincées, à archet et des percussions, faits de bambou, de branches d'arbres, de *garu* (des râteaux en bois tirés par des vaches ou des buffles dans les champs), de métal et d'objets quotidiens, qui prennent la forme de statues ou d'installations qui peuvent être jouées et produire des tonalités et des sons surprenants.

Wukir n'a jamais formellement étudié la musique ou l'art dans le système éducatif. Il a aiguisé ses capacités par des études informelles élaborées à partir d'une multitude d'expériences, de voyages, de personnes et de lieux. Je dois souligner ici qu'à ce jour en Indonésie, les expériences de Wukir ne sont pas uniques ou inhabituelles. Bien que l'idée d'éducation dans des écoles modernes soit acceptée en Indonésie, les indonésiens ne font pas entièrement confiance au système scolaire pour répondre aux défis de la réalité. Le sentiment général est que la véritable éducation se passe en fait en dehors de l'école. L'éducation scolaire est considérée comme nécessaire, mais insincère et de nature formelle (dont l'accomplissement le plus important est le diplôme, pas la compétence) et elle est souvent perçue comme sans rapport avec la réalité. Je citerai deux expériences tirées du long parcours créatif de Wukir en relation au processus d'accession à la connaissance évoqué précédemment à propos du système *nyantrik* et des *sanggars*.

En 1988, alors âgé de 11 ans, Wukir rejoignit le Sanggar Teater Ideot à Malang, dirigé par Moehammad Sinwan¹¹→. En plus de rejoindre son frère aîné qui était déjà membre du Teater Ideot, le jeune Wukir était intéressé par les activités de répétition de cette troupe de théâtre qui comprenaient diverses formes de jeux de groupe. Après l'école, le jeune Wukir se dirigeait directement vers le *sanggar* où il passait le reste de la journée jusqu'à tard dans la nuit, souvent jusqu'au petit matin, avant de retourner directement du *sanggar* à l'école. En plus de sa participation aux répétitions, il devait également, comme les autres membres du *sanggar*, effectuer des tâches ménagères quotidiennes comme balayer le sol et entretenir l'équipement et les accessoires utilisés pendant les répétitions. À l'âge de 13 ans, Wukir quitta la maison de ses parents et s'en fut *nyantrik* au *sanggar* pendant les quatre années suivantes.

Il n'y avait aucune hiérarchie entre les activités quotidiennes au Sanggar Teater Ideot. Les répétitions étaient planifiées, tenues et évaluées collectivement par tous les membres du *sanggar*. La nature des répétitions consistait entièrement en formation moderne au jeu d'acteur, sans aucun contenu spirituel tel qu'il était pratiqué dans la tradition *kejawen*. La division du travail et des responsabilités artistiques étaient

fondées sur les fonctions individuelles au sein du théâtre (par exemple, directeur, acteur, éclairagiste, etc.) et les responsabilités quotidiennes de gestion du *sanggar* étaient divisées en parts égales parmi les membres sur la base d'un accord mutuel.

Un jour, Agus Win, le directeur musical du Teater Ideot, demanda à Wukir de fabriquer un tambourin à partir de capsules de bouteilles et d'en jouer comme musique de fond pour la pièce *Lelaki Kasar* (*L'ours* d'Anton Tchekhov). Wukir accomplit cette tâche et se vit alors assigner un petit rôle dans la pièce. (« Pas plus de trois minutes sur scène ! » se souvient-il.) Ce fut sa première expérience de fabrication d'un instrument de musique. Après cette première mission, Wukir commença à fabriquer d'autres instruments de musique : des sortes et des formes variées d'instruments à percussion et de guitares réalisés à partir d'objets quotidiens divers, avec deux autres membres plus âgés du *sanggar*, Agus Win et Luqman Paracu. Par la suite, tous deux encouragèrent Wukir à s'impliquer dans des projets théâtraux et musicaux d'autres *sanggars*. C'est ainsi que Wukir, encore jeune, développa des relations et étudia avec des artistes d'autres villes du Java oriental.

En 1994, il décida de quitter Malang. Il s'installa dans le bâtiment du Bengkel Theatre, une compagnie de théâtre sous la direction de W.S. Rendra à Cipayung, Jakarta Timur. Fondée en 1967 à Yogyakarta, cette troupe de théâtre était un des groupes célèbres de l'époque, car son processus créatif impliquait dans ses méthodes de répétition une combinaison de jeu d'acteur contemporain, d'arts traditionnels javanais, d'arts martiaux traditionnels et de rituels *kejawen*. Diverses sortes de pratiques ascétiques constituaient des aspects intégraux des répétitions du Bengkel Theatre, y compris *tapa kungkum* (la méditation en étant partiellement immergé dans l'eau) et *pasa bisu* (s'abstenir de parler). Leurs répétitions se tenaient non seulement au *sanggar*, mais aussi dans des lieux considérés comme sacrés selon la tradition *kejawen*, comme la plage Parangtritis et la plage Panrangkusumo au sud de Yogyakarta. Depuis le début des années 1970, la connaissance des arts martiaux traditionnels faisait partie des éléments enseignés et répétés au Bengkel Theatre¹². Les matériaux de répétition de la pièce *Panembahan Reso* (1986) se fondaient par exemple entièrement sur la discipline éducative des écoles d'arts martiaux (*pencak silat*). Pendant environ six mois, les membres de la troupe suivirent, chaque jour de 6 heures à 8 heures du matin, un entraînement physique. Après le petit-déjeuner, ils s'entraînaient au *pencak*

silat de 9 heures à midi. Ils répétaient encore de 15 heures à 18 heures. La nuit (généralement jusqu'à deux heures du matin), ils répétaient le texte et la mise en scène¹³ →.



Pendant un an et demi après son arrivée au *sanggar* Bengkel Theatre (qui occupait trois hectares et demi de terrain), Wukir ne fut pas autorisé à pénétrer dans la zone de répétition. Il était autorisé à dormir dans le hall d'entrée (un grand espace semi-ouvert situé près du *sanggar*) et on lui donnait des repas de la cuisine des travailleurs du *sanggar*. En échange, ses tâches ménagères quotidiennes consistaient à nettoyer la cour, à balayer et à essuyer le sol du *sanggar*. Après plusieurs mois, on lui donna davantage de corvées ; il fut assigné au nettoyage et à la gestion d'une zone plus importante du *sanggar* : l'étang à poissons. On lui permit aussi de vivre dans une petite hutte près de cet étang à poissons. Jusqu'à ce moment-là, Wukir n'avait pas encore rencontré Rendra et il n'était pas autorisé à participer aux répétitions (ni même à les approcher) ; il pouvait seulement y assister à distance.

Quand il rencontra finalement Rendra, celui-ci lui demanda : « Pourquoi es-tu venu ici ? » « Je veux étudier », répondit Wukir. « Étudier quoi ? Si tu veux étudier le théâtre, pourquoi es-tu venu ici ? Si tu veux étudier le théâtre, je vais juste te donner mes livres. Ainsi, tu peux ren-

Séance de *Pencak silat* au Bengkel Theatre à Yogyakarta
au début des années 1970.

Collection photographique Burung Merak Press.

trer chez toi maintenant», dit Rendra. Wukir était sans voix, mais Rendra l'invita à marcher sous les arbres. Dès lors, Rendra demanda à Wukir de prendre la responsabilité de s'occuper des arbres dans le complexe du *sanggar*. Il fut alors autorisé à participer aux répétitions avec les membres plus âgés ; au début en dehors du groupe (« En-dehors du cercle », dit Wukir), et petit à petit il fut autorisé à rejoindre un groupe.

Dans les années 1990, le processus d'apprentissage au Bengkel Theatre commençait à 5 heures du matin. Il débutait par une prière commune et se poursuivait avec la répétition du matin, un cours d'anglais, le petit-déjeuner, du temps pour laver et nettoyer ses affaires personnelles, le travail dans les champs, le déjeuner, à nouveau du travail aux champs, et se terminait finalement par une répétition du soir. Les nuits étaient généralement occupées par des cours donnés par Rendra, des discussions ou des lectures théâtrales d'articles de journaux. Les répétitions du matin et du soir conservaient la forme des répétitions employées depuis les années 1970, c'est-à-dire, des arts martiaux, de l'exercice physique et des pratiques ascétiques — par exemple, la méditation *nggrayang raga* (sentir le corps) et *nggrayang donya* (sentir le monde).

Au Bengkel Theatre, Wukir apprit d'abord la musique en observant de près les répétitions de Sawung Jabo, un musicien et acteur du Bengkel Theatre. Il se joignit par la suite peu à peu aux musiciens (en plus d'aider l'équipe d'éclairagistes) et il participa à plusieurs pièces. Il eut aussi l'opportunité de poursuivre et d'améliorer ses compétences dans la fabrication d'instruments de musique en expérimentant la fabrication et la modification de diverses sortes de tambourins. Wukir étudia pendant cinq ans au Bengkel Theater jusqu'à ce qu'il décide finalement de s'aventurer dans le monde en dehors du *sanggar*.



« *Hadir dan Mengalir* » (Présent et Attentif).

Certificat manuscrit de Rendra pour Wukir Suryadi après son obtention d'un niveau d'études au Bengkel Theatre.

Collection d'archives : Wukir Suryadi

Dans son propre processus créatif, Wukir répéta et modifia les étapes suivies dans ces deux *sanggars* dans différents lieux et à différentes échelles. Après avoir quitté le Bengkel Theater, il ne rejoignit pas d'autre *sanggar*. Il s'installa à Bali pendant un certain temps, avant de rejoindre finalement Yogyakarta, où il réside actuellement. Dans ce nouvel environnement en dehors du *sanggar*, il fabrique ses propres instruments de musique, parfois avec l'aide d'experts ou d'amis dans une nouvelle forme de *nyantrik* (mise en commun) qui n'exige plus désormais ni pratiques ascétiques ni vie communautaire.

En relisant cette pratique de mise en commun tirée du passé, on peut voir que le mot « collaboration » ne suffit pas à exprimer celle-ci dans le monde de l'art. Je propose que *nyantrik* soit utilisé comme un concept alternatif. La question se pose alors de savoir si le *nyantrik* — les pratiques passées ou récentes de mise en commun que j'ai exposées ici — sont spécifiquement javanaises (et/ou indonésiennes) ou si des pratiques similaires existent ailleurs ? Cette question continuera à nous hanter dans le cadre d'une réflexion sur le sens et le développement de nouvelles pratiques de mise en commun dans le monde de l'art aujourd'hui.

I-

Notes :

1. Dans la chronique des origines javanaises, *Tantu Panggelaran* (écrite au 15^e siècle), le mot *mpu* signifie également gros orteil ou pouce. Voir P.J. Zoetmulder, *Kamus Jawa Kuno-Indonesia* (traduit par Darusuprata et Sumarti Suprayitna), Jakarta : Gramedia Pustaka Utama, 1997, pp. 250, 674. ←
2. Sur le *ngelmu* et les enseignements du mysticisme javanais, voir Niels Mulder, *The Individual and Society in Java*, Jakarta : Pustaka Sinar Harapan, 1985, pp. 16-33; P.J. Zoetmoelder, *Manunggaling Kawula Gusti: Pantheisme dan Monisme dalam Sastra Suluk Jawa, Suatu Studi Filsafat*, (traduit par Dick Hartoko), Jakarta : Gramedia, 1990, pp. 248-283. ←
3. Entretien avec Daliyo, fabricant de gamelan, Bantul, Yogyakarta, 7 juillet 2015. Ces pratiques ascétiques sont toujours observées par les fabricants de gamelan de la province de Java central. Voir par exemple, «Ritual Sang Empu untuk Seperangkat Gamelan», *Kompas*, 29 novembre 2009. Sur le *slametan*, voir Koentjaraningrat, «The Javanese of South Central Java» in G.P. Murdock (ed.), *Social Structure in Southeast Asia*, Chicago : Quadrangle Books, 1960, pp. 88-115. ←
4. Entretien avec Supoyo, fabricant de gamelan, Sukoharjo, Java central, 6 juillet 2015. ←
5. Verbe basé sur la racine du mot *cantrik* : une personne qui suit toujours le professeur où qu'il aille (dans la tradition Hindou-Bouddhiste de Java). Dans le cadre de la tradition des pensions islamiques (*pesantren*) de Java, ce mot est devenu *santri*, et l'activité d'étudier et de vivre ensemble au *pesantren* est désignée par le terme *nyantri*. Voir Nurcholish Madjid, *Bilik-bilik Pesantren: Sebuah Potret Perjalanan* [Pesantren Rooms: A Portrait of a Journey], Jakarta : Paramadina, 1997, pp. 20-23. ←
6. Entretien avec Saroyo, fabricant de gamelan à Sukoharjo, Java central, 11 juillet 2015. Sur les procédures techniques de la fabrication d'instruments gamelan, voir Anjar Kristanto, *Studi Kuantitatif Urutan Proses Pembuatan Gamelan Jenis Bonang Pelog Nada 1 (Siji)* [Quantitative Study of the Process of Making Gamelan Bonang Pitch 1 (One)], Thesis, Department of Technical Engineering, Universitas Sebelas Maret, Surakarta, 2010. ←
7. Ces deux exemples sont extraits de Jennifer Lindsay, *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi tentang Seni Pertunjukan Jawa* [Classic, Kitsch, Contemporary: A Study about Javanese Performing Arts, traduit par Nin Bakdi Sumanto], Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991, pp. 19, 23. Il faut aussi mentionner que Dewantara fut le premier à écrire de la musique javanaise en utilisant un système de notation européen. Voir Harry A. Poeze, *Di Negeri Penjajah: Orang Indonesia di Negeri Belanda 1600-1950* [In the Country of the Colonizer: Indonesians in the Netherlands 1600-1950, traduit par Hazil Tansil et Koesalah Soebagyo Toer], Jakarta : KPG, 2008, p. 105. ←
8. Voir Nuraini Juliastuti, «*Sanggar* as a model for practicing art in communal life», in *Made in Commons* (catalogue d'exposition), Amsterdam: KUNCI Cultural Studies Center & Stedelijk Museum Bureau, Amsterdam, 2013, pp. 10-17. ←
9. Voir Niels Mulder, 1985, p. 146. ←
10. *The Instrument Builders Project (Le Projet des Fabricants d'Instruments)* est une initiative phare menée entre des artistes australiens et indonésiens aux pratiques et aux formations diverses, organisée par Kristi Monfries et Joel Stern entre 2013 et 2014. Les deux premières itérations de ce programme ont eu lieu à Yogyakarta, Indonésie, au iCAN (Indonesian Contemporary Art Network) en juin 2013 et mars 2014, la troisième a pris place à la National Gallery of Victoria, Melbourne, Australie en novembre 2014. Le projet impliquait seize artistes principaux et a accueilli de nombreux événements publics et présentations, donnant lieu au cours de ces trois itérations à la production d'au moins vingt-cinq nouveaux instruments, œuvres, performances et installations par des artistes travaillant généralement collectivement sur de multiples instruments. ←
11. Certaines parties du récit de ces expériences sont basées sur des entretiens réalisés avec Wukir Suryadi les 11, 12, 19 et 20 juillet 2015. ←
12. Bre Redana, «Rendra-PGB Bangau Putih (2): Usai Perkemahan Kaum Urakan», *Kompas*, 4 avril 2010. Sur la transmission du savoir *pencak silat*, voir O'ong Maryono, *Pencak Silat Merentang Waktu*, Yogyakarta : Galang Press, 1999, pp. 249-317. ←
13. Bre Redana, «Rendra-PGB Bangau Putih (4): Teratai Itu Berkembang...», *Kompas*, 18 avril 2010. ←

Vent d'est. Migrations et reconfigurations musicales : Pandit Pran Nath et Alvin Curran

Maxime Guitton

II-

NdE: Ce texte fait suite à une correspondance initiée entre Maxime Guitton et les participants du groupe de recherche *égalité / hybridité / ambivalence* de l'École Supérieure d'Art et de Design Toulon Provence Méditerranée: Anaïs Dormoy, Jean-Loup Faurat, Géraldine Martin, Julie Origné, Axelle Rossini, Ian Simms, Mabel Tapia et Margaux Verdet.

Du 20 au 24 avril 2015, dans le cadre de l'exposition de Maryam Jafri *Le jour d'après*, le groupe de recherche — constitué en janvier 2015 — s'est rassemblé à Bétonsalon — Centre d'art et de recherche à Paris pour s'attacher à retracer, au moyen de cartes heuristiques, des généalogies, des déplacements et des migrations entre corpus de textes et œuvres mobilisés par leur réflexion autour des notions d'égalité et d'hybridité. La correspondance avec Maxime Guitton, préambule à une séance d'écoute publique où se composaient et recomposaient musiques militantes, populaires et savantes dans une circulation entre l'Amérique du Nord et l'Inde (notamment), a nourri ces échanges.

Le texte qui suit espère les prolonger encore, en offrant le récit des parcours croisés des compositeurs Alvin Curran, La Monte Young et Pandit Pran Nath comme une possible matière à penser les objets de recherche du groupe.

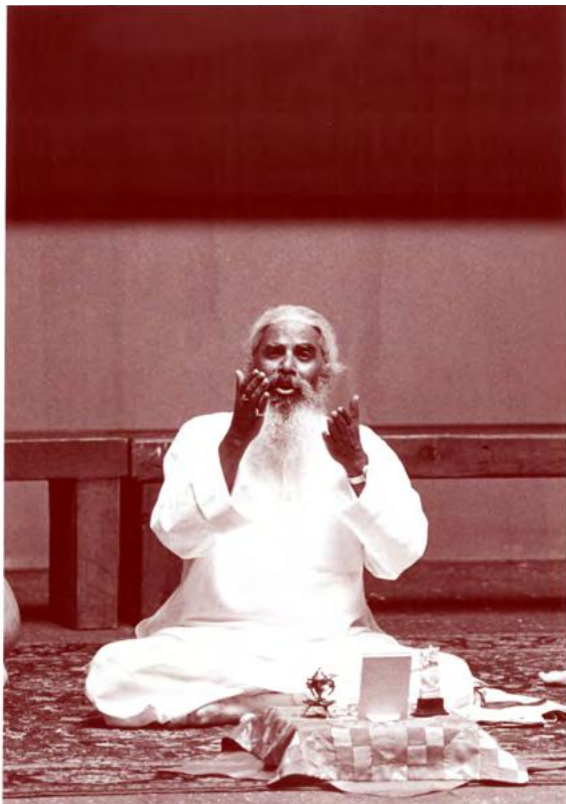
II-

Dans les années 1960 aux États-Unis, l'abscisse et l'ordonnée d'un compositeur engagé dans de nouvelles manières d'envisager la musique ne pouvaient guère être fixées qu'en relation à la figure tutélaire de John Cage. La Monte Young, alors « voisin » de Cage à Manhattan, et dont l'œuvre est étroitement associée à la naissance du minimalisme musical, a ainsi énoncé que pour coexister, sortir du champ d'attraction de Cage, sa musique ne pouvait s'ériger qu'en contre-modèle, tout en revendiquant une co-dépendance : telle une loi d'un traité de sphères musicales, deux systèmes musicaux diamétralement opposés¹ ne sauraient ainsi advenir que pour autant que l'existence de l'un réaffirme et se fonde sur la nécessité de l'autre².

Comme bien d'autres de ses pairs, le compositeur américain Alvin Curran a lui aussi dû se positionner par rapport à Cage, mais pour radicaliser la pensée de ce dernier, plutôt que d'en produire un négatif. Et il l'a fait dans le contexte spécifique de son expatriation à Rome en 1964 ; comme si une telle transformation n'avait été rendue possible qu'après avoir pris ses distances avec sa propre formation académique et s'être propulsé hors du champ de gravitation de la sphère Cage. Lorsqu'il rencontre pour la première fois le compositeur en 1961 alors qu'il est encore étudiant au sein du département de musique de Yale, Curran écrit : « J'ai été immunisé contre le virus Cage en 1961 ; l'immunisation n'a pourtant pas marché »³. La révolution musicale qui grondait alors à Wesleyan University, à quelques kilomètres à peine du temple du dodécaphonisme qu'était alors Yale, semble ainsi n'avoir guère fait de sens pour Curran : comme si la trop grande proximité géographique rendait incommensurable l'écart de pensée qui séparait Cage des enseignements musicaux et théoriques alors délivrés à New Haven.

À travers leurs relations respectives à John Cage, c'est à une question plus vaste que La Monte Young et Alvin Curran invitent en fait à réfléchir : celle du déplacement, de la circulation d'idées, de leurs reconfigurations successives — par contamination, absorption, évidemment, ... — dans le contexte des années 1960, mû par un tropisme vers « l'orient » et plus généralement, mis en tension par une quête de soi au travers de l'exploration de l'autre. La recherche de La Monte Young l'amènera à trouver l'altérité sous ses yeux, *downtown* New York, en consacrant sa vie à l'enseignement de Pandit Pran Nath. La recherche d'Alvin Curran l'amènera à se réinventer en s'expatriant en Italie, pays qu'il n'a plus jamais quitté.





II-

Au moment où La Monte Young explicite sa relation à Cage dans un entretien avec Daniel Caux, en août 1970, le système de références du compositeur est en train de basculer vertigineusement. Et c'est à un autre musicien indien tout juste expatrié aux États-Unis que Young allait désormais invariablement se référer : Pandit Pran Nath. Si l'auteur de *The Well-Tuned Piano* attribue sa révélation pour la musique indienne à l'écoute d'un album d'Ali Akbar Khan [↳] au milieu des années 1950 alors qu'il étudie la musique à UCLA⁴³, ce n'est qu'en 1967 qu'il entend pour la première fois la voix tellurique de Pandit Pran Nath, par l'intermédiaire de l'un de ses anciens élèves, Shyam Bhatnagar, qui avait rapporté aux États-Unis des disques du maître. La découverte est un véritable séisme pour Young. Trois ans plus tard, avec sa compagne Marian Zazeela et Bhatnagar, il obtient une bourse pour faire venir Pandit Pran Nath aux États-Unis. En janvier 1970, Young et Zazeela en deviennent formellement les disciples. En mai de la même année, La Monte Young signe un article exalté sur son nouveau mentor dans *The Village Voice* : « The Sound Is God », et le présente à l'occasion d'un voyage en Californie à son ami Terry Riley, qui en devient à son tour le disciple.

Pandit Pran Nath, *Colloquium I Traditional Modes of Contemplation and Action*, Rothko Chapel, 1973.

Avec l'autorisation de la Rothko Chapel. Photo: David Crossley

Né le 3 novembre 1918 à Lahore, la capitale de la province du Pendjab (pakistanais depuis 1947), Pandit Pran Nath quitte ses parents à l'âge de 13 ans après que sa mère l'eût enjoint de choisir entre la carrière d'avocat et celle de musicien. Il rencontre alors Abdul Wahid Khan, l'un des deux grands maîtres du *gharana* kirana, l'une des écoles les plus puissantes de la musique classique chantée du Nord de l'Inde, qui vise par son attention pour l'accordage et l'expressivité du chant, à l'intonation parfaite du *swara* (la note individuelle, considérée comme un monde musical en soi). Réputé pour sa maîtrise de l'*alap*, la section lente et improvisée du raga, Abdul Wahid Khan prend d'abord Pandit Pran Nath comme domestique et ce n'est qu'au bout de huit années à son service que ce dernier accède au statut de disciple. Sa voix hors du commun est entendue pour la première fois sur les ondes de All India Radio en 1937. Mais Pandit Pran Nath, dit la légende, a choisi de partir vivre tel un ermite, nu et couvert de cendres, au fond d'une grotte à Tapkeshwar, et d'y chanter sa ferveur religieuse cinq années durant. Selon les souhaits de son maître mourant, Pandit Pran Nath s'installe finalement à Dehli en 1949 où il commence à enseigner le *Kirana* et partager sa musique avec le monde. Tous les récits de concerts qu'il donne pendant ces années convergent pour décrire un chanteur d'un exceptionnel talent qui réduit au silence son auditoire, mais aussi un musicien isolé, incompris, comme insoluble dans la modernité indienne. Aux yeux de ceux qui dirigent l'Inde depuis 1947, Pandit Pran Nath incarne en effet la persistance d'une aberration, d'un système antédiluvien de transmission orale de la musique de maître à disciple, fondé sur l'initiation, la répétition et la mémorisation, incompatible avec le transfert de son enseignement aux universités. Et si ce dernier enseigne entre 1960 et 1970 le chant hindoustani à l'Université de Dehli, il le fait sans enthousiasme, convaincu que seule une relation interpersonnelle se déployant sur une longue durée, est à même d'assurer la transmission du *dhrupad* et du *khayal*, deux types de chant classique de l'Inde du nord auxquels il a consacré sa vie. Marginalisé en son propre pays, qui comprend mal les « fantaisies » d'un musicien qui s'obstine à jouer un raga du soir le soir [↳], un raga du jour le jour^{5→}, admiré par Young qui détecte en lui la « pure » incarnation d'une tradition déclinante, Guruji [↳]^{6→}, comme ses élèves l'appellent affectueusement, choisit le chemin de l'exil à 52 ans et s'installe à New York, dont il ignore tout.





II - Janvier 1970, Rome. Le sentiment d'étrangeté qu'éprouve Alvin Curran envers une ville qui l'a accueilli six hivers plus tôt, s'efface progressivement.⁷ Il faut dire que le studio de Musica Elettronica Viva (MEV) à Trastevere, l'Église américaine St Paul, la Galleria l'Attico de Fabio Sargentini et tant d'autres lieux romains résonnent encore des innombrables concerts et performances qu'y a donnés Curran, seul ou en groupe. En cette année 1970, ses compatriotes Frederic Rzewski et Richard Teitelbaum⁸, avec qui il a fondé MEV, repartent aux États-Unis. Alvin Curran choisit lui de rester, dans le creux du vent « révolutionnaire » de 1968. Déjà un souvenir. Et c'est un vent d'est qu'il observe alors souffler sur la capitale ; un attrait pour la spiritualité orientale, un climat qui favorisera la venue régulière de Pandit Pran Nath⁹ à Rome ↘.

Né à Providence (Rhode Island) le 13 décembre 1938, Alvin Curran conserve de son enfance des souvenirs musicaux qui font écho à certains récits de La Monte Young¹⁰ : une fascination précoce pour les sons environnants (les sirènes de bateaux et les trains) et un amour pour le jazz de Art Tatum, Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan, le Dixieland mais aussi les musiques populaires de Broadway ; en un mot, un répertoire de musiques authentiquement américaines, qu'il réinjectera ultérieurement dans sa propre musique. Pendant ses années d'études à Brown auprès

Music for Every Occasion. 51 Monophonic pieces par Alvin Curran.
Dessin de couverture par Edith Schloss (auto-publié, Rome, Italie 1971-1972). Iréédition par Experimental Music Catalogue, Londres, 1972 ?], 11 x 8 pouces, 84 pp.

de Ron Nelson, Curran découvre d'abord l'axe Howard Hanson / Aaron Copland puis, dès son entrée à Yale en 1960 auprès d'Elliott Carter, le dodécaphonisme de Schoenberg, le modernisme expressif et l'atonalité. Dans le cadre stimulant de ces années de formation, il est en fait frappant de voir la force de pénétration de ces structures intellectuelles, qui le tiennent à distance d'une autre généalogie de musiciens, une famille d'*outsiders* (Charles Ives, Harry Partch, Conlon Nancarrow, ...) ¹¹ →. En 1963, il renonce à une bourse Fulbright pour étudier avec Luciano Berio et préfère suivre son professeur Elliott Carter à Berlin dans le cadre du programme d'échanges DAAD (*Deutscher Akademischer Austausch Dienst*). Pendant un an, il y rencontre Stockhausen, Pousseur, Kagel, Ligeti, même Stravinsky, etc. Mais aucune de ces rencontres ne semble lui fournir le combustible lui permettant de creuser son propre sillon. En décembre 1964, il part, presque sur un coup de tête, s'installer à Rome. Et c'est dans ce contexte précis, celui d'une ville de culture méditerranéenne, dont il déchiffre difficilement la langue et les codes, mais dont il absorbe les couleurs et les sons, que la transformation radicale a lieu.



Adeptes de l'intonation juste, La Monte Young est fasciné par le développement harmonique des sons tenus, comme par l'idée d'une œuvre musicale sans début, sans développement, sans fin. Imaginant dès les

Pandit Pran Nath avec Terry Riley, La Monte Young et Marian Zazeela, Morning Ragas, Rothko Chapel, 1981. Avec l'autorisation de la Rothko Chapel. Photo : David Crossley.

années 1960 le projet d'une vie, la *Dream House*, environnement permanent, sonore et lumineux, conçu comme un véritable sanctuaire contre le monde extérieur, vivant avec sa compagne Marian Zazeela selon un cycle temporel propre (des journées de 27 heures), construisant son œuvre avec une lenteur légendaire, il ne fait guère de doute que Young ait pu voir en Pandit Pran Nath une figure d'autorité engagée dans la préservation d'une forme « vectrice d'éternité »^{12->} comme dans une pratique musicale prenant les traits d'une quête d'absolu. En d'autres termes, l'œuvre de La Monte Young appelait cette rencontre, dont la conséquence sans doute la plus radicale, comme Alexander Keefe le note dans son essai *Lord of the Drone* ↳^{13->}, réside dans le rejet par Young de sa propre culture, dans sa soumission totale à Guruji: Young l'installe chez lui, subvient à ses besoins matériels et, avec la garantie qu'il pourrait continuer ses propres recherches, entre dans une relation de discipline et de pure transmission orale ↳, qui ne s'éteindra qu'avec la mort du maître en 1996^{14->}.

À travers son association avec La Monte Young, Marian Zazeela et Terry Riley, Pandit Pran Nath a été propulsé dans le ventre de l'avant-garde américaine, un cercle élitaires chevillé à la Dia Art Foundation et The Kitchen. Au contact d'une poignée de musiciens (et non des moindres: Henry Flynt, Christer Hennix, Yoshi Wada, Jon Hassell, Don Cherry, etc.), son enseignement s'est trouvé *ipso facto* associé au récit de l'*underground* musical américain, contribuant ainsi à modifier l'arc historique dessiné par les musiques issues de Fluxus et du minimalisme^{15->}.

La musique de Pandit Pran Nath n'a bien sûr pas été vierge de toute contamination de son environnement new-yorkais, mais sa transformation silencieuse en une « liturgie post-minimaliste »^{16->} à la lueur d'installations lumineuses dans des lofts de Soho, a dans le même temps été conduite vers toujours plus d'austérité et de lenteur. À une époque



MEV 2, Rome, 1971: Fabrizio Bertuccioli, Paolo Pace, Sandro Bernadoni, Alvin Curran, Yvonne Scholten, Carla Cassola.
Photo: Alessandro Figurelli. Tous droits réservés.

encline aux métissages de pensées et aux expérimentations de pratiques, il y a en fait quelques fascinations à voir s'opérer à rebours de son époque, la fabrication par son entourage d'un véritable mythe de « pureté » comme la célébration du dépositaire d'une tradition pluriséculaire.

Si Pandit Pran Nath s'est peu exprimé publiquement, il n'est guère difficile d'imaginer la violence du déracinement que sa relocalisation à New York à quelques *blocks* du *World Stock Exchange*, a dû provoquer. De ce point de vue, les textes qu'Alvin Curran a consacrés à sa propre expérience d'expatrié donnent la pleine mesure du choc culturel¹⁷→. Lorsqu'il emménage à Rome à 26 ans¹⁸→, celui-ci confesse son angélisme face au monde (et au monde de la musique notamment). Sa précarité, sa maîtrise relative de la langue italienne, doublée d'un faible degré de politisation, mais également sa fréquentation d'autres artistes anglo-saxons expatriés qui forment très vite un réseau d'anciennes et de nouvelles connaissances, le placent dans une situation d'insularité comme de cécité relative dans une ville en pleine ébullition culturelle et politique. Or, ce sont paradoxalement ces dispositions parfois riches de malentendus, et cette position périphérique, qui sont devenues le terreau de sa créativité.

Muni d'un enregistreur avec lequel il glane les sons nocturnes de Regina Coeli, la prison près de son premier studio *Via della Lungara 42*, fréquentant assidument les concerts de musiques nouvelles proposés chaque semaine par la RAI, papillonnant de rencontres en découvertes décisives (Francesco Evangelisti, Giacinto Scelsi, Edith Schloss...), Curran s'emploie à désapprendre tout ce qu'il sait de la musique. C'est qu'au contact régulier du musicien britannique Cornelius Cardew (alors à Rome grâce à une bourse d'étude), il investit le mot « composition » de significations pour lui jusqu'alors insoupçonnables¹⁹→.

Dans un contexte euphorique d'agitation politique et d'utopies communautaires, où la culture devient une préoccupation centrale du puissant PCI²⁰→, Curran commence ainsi au printemps 1966 avec deux expatriés américains, Frederic Rzewski et Richard Teitelbaum, à découvrir et explorer les plaisirs de l'improvisation. Rejoints par d'autres musiciens américains²¹→, ils élaborent pendant des heures à l'aide d'objets trouvés (ressorts, verres, élastiques, fûts d'essence, ...), d'électronique (synthétiseurs, bandes, ...), d'instruments et de voix (harmonisées), parfois juste avec leurs corps, une musique cathartique et éruptive. *Musica Elettronica Viva* (MEV), l'un des collectifs de musique spontanée les plus influents de sa génération venait de naître²²→. Pendant quatre années, des com-



positeurs d'Ivy League ont ainsi appris à apprivoiser le chaos en invitant leur public (de non-musiciens) à participer aux concerts, en leur laissant instruments et objets, sans que personne ne puisse prédire vraiment l'issue de ces expériences funambulesques. Ce faisant, et même si MEV renonçait à toute idée d'auteur, le groupe testait dans le même temps de nouvelles stratégies musicales pour canaliser l'énergie ainsi libérée sur scène tout en cherchant à instiller chez les participants une réelle capacité d'écoute leur permettant de se fondre dans les grandes lignes dessinées par le collectif de musiciens. Au fil de ses transformations progressives et des presque 300 concerts joués à Rome puis en Europe jusque 1970²³→, le collectif réalisait ainsi ce que Cage n'avait jamais osé mettre en acte: pulvériser les oppositions composition/improvisation, musicien/non musicien.

L'expérience toujours plus radicale de MEV a été foudroyante puisqu'en à peine quatre ans, les idées qui avaient guidé sa création ont conduit à un véritable « suicide musical »²⁴→ dissolvant l'idée même du collectif. Chacun de ses membres renouant avec une pratique individuelle, Curran pouvait désormais poursuivre et amplifier son amour de la rumeur du monde et concevoir, parmi plusieurs pistes de travail, une musique enchantant les sons environnants en un « théâtre musical du monde » ^{↳25}→.

Disponibilité à l'autre par la pratique du collectif et de l'écoute de ce qui nous entoure, création autarcique d'un univers musical imaginé comme un contrepoint au monde: ces approches, pour divergentes qu'elles soient (centrifuge et rayonnante chez Curran, centripète et absorbante chez Young), n'en ont pas moins été toutes les deux électrisées par une onde commune parcourant les années 1960: une urgence à se déprendre d'un héritage musical moderniste occidental et à renouer avec une idée première de la musique harmonique comme à une forme de transcendance.

Cette disposition de Curran envers l'autre est précisément ce qui empêche de rapprocher l'expérience insulaire de ses premières années à Rome de celle de Pandit Pran Nath à New York, au sein d'une « coterie ». Comme on l'a vu, l'expatriation du maître indien a d'abord et avant tout été productrice d'hybridités à venir, de par sa position-clé de passeur, dans les productions musicales de ses élèves. Chez Curran, l'éloignement semble avoir été le prix dont il fallait qu'il s'acquitte pour pouvoir imaginer une autre façon de concevoir la musique. Mais, et c'est la longue trajectoire romaine de Curran qui permet de le comprendre,



cette nouvelle musique inventée dans un moment-clé de rupture, n'est pas venue se substituer à la musique de ses années de formation. Tout au contraire : elle est venue amplifier un répertoire existant de musiques. Aussi, l'expatriation a-t-elle au mieux créé les conditions, du moins révélé ce que Curran allait nommer une « new common practice » ↪²⁶→, c'est-à-dire la disposition qu'un compositeur d'aujourd'hui, qui a vu le nombre de manières de penser, écrire et jouer la musique augmenter exponentiellement au fil du 20^e siècle, doit s'autoriser d'avoir, en évoluant indifféremment entre improvisation libre, composition orchestrale, happening, électronique *live*, tonalité, harmonie, dissonance, etc. C'est en ce sens, et sans qu'il n'y ait aucun paradoxe, que Curran, qui se définit encore aujourd'hui comme un « compositeur américain », insiste sur l'importance de sa propre expatriation à Rome dans la redécouverte de ses racines musicales américaines. Que les quelques musiciens romains avec lesquels il s'est le plus lié dès ses premières années à Rome se soient trouvés être eux-mêmes des îlots au sein de leur propre culture révèle ainsi que l'hybridité chez Curran n'est pas la résultante d'une expérience de décentrement : elle est idiosyncratique.

II-

Notes :

1. **Le monde est musique** (Cage); **toute la musique se trouve en un son** (Young). ←
2. «Je pense que la musique de John Cage représente le pôle opposé à celui de ma musique. L'un est un pôle positif, l'autre négatif. Selon John Cage, on existe, tout simplement, et l'on doit accepter tout ce qui nous entoure, l'art, la musique étant assimilés à la vie. Quant à moi [...] je crois que c'est bien connu qu'il est nécessaire qu'il y ait l'anarchie, l'absence de contrôle, la liberté complète pour que la structure totalement définie, le contrôle absolu soient possibles : l'un ne peut exister indépendamment de l'autre parce que chacun se détermine en fonction de la situation extrême que représente l'autre. Ainsi, il est nécessaire que la musique de John Cage existe pour que la mienne puisse exister et le fait que ma musique existe rend celle de John Cage encore plus importante.» (La Monte Young, «Entretien avec La Monte Young et Marian Zazeela par Jacqueline et Daniel Caux, Saint-Paul-de-Vence, août 1970», in *L'Art vivant*, n°30, mai 1972.) ←
3. Traduction de l'auteur. Cage, en résidence alors à Wesleyan University, avait été invité à présenter sa musique à Yale, non par le département de musique mais de philosophie. Voir Alvin Curran, «Onoffaboutunderaroundcage», 1999 in David W. Bernstein and Christopher Hatch, éditeurs, *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art*. University of Chicago Press, 2000, p. 177-179. ←
4. L'album s'appelle **Music of India: Morning & Evening Ragas** (His Master's Voice, 1956). ←
5. Un principe auquel Pandit Pran Nath est resté fidèle : ici le raga Malkauns joué à minuit le 21 août 1976 à New York. ←
6. Voir **In Between The Notes**, le portrait documentaire consacré à Guruji réalisé par William Farley en 1986. ←
7. «Il doit être clair, pour éviter tout malentendu, que les musiciens étrangers — les artistes étrangers — restent toujours des étrangers en Italie ; Curran lui-même, durant sa première période en Italie, s'est senti comme un «animal de compagnie» beau et fascinant prêt à être câliné et convaincu, une présence étrangère dans un «zoo» artistique spectaculaire» (traduit de l'anglais : "It should be clear, to avoid any misunderstanding, that foreign musicians — foreign artists — always remained foreign in Italy; Curran himself, during his first period in Italy, felt like a beautiful, fascinating 'pet' to be cuddled and coaxed, an otherly presence inside a spectacular art 'zoo'."). Daniel Margoni Tortora, «66/67, Alvin's Train», p.17, in **Alvin Curran, Live in Roma** (édité par Daniela Margoni Tortora, die Schachtel, 2010). ←
8. Frederic Rzewski, diplômé de Princeton, avait rencontré Alvin Curran à Berlin en 1964, alors qu'il était déjà un interprète renommé de pièces de Stockhausen, Boulez, Pousseur, Maderna ou Carter. Depuis une rencontre à Buffalo en 1966, Rzewski avait été enthousiasmé par Cage. Richard Teitelbaum fréquentait quant à lui déjà Curran à Yale ; il est le premier à avoir amené en Europe un synthétiseur Moog. ←
9. Images de l'un des nombreux concerts romains de Pandit Pran Nath auxquels Alvin Curran a pu assister en 1977. ←
10. La Monte Young, né à Bern (Idaho) le 14 octobre 1935, a souvent parlé de son obsession précoce pour le son du vent s'engouffrant entre les rondins de bois de la cabane de ses parents ainsi que celui des poteaux électriques. ←
11. Lorsqu'il se rend étudiant à Bruxelles pour l'Exposition universelle de 1958, il n'ose ainsi pas même pénétrer dans le pavillon Philips (Le Corbusier / Xenakis / Varèse). ←
12. L'expression est de Jacqueline Caux, **La Monte Young, The Man And His Music**, conférence du 12 octobre 2015, The Arts Arena, Columbia Global Centers, Paris. ←
13. Alexander Keefe, «Lord of the Drone: Pandit Pran Nath and The American Underground», **Bidoun Magazine**, 2010. ←
14. Entretien radiophonique de 1987 avec Russ Jennings dans lequel La Monte Young revient sur son apprentissage. ←
15. Henry Flynt se remémore ici devant la caméra de Benjamin Piekut l'un des premiers concerts de Pandit Pran Nath à New York en 1970 ↪ ; Young perpétue là, en 2014, l'héritage de son maître au travers son projet The Just Alap Raga Ensemble ↪. ←
16. Alexander Keefe, *op. cit.* ←
17. **A Guided Tour Through Twelve Years of American Music in Rome, Soundings**, n°10, Soundings Press, Santa Fe, 1976 ou **Permesso di soggiorno, an Opera in Several Acts, in Alvin Curran, Live in Roma** (édité par Daniela Margoni Tortora, die Schachtel, 2010). ←
18. L'exacte moitié de l'âge qu'avait Pandit Pran Nath lorsqu'il quitte Dehli. ←
19. Le point de vue de Curran peut se résumer en ces termes : «Je considère n'importe quel acte musical, qu'il soit de composition ou d'improvisation, comme un acte de composition. L'un est en temps réel, l'autre en temps différé, voilà tout.» (traduit de l'anglais : "I consider any act of music making, whether it be composing or improvising, an act of composing. One is in real time; one is in deferred time, that's all there is to it."). (Alvin Curran, **Live in Roma**, p. 152). ←



20. Une étude spécifique sur le rôle-clé et le financement des activités culturelles de l'American Academy et l'Église américaine St Paul mériterait par ailleurs d'être menée et mise en regard des activités de la Fondation Ford qui finançait le programme berlinois DAAD. ←
21. Allan Bryant (synthétiseur), Carol Plantamura (voix), Jon Phetteplace (violoncelle) et l'Italien Ivan Vandor (saxophone). ←
22. Au moment où naissaient les collectifs AMM, The Scratch Orchestra, Nuova Consonanza, Sonic Arts Union, San Francisco Tape Music Center, etc. ←
23. On peut entendre ici un extrait enregistré lors d'un concert à Cologne en 1967, de [Spacecraft](#) ↗, une pièce improvisée guidée par quelques instructions établies par Rzewski, et que MEV a jouée plusieurs fois à ses débuts, avec des résultats différents à chaque performance ; la pièce complète a été publiée en 1970 par Mainstreams Records, dans la collection dirigée par Earle Brown : *MEV / AMM, Live Electronic Music Improvised*. Ici, un extrait *live* de [Sound Pool](#) ↗, une pièce exécutée à partir de 1969 et qui se jouait selon l'instruction à l'adresse du public suivante : «Bring a sound, Cast it in the pool!» (*The Sound Pool*, BYG Records, 1970) ←
24. «Ce que j'essaye de dire c'est que la structure autonome du groupe individuel commençait à s'effriter. On l'a vu, puis encore Frederic [Rzewski] avec un geste, que l'on pourrait dire créatif, mais l'on pourrait dire de génie destructeur, a imaginé que nous étions mûrs pour un vrai pas révolutionnaire : tuer notre propre musique, puis la détruire en tant que groupe. Créer un suicide collectif musical en autorisant le public tout entier à faire partie de notre concert, partie de notre évolution» (traduit de l'anglais : "The point I am trying to make is that the autonomous structure of the individual group was beginning to crumble. We saw it, then Frederic [Rzewski] again with a gesture of, you could say creative, but you could say destructive genius, imagined that we were ripe for a real revolutionary step: killing our own music, and destroying it as a group. Creating group suicide musically by allowing an entire public to become part of our concert, part of our evolution.") (Alvin Curran, *Live in Roma*, p.157). ←
25. David Sanson, *La Magie et la joie, entretien avec Alvin Curran*, 1^{er} novembre 2011. ←
26. Alvin Curran, *The New Common Practice*, Mills College, 1994. ←

II-

Archive-Practice

Marianna Hovhannisyan

III-

Archive-Practice est un projet de recherche curatoriale de Marianna Hovhannisyan (débuté en 2008 et toujours en cours) qui porte sur le commissariat d'une collection d'art contemporain considérée comme un ensemble de relations environnementales et archéologiques. Autrement dit, une collection d'artefacts et d'entretiens avec des artistes qui prend la forme « d'un livre qui n'existe pas encore, au sein d'un dialogue qui, lui, existe ».

Le projet repose sur des initiatives passées d'artistes et de commissaires d'exposition arméniens qui ont établi des pratiques et des institutions artistiques alternatives au cours des années 1990, au début de l'Arménie indépendante post-soviétique. J'ai réalisé une série d'entretiens audio et vidéo avec des artistes et sélectionné des artefacts s'y rapportant pour constituer la collection au cœur du projet, activant ainsi l'état contemporain de ces initiatives révolues — échouées, oubliées et fragmentées. À travers cette histoire non officielle, *Archive-Practice* ouvre un nouvel espace d'enquête et de méthodologie, où la collection devient un témoignage de « l'inachevé » lié au projet identitaire de l'état néolibéral arménien et de la façon dont ces « absences » sont associées à des « objets sans surveillance » — les marqueurs de pratiques artistiques.



N° 12

Entre les lignes

Artefact: Модернизм. Анализ и критика основных направлений (*Modernisme: analyse et critique des principales tendances*), 1972¹.

Proposé par l'artiste Grigor Khachatryan, 2011.

Le livre *Modernisme: analyse et critique des principales tendances* est un artefact de la collection du projet curatoriale *Archive-Practice*. Il est le marqueur de la lecture «entre les lignes» — une pratique répandue chez différents artistes de l'Union Soviétique et de l'Arménie soviétique dans les années 1970.

Le livre a été publié en 1969 par la maison d'édition «Art» à Moscou et édité par Y. Kollinskih and V. Vanslov. Il a été réédité à de nombreuses reprises compte tenu de la demande — en 1972, 1980, et 1987. Il s'agit d'une anthologie d'articles écrits en russe sur les mouvements artistiques modernistes du 20^e siècle en Occident, tels que l'expressionnisme, le cubisme, le fauvisme, etc. Cette anthologie est une critique théorique et linguistique officielle des tendances soi-disant occidentales de l'art, émanant du point de vue socialiste. Paradoxalement, ce livre a servi de révélateur pour certains artistes vivant en Union Soviétique leur permettant de saisir et d'être influencés par les idées modernistes à travers la lecture de leurs critiques négatives.

Ainsi que le précise l'artiste contemporain arménien Grigor Khachatryan dans son entretien (2011): «Ma perception a radicalement changé à la lecture du livre Модернизм. Анализ и критика основных направлений (*Modernisme: analyse et critique des principales tendances*) publié en 1972 sur l'art bourgeois décadent. Il était écrit du point de vue du réalisme socialiste, c'était de la critique d'art entièrement soviétique, mais nous étions déjà habitués à lire entre les lignes.»



Marianna Hovhannisyan : En réfléchissant au développement chronologique et idéologique de votre pratique artistique, quelle relation peut-on établir entre *Grigor Khachatryan* — un artiste qui énonce son nom de façon performative comme étant *le contemporain* et Grigor Khachatryan — qui, depuis 2003, est engagé dans un travail d'enseignement ?

Grigor Khachatryan : L'école que j'ai connue était celle de l'Union Soviétique, l'école de la terreur et de la crainte. J'ai passé mes années d'étudiant à tourner en ridicule le système éducatif, mais je me moquais en fait de l'absurdité appelée « Soviet ». C'est la raison pour laquelle j'ai été renvoyé de l'université en 1976 et pourquoi j'ai dû y candidater une seconde fois en 1980. Pendant vingt ou vingt-cinq ans après avoir été diplômé, j'ai continué de sursauter dans mon sommeil en rêvant à mes années d'école et d'université. Ma moquerie était une forme de résistance performative involontaire bien avant que je n'y sois confronté dans le champ des arts.

Mes amis et mon engagement dans des activités pédagogiques au sein du complexe éducatif de Mkhitar Sebastatsi dans la banlieue de la ville peuvent être considérés comme une évasion du centre de Erevan, comme un exil, un asile politique. Je ne peux pas dire pour autant que nous cherchions le confort. Il est nécessaire d'avoir une forme d'indépendance pour ne pas emprunter la voie de la falsification et du confort en art. Aujourd'hui les étudiants sont libérés des cauchemars de l'école de l'Union Soviétique ; nous les armons avec des compétences professionnelles, avec des valeurs sociales et culturelles et nous les envoyons comme des disciples dans leurs foyers, dans les rues et les jardins afin qu'ils fassent voler en éclat les perceptions qu'ont leurs amis et leurs parents sur l'art.

Grigor Khachatryan avant 1972 — c'est-à-dire, avant mes vingt ans — est celui qui a étudié les arts en lisant, en peignant et en imitant Picasso, les Fauves, les Impressionnistes et la période de la Renaissance. C'était ce qui était accepté par l'Union Soviétique, c'est pourquoi nous y avons accès.

Ma perception a radicalement changé à la lecture du livre Модернизм. Анализ и критика основных направлений (*Modernisme : analyse et critique des principales tendances*) publié en 1972 sur l'art bourgeois



décadent²→. Il était écrit du point de vue du réalisme socialiste, c'était de la critique d'art entièrement soviétique, mais nous étions déjà habitués à lire entre les lignes.

En 1973, j'ai commencé à recevoir un magazine polonais que j'avais longtemps désiré, intitulé *projekt* — la raison de mon intérêt toujours actuel pour les affiches. A la fin du magazine, les textes étaient traduits en russe et quand je lisais un entretien, j'étais vraiment surpris de découvrir qu'il était possible d'interviewer un artiste! C'était complètement inédit, une sorte de révélation pour un lecteur de l'histoire de l'art soviétique. J'ai compris à cet instant que j'avais jusque-là rempli mon cerveau de choses vides et dénuées de sens. Le blocus culturel et informationnel s'est alors effondré. Par ailleurs, étant beatniks, nous étions déjà obsédés par les concerts de hard rock qui se tenaient quasiment tous les jours à Erevan et que nous pouvions entendre le soir depuis nos ateliers.

Mes premières œuvres significatives datent de 1972. Il s'agissait de performances réalisées avec mon ami artiste Suren Navasardyan et mon ami musicien Gagik Harutyunyan. Elles eurent lieu là où se tient aujourd'hui le centre commercial Hayastan. Au croisement à côté de la grosse horloge, nous avons loué un atelier où nous nous préparions aux examens d'entrée de l'Institut Pédagogique.

C'était un *subbotnik* dédié au 1^{er} mai³→. À l'entrée de l'atelier, j'avais accroché une bannière effilochée de cinq mètres de long sur laquelle on pouvait lire « Ketse! »⁴→. Debout sur le balcon de l'atelier, j'ai lu les slogans du 1^{er} mai qui remplissaient chaque page de l'édition du 1^{er} mai du journal *Soviet Armenia*. Au même moment, Suren et Gagik pelletaient des débris de construction dans un camion garé juste sous le balcon. Chaque slogan que je lisais correspondait à une pelletée de gravats et à une minute d'applaudissements. Les ouvriers à qui nous avons emprunté les pelles se sont aussi joints à nous.

Notre performance suivante s'est tenue au même endroit, pendant un défilé militaire. Nous avons attaché un morceau de papier à un balai, comme un drapeau et nous sommes tenus à côté du soldat qui menait la parade en criant des ordres tout comme lui. Nos performances publiques à l'entrée de l'atelier ont continué jusqu'à ce qu'on s'en fasse expulser.

En 1973, j'étais obsédé par le Modernisme. Il reste huit peintures de cette période qui n'ont jamais été exposées. C'était interdit de montrer de telles choses à l'époque, et elles étaient de toute façon



anachroniques. Entre 1974 et 1990, je me suis uniquement dédié à l'abstraction — jusqu'à ce que le champ de l'art contemporain se développe en Arménie, dans les années 1980 avec des groupes d'artistes comme par exemple Մև զարակուսի (*Sev Qarakusi*, « Carré noir » en français), Միջուկային կենտրոն (*Mijukayin kentron*, « Centre Nucléaire ») et plus tard *The 3rd Floor* (« Le 3^e Etage »)⁵⁷. Je n'ai pas rejoint le *3rd Floor* au moment où ils ont commencé car leurs premières œuvres me rappelaient mes performances de 1972 — une phase qui pour moi été dépassée. Je n'ai participé que plus tard à leurs expositions.



Grigor Khachatryan
Prix « Grigor Khachatryan »
Test physique du Prix « Grigor Khachatryan »
par Ashot Hovhannisyan, 1974

Remise du Prix « Grigor Khachatryan »
à l'artiste géorgienne Nadia Tsulukidze, 2007
Image : Courtesy de l'artiste

28
Kuchnia 10 nos 5 w 1/2
ceramika 12 w 3/4



projekt, magazine polonais, avril 1975
Image : Courtesy de Grigor Khachatryan



III-

Grigor Khachatryan
Official Meetings, 2008 - en cours
Photographies d'une série de performances
Image: Courtesy de l'artiste



Grigor Khachatryan
A Head, 1973
Huile sur carton, 49,5 × 35 cm
Image: Courtesy de l'artiste



Grigor Khachatryan
Paintings-1, 1974
Huile sur toile, 60 × 80 cm
Image: Courtesy de l'artiste

III-



Grigor Khachatryan
Paintings-1, 1989
Huile sur toile, 114 × 156 cm
Image: Courtesy de l'artiste

MH: Dans votre travail lié à l'art contemporain depuis 1991, les médias de masse et la performance ont été les principaux modes d'expression. Comment avez-vous élaboré les relations entre les moyens et les méthodes que vous développez à l'époque et les concepts qu'il était alors urgent d'aborder ? Je pense en particulier à votre longue expérience de directeur artistique à AR TV (1996 – 2002). Vous avez également été directeur artistique de Γαργαρί (Garoun)⁶, un magazine alternatif de 1987 à 1996.

GKH: En lisant *l'Esthétique (Critique de la Faculté de Juger, 1790, NdT)* d'Emmanuel Kant en 1980, je suis tombé sur l'énoncé : « L'art est une finalité sans fin ». Cet énoncé m'a guidé pendant longtemps. Par la suite, j'ai comparé mes actions à celles d'un enfant. Quand un enfant est curieux d'une chose, il la désigne et essaie d'attirer l'attention sur elle ; pour transformer l'invisible en visible, l'intangible en tangible, le compréhensible en incompréhensible et vice-versa.

Nous devons simplement trouver les moyens d'expression appropriés. Cela peut être une vidéo, une performance, une installation, une peinture ou une affiche avec du texte. Un artiste doit arriver à comprendre, non pas ce qu'il veut, mais quelle est la forme exigée. C'est extrêmement important de vous aliéner au maximum, peu importe à quel point cela peut être compliqué, parce que vous êtes toujours subordonnés à des normes esthétiques, et votre travail dérivera de cette influence. Dans cette situation, vous ne contribuerez pas correctement à démêler le concept. Vous devez admettre que vous êtes libres parce que vous rendez visible et tangible ce que personne d'autre n'a remarqué ou rendu compréhensible auparavant. Le sentiment de votre liberté ne dure que jusqu'à l'achèvement de l'œuvre, et parfois au-delà, lorsque vous tombez à nouveau sur cette œuvre par hasard.

Pendant longtemps, j'ai été satisfait de mon travail au magazine *Garoun*. J'aimais qu'une œuvre d'art se diffuse et prolifère rapidement. Cela offrait une interaction et une communication en profondeur avec la société... et la télévision était encore plus rapide et plus influente. Aujourd'hui, nous n'avons pas de magazine culturel, pas d'émission culturelle à la télévision où l'art contemporain, les artistes, les œuvres d'art, l'analyse et la critique peuvent être présentés. Il y a une exception à l'heure actuelle — un nouveau magazine en ligne appelé *Arteria*⁷. Je pense qu'il est très important que le discours soit ouvert à de larges pans de la société, autrement nous n'aurions qu'un discours élitiste sur l'art.



Nous devons démolir les frontières entre l'art et la vie, la conscience et la subconscience. Nous avons besoin d'un art total et d'une dictature culturelle. Dans le magazine *Garoun*, j'ai présenté toutes les expositions du *3rd Floor*, et toujours des artistes contemporains. Avec le critique d'art et commissaire Nazareth Karoyan, nous avons créé les pages culturelles EX VOTO. Avec AR TV, j'ai présenté de l'art et des artistes contemporains et pratiquement toutes les expositions et les projets musicaux et théâtraux du NPAK⁸. Les œuvres d'art vidéo et les films sur les artistes qui furent diffusés sur AR TV sont maintenant conservés au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne en France. Le projet filmique Բաղադր (Qaghdaq, « Ville ») a également été réalisé avec le soutien de AR TV et certains de ces films ont récemment été acquis par le Musée d'Art de Lodz en Pologne. Avec l'aide du commissaire et critique d'art Ruben Arevshatyan, nous avons créé l'émission culturelle « Արիստոտել » (« Aristote »), avec le théoricien de la culture Vardan Jaloyan, nous avons conçu l'émission culturelle « Դիվադադար » (*Divadadar*) et avec Karen Mkhitryan l'émission « Ուրբատախոս (Էսսեներ)՝ նորագույն ավանդապատումներ », (*Urbatakhos, « Essais/Dernières Fables »*). Avec l'artiste Arman Grigoryan, nous avons fait une émission d'histoire de l'art appelée « Veda » — et tout ça grâce à l'enthousiasme! Vous voyez, Marianna, aujourd'hui je suis surpris de voir tout ce qui a été fait! Si l'on additionnait tous les programmes télé actuels, on serait loin d'arriver à toutes les émissions culturelles que nous avons produites — et ne parlons même pas de leur qualité! Actuellement, il y a quelques évolutions, on peut s'attendre à des choses, sur les réseaux et Internet. C'est pourquoi de nombreuses forces politiques envisagent la censure et des restrictions.



Grigor Khachatryan
Installation sur l'histoire du magazine *Garoun*,
dans l'exposition *Future in the Past*, Kalents Museum, Erevan, 2014
Image: Courtesy de l'artiste



3.92

Grigor Khachatryan
Couverture du magazine *Caroun* designé par Grigor Khachatryan,
mars 1992.
Image: Courtesy de l'artiste

MH: Afin de mettre toutes ces pratiques critiques à la portée de la société, nous avons besoin, par exemple, que l'État prenne conscience de la nécessité de programmes spécifiquement élaborés qui sont aujourd'hui absents en Arménie. Il y a quelques initiatives, mais toujours de l'intérieur — décentralisées et marginales. Dans les années 1990, la communication et les relations entre des communautés d'intérêt et la sphère publique étaient directes et régulières — grâce en effet à l'enthousiasme des artistes contemporains et à leurs divers projets et propositions à multiples facettes. Où voyez-vous aujourd'hui une solution pour cette accessibilité ?

GKH: Nous en venons enfin à la politique qui existe en Arménie. Presque tous les artistes contemporains croient que nous avons besoin d'une révolution pour avoir un pays démocratique, les autres avec leurs actions et leur silence ne servent que la classe criminelle oligarque. L'art provoque une relation entre les secteurs privés et publics et il est nécessaire que ce dialogue s'intensifie. Il est indispensable que les médias de masse soient libres et indépendants, mais c'est impossible avec les autorités actuelles. L'art contemporain est un art politisé par nécessité: soit il est politisé, soit il n'est pas contemporain.

MH: Dans les années 1990, l'établissement et l'occupation de nouveaux territoires étaient essentiels. Cela m'a pourtant toujours frappée qu'il n'y ait jamais eu de véritable collaboration ou de relation avec l'*establishment* — avec les institutions universitaires, les beaux-arts ou le Ministère de la Culture par exemple. Les artistes contemporains qui ont créé la scène artistique des années 1990 sont toujours aujourd'hui dans une sorte d'état marginal. Y avait-il des discussions ou des plans dans les années 1990 afin de construire des relations avec l'État ou le monde universitaire, puisqu'à l'époque soufflait un vent de changement culturel ?

GKH: Je peux seulement décrire ce qui existait dans les années 1990 et ce qui n'existe plus aujourd'hui. Le Ministère de la Culture de la République Arménienne a organisé une exposition à Bochum en Allemagne en 1995, où notre art contemporain était parfaitement exposé. Cette exposition fut par la suite présentée à Moscou. C'est à ce moment-là que le NPAK a été créé et qu'on lui a accordé la permission de représenter pour la pre-



mière fois l'Arménie à la 46^e Biennale de Venise^{9>}. Le centre culturel Hay-Art^{10>} a ensuite ouvert et favorisé de nombreux projets importants. Au sein du Musée de la Littérature, les galeries de Nazareth Karoyan, Charlie Khachatryan et Tatul Arakyan ont ouvert les unes après les autres. *The 3rd Floor* occupait presque entièrement le Syndicat des Artistes, la Biennale Internationale d'Art Contemporain de Gumri a été fondée en 1997 — et le Musée d'Art Moderne de Erevan^{11>} était déjà ouvert depuis longtemps. Aujourd'hui, le centre culturel Hay-Art n'existe plus et le Musée d'Art Moderne a été confié à un frère qui l'a traité comme sa propre maison... Il devrait s'appeler la Collection Henrik Igityan, mais ce n'est pas un musée d'art moderne. En 1991, j'ai refusé à contrecœur de faire don de mes œuvres à la collection du Musée d'Art Moderne car il n'avait déjà plus aucun rapport avec son nom — bien que j'aie aspiré à y exposer et que d'importantes expositions s'y soient tenues. L'existence du NPAK dépend de la bonne volonté des autorités et il est financé par des donateurs, tandis que la Biennale de Gumri et l'Association Nationale des Critiques d'Art (fondée en 2005) ne reçoivent aucun soutien de l'État. Cette triste situation est apparue lors de la formation du régime autoritaire en 2008. La chaîne A1+ fut fermée (en 2002) et le reste des médias est devenu facilement contrôlable. L'art contemporain et ses représentants sont un vrai casse-tête pour les autorités. Ils veulent se débarrasser de nous, ou faire de nous les serviteurs nationalistes des goûts et des manifestations d'un faux patriotisme. Ce sont ces partisans de l'art contemporain qui occupent la scène artistique et la représentent à la fois ici et à l'étranger, tandis que le Ministère de la Culture s'occupe d'organiser des événements et des commémorations extravagantes.



MH: Le manifeste *Je suis Grigor Khachatryan* a marqué un tournant dans votre parcours artistique, en se détachant des formes d'art traditionnelles au profit de positions et de pratiques plus conceptuelles. Existait-il des conditions préalables à ce changement — l'indépendance de l'Arménie vis-à-vis de l'Union Soviétique et le contexte politique du début des années 1990^{12>} par exemple — ou s'agissait-il d'une transition progressive vers l'exploration d'un nouvel espace?

GKH: Les artistes traditionnels versent des larmes amères lorsqu'ils disent adieu à la peinture et au dessin, alors que les artistes de l'autre rive applaudissent toujours bruyamment. De 1970 à 1996, j'ai loué des



ateliers dans différentes parties de la ville, mais à partir de 1990, je n'en avais plus besoin car l'art et les ateliers ont commencé à se déplacer avec *Grigor Khachatryan*. J'ai commencé à utiliser les matériaux et les objets qui m'entouraient, les choses dans et avec lesquelles nous vivons. L'art n'est pas seulement une image accrochée à un mur, c'est un environnement. Je suis revenu sur les performances de 1972, qui n'avaient pas eu de suites en l'absence d'un milieu contemporain. Oui, les conditions préalables ont été créées par notre participation active, et je ne cherche pas à rendre les raisons grandiloquentes, mais cela provenait d'une préoccupation commune sur l'avenir du pays. Les problèmes nationalistes, résultant de l'état de guerre, étaient importants pour de nombreuses personnes, mais pour la plupart des artistes, la construction d'une société ouverte n'a jamais été secondaire. Il y avait une sorte de communication horizontale avec de nombreux membres de l'État qui acceptaient poliment les critiques qui leur étaient adressées, non seulement dans les médias de masse mais aussi dans les lieux publics.

Lors de l'exposition annuelle du Syndicat des Artistes intitulée « Exposition d'une œuvre », chaque membre avait le droit d'exposer une œuvre de son choix. C'était en 1990. Le *Manifeste* a été exposé pendant deux ou trois jours, avant d'être retiré parce qu'une femme a déclaré que c'était une honte. Le *Manifeste* signifiait une ouverture totale, le fait

Grigor Khachatryan
Manifeste, 1990

« Je ne suis pas un homme, je suis Grigor Khachatryan, vous n'êtes pas des hommes, vous êtes les contemporains de Grigor Khachatryan. Grigor Khachatryan, un nom supérieur et délicieux. »

Image : Courtesy de l'artiste

de ne pas être caché et de ne pas se cacher — c'était un refus du secret et le rejet de la connaissance obtenue en mangeant le fruit défendu. Il revendiquait la responsabilité d'être nu, et simplement, mais plus important encore, de ne pas donner la priorité à la nudité.

Je pense que le *Manifeste* était important: vous n'avez aucun endroit où battre en retraite, vous ne vous êtes pas donné de pièce où vous changer, et aucun vêtement ne vous sauvera. Je crois que la manifestation du rejet de la sagesse émanant du refus de la pomme de l'Eden a été derrière la formation et la dissolution ultérieure du *Parti des Imbéciles*^{13->} qui a existé sous la forme d'articles, comprenant une série de déclarations à la presse publiées dans les années 1990. J'ai dissous le *Parti* en m'associant au gouvernement et en écrivant des déclarations annonçant à quel point ils en assumaient le titre et menait à bien les fonctions d'un parti des imbéciles.

Tout le monde a le droit d'être un imbécile, et qu'il n'y ait rien d'autre que le bon sens sur l'autel de notre liberté.

III-

Grigor Khachatryan (1952) vit et travaille à Erevan. Khachatryan a joué un rôle déterminant dans le développement de la scène artistique contemporaine alternative arménienne. Depuis le début des années 1990, son nom et son corps sont les concepts principaux de ses œuvres d'art et de ses projets tels que le « *Grigor Khachatryan* » Prize depuis 1974 ou *Manifesto*, 1990. Il est connu pour ses performances et ses actions publiques radicales ainsi que pour ses projets de longue durée comme *The International Center of Planning Accidents* ou son engagement dans le domaine des médias de masse. Khachatryan a été le directeur artistique du magazine *Garoun* (1987-1996) et de la compagnie AR TV (1996-2002). Il travaille à l'école des Beaux-arts du complexe éducatif de Mkhitar Sebastatsi.

Sélection d'expositions: *Future in the Past*, Kalentz Museum (Erevan, 2014); Stiftung Deutsches Historisches Museum (2012); Pavillon arménien de la 54^e Biennale de Venise (2011); *D'Arménie...* (Quimper, 2007); 20^e Biennale Internationale de l'affiche de Varsovie (2006); *Adieu Parajanov* (Vienne, 2003); ainsi que *Parallel reality* au Centre culturel Hay-Art et 1^{re} Biennale Internationale de Gumri (1998).



Remerciements spéciaux à Christopher Gasparian et Lusine Hovhannisyan pour leur traduction de l'arménien l'anglais, et à Yoann Gourmel de l'anglais au français, ainsi qu'à Fareed Armaly, Samvel Baghdasaryan, Grigor Khachatryan et Élodie Royer pour leur assistance diverse.

Notes :

1. La première édition date de 1969. Le titre est ici traduit du russe. ←
2. *ibid.* ←
3. Les **subbotniks** étaient des jours dédiés à la communauté et au travail volontaire en Union Soviétique. ←
4. « Hourra! » en Arménien. ←
5. La période la plus active du **3rd Floor** (parfois désigné comme un groupe, parfois comme un mouvement artistique et culturel) s'étend de 1987 à 1994. Le nom provient de leur premier happening/intervention qui eut lieu au troisième étage du Syndicat des Artistes de Erevan en 1987. L'historien de l'art Vardan Azatyan indique que la création du groupe est ancrée dans le contexte de la perestroïka. **The 3rd Floor** a réuni des artistes, des écrivains, des musiciens et des théoriciens résistant aux traditions idéologiques dominantes du réalisme socialiste à travers des happenings, des performances, des manifestes et une approche artistique de la peinture utilisant des gestes et des intentions expressives. ←
6. « Printemps » en arménien. Ce magazine indépendant littéraire, culturel et social fut fondé en 1967. ←
7. <http://www.arteria.am/> ↪ ←
8. Le Centre d'Art Contemporain Expérimental, appelé NPAK, fut officiellement fondé en 1994. Voir <http://www.accea.info/en> ↪ ←
9. En 1995, le premier pavillon officiel de la République arménienne à la Biennale de Venise fut organisé par le NPAK. Il présentait le travail de Samvel Baghdasaryan et Karen Andreassian. ←
10. Le centre culturel Hay-Art (1997-2004, directeur artistique Ruben Arevshatyan) fut l'un des plus grands centres d'art contemporain à Erevan, initié et dirigé par la communauté artistique locale. Pendant des années, il a produit des projets collaboratifs au sein de la scène artistique locale et parmi un réseau international. En 2004, la municipalité de Erevan a fermé le centre culturel. Aujourd'hui, le centre accueille ponctuellement des expositions. ←
11. Le Musée d'Art Moderne de Erevan fut fondé en 1972 par l'historien de l'art Henrik Igityan (directeur du musée jusqu'en 2009) avec le soutien massif des artistes arméniens actifs dans les années 1960 (considérés comme des modernistes tardifs). Ce fut le premier musée d'art moderne de tout le bloc soviétique. Diverses générations d'artistes des années 1960 à nos jours ont basé leur carrière et leur pratique artistique soit sur leur relation directe ou indirecte avec le musée, soit sur l'opposition et la critique de sa position sur le développement de l'art après les années 1980. Pour les activités actuelles du musée, voir <http://www.mamy.am/> ↪. ←
12. En référence à la Perestroïka, la guerre du Haut-Karabagh et les développements économiques et culturels de l'Arménie en vue de la définition d'une société ouverte et démocratique. ←
13. Un projet de performance de Grigor Khachatryan réalisé en 2006. ←



La logique des institutions (artistiques) en Chine et les stratégies de retrait actif des artistes

Biljana Ciric

IV-

54

Le musée, la modernité et les tentatives de retrait interrompues de l'art moderne

Le premier musée chinois, entièrement conçu en territoire national, fut fondé en 1905 par Zhang Jian dans la ville de Nantong, située dans la province du Jiangsu — aujourd'hui, à deux heures de bus de Shanghai. Entrepreneur local aux idées innovantes, Zhang Jian soumit en 1895 à la cour de la Dynastie des Qing, son idée de construire un musée dans la capitale, Pékin, ainsi que dans chaque province du pays.

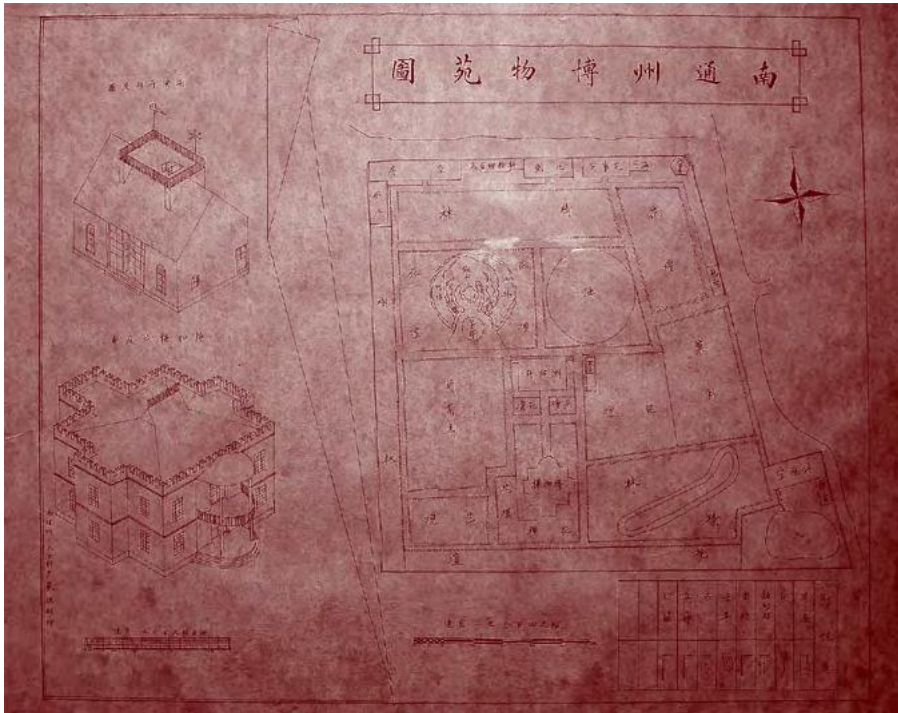
La fin de la domination coloniale, sous laquelle la Chine avait vécu au cours du 19^e siècle, força l'élite chinoise à chercher des moyens de renforcer le pays et son sens du nationalisme. Dans le cadre du projet de Zhang Jian, l'idée d'une prétendue « modernité », propre au début du 20^e siècle fut non seulement appliquée à la création d'un complexe muséal, mais aussi à un ensemble d'institutions édifiées à Nantong dans l'intention d'en faire la ville moderne idéale, une ville « modèle » comprenant notamment, en plus du musée, des prisons, des hôpitaux, des écoles et des usines. Sa conception du musée était grandement influencée par le modèle des musées coloniaux bâtis à Shanghai — l'un d'entre eux, appelé le Musée Heude, fut établi en 1895 par les Jésuites, alors que le Musée de Shanghai fut fondé à la moitié du 19^e siècle par la section de Chine du Nord de la Société Royale Asiatique (*Royal Asiatic Society North China Branch*). Cet intérêt pour l'institution muséale reposait sur un ensemble d'ambitions comme, par exemple, la restitution du patrimoine national (auparavant endommagé, ou emporté à l'étranger par les pouvoirs coloniaux), la consolidation d'un savoir à propos de ce patrimoine au niveau local, la réappropriation du système de classification introduit par ces premiers musées afin de mieux comprendre et de cataloguer tout ce qui se rattachait à la Chine et, parallèlement à cela, la poursuite du projet des élites chinoises de rendre le pays plus fort par le biais de structures institutionnelles, de la constitution de collections, et de leur étude.

Les premiers musées fondés par des étrangers peuvent renvoyer à des musées d'histoire naturelle, qui exposaient également des peintures et des porcelaines chinoises traditionnelles. On voit clairement

IV-

le lien entre ces premiers musées, qui s'efforçaient de présenter le monde comme un tout singulier, et la tradition européenne du Musée d'Histoire Naturelle et du « cabinet de curiosités » du 19^e siècle. Aujourd'hui, il ne reste du Musée de Nantong que le bâtiment, la plupart des objets ayant été détruits pendant la guerre sino-japonaise, puis au cours de la Révolution Culturelle. En conséquence, l'idée d'un musée destiné à « préserver le passé et éclairer le futur », si chère à Zhang Jian, reste aujourd'hui encore un projet en grande partie inachevé.

Le musée de Zhang Jian à Nantong était consacré principalement au monde naturel, mais il exposait également sa collection personnelle constituée de divers objets comme des peintures et des artefacts historiques, offrant ainsi une vision plus complexe que les musées d'histoire naturelle d'origine coloniale.



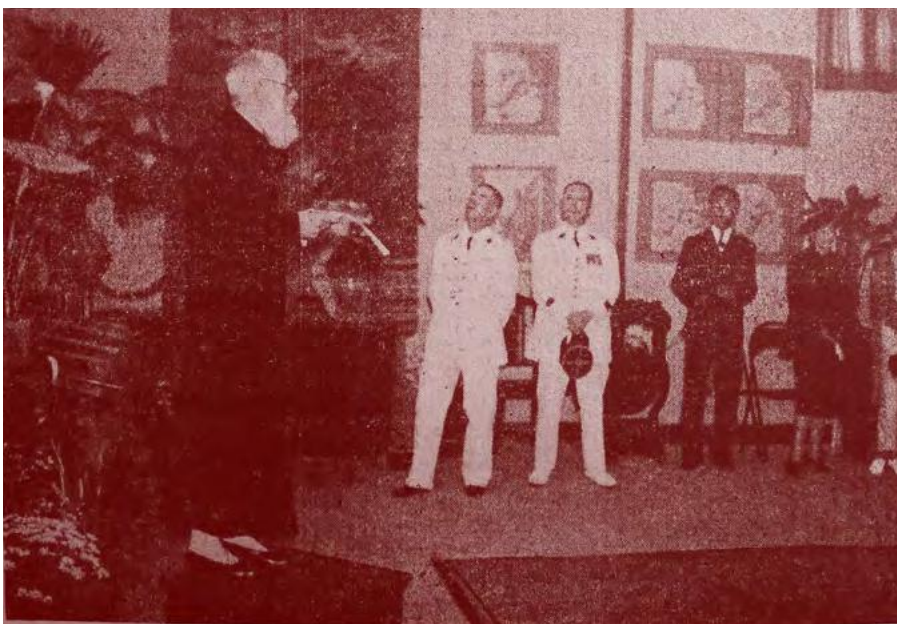
Dès le début, le terme chinois employé pour désigner le « musée » fut l'objet de différentes interprétations, en fonction de sa traduction. Le terme *bo wuyuan* fut utilisé principalement à la fin du 19^e siècle pour renvoyer à une conception du musée relativement nouvelle, traduite par l'historienne de la culture Lisa Claypool par « Salon pour l'Étude des Choses »¹. Cette définition est pour le moins différente du mot employé aujourd'hui pour désigner le musée des Beaux-Arts: *mei shuguan*, qui

Plan d'architecte du Musée de Nan Tong par Yan Naizhao, 1908
 Courtesy du Musée de Nan Tong

renvoie à quelque chose comme « Salon des Beaux-Arts ». Si le terme, *bo wuyuan*, était utilisé principalement par les britanniques et les Jésuites, c'est celui que Zhang Jian donna finalement à son complexe muséal; le mot *yuan* renvoyant à un jardin, présent dans le complexe original. Zhang Jian employait également le terme *Bolan Guan*, traduit par Claypool comme « salon pour les yeux studieux et aventureux », soulignant ainsi la prédominance de la vision sur la réflexion purement théorique. Ces premières interprétations du concept de musée ont également influencé la conception du rôle que cette institution devait remplir. Par exemple, la séparation entre l'acte de voir et celui d'étudier a eu un impact évident sur le développement de la muséologie au cours de la première période de l'art d'avant-garde, notamment en ce qui concerne le musée des Beaux-Arts, où l'étude de ces objets reste encore aujourd'hui marginale.

Ces premiers musées n'eurent que peu de contacts avec les artistes de leur époque, mais leurs échanges avec l'étranger montrent qu'ils maintenaient de nombreuses relations avec des institutions du monde entier. Bien que ces musées n'aient généralement pas exposé les artistes les plus avant-gardistes — notamment ceux qui repensaient l'art et son rapport avec la société — les chiffres révèlent qu'ils avaient des niveaux de fréquentation extrêmement élevés.

Le *Daily News* publiait ainsi, en mai 1939: « L'exposition organisée par le Musée Heude à l'occasion du 70^e anniversaire de sa fondation continue à jouir d'un succès remarquable. Tous les jours, avant même l'ouverture des portes, une longue file de personnes attend pour rentrer, et d'autres se bousculent dans les salles d'exposition. La première semaine, 55.000 entrées ont été enregistrées »².



New Exhibition Hall Inaugurated at "Musee Heude"

"N.C.D.N." Photo.

The above photo shows the Rev. Father Piel, director of the museum, as he addressed the guests attending the function held yesterday afternoon in the museum building, 221 Ave. Dubail.

The North-China Daily News, dimanche 21 mai 1939, page 6.

Nouvelle salle d'exposition inaugurée au Musée Heude

« Cette photographie montre le Révérend Père Piel, directeur du musée, s'adressant aux invités assistant à la cérémonie qui s'est tenue hier après-midi au musée situé au 221 Avenue Dubail. »

Cette situation eut des conséquences particulières sur le développement de l'art moderne au niveau local. Notamment si l'on compare avec l'Occident, où l'essor de l'art moderne, les musées, ainsi que l'étude de l'histoire de l'art étaient étroitement liés (l'exemple le plus évident étant la création du Musée d'Art Moderne à New York, en 1929). Dans le contexte chinois, les mouvements d'avant-garde du début du 20^e siècle et plus tard, ceux des années 1980, restèrent déconnectés du musée en tant qu'institution instrumentale, porte-parole du récit de l'histoire de l'art.

Un certain nombre de peintres, rentrés en Chine après des études à l'étranger — principalement au Japon et en France — formèrent des associations, comme ce fut le cas de l'Association Tempête, lancée par Pang Xunquin et Ni Yide à Shanghai en 1931, ainsi que l'Association Chinoise des Beaux-Arts Indépendants, fondée par des étudiants chinois à Tokyo, en 1934. En 1932, les artistes de l'Association Tempête organisèrent leur première exposition auprès de l'Association des Étudiants Chinois de Shanghai, pensant qu'elle aurait un impact important sur la scène artistique locale alors qu'en réalité, il semblerait qu'elle n'ait eu que peu d'influence, et très peu de visiteurs.

Le manifeste de l'Association Tempête déclarait ainsi :

Nous détestons toutes les vieilles formes et couleurs, ainsi que toutes les techniques ordinaires et médiocres. Nous avons besoin de nouvelles techniques pour représenter l'esprit de la nouvelle époque.

Depuis le début du 20^e siècle, l'art européen a connu une période d'épanouissement : le hurlement des Fauves, la difformité des cubistes, la violence du dadaïsme et la rêverie du surréalisme, etc.

Il est temps que l'art chinois du 20^e siècle connaisse aussi une période d'épanouissement.

Allons, agissons ! Avec notre lyrisme et nos passions d'ouragan, avec notre volonté de fer, créons notre monde entrecroisé de couleurs, de lignes et de formes !^{3→}

Ainsi qu'en témoigne le manifeste, les débats nationaux sur l'art au cours de la seconde moitié du 20^e siècle étaient influencés de façon significative par la culture occidentale. D'après l'historien Ralph Croizier^{4→}, c'est au cours de cette période que l'art moderne fut introduit en Chine, avant de disparaître rapidement en raison du sentiment anti-japonais provoqué

IV-

par la guerre sino-japonaise (1937-1945) puis par la guerre civile chinoise et par la suite, en raison du formatage idéologique de l'art dès 1949 et jusqu'à la Révolution Culturelle (1966-1976). Il n'est réapparu qu'avec les premiers mouvements d'avant-garde des années 1980.

Les transformations d'ordre social et politique de leur pays incitèrent certains artistes chinois à des actions de retrait, qui marquèrent non seulement leur pratique artistique, mais aussi leur présence dans la sphère publique. Cette situation reposait en grande partie sur une volonté d'échapper à l'imagerie conditionnée par l'idéologie et l'instrumentalisation politique, devenues une tendance dominante de l'art à partir des années 1940.

Les stratégies de retrait souvent évoquées en rapport avec l'art contemporain chinois sont généralement liées à la période d'expérimentations du début des années 1980. Je souhaiterais toutefois souligner leur lien avec les discussions du début du 20^e siècle entre, d'un côté, les peintres réalistes de l'académie, qui adoptèrent le modèle de la peinture occidentale comme un symbole d'excellence scientifique et de progrès — placé, plus tard, au service des causes révolutionnaires — et, de l'autre, les peintres modernes de cette époque, en particulier les membres de l'Association Tempête de Shanghai (1932-36) et de l'Association Chinoise des Beaux-Arts Indépendants, active à Tokyo et Guangzhou au milieu des années 1930 (la première exposition à Guangzhou fut organisée en 1935).

Les membres de ces deux associations se proposaient d'abandonner l'imitation du monde environnant, s'éloignant ainsi du réalisme académique, et de développer leur propre expression à travers « les couleurs, les lignes et les formes », tel que les membres de l'Association Tempête l'articulaient dans leur manifeste, reflétant une tendance des premiers mouvements d'avant-garde. Les membres de ces deux associations, actifs dans les années 1930 et fervents défenseurs de l'expression individuelle, allaient toutefois être rapidement confrontés à la réalité de la guerre contre le Japon, durant laquelle tous les artistes et les intellectuels chinois avaient la responsabilité de servir leur pays et de faire l'apologie du nationalisme à travers leur œuvre.

Comme l'explique Ralph Croizier dans son essai intitulé « Post-Impressionists in pre-war Shanghai: The Juelanshe (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China »^{5>}, les membres de l'Association Tempête rejetaient l'idée selon laquelle la peinture pouvait

IV-

servir la politique en créant des images aisément reconnaissables par les masses. Cela ne signifie cependant pas que les artistes étaient totalement satisfaits de la situation inverse et ne proposaient qu'une révolution de l'individualité et de la conscience individuelle.

Ce que ce petit groupe de peintres modernes envisageait à cette époque peut être décrit aujourd'hui comme un retrait dans l'art lui-même, afin d'explorer les résonances entre l'art et le champ social. Afin d'éclairer davantage ces activités, il convient de préciser que de nombreux membres de ces deux associations figuraient également parmi les premiers membres de la Ligue de la Jeunesse Communiste, établie au début des années 1920. En proposant une production visuelle basée sur l'abstraction et la non-représentation, ces groupes tendaient vers une approche expérimentale qui renvoyait directement à leur séjour dans des lieux comme Tokyo et Paris, au contact des mouvements cubiste, Dada et surréaliste, les conduisant à opérer un retrait du champ de la représentation qui fut ensuite débattu dans le contexte de l'avant-garde artistique des années 1980. Ces tendances à l'abstraction des années 1920 et 1930 furent finalement interrompues par la guerre avec le Japon, et par la fonction de soutien à la nation exigée des artistes.

Pour en revenir aux structures institutionnelles des années 1920 et 1930, le fait est que ces artistes exposaient leur travail dans des lieux publics, dans des circonstances où ils ne bénéficiaient d'aucun soutien institutionnel, ni de musées permettant de situer leurs pratiques dans un contexte. Dans ces conditions, ils commencèrent à employer des stratégies distinctes pour montrer leur travail, dont le caractère novateur était bien plus remarquable qu'on ne veut souvent l'admettre aujourd'hui.

Parallèlement à leur recours à des espaces non artistiques pour exposer, certaines publications imprimées offraient l'un des espaces de visibilité les plus importants pour ces artistes : *Le jeune compagnon*, diffusé entre 1926 et 1945, et le magazine mensuel *Fi Feng*, publié entre 1933 et 1937.

Les changements politiques se manifestaient à travers des discussions à propos du contenu de la peinture ou, pour être plus précis, de son sujet et de ses intentions. Toutefois, cette discussion au sein de la sphère artistique ne dura pas ; l'art devint rapidement un instrument politique et un véhicule essentiel de la lutte nationale contre le Japon, comme le Forum de Littérature et d'Art de Yan'an de 1942 allait clairement

IV-

l'énoncer. Il y fut décidé que l'art devait représenter la vie de la classe ouvrière et servir les objectifs politiques. Au cours des décennies suivantes, cette idée évolua vers un système idéologique de représentation qui possédait de nombreux points communs avec le Réalisme Socialiste d'Union Soviétique.



WAITING by S. K. FONG

作 鵠 雪 方 待 期

The Young Companion Magazine 66-72
Série d'artistes contemporains
L'attente par S.K.Fong

决澜社第三屆畫展



作畫給役·道山
Highway By Y. T. Yen



作畫風扇·圖樣
Design By F. C. Long



作人秋相·張勇
Portrait By C. Y. Young



作多興·張小黃
Miss Wang By T. Chow



作陶太編·張之友友
Portrait of a Friend By T. Y. Young



作太興周·德修
Repair Machinery By C. T. Chow



Portrait By Y. Chung



Still Objects By T. Yu

作編正·物靜

The Young Companion Magazine 107-112, 1933
Troisième exposition de l'association Tempête
Seconde exposition de l'association des artistes
chinois indépendants

L'État, la construction de la nation, l'idée de musée et le retrait actif des artistes

Les musées fondés par des étrangers au cours du 19^e siècle furent eux aussi fortement affectés par les changements politiques et sociaux. Le Musée de la Société Royale Asiatique de Shanghai allait devenir en 1942 le Centre culturel sino-japonais, encore ouvert au public. Le musée fut rouvert en 1945, mais en raison des grandes transformations politiques et de l'abandon de la Chine par les étrangers en mai 1952, la Société Royale Asiatique décida de fermer le musée et de faire donation de sa librairie et de sa collection à la République Populaire de Chine. Peu après, le Musée Heude fut également fermé.

La même année, la République Populaire de Chine fonda son propre musée, destiné à renforcer l'identité nationale du nouveau pays, en suivant les principes énoncés par le Bureau Culturel: « Suggestions sur les politiques, les missions, visions et directions futures des musées locaux ». Ces « suggestions sur la politique, le rôle, la nature et le développement des musées » indiquaient clairement qu'ils devaient adopter le modèle des musées soviétiques comme référents directs. Cette idée fut à nouveau affirmée lors d'une réunion de travail sur le Musée National, en 1956: « Le rôle de nos musées devrait obéir aux principes du Marxisme-Léninisme et à d'autres pensées du Parti. Par exemple, les musées d'histoire soutiennent l'idée selon laquelle l'histoire est créée par les travailleurs, représente la lutte des classes et est déterminée par le développement des forces productives et des relations de production. Pour présenter ces idées d'une manière systématique et politiquement correcte, nous devons suivre la pensée marxiste-léniniste dans nos recherches et dans les plans, et présenter aussi bien des objets que des documents écrits. Notre maîtrise de ces principes s'est cependant avérée inadéquate. C'est pourquoi les travailleurs des musées de Chine en ont conclu que parmi les principes guidant les musées socialistes, le premier consiste à « suivre l'enseignement du Marxisme-Léninisme et la pensée de Mao Zedong. »

Le travail préliminaire à la construction des musées d'art dans les principales villes du pays était généralement confié à l'Association des Artistes (une organisation officielle établie en 1949) et, après son ouverture, chaque musée était considéré comme une institution

IV-

indépendante, qui devait toutefois rendre des comptes au Département de Propagande et au Bureau Culturel. Cet organisme de direction est toujours en place aujourd'hui. Il mit de nombreuses institutions dans une position difficile, car bien qu'elles aient souvent souhaité présenter les pratiques de leurs contemporains, la moindre décision politique était susceptible d'interrompre la programmation institutionnelle.

Pendant la Révolution Culturelle, de nombreux musées qui avaient pour mission la conservation d'objets historiques souffrirent grandement, notamment au cours de la campagne « Détruire les Quatre Vieilles : vieilles idées, vieille culture, vieilles coutumes, et vieilles habitudes », à la fin des années 1960. Les employés des musées s'efforcèrent de trouver des motifs révolutionnaires légitimes pour empêcher les Gardes Rouges de détruire les objets historiques.

La représentation de l'art de cette époque que nous avons aujourd'hui repose presque uniquement sur l'imagerie idéologique, les musées ayant été l'un des principaux véhicules de transmission des valeurs idéologiques.

L'artiste Fan Jiman joua un rôle complexe au cours du vingtième siècle. Ce que l'on sait aujourd'hui de Fan Jiman se limite à sa carrière en tant que communiste. Sur invitation de Lui Haisu, Fan Jiman commença à enseigner à l'Académie des Beaux-Arts de Shanghai entre 1947 et 1949, et il continua ensuite à travailler pour l'Académie de Théâtre de Shanghai, jusqu'en 1955 — moment où il fut découvert et emprisonné, pour n'être relâché qu'en 1975. Cependant, entre le début des années 1950 et l'année 1955, Fan Jiman tint une librairie appelée la librairie Beethoven, au numéro 62 de la rue Maoming, près de l'avenue Miggle Huaihai. La librairie possédait de grandes baies vitrées donnant sur la rue, à travers lesquelles les passants curieux pouvaient voir sa grande pièce. Outre la vente de diverses publications traitant de l'art et de la culture dans différentes langues, on pouvait également y trouver du matériel d'art, des spécimens de taxidermie, ainsi que différentes sortes de meubles. Fan Jiman utilisait également la librairie comme un espace d'exposition, où il accrochait ses propres peintures. D'après le peintre Yu Yuhuan, « la pièce contenait tout ce que les artistes pouvaient désirer »⁶. En ce sens, on peut voir la librairie Beethoven comme un espace d'exposition profondément ancré dans la vie quotidienne des artistes, pas seulement comme librairie, mais aussi comme lieu de réunions entre collègues, autorisant quelques incursions dans l'espace public.

IV-

L'approche radicale de la peinture de Fan Jiman était exceptionnelle parmi les artistes de l'époque, dans la mesure où il déployait des tonalités post-impressionnistes très marquées et produisait une œuvre qu'il était impossible d'exposer dans un lieu davantage public.



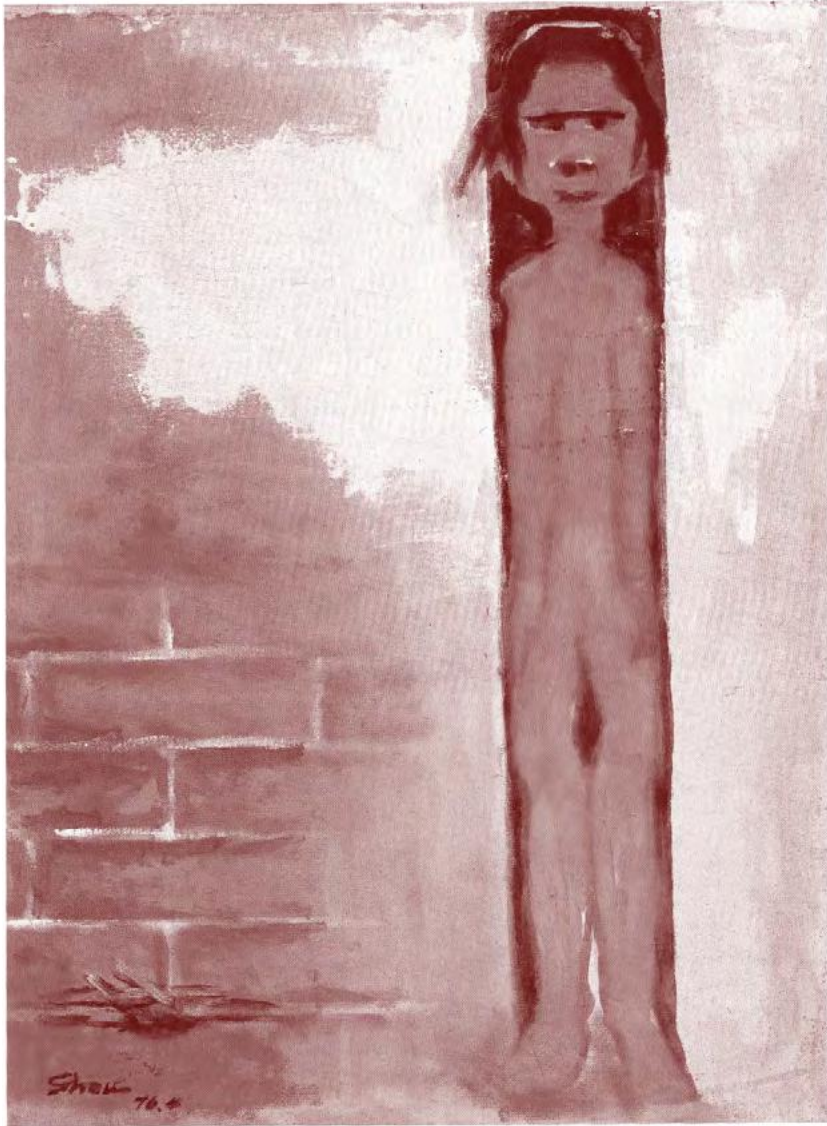
IV-

On peut également mentionner le cas de Xu Chengdou. Né à Saïgon (aujourd'hui Hô-Chi-Minh-Ville), au Vietnam, dans les années 1930 (la date exacte est inconnue), Xu Chengdou revint en Chine en 1959, dans l'intention de contribuer à la renaissance de son pays. Il montrait souvent aux artistes de Xiamen une série de catalogues envoyée par sa famille du Vietnam. De plus, par le biais de la correspondance entretenue avec son ami Chen Qiyao, résidant en France, il parvint à introduire l'art moderne occidental à Xiamen, devenant ainsi l'un des principaux intermédiaires ayant introduit l'art occidental aux membres du groupe Dada de Xiamen.

Aujourd'hui, ni l'œuvre de Fan Jiman, ni celle de Xu Chengdou ne sont mentionnées dans le récit officiel de l'histoire de l'art — pas même leur influence. Leurs contributions artistiques et leurs idées concernant la nature révolutionnaire de l'art dépassent pourtant largement la question de la représentation par l'image, et peut-être pourrait-on dire que leur importance réside dans leur effort pour comprendre l'art en fonction de

Xu Chengdou
Nature morte, 1964
31 × 27 cm
Courtesy de Lin Jiahua

son contexte social. Bon nombre de ces pratiques avaient été cachées au public, y compris au moment où elles furent créées, mais il serait cependant intéressant d'explorer la relation entre ces épisodes historiques et les mouvements d'avant-garde actifs dans le pays au cours des années 1980.



Dernier exemple, Zhao Shou fut l'un des membres fondateurs de l'Association Chinoise des Beaux-Arts Indépendants — groupe d'étudiants chinois créé à Tokyo en 1935. Avant de fonder l'association, ces artistes avaient protesté et refusé de prendre part à l'*Exposition des Beaux-Arts*

Zhao Shou
Homme vivant dans une fissure, 1975
Huile sur toile
67 × 50 cm

des étudiants chinois à l'étranger, organisée par le Bureau Général des Étudiants Chinois à l'Étranger. Le groupe se composait (entre autres) de Liang Xihong, Li Dongping, Zeng Ming et Zhao Shou ; à leur tour, ils organisèrent leur propre exposition intitulée *Dix artistes chinois au Japon*. Un an après, ils fondèrent l'Association Chinoise des Beaux-Arts Indépendants, reflétant les tendances cosmopolites des jeunes artistes — probablement influencés aussi par d'autres groupes de Tokyo et leur séjour sur place. Toutefois, l'allusion à la Chine dans le nom de l'association rendait compte de la persistance d'un sentiment complexe d'identification avec une identité nationale. À son retour en Chine, le groupe organisa un certain nombre d'expositions à Guangzhou, Shanghai et Nanjing, et s'attela également à la traduction de textes étrangers, introduisant ainsi des textes de théorie de l'art apparentés à l'art moderne.

Zhao Shou disparut de la vie publique en 1958, jusqu'à la fin de la Révolution Culturelle, poursuivant cependant sa pratique à la campagne, où il avait été envoyé de force pour suivre un programme de « rééducation ». Son style pictural était radicalement différent de la peinture traditionnelle et des aspirations des artistes de l'époque. Son œuvre fut progressivement réintroduite dans les discussions publiques après 1991, date à laquelle le Musée des Beaux-Arts de Guangzhou organisa sa première exposition personnelle. Sous l'influence des Surréalistes, Zhao Shou revendiquait une approche très singulière. Il déclara ainsi : « Je refuse le fait que le Surréalisme soit occidental ; il n'a été encouragé qu'à l'Ouest, mais dans le monde, la seule source fiable et digne de confiance doit être soi-même »⁷².

IV-

L'après-révolution culturelle et les tentatives artistiques d'instauration d'une sphère publique

Au début des années 1980, le secteur culturel connut une série de transformations, propices au développement d'une « nouvelle vague » artistique. Bien que ce mouvement ait favorisé l'engagement artistique et contribué à la consolidation d'une idée de sphère publique à travers

presque tout le pays, il ne s'identifiait pas avec un seul programme ou un seul leader. Les différents groupes le constituant possédaient certains points communs, comme un penchant pour l'auto-organisation, une tendance à l'expression en public, ainsi que l'expérimentation de diverses stratégies et approches artistiques. Leurs revendications en faveur d'une nouvelle conception du rôle des artistes et de l'art se manifestèrent tout particulièrement dans l'exposition présentée sur le Mur de la Démocratie, en 1979. Situé dans le quartier de Xidan, à Pékin, le Mur de la Démocratie mesurait plus de dix mètres de long et se convertit en symbole de la liberté d'expression. C'était un lieu où les gens exprimaient leurs idées politiques et leurs critiques, allant parfois jusqu'à déployer des stratégies précoces d'occupation temporaire de l'espace public, ainsi que les premières expositions en public. Ce qui, auparavant, était resté caché au domicile des artistes, trouvait enfin sa place sur la scène publique.

L'exposition sur le Mur de la Démocratie était une tentative des artistes de présenter publiquement leur travail, sans se soucier de savoir si les musées officiels allaient accepter leurs pratiques. Lorsqu'on voit ces œuvres aujourd'hui, elles semblent assez impressionnistes et sans message politique évident ou clairement affiché, mais il est essentiel de les replacer dans leur contexte de création et des événements qui l'ont accompagnée, après la fin de la Révolution Culturelle. Jusqu'alors, l'art et l'artiste avaient été considérés uniquement comme des instruments au service (total) de l'idéologie — tout comme les travailleurs, les paysans et les soldats. Il est important de préciser que la plupart de ces artistes étaient des amateurs, travailleurs à l'usine, qui exprimaient leurs sentiments et leurs émotions à travers leur production artistique, à une époque où celle-ci pouvait être perçue comme réactionnaire.

Réunies sous la forme d'une exposition, ces interventions artistiques introduisirent non seulement une nouvelle approche de la création artistique, mais elles lancèrent aussi une tradition d'expositions organisées illégalement, à la manière de déclarations politiques, qui trouvaient un écho non seulement au sein du monde de l'art, mais aussi dans chaque partie de la structure sociale. Outre le Mur de la Démocratie, *L'Exposition Étoile* de 1979 et *L'Exposition d'Avant-Garde* de 1989 au Musée National des Beaux-Arts peuvent être décrites comme des actions politiques.

Cette stratégie consistant à exposer des œuvres d'art dans la rue allait également être adoptée par le Groupe des Étoiles, dont la première exposition eut lieu au Parc Beihai, près du Musée National des

IV-

Beaux-Arts. Parmi les membres du Groupe des Étoiles, figuraient Huang Rui, Ai Weiwei, Yan Li, Ma Desheng, Mao Lizi, Wang Keping, Bo Yun, Li Shuang, Yang Yiping, Yin Guangzhong, Zhong Acheng, Qu Leilei, et Shao Fei. Le groupe cessa ses activités en 1983.

Organisée suite au refus du Musée National des Beaux-Arts d'exposer les œuvres de ces artistes, l'exposition montée dans le parc voisin constituait clairement une critique à cette institution.

Le format de l'exposition était simple: des cordes étaient employées comme supports structurels, et l'espace d'exposition était délimité par une simple entrée. À son inauguration, les artistes firent même payer une somme modique, revue par la suite en raison de l'importante affluence. L'exposition fut cependant déclarée officiellement illégale, le 28 septembre 1979. Le 1^{er} octobre, date du trentième anniversaire de la fondation de la République Populaire, les artistes répliquèrent en organisant une marche de protestation au nom des droits de l'homme. Partis du Mur de la Démocratie de Xidan, les manifestants rejoignirent le siège du Comité Municipal de Pékin du Parti Communiste Chinois en portant une banderole avec l'inscription « Nous exigeons la Démocratie et la Liberté artistique ». La première *Exposition des Étoiles* put finalement avoir lieu au Studio Huafang dans le Parc Beihai, à Pékin, du 23 novembre au 2 décembre 1979.

Suite aux expositions du Mur de la Démocratie, les tentatives de revendiquer l'usage de la sphère publique par le biais d'expositions et d'autres sortes de présentations se multiplièrent au début des années 1980, et certains artistes commencèrent à organiser des expositions dans différents lieux, dont des clubs universitaires, les Palais de la Culture de certains quartiers, des appartements privés, et même des musées.

L'un des premiers musées à présenter ces artistes désignés comme avant-garde fut le Musée des Beaux-Arts de Shanghai. La première exposition, organisée en 1986 au nouveau siège du musée, incluait des artistes considérés comme marginaux, en grande part grâce à Zhang Jianjun, un artiste travaillant pour le musée, et de Fang Zengxian, son directeur à l'époque, qui avait l'esprit ouvert. Un exemple mieux connu est celui de l'*Exposition d'Avant-Garde* de 1989 au Musée National des Beaux-Arts de Chine, programmée initialement au Musée National de l'Agriculture en 1987, mais reportée finalement par l'Association des Beaux-arts de Chine en raison des campagnes nationales contre la « libération bourgeoise ».

IV-

Il est certain qu'après 1989, les conditions de revendication de l'espace public dans les expositions organisées par des artistes furent radicalement transformées. Les nouvelles conditions de travail des artistes favorisèrent l'émergence de nouvelles idées pour organiser des expositions et, dans de nombreux cas, elles donnèrent lieu à des présentations, conçues non pas comme des structures spécifiques dans un espace donné, mais basées plutôt sur l'échange de livres et de magazines, destinés à faire circuler les idées d'un endroit à un autre. Ce fut le cas de certaines expositions organisées par l'artiste Geng Jianyi, ainsi que de propositions de Wang Yousheng. En même temps, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, l'intérêt de la scène internationale pour l'art contemporain chinois commença à croître, de même que les possibilités de commerce et de vente d'art — créant ainsi les prémices d'un marché de l'art contemporain chinois qui était jusqu'alors inexistant. Tout ceci eut lieu au nom de la démocratisation, considérée aujourd'hui encore comme un instrument essentiel.

Actions de retrait radical

Alors que l'exportation d'une certaine image de la Chine commençait à prendre de l'ampleur, des groupes d'artistes originaires de diverses localités prirent leurs distances avec cette représentation idéologique et, en même temps, remirent en question le rapport entre l'offre et la demande dans l'art. La situation du début et de la moitié des années 1990 nourrit une série d'actions artistiques, ainsi que le développement de nouvelles pratiques de ce que je désignerai ici comme « retrait radical. » Cette idée de retrait radical peut être envisagée à travers deux modes opératoires : le retrait d'une forme de production d'images idéologiques dans le champ de l'art, et le retrait comme critique du système de l'art globalisé, qui génère des tensions avec le local, produisant une demande croissante et des interprétations erronées.

La pratique artistique de Shi Yong et Qian Weikang au cours des années 1990 est l'une des plus représentatives de cette époque. Au cours de l'été 1994, Qian Weikang écrivait dans son journal : « Peut-être suis-je trop fatigué pour m'engager dans une dispute idéologique, quelle qu'elle soit. J'ai pris mes distances avec le mythe de la « critique

sociale», une manière peu nuancée de classer des œuvres. Je ne mesure pas avec le « regard de Dieu » ; la mesure n'est pas une conséquence de notre expérience personnelle. C'est plutôt notre expérience commune. L'artiste n'est rien de plus qu'un observateur, quelqu'un qui travaille dans un champ donné. L'artiste est pareil à un physicien ; il lui suffit de brouiller les cartes lorsque c'est nécessaire »⁸→.

Dans leurs premières installations, créées au début des années 1990, les deux artistes commencèrent à employer des matériaux éphémères et délicats. Qian Weikang produisit une série d'œuvres à partir de poudre de chaux et d'un système de mesure, tandis que Shi Yong avait recours dans ses installations à des matériaux photosensibles ; il provoquait de légers écarts entre la source lumineuse et les matériaux photosensibles, explorant ainsi la fragilité de leur relation et de leur interaction. La notion de mesure, ainsi que l'exploration de conditions prédéfinies, étaient au centre d'une autre œuvre de Qian Weikang, réalisée dans son appartement en 1993 et intitulée 人体身物能量输入/输出物理实验 (*Body Energy Input/Output of Human Body*). Il y calculait la quantité exacte de nourriture qu'il consommait en une journée et mesurait la quantité exacte d'excrétions produites par son corps.



Qian Weikang
Body Energy Input/Output of Human Body, 1994
 performance

Les expérimentations de ces deux artistes allaient suivre des voies différentes après 1996, date à laquelle Qian Weikang rompit radicalement avec le monde de l'art, alors que Shi Yong poursuivit sa pratique dans une autre direction.

Un autre exemple de cette même période est le groupe rassemblé en 1988 sous le nom de 解析 (Groupe de Mesure), qui changea par la suite son nom en 新刻度 (Nouveau Groupe Analyste). Bien que ce collectif ait compté de nombreux membres à ses débuts, trois seulement poursuivirent leur travail en commun, sans se décourager face aux règles très strictes déterminant le processus créatif: Gu Dexin, Chen Shaoping, et Wang Luyan. Ils appliquaient les principes suivants :

- pas de peinture;
- pas d'utilisation du pinceau;
- les seuls outils autorisés étaient les crayons et les règles;
- l'œuvre devait s'adapter au format d'une feuille de papier A4 (les artistes ayant remarqué que les œuvres de grande dimension étaient liées à une expérience visuelle, alors que les œuvres de petite dimension invitaient plutôt à lire la pièce);
- l'élimination de toute personnalité artistique était considérée comme élément le plus important^{9→}.

Pendant les années où ils exercèrent leur activité, les artistes travaillèrent à définir des paramètres bien clairs, destinés à éliminer toute trace de personnalité présente dans les œuvres. Dans l'une de leurs premières expérimentations, intitulée 解析— (*Analysis*), ils supprimèrent leurs propres noms et s'identifièrent comme A1, A2 et A3, affirmant dans un premier temps que A1, A2 et A3 étaient distincts et, après avoir appliqué leurs règles, affirmant que A1=A2=A3 (chaque membre étant représenté par une couleur dans cette opération: A1-noir, A2-jaune, A3-rouge). Tous partaient d'un point sur une feuille de papier, avec pour instruction de créer une ligne de 4,5 centimètres de long et un angle de 45 degrés. Lorsque la ligne rompait la surface du papier, l'œuvre était considérée comme achevée. Chaque mouvement était clairement documenté, de sorte que cette pièce devint par la suite une référence importante dans leur œuvre. La première série d'œuvres analytiques fut exposée dans l'appartement de Wang Luyan, une petite pièce qui servait également d'atelier au Nouveau Groupe Analyste. Les œuvres furent accrochées au mur et, à l'occasion de cet événement semi-public, les trois artistes invitèrent uniquement des

IV-

critiques et des commissaires d'exposition, car ils doutaient que le public général puisse comprendre leur travail. Après cette première exposition, les membres du groupe réalisèrent qu'ils devaient adopter une forme de présentation distincte de l'accrochage au mur d'un espace d'exposition ou d'une galerie ; ils commencèrent alors à présenter leurs œuvres sous forme de livres — puisque leur pratique faisait appel à la lecture plutôt qu'à une expérience purement visuelle, il s'agissait pour eux d'un grand défi. Exposer leur travail sous forme d'un livre leur permettait également de supprimer l'original, en tant que forme de présentation privilégiée au sein du système de l'art.

Finalement, les artistes abandonnèrent totalement l'espace d'exposition et introduisirent leur œuvre dans des librairies de musées, aux côtés des autres ouvrages, établissant un nouveau contexte pour leur travail. C'est ainsi que le Nouveau Groupe Analyste fut à l'origine d'une mutation importante de l'idée habituelle d'exposition en Chine. Dans les années 1990, une exploration critique autour de l'exposition a ainsi regroupé les activités d'un grand nombre de groupes de tout le pays, non pas dans l'espace physique d'un musée ou d'une galerie, mais plutôt dans l'espace du livre et de la publication, comme s'il s'agissait d'un espace d'exposition, d'un lieu pour partager différentes activités.

À bien des égards, la méthode de travail du Nouveau Groupe Analyste est liée au refus de toute participation au système de l'art exprimé par l'artiste Gu Dexin en 2009, probablement l'exemple le plus récent parmi les artistes appliquant cette stratégie. Gu Dexin s'est officiellement retiré de la scène de l'art avec une exposition intitulée *2009.05.02*, consistant simplement en une installation de panneaux rouges portant l'inscription : « Nous avons tué des gens nous avons tué des hommes nous avons tué des femmes nous avons tué des personnes âgées nous avons tué des enfants nous avons mangé des gens nous avons mangé des cœurs nous avons mangé des cerveaux nous avons défoncé leurs yeux nous avons écrasé leurs visages... »¹⁰→.

Pour beaucoup, ces tentatives de retrait étaient non seulement la conséquence d'un sentiment de déception face au système et au futur qu'il promettait, mais aussi d'un travail en commun dont les formes étaient plus propices à la collaboration, ou encore, du simple désir d'appréhender l'art comme la vie.

IV-

Le Musée des Beaux-Arts comme paradigme du système de l'art

Les rapports établis au cours des années 1980 entre les artistes et les musées n'ont cependant pas permis de transformer les institutions artistiques en lieux de recherche ou d'études; au contraire, ce sont les interventions artistiques qui ont transformé l'exposition, et non l'institution elle-même, en lieu de production possédant une temporalité particulière.

Lors d'événements organisés à partir de 1986, le groupe Dada de Xiamen réfléchissait aux valeurs symboliques mentionnées plus haut. En décembre de la même année, le groupe organisa une exposition au Musée des Beaux-Arts de Fujian, intitulée *Exposition événement à venir au Musée des Beaux-Arts de Fujian*; comme on peut le voir, le titre lui-même faisait allusion à la temporalité de l'exposition, que les artistes anticipaient et soulignaient. Les œuvres initialement prévues pour cette exposition ne furent pas exposées; à leur place, les artistes apportèrent des matériaux de construction trouvés autour du musée et exposèrent ces débris. À la fin de l'exposition, le groupe Dada de Xiamen déclara: «C'est un événement délimité, agressif, et continu... Le fait que ces objets inondent le Musée des Beaux-Arts [de Fujian] montre clairement qu'il s'agit d'une attaque. Et ce qui est attaqué ici, ce n'est pas le public, mais son opinion sur l'«art». De même, ce n'est pas le Musée des Beaux-Arts en-soi qui est attaqué, mais le Musée des Beaux-Arts comme paradigme du système de l'art... »¹¹. C'est l'une des premières, et des plus directes, déclarations sur l'art et le processus conduisant à son institutionnalisation.

Aujourd'hui, le rêve de Zhang Jian d'un musée dans chaque province du pays — peut-être même plus d'un — est finalement devenu réalité.

Aucune institution artistique ne joue aujourd'hui un rôle actif dans le développement d'un discours diffusé au-delà des frontières nationales. Dans la plupart des cas, ces tentatives ne nourrissent en fait que des marchés locaux et leurs propres réseaux. Très peu ont, à l'instar du Times Museum de Guangzhou, adopté un rôle de retrait actif de la scène dominante de l'art contemporain, afin d'articuler une voix distincte à travers leur programmation et d'autres initiatives.

IV-

En réalité, la notion de retrait fait partie de la grande tradition des hommes de lettres chinois. La recherche d'un refuge, d'un lieu éloigné des affaires publiques et propice à la contemplation est un thème fréquemment abordé dans les écrits des intellectuels.

L'idée de retrait comme moyen d'échapper au courant dominant; l'idée de retrait comme lieu marginal, permettant une certaine autonomie; l'idée de retrait comme lieu d'un(e) observateur(trice) actif(ve), avec des liens flottants qu'il ou elle peut aisément reconfigurer; l'idée de retrait comme une pause indispensable, comme une forme de culture de soi. Comme je l'ai dit plus haut, toutes ces pratiques de retrait sont rares, mais leur fragilité et leur manque de visibilité permettent pourtant au courant dominant de les ignorer, en accord avec la logique de consommation.

Espérons que cette idée de retrait actif, en tant que stratégie permettant de reconsidérer les différentes relations mises sous contrainte par le système de l'art actuel, conduira à réimaginer la rencontre artistique, au lieu de suivre une voie toute tracée comme reflet du caractère impuissant de notre imagination.

IV-

La version intégrale de ce texte a été publiée en chinois dans :
Active Withdrawals-Life and Death of Institutional Critique
(無為而為: 機制批判的生與死), éditeurs: Shanghai Scientific and Technological Literature Press | 上海科技術文獻出版社, Shanghai, Chine, 2014.

Notes :

1. Lisa Claypool, «Zhang Jian and China's First Museum», *The Journal of Asian Studies*, Août 2005, 64, 2. ←
2. *The North China Daily News Sunday*, 21 mai 1939, p. 16. ←
3. NdT : traduction française : Eric Janicot, *50 ans d'esthétique moderne chinoise: tradition et occidentalisme 1911-1949*, Paris: Publications de la Sorbonne, 1997, p.171 ←
4. Ralph Croizier, «Post-Impressionists in Pre-War Shanghai: The Juelanshe (Storm Society) and the Fate of Modernism in Republican China ↪» in John Clark (ed.), *Modernity in Asian Art*, University of Sydney East Asian Series, Sydney: Wild Peony, 1993, pp. 135-54. ←
5. NdT : Les Post-impressionnistes dans le Shangai d'avant-guerre : la Juelanshe (Association Tempête) et le destin du modernisme dans la Chine républicaine). ←
6. Information obtenue au cours d'un entretien de l'auteure avec Fan Elun, en juin 2014. ←
7. Ju Sou (Zhao Shou), *Surrealist across century*, Guang Dong Art Museum, 2008. ←
8. Des archives de Qian Weikang. ←
9. D'après un entretien avec Wang Luyan conduit par Biljana Ciric en à Beijing en 2013. ←
10. Livret de l'exposition, galerie Continua, Pékin, 2009. ←
11. *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective* (en chinois), Shanghai Renmin Chubanshe, 上海人民出版社, Shanghai, Chine, 2005, page 13. ←

IV-

76

Un signal et une perturbation: co-localités, langage et facilité

Simon Soon

V-

77

Permettez-moi de commencer par une mise en garde, une histoire à propos d'un sentiment de collaboration sincère, qui s'avère cependant problématique. Cette histoire est d'autant plus appropriée si l'on considère le regain d'intérêt actuel d'un certain nombre d'institutions d'Asie de l'Est pour cartographier ce qu'elles ont opportunément catalogué comme « art contemporain d'Asie du Sud-Est ». Prenons par exemple la création du Complexe Culturel Asiatique à Gwangju, présenté comme une « cité-laboratoire de la culture asiatique » ou encore, l'intérêt du Musée d'Art Mori (situé à Tokyo), à monter une exposition inventoriant l'art d'Asie du Sud-Est.

Le plus souvent, ces extensions « amicales » sont bien accueillies: elles ont souvent permis d'aborder de façon productive les dysfonctionnements infrastructurels et les déficiences propres à l'Asie du Sud-Est, encourageant ainsi la constitution d'un réseau régional, ainsi que d'amitiés qui perdurent encore à ce jour entre les commissaires d'une même génération¹. En d'autres occasions, elles ont eu tendance à alimenter une frénésie d'expositions, infligeant un nouveau cycle de violence « cartographique » à un ensemble de pays forcés d'entrer dans la catégorie « Asie du Sud-Est », en dissimulant le spectaculaire emballement du capital sous une approche contextuelle et politique simpliste, de l'art et de la culture contemporains.

Ma réflexion sur ces questions s'appuie sur une œuvre vidéo de l'artiste et commissaire Niranjan Rajah, que j'emploierai ici pour illustrer une parabole sur la folie et la faiblesse de l'amitié. *How to Explain Malaysian Art to a Gwangju Commissioner while Slowly Getting Drunk (Comment expliquer l'art malaisien à un commissaire de Gwangju tout en se saoulant lentement)* est une vidéo composée de séquences filmées



Photogramme de *How to Explain Malaysian Art to a Gwangju commissioner while slowly getting drunk (Comment expliquer l'art malaisien à un commissaire de Gwangju tout en se saoulant lentement)*, vidéo, Niranjan Rajah, 1999. Tous droits réservés.

d'une rencontre entre Niranjan, choisi comme interlocuteur local, et un commissaire de la Biennale de Gwangju parachuté sur place²→. Ce dernier était en visite à Kuala Lumpur dans le cadre de recherches en vue de l'édition à venir de la biennale.

La vidéo de Niranjan est assez simple et évidente. La séquence filmée révèle les dessous des négociations caractéristiques des scénarios curatoriaux de la fin des années 1990, avec des commissaires régionaux issus de centres de pouvoir comme Fukuoka, Gwangju ou Brisbane, travaillant avec des commissaires locaux qui sont censés jouer le rôle de médiateurs culturels. On peut dire que la méthode de recherche employée dans le cadre de la production d'expositions d'art contemporain de grand format, comme les biennales, n'a subi que peu de transformations depuis. Dans la vidéo, Niranjan offre un bref aperçu de la scène artistique nationale, récompensé par de la bière à volonté. Il se laisse emporter par son propre récit. Son discours est de plus en plus décousu, alors que son état d'ébriété empire.

Sur fond de musique d'ambiance insipide, on peut entendre Niranjan s'efforcer de présenter l'art en ligne (qu'il désigne comme E-art ou art électronique) comme une tendance importante de l'art malaisien, déjà explorée par les artistes dans les années 1990³→. Une grande exposition d'art électronique a eu lieu par exemple au Musée National des Beaux-Arts en 1997, incluant des œuvres qui étaient déjà aux prises avec Internet. Avec le recul, on sait cependant que ses suggestions n'ont pas été prises en compte : au lieu de cela, la biennale de l'année 2000, intitulée *Man and Space (L'homme et l'espace)*, a exposé les classiques de l'art contemporain asiatique et présenté des installations monumentales — le genre de spectacle que l'on a fini par associer aux biennales aujourd'hui⁴→.

La documentation vidéo, dans laquelle on voit les séquences filmées par le commissaire de Gwangju, montées par Niranjan, met en avant deux idées. La première concerne l'amitié présumée dans le contexte d'une mission de terrain. La seconde est un subterfuge mis au point par Niranjan afin de dévoiler l'économie d'échange et les structures de pouvoir qui sous-tendent certains de ces réseaux d'institutionnalisation, ainsi que le processus de sélection écartant les formes d'art anti-spectaculaires qui ne s'adaptent pas au modèle de la biennale. Cette œuvre n'écarte pas tout espoir d'une collaboration institutionnelle sincère, elle agit plutôt comme un avertissement, un rappel des dangers de la collaboration. C'est une forme de critique institutionnelle à l'âge des biennales⁵→. On pourrait même y voir une critique du spectaculaire, ce mode opératoire sur lequel

V-

repose véritablement la logique de déploiement et de consommation des expositions de grand format. De plus, elle révèle le type d'approche simpliste et faible de la recherche qui incombe aux intermédiaires locaux — de même que l'inaptitude à introduire des méthodes de recherche soutenues et innovantes dans les expositions de cette nature.

Puisque l'on parle d'un « âge des biennales », peut-être faut-il illustrer davantage cette notion avec une autre œuvre d'art. Dans sa conférence-performance *Sun, Sweat and Solar Queens (Soleil, Sueur et Reines Solaires)* présentée récemment dans le cadre de la Biennale de Kochi-Muziris⁶→, l'artiste, commissaire et critique d'art Ho Rui An utilise l'image fantasmagique de la gouvernante anglaise Anna Leonowens dans la comédie musicale *The King and I* comme avatar d'un personnage qu'il appelle la Reine Solaire⁷→. La Reine Solaire, telle que la présente Rui An, trouve son origine dans le vaste projet colonial, exercé en partie comme une métaphore de l'illumination en provenance de l'Europe des Lumières. Aux yeux de Rui An, la Reine Solaire est l'incarnation maternelle de ce qu'il appelle le « domestique global », une notion qui invoque un prétendu cosmopolitisme, tout en privilégiant un certain mode d'interpellation, de discours, de corporalité, d'économie et, peut-être même, d'art. Son chant est un chant sur la globalisation. Sur un monde où il n'y a pas



d'étrangers. Un monde de parfaite communication. Un monde d'échanges infinis. Un monde dont la devise principale s'incarne dans toutes les choses belles et inédites que j'apprends sur vous, jour après jour.

Observons par exemple cette image d'enfants autochtones

Photogramme du film *The King and I (Le roi et moi)*, réalisé par Walter Lang, 1956. Tous droits réservés.

formant un anneau autour de la danseuse Thaï pour imiter la jupe d'Anna. Par extension, Ho parle du « domestique global » comme d'un moment postérieur à l'époque coloniale. Poussant ce raisonnement plus loin, je suggère que cette notion de domestique global pourrait également s'appliquer au processus curatorial, à travers lequel une idée du monde est imaginée. Dans ce processus, les conditions, mêmes si elles sont locales, sont souvent articulées à partir d'une conception étroitement convenue d'un vernaculaire global, tout comme le concept d'amitié, ou d'intimité, suit les règles d'Anna, même si la danseuse locale participe à la rencontre. On enseigne à l'enfant à serrer des mains plutôt qu'à saluer en se prosternant (*kowtow*), et à imiter les pas de danse, parce que sa danse habituelle est considérée désormais comme « traditionnelle » et non « moderne ».

On trouve des similitudes avec certains processus curatoriaux basés sur la collaboration et la consultation. Des artistes désignés et arrachés à leur environnement sont nommés ambassadeurs puis jouent le rôle d'intermédiaires, introduisant alors leurs collègues et compatriotes au sein de ce discours global qui promeut un œcuménisme transnational et transrégional. J'entends par-là un ensemble de règles et de conventions préétablies et souvent appliquées rituellement, sans évaluation critique des enjeux politiques sous-jacents qui justifieraient leur bien fondé. Il concerne aussi bien le choix des œuvres — qui se doivent d'aborder des « urgences » spécifiques — que les cérémoniaux sociaux, tels que ces moments de rapprochement aidés par l'alcool.

La critique de Ho renvoie à une histoire du colonialisme et, par extension, aux diktats européens et américains qui fixent les conditions du global. Toutefois, comme je l'ai suggéré à propos de *How to Talk to a Gwangju Commission While Slowly Getting Drunk*, ce privilège n'est plus uniquement et exclusivement euro-américain. N'importe quelle économie maîtrisant le langage désinvolte de la collaboration peut aisément reproduire ce modèle d'amitié.

On parle de cet espace comme d'un lieu démocratique, du laissez-faire, libre et méritocratique. Il échappe à l'étouffant manque d'opportunités et aux bureaucraties nationales qui sont souvent à l'origine du désintérêt croissant et du manque de soutien à l'art contemporain d'avant-garde au niveau local. En même temps, les aspirations du « domestique global » génèrent également de l'exclusion à de nombreux niveaux — les règles étant fixées ici par des collectionneurs, commissaires et historiens qui ont reçu une formation universitaire spécifique, possèdent un charisme particulier et un goût et une idée bien précis de

V-

ce qui fait que l'art contemporain est contemporain. Qu'en est-il de ceux que cette hiérarchie invisible et tacite exclut de la conversation ?

J'en suis arrivé ainsi à envisager le contemporain, non pas comme un espace œcuménique, mais plutôt comme un lieu d'enjeux et de ruptures, d'écartés et de spectres (comme l'indique Henri Lefèbvre dans sa lecture des espaces sociaux), aboutissant à une idée de la multitude qui ne peut être circonscrite au discours courant qui entend par « global » une idée pratique pour parler d'un monde unique et de la mondanité⁸.

Je soutiens plutôt l'argument mis en avant par l'historien de l'art Patrick Flores. Au lieu de penser au local comme à une articulation du global, Flores propose la notion de global comme un assemblage de co-localités⁹. Ceci entraîne une reconnaissance des espaces et des approches qui ne sont pas forcément hybrides — car lorsque l'on parle d'hybridité, on préfère souvent des lieux et des modes de production qui privilégient les centres, comme points d'intersection où se produit le mélange culturel. La notion de co-localités suggère en revanche que différentes régions participent conjointement à ce que l'on conçoit comme étant « global », et pas seulement en tant que sujets d'une norme hégémonique qui se manifeste à travers des formes d'énonciation, des méthodes de production ou des axes de circulation.

En même temps, la notion de local n'est pas nécessairement réactionnaire ; elle permet au contraire, par une approche dialectique, de rester vigilant face aux dangers de repli liés à l'appartenance à un lieu unique et au refus de s'ouvrir aux mouvements du monde extérieur. Dans cette idée, le raisonnement qui conduit à ouvrir le local vers une conception du monde global par le biais de l'imitation et de la maîtrise doit être mis à l'épreuve.

Un tel renversement de situation réorganise les conditions propres à l'acte d'écrire et de parler, vers la possibilité d'étendre le local, en tant que lieu commun de l'action (*agency*) où se cristallise la consommation et la contemplation active. En guise de conclusion, l'observation d'une autre œuvre peut nous amener à considérer ce qui est en jeu ici. En 1974, Redza Piyadasa et Sulaiman Esa mirent en place ce qu'ils appelèrent une « expérience lancée conjointement ». Ce projet collaboratif impliquait la présentation d'objets trouvés, dont des manteaux abandonnés et ramassés, un rouleau d'encens anti-moustique consommé un soir donné, une cage à oiseaux vide avec un cartel se rapportant à l'instant précis où l'oiseau avait été relâché, ainsi que de nombreux autres objets trouvés, accompagnés parfois de déclarations sur des cartels¹⁰.

V-



Le titre de l'exposition, *Towards a Mystical Reality (Vers une réalité mystique)*, est éclairant. Il enjoint le public à considérer un registre élargi du réel, qui est apparu à la moitié du 19^e siècle comme une monnaie d'échange de la modernité, dans des conditions qui ont changé de façon paradigmatique. Cette incursion du réel au sein du mystique renvoie ainsi à un désir de rompre avec le concret, à la faveur d'une source de savoir revêtant une dimension spirituelle. L'exposition contient un inventaire du quotidien : des déchets de la société et de la culture contemporaines, rassemblés dans le cadre d'une exposition afin de dépeindre le local. Toutefois, ce tournant mystique modifie également notre propre conception du temps et du lieu.

V-

L'exposition renvoie au moment où le local n'est plus rattaché à un lieu, et n'est pas non plus vierge de toute influence. En ce sens, la monnaie d'échange génère un point de contact. Malgré cela, la manifestation d'un engagement soutenu et considérable en faveur du local témoigne d'un désir de créer et d'explorer un système de savoir qui a changé de paradigme. Le basculement dialectique vers le « mystique » comme qualificatif du « réel » renverse le rationalisme cartographique qui soutient le projet des Lumières, proposant une idée distincte de cette illumination. En ce sens, ce que l'exposition recherche, c'est un chemin vers une altérité, une rupture épistémologique.

Je reviens ici sur la conclusion d'un participant à la fin d'un séminaire auquel j'ai moi-même assisté, intitulé *Collecting Matters*¹¹. Ce participant reprochait le fait qu'en dépit de nos différences, l'emploi d'un langage en définitive très homogène avait facilité nos échanges. Après

Vue de l'exposition *Towards a Mystical Reality (Vers une réalité mystique)*, organisée par Sulaiman Esa et Redza Piyadasa
Kuala Lumpur, 1974. Tous droits réservés.

tout, la plupart d'entre nous avons compris ce que les autres disaient. D'après ce participant, ce fait était troublant, ne fut-ce que parce qu'il révélait une tendance à l'universalisme dans le discours, et représentait un danger possible à l'horizon — peut-être ne trouverons-nous jamais de langage esthétique distinct pour parler d'art contemporain.

Poursuivant cette réflexion, je propose un point de vue différent. Le problème n'est peut-être pas que nous parlons la même langue — ceci indiquerait simplement que le monde entier reproduit sans aucun recul critique un langage prêt à l'emploi, provenant de secteurs institutionnels donnés. Ne pouvons-nous pas penser aussi que c'est moi-même qui, venant d'une autre partie du monde, choisis consciemment de dominer ce langage? En choisissant d'écrire et de parler ainsi, je gagne peut-être une facilité à m'exprimer dans une autre langue, et cette imitation est une manière de contester le discours hégémonique en place — en tournant à mon avantage les failles, les maladresses et les glissements dus à mon utilisation éventuellement erronée du discours normatif.

Enfin, privilégier le lieu à partir duquel on regarde permet de considérer le local comme étant plus qu'un conteneur géographique passif, inerte et seulement désireux d'adopter sans adapter. Au lieu de cela, l'adaptation pourrait être une forme d'empathie envers différents imaginaires propres aux lieux, sans pour autant s'exclure totalement d'une conversation ouverte au monde entier. En même temps, elle exerce une forme de pression sur les conditions et les infrastructures du global, suggérant qu'il existe peut-être des espaces de savoir que l'universalisme moderniste et l'hégémonie du capital néolibéral ne sont pas encore en mesure d'assimiler. Ces espaces existent toujours, mais leur recensement requiert bien plus que l'accumulation de *miles* aériens, d'empreintes carbone et d'intermédiaires. On peut y voir un signal, cette secousse capable de déclencher une transformation épistémique au sein des savoirs que nous sommes capables de produire.

V-

Notes :

1. On peut citer en exemple les ateliers curatoriaux organisés par la Japan Foundation, qui ont nourri plusieurs générations de mes homologues commissaires d'exposition, et dont le réseau et les relations d'amitié continuent à influencer la connaissance de l'art contemporain de la région. ←
2. Voir *Relocations: Electronic Art of Hasnul Jamal Saidon and Niranjan Rajah*, Kuala Lumpur: 12 Art Space et MGTf, Universiti Sains Malaysia, 2008. ←
3. Hasnul Jamal Saidon et Niranjan Rajah, *E-Art ASEAN Online*, Kuala Lumpur: National Art Gallery, 2000. ←
4. Gwangju Biennale 2000: *Man + Space*, Gwangju: Kwang Biennale Press, 2000. ←
5. John Clark, «Histories of the Asian <New>: Biennales and Contemporary Asian Art», *Asian Art History in the 21st Century*, Vishkha N. Desai, ed., New Haven: Yale University Press, 2007, pp. 229-49. ←
6. Vidéo de la conférence-performance, *courtesy* de Ho Rui An. ←
7. *Le Roi et Moi* est une production musicale de Broadway datant de 1951, de Rodger et Hammerstein, adaptée d'un roman de Margaret Landon. Le roman narre la rencontre et les rapports entre une gouvernante anglaise, Anna Leonowens, engagée par la cour du Siam, et le roi Mongkut. ←
8. Voir Henri Lefèbvre, *La Production de l'espace*, Paris: Anthropos, 2000. ←
9. Sylvia Tsai, «Salvage Operation», *Art Asia Pacific*, n°93, Mai/Juin, 2015. Flores remarque: «J'essaie d'échapper à la dichotomie local-global, qui ne tient pas la route, et d'insister sur une localité extensive, ou même, une localité équivalente. Ce n'est pas la même chose que «vous êtes le global, et nous ne sommes qu'une articulation locale du global.» Non, nous coproduisons le global par le biais de notre propre localité.» ←
10. Voir Simon Soon, «An Empty Canvas on which Many Shadows Have Fallen», *Narratives in Malaysian Art*, Vol. 2, Kuala Lumpur: RogueArt, 2013, pp. 55-69. ←
11. *Collecting Matters #3: The Place from Where We Look*, Kadist Art Foundation, Paris, France, 24-27 juin 2015. ←

V-

Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine

Otobong Nkanga

VI-

La contribution d'Otobong Nkanga pour *Qalqalah* est une série de huit images circulaires extraites du wall drawing *Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine* (2015), présenté dans l'exposition éponyme à Kadist de septembre à décembre 2015. Comme ce dessin n'a existé que pendant la durée de l'exposition, l'inclusion de ces images dans ce numéro permet de les examiner à nouveau.

Ces images ont été découpées dans des photographies trouvées aux Archives nationales de Namibie à Windhoek. En amont de son exposition à Paris, Nkanga a fait un voyage de recherche en Namibie, le long de la route du chemin de fer d'Otavi, une ligne de train construite lorsque la Namibie était sous contrôle colonial et s'appelait Afrique du Sud-ouest allemand. Partie de Swakopmund situé sur la côte ouest du pays, l'artiste a parcouru 600 km dans les terres pour arriver à Tsumeb, ayant entendu parlé de cette ville alors qu'elle faisait des recherches sur une mine de malachite riche en cuivre. Pour les collectionneurs de minerais et de cristaux, Tsumeb jouit d'un statut légendaire, tant la qualité et la diversité des minerais qui s'y trouvent sont exceptionnelles.

Cependant, cette série d'images ne présente pas d'étonnants spécimens de minéraux tels que l'azurite, le malachite ou le tsumebite. Ni ce qui reste de cette ancienne mine, un trou béant creusé dans la terre épuisée, ou les toits des églises des villes européennes recouverts du cuivre de Tsumeb. À la place elle nous montre la main d'œuvre et les corps au travail. Ces images ont été prises entre 1900 et 1980, pourtant, ce qui intéresse Nkanga n'est pas de reconstituer une chronologie, mais de donner à voir les travailleurs à l'œuvre derrière l'extraction et la transformation des ressources.

Ce que ces images montrent, c'est l'essaim de travailleurs éclipsé par l'imposant treuil de la mine, des mineurs portant des casques, des protège-tibias et genouillères pour y descendre, des ouvriers ovambos dans les années 1950 pelletant et brouettant le coke ou le minerai, des travailleurs au début du 20^e siècle dont certains pieds nus, tous portant un chapeau, attendant leur ration alimentaire. On y voit aussi un poing noir levé devant d'autres poings qui résistent, en novembre 1977, au cours d'un rassemblement de l'Organisation du peuple du Sud-Ouest africain (SWAPO), ou encore un travailleur qui marche à côté de dalles de cuivre brut non raffiné d'environ 180 kg chacune, en attente d'être transportées par chemin de fer vers Walvis Bay puis chargées sur des navires à destination de l'Europe.

Si *Qalqalah* s'interroge sur la conception du global comme pouvant être une « multitude de localités », Otobong Nkanga ajoute une nuance en se demandant si le local pourrait être compris comme une multitude complexe de visibles et d'invisibles.

Clare Molloy

Toutes les images sont reproduites avec l'aimable autorisation d'Otobong Nkanga et des archives nationales de Namibie.

VI-



Travailleurs ovambos dans la mine de cuivre de Tsumeb
pelletant du minerai ou du coke
Photographe inconnu, 1953



Travailleurs ovambos dans la mine de cuivre de Tsumeb
Photographe inconnu, 1953



Dalles de cuivre produites à la mine de Tsumeb,
en attente d'être transportées par chemin de fer vers Walvis Bay
Photographe inconnu, 1964



Mineurs africains et européens attendant de descendre dans la mine de Tsumeb
Photographe Alice Mertens, c.1970 - 1980



Mine de Tsumeb
Photographe inconnu, 1908



Mineurs à Tsumeb attendant leurs rations alimentaires
Photographe inconnu, c.1900



Rassemblement de l'Organisation du peuple
du Sud-Ouest africain (SWAPO) à Tsumeb, le 11 novembre 1977
Photographe inconnu, 1977



Mineurs de TCL (Tsumeb Corporation Limited), Tsumeb
Photographe inconnu, c.1970 - 1980

Sicaria d'Ana Gallardo

Victoria Noorthoorn

VII-

96

« (...) Ce n'est pas Maneco Uriarte qui tua Duncan ; ce furent les armes qui combattirent, et non les hommes. Elles avaient dormi, côte à côte, dans une vitrine, jusqu'à ce que des mains humaines soient venues les réveiller. Elles ont dû frémir en sortant de leur sommeil. Voilà pourquoi trembla la main d'Uriarte et voilà pourquoi trembla celle de Duncan. Les deux armes savaient combattre — mieux que les hommes qui étaient ici leurs instruments— et elles combattirent bien cette nuit-là. Elles s'étaient cherchées longtemps par les longs chemins de la province, et elles avaient fini par se rencontrer, alors que leurs gauchos n'étaient plus que poussière. Dans le sommeil de leur acier veillait une rancœur humaine. »

Jorge Luis Borges
La rencontre, in *Le rapport de Brodie*
(Gallimard, Folio,
traduit par Françoise-Marie Rosset,
1972, pp 60-61)

VII-

Dans sa nouvelle *La rencontre*, Jorge Luis Borges raconte l'histoire d'un enfant de neuf ans qui dévoile un secret pour la première fois: le récit d'un duel au couteau entre deux hommes, ou plus précisément, entre une épée et un poignard. Dans ces lignes, Borges révèle magistralement que les héros du duel étaient les armes, chargées d'histoire et de colère, et que les hommes qui les maniaient n'étaient que des instruments devant exécuter une histoire que celles-ci avaient besoin d'écrire.

C'est mon mari, l'écrivain argentin Carlos Gamerro, qui m'a indiqué cette nouvelle lorsque je l'ai questionné sur la présence de l'arme dans *Sicaria*, ce dessin monumental réalisé au fusain par Ana Gallardo en 2012. En gros plan, l'objectif circulaire et prégnant d'un revolver en fer noir vise directement les yeux du spectateur. Derrière, une main abstraite le tient, décidée. Au fond, en dernier plan, la silhouette sombre d'une figure concentrée dans l'acte de braquer et charger l'arme garde son regard impavide. Enfin l'espace blanc, le vide du silence.

Ce dessin articule un combat multiple: entre réalité et art; entre la figure représentée et le spectateur qui l'observe; et, au sein d'une structure classique de construction de l'image, entre la figure (l'arme) et le fond (l'assassin potentiel que le dessin parvient à placer dans l'anonymat).

La précision dans la construction de l'œuvre ébranle son caractère artistique. On dirait que l'artifice a été mis de côté, comme si le fusain de Gallardo avait brûlé même les aphorismes d'Oscar Wilde. Ici, la réalité n'émule pas l'art. L'art se désintègre dans son hyperréalité, qui le déglutit. Nous ne sommes pas devant une œuvre d'art, mais face à un verdict de l'humanité dans son ensemble, qui se condense dans l'objectif de ce revolver. Nous vivons dans la violence créée par l'homme lui-même — le colonialisme en Afrique et en Amérique latine, la Conquête du désert menée par l'Argentine en 1880, qui transforma ses peuples autochtones en fantômes, la perversité qui déclencha les génocides de l'Histoire, le terrorisme atroce de l'État islamique. Nous sommes loin des tournures subtiles, linguistiques ou virtuoses des grands artistes ou écrivains de tous les temps. Et si je me permets de parler sur ce ton grandiloquent, c'est parce que la construction de l'image elle-même façonne un assassin humain et quelconque dans lequel pourrait tenir la silhouette de chacun d'entre nous, spectateurs.

Sicaria vise le spectateur pour l'éliminer en tant que tel. Nous ne sommes plus un public d'art; nous sommes la cible d'une arme braquée sur nous. Dans cette œuvre, le spectateur devient témoin de son autodestruction en tant que spectateur — car l'art a fui la scène, insignifiant — et en tant que sujet — sur le point d'être supprimé.

VII-

Or, ce dessin garde le meurtrier dans l'anonymat. Il présente, mais ne trahit pas, son identité. Il construit froidement un auteur quelconque derrière lequel, bien entendu, se trouve l'artiste qui assume cette perpétration collective, tout en fondant dans un gros point d'interrogation l'auteur du dessin et l'auteur du meurtre.

Sicaria pose les questions suivantes : qui commet ce meurtre ? Est-ce un sicaire quelconque ? Est-ce une sicaire individuelle qui souhaite rester anonyme ? Est-ce l'artiste, considéré d'une manière générale ? Si tel est le cas, pourquoi assimiler l'artiste à l'assassin ? Qui les artistes — ou est-ce l'art lui-même ? — sont-ils en train de tuer ?

Ce dessin insiste sur la question de l'auteur. Question loin d'être futile dans un contexte mondial où le marketing exacerbé de l'art transforme l'art contemporain en mode, donnant lieu à des prix (absurdes) fixés de plus en plus par un *star system* d'auteurs (artistes et commissaires d'exposition), et par des valeurs étrangères à la création (si l'on parle d'art et non pas de marchandises visuelles). La question de l'auteur — à savoir qui est l'assassin dans cette œuvre (qui est l'auteur du crime représenté), et qui est l'assassin de cette œuvre (qui est en train de construire cette œuvre avec ces questionnements et pourquoi) — est cruciale dans l'œuvre de Gallardo.

Gallardo raconte des histoires de vie personnelles et sociales à travers lesquelles elle s'interroge sur les conditions de marginalisation dans l'Amérique latine de nos jours. Elle travaille souvent en collaboration, et pour cela, choisit des personnes qu'elle invite à participer à un projet qui finalement va appartenir aussi bien à l'artiste qu'au sujet invité. Lors de ce processus, l'empreinte des auteurs s'estompe pour ouvrir la voie à une œuvre qui, alors qu'elle relate une histoire individuelle, fonctionnera presque toujours comme la métaphore, le signal d'alarme d'un problème social majeur.

Gallardo s'intéresse tout particulièrement à la vieillesse. En se focalisant sur le passage du temps, elle interroge également les conditions dans lesquelles se déroulent les grandes étapes de la vie : la naissance (et par conséquent l'avortement) ; le mariage (et par conséquent les histoires qui l'entourent) ; et fondamentalement, la mort (en tant que point final qu'il faut atteindre avec dignité). Dans ses recherches, l'artiste a travaillé dans des contrées très diverses avec des centaines de personnes : des femmes âgées isolées ; des femmes en prison ; des prostituées ; des femmes au sein des communautés autochtones et dans de grandes villes ; des hommes dans la fragilité de leurs sentiments en fin de vie.

VII-

En 2012, lors d'un de ses voyages de recherche, Gallardo s'est engagée à travailler à Xochiquetzal, une maison de retraite mexicaine pour anciennes prostituées ayant vécu dans la rue. Elle a obtenu une bourse pour pouvoir travailler autour de leurs histoires de vie. Mais en arrivant sur place, la directrice de l'établissement lui a imposé de faire quelque chose en échange : Gallardo pourrait mener à bien son projet seulement si elle faisait soixante-dix heures de travail social, et sa tâche spécifique serait de garder Estela, une malade en phase terminale, alitée après avoir subi plusieurs embolies. Gallardo signale : « Dans un premier temps, j'ai eu très peur et je ne me sentais pas capable de le faire, mais finalement j'ai accepté. J'ai gardé Estela pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'elle décède enfin. Mon projet n'a jamais abouti. Je n'étais pas autorisée à y travailler tant que je n'aurais pas fini mes heures de service social, chose que je n'ai pas pu faire car Estela est morte. » Le décès s'est ainsi imposé à une artiste dont le grand thème de recherche est la mort, en l'empêchant justement de mener un travail à ce propos. Alors, mue par une pulsion de colère, de frustration et d'impuissance du fait de n'avoir rien pu faire (ni son projet, ni sauver Estela), Gallardo a pris un couteau — un poignard — et a écrit un texte sur le mur contigu à celui où elle a exposé son dessin *Sicaria* :

...la directrice ne m'a pas reçue à mon arrivée, je l'ai attendue plusieurs jours, la salope... elle m'a conduit jusqu'à la chambre de la vieille, qui était là, affalée sur un tas de paillasses trempées dans son urine, qui débordait des couches qu'on lui avait mises il y a des jours, le sol collait tellement il y avait de la merde, elle était sale et immobile, elle ne pouvait rien faire toute seule, juste pleurer, elle le faisait toute la journée, elle pleurait, elle pleurait, remplie de colère, elle ne pouvait pas bouger d'elle-même, elle ne faisait rien d'elle-même, il fallait que je lui donne à manger la bouffe qui sortait par les trous entre les dents de sa bouche, j'ai failli vomir, putain, la salope, comment elle a pu me faire un truc pareil, j'étais incapable de garder cette femme, je ne pouvais pas, j'ai vomi à trois reprises et je suis tombée dans la rue, j'avais peur, mais j'y retournais, et elle était entourée des mouches qui naissaient dans sa propre merde, je lavais ses cheveux, je caressais ses mains.

Estela est décédée. Peu de temps après, Gallardo a donc pris le couteau pour tailler ce texte sur le mur et le fusain pour laisser une trace de sa

VII-

colère dans son dessin, qu'elle a appelé *Sicaria*. Il est fort possible que, tout comme dans la nouvelle de Borges, le couteau et le fusain de Gallardo aient eu besoin de prendre la parole, et ce faisant, aient complètement défiguré l'idée de l'artiste créateur. Comme dans la nouvelle, couteau et fusain s'affrontent dans un duel, font ce qu'ils ont à faire, tandis que l'artiste est un simple instrument à leur service. En esquissant un assassin anonyme, le couteau et le fusain —en complicité avec Gallardo— ont décidé de tuer l'art, tuer l'artiste et tuer le système de l'art actuel.

VII-

101



Ana Gallardo
Sicaria (tueuse à gages), 2012
Fusain sur papier
257 × 272 cm
Tous droits réservés

Qalqalah : penser l'Histoire

Sarah Rifky

VIII-

103

VIII-

Dormir et se réveiller posent une énigme philosophique : qu'advient-il des dépôts du langage et de la mémoire dans la transition entre ces deux états ? Il faut se souvenir que tout ce qui négociait deux états à l'époque des nations était éminemment politique. Les choses sont différentes maintenant. Chaque jour, Qalqalah se lève pour faire face au reste de sa vie, une vie post-narrative. Dans ses souvenirs, elle ne prend jamais le langage pour acquis. Aujourd'hui, en se réveillant, elle essaie de comprendre le paradigme d'« activisme monolingue » développé par un groupe de personnes rencontré à l'occasion d'une convention, qui cherchait à inventer un nouveau régime politique avec l'aide de linguistes et de financiers. Elle en déduit à juste titre qu'au cœur de n'importe quelle impulsion monolingue réside un questionnement sur l'hégémonie de la langue impériale. Elle fait une pause pour reformuler sa pensée dans une autre langue que l'anglais. C'est une pensée répétitive. Elle fait une nouvelle pause pour reformuler sa pensée dans une autre langue que le français. Les pauses s'enchaînent jusqu'à ce qu'elle ait repris ses pensées dans l'éventail des langues qu'elle connaît. Le sentiment associé à chaque pensée était distinct de ceux des autres pensées, même s'il s'agissait d'un éclat de la même pensée. On pourrait trouver étrange que la même pensée procure un sentiment différent en fonction des langues. Cette réflexion sur le langage prend du temps. Les mots se réunissent en masse, pourtant ils ne racontent pas d'histoire, ils sont juste assis là en pile dans son esprit... Tout au long de la journée, elle se dit qu'il y aurait certainement des avantages à ranimer des langues presque mortes et à explorer chacune pour le plaisir. Cela inciterait à un renouvellement de la philosophie au service du futur, une philosophie qui fut souvent perdue dans les luttes de nombreuses langues sur une langue. Les vérités qui peuplaient l'esprit de Qalqalah ce jour-là avaient toutes été prononcées sur les langues d'anciens linguistes, mais aucun ne vécut assez longtemps pour en témoigner.

Il faut rappeler qu'à l'époque des États-nations, les gens parlaient de nombreuses langues. Mais à l'ère de la Corporation Conglomérée, la nature de la concurrence avait changé. Si la CC était engagée à incuber la philosophie dans son universalité, elle tenait la poésie à distance. La poésie est le seul moyen possible de vocaliser un autre avenir. La poésie dans sa particularité n'est pas complice car elle ne se traduit tout simplement pas. La métonymie dans la rime, le langage brisé et la syntaxe ré-ordonnée. Son contenu est crypté dans la forme et, cela, en soi, est unique.

Alors qu'elle assistait à une réunion de monolingues, au sein du chaos des activistes, une voix interrompit la clameur. Dans un anglais à l'accent impeccable, un ancien insulaire britannique s'adressa à la foule et à personne en particulier: «Do you speak French?» Un traducteur bilingue éleva immédiatement la voix et reprit la question: «Qui parle français?» Plusieurs têtes se tournèrent vers la voix traduite. Le silence enveloppa un moment l'assemblée tandis que les monolingues remuaient inconfortablement. Les têtes qui ne s'étaient pas tournées avaient également compris. Ils pouvaient ne pas parler français, la compréhension est pourtant toujours imminente. L'acte involontaire de compréhension nous rend-il complices des bilingues? Certaines langues se cachent parmi d'autres; il est difficile de les distinguer entièrement. La véritable essence du monolinguisme est historiquement impossible — toute revendication de cette position (monolingue) vole toujours en éclats. Qalqalah soupire en imaginant un vaisseau perdu dans l'espace entre des langues. Qu'avait fait cette traduction volontaire? Était-elle même fidèle? Dans une autre langue ou à un autre moment, comment cette anecdote se traduit-elle de l'anglais au français?

En étant présent, on se sentirait interpellé. D'une façon ou d'une autre, nous sommes tous complices de ce futur. Même moi, en tant qu'auteure-narratrice, je deviens inutilement impliquée dans cette affaire. Je descends dans le domaine de l'histoire, un endroit inconfortable. La peur de perdre sa langue pousse l'activiste monolingue à refuser de parler à un autre. Dans le même temps, la conquête est possible uniquement en parlant une autre langue, n'est-ce pas? Qalqalah rêvait souvent aux accents de Napoléon, songeant à eux comme à des inflexions de l'histoire, de l'idéologie. On dit qu'il n'avait jamais maîtrisé l'anglais. En tant que femme, cela ne faisait pas vraiment sens pour Qalqalah d'imaginer le salut d'une économie automatisée par une position entièrement monolingue, même si cette langue était abordée avec amour, à la façon des enseignements d'Ibn al Arabi. Amoureuse de l'arabe, elle était devenue Arabe. Ils étaient devenus un... La condition même de l'existence de Qalqalah est fondée sur le langage. Le langage au-delà de la rhétorique et de la poésie, du rythme et de la lettre, implicite, codé, caché, celui qui est au-delà du lexique, au-delà des mots. Réciter ici des vers traduits des poèmes d'Ibn Arabi serait trahir le texte. Qalqalah, comme sa propre mémoire de l'histoire, est une contradiction. Nous nous tenons ici, en tant que lecteurs, en dehors du texte, sous un temps menaçant, la respiration de Qalqalah haletant au rythme des revendications incohérentes d'un état monolingue, de jeunes

VIII-

VIII-

sujets instables parlant et de langues jalouses se battant sur la langue des gens, se fracassant contre leurs dentales. Elle plissa ses lèvres pour former un O et son souffle se changea en fumée. Qalqalah expira dans l'air froid le fantôme de guerres labiales et de révolutions langagières. Même cet avenir longuement désiré avait été récupéré, pensa-t-elle. Elle étudia la foule étrange de jeunes obstinés, chacun d'eux revendiquant une langue qui n'était en fin de compte pas la sienne, et qui pourtant ne lui était pas étrangère, et déclara forfait. Elle imagina que sa main droite était une *sibha* et entreprit d'égrener les noms de tous les livres.

Si au 20^e siècle, les disciplines d'étude s'étaient tournées vers la construction de sens comme une méthode nécessaire, vers la sémiotique comme l'étude des signes à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du langage, cette méthode fut maintenue au prix d'autres pertes. Si au début des années 2000, on disait que plus de six mille langues uniques prospéraient sur terre, comment se pouvait-il que cinquante ans plus tard, le monde n'en comptait plus qu'une vingtaine, parmi lesquelles deux seulement dominaient. Avec la mort d'une langue, certains domaines de connaissances ne sont plus accessibles. On disait, parmi les érudits de la maison de ses ancêtres, que la science antique du *sīmiyā* avait précédé la sémiotique et la sémiologie. Pourquoi n'était-elle plus pertinente ? *Sīmiyā* faisait allusion à l'intervention divine dans les affaires laïques. Parmi ceux qui étaient naturellement concernés, la rumeur voulait que la colère divine consiste en fin de compte à priver la descendance d'Adam de tous ses mots. Les sages disaient : comme l'iconoclaste vous croyez plus en l'icône, n'était-ce pas le divin lui-même qui avait enseigné à Adam tous ses mots ? *Sīmiyā* est une science spirituelle qui s'était étymologiquement connectée à un avenir rationnel, avant même que nous arrivions. Nous ne sommes qu'à quelques années de déclarer que le temps dans lequel nous sommes est précisément la moitié du 21^e siècle et la question de la mort spirituelle hante toujours la poignée de langues à la disposition de l'humanité.

En tant qu'auteure, il est difficile d'exprimer la sensation que l'on éprouve quand un personnage refuse de se souvenir ou ne peut simplement pas. Qalqalah veut se souvenir d'une histoire, pour être capable de la raconter à nouveau. Raconter l'histoire, qui concerne aussi en partie un présent-passé. A chaque tentative de raconter une histoire, elle bégaye — le registre d'expressions vocales qui reste à notre disposition est difficile à mettre par écrit, pourtant chaque prise de parole incomplète est révélatrice d'une perte, d'un chagrin embarrassant. « Qalqalah,

raconte-nous... » Le futur est le plus souvent hanté d'un silence à venir. « Qalqalah », j'essaie à nouveau, « raconte-nous... » Cette fois le silence me saisit. On m'a demandé autrefois, en tant qu'auteure, ce qui se passe quand le personnage interrompt l'histoire? J'avais haussé les épaules; j'ai toujours imaginé que, dans l'écriture, on conserve un certain degré de contrôle narratif, que l'on rédige des personnages. Manifestement, c'est moins vrai que la vérité elle-même. Je suis sommée de m'asseoir en silence et d'écouter les balbutiements de Qalqalah, de prendre note de ses sons et de ses tremblements, un langage codé au-delà des limites de ce que je connais et raconte.

Comment rencontre-t-on un personnage du futur? N'est-ce pas une impossibilité temporelle? Peut-être. Dans l'histoire de la rupture politique, ce qu'on anticipa fut l'occupation de l'espace, peu de gens parlaient alors de l'occupation du temps. Les esprits scientifiques audacieux trafiquèrent avec leur mécanique quantique et leurs boucles temporelles, et de temps à autre, on entendait parler de quelqu'un invité à être le cobaye d'un voyage dans le temps, bien que cela resta rare en soi. D'autres, alors, rendirent possible de transcender les attributs de l'ici et maintenant à travers la méditation spirituelle. Il devint de plus en plus évident qu'à l'écrit, toutes sortes de bizarreries existent et que pratiquement rien n'est impossible. En tant qu'auteure, on peut facilement tomber dans les failles du langage, échappant à la fois au temps et à la traduction.

« Qalqalah, que te rappelles-tu de l'Histoire? » Indignée, elle quitte l'histoire. Je me résigne au fait que les sujets futurs auront quelque chose en commun avec l'histoire en tant que sujet. On m'a dit, après les faits, qu'elle était poursuivie par deux éditeurs d'une revue qui l'avaient rencontrée par écrit et l'implorait de dire quelque chose de plus au sujet de l'histoire. Ils étaient revenus avec un morceau de papier froissé du futur, couvert de petits dessins. À Paris, la revue embaucha plusieurs cryptographes et hackers qui s'acharnèrent sur les lignes de glyphes et qui, au moment de la publication, en arrivèrent à deux conclusions distinctes: au sujet de l'histoire, les mots de Qalqalah peuvent avoir signifié « ça compte » tandis que dans le futur, ils pourront indiquer que « les licornes boivent de l'ambrosie. »

Cette nouvelle est la suite de *Qalqalah: Le sujet du langage*, publiée dans le premier numéro de *Qalqalah* ↗.

VIII-

Antariksa ←

Antariksa est historien et membre co-fondateur du Kunci Cultural Studies Center, Yogyakarta, Indonésie. Il est l'auteur de *Tuan Tanah Kawin Muda: The relationship between LEKRA and the arts 1950-1965* (Cemeti Art Foundation, 2005), *Wider and Higher: Art and Ideology of the Left in Indonesia 1950-1965* (Regiospectra, 2015) et *Art Collectivism in the Japanese-occupied Indonesia* (Kyushu University Press, 2016).

Biljana Ciric ←

Biljana Ciric est commissaire indépendante basée à Shanghai. Elle est actuellement en résidence à Kadist (Paris) où elle est en train de concevoir l'exposition intitulée *Habits and customs of _____ are so different from ours that we visit them with the same sentiment that we visit exhibitions*[↳].

En 2015, elle a été co-commissaire de la troisième Biennale industrielle de l'Oural d'art contemporain (Ekaterinbourg, Russie). En 2016, elle participera au séminaire curatorial organisé par le CCA Kitakyushu (Japon) ; elle a également obtenu pour cette même année une bourse de recherche du Henie Onstad Kunstsente, en Norvège.. Parmi ses expositions récentes: *Just as Money is the Paper, the Gallery is the Room* (2014) à la Osage Art Foundation (Hong Kong), *One Step Forward, Two Steps Back—Us and Institution, Us as Institution* (2013) au Times Museum de Guangzhou, *Tino Sehgal Exposition personnelle* (2013) à UCCA (Pékin), *Taking the Stage OVER* (2011-12) présentée dans différentes institutions à Shanghai, *Institution for the Future - Asia Triennale* (2011) à Manchester, *Alternatives to Ritual* (2012-13) au Goethe Open Space (Shanghai) et OCAT (Shenzhen). Son projet *Migration Addicts* a été présenté dans le programme parallèle de la 52^e Biennale de Venise en 2007, ainsi qu'à la Biennale d'architecture et d'urbanisme de Shenzhen/Hong Kong en 2008. En 2013, Biljana Ciric a initié la plateforme de recherche *From a History of Exhibitions Towards a Future of Exhibition Making*.

Maxime Guitton ←

Maxime Guitton est responsable du service du soutien à la création au Centre national des arts plastiques (Cnap) à Paris. Il exerce parallèlement depuis 2003 des activités de programmation musicale entre lieux indépendants et institutions (BAL, CAPC, Centre Pompidou, etc.). Il a assisté la compositrice Eliane Radigue entre 2009 et 2011. Ses champs de recherche musicale l'amènent à intervenir en écoles et centres d'art (ECAL, Ecole du Magasin, INHA, Le Plateau, Bétonsalon, Musée de la Main, etc.) pour des cours, workshops, conférences et sessions d'écoute. Commissaire de l'exposition personnelle de Melissa Dubbin et Aaron S. Davidson, *a drusy vein* (Treize, 2014), il a programmé avec Benoît Hické en 2015 un cycle de conférences, projections et pièces sonores au Muséum national d'histoire naturelle: *Montagnes: la terre exhaussée*.

Marianna Hovhannisyan ←

Marianna Hovhannisyan (Erevan) est une curatrice intéressée par les pratiques artistiques basées sur la recherche. Ses écrits et travaux curatoriaux se concentrent sur l'art contemporain et l'éducation, les pratiques liées à l'archive, et les sujets non-humains. Ses expositions incluent : **2012**— (Gyumri International Biennale); **Archive-Practice**, un projet de recherche sur l'art contemporain arménien (2008-en cours); l'exposition collaborative **Soviet AgitArt. Restoration** (Pologne, Turquie, 2008-2011), **A Step Aside** (France, 2011), et en préparation pour 2016, **Empty Fields**, en collaboration avec SALT, Istanbul. **Empty Fields** est commandité par SALT suite à une bourse de recherche en 2014-15 (la première bourse Arménie-Turquie financée par l'Union Européenne de la Hrant Dink Foundation) sur les archives de l'American Board.

Marianna détient un master **Global Arts** du département de cultures visuelles de la Goldsmiths University à Londres (2013-14) et une licence en connaissance de l'art du département des Beaux-Arts de l'Armenian Open University (2003-07). Elle a participé à l'International Summer School pour curateurs (AICA-Arménie, 2006-09); à l'École du Magasin (2008-09); et en 2015 au séminaire de recherche **Collecting Matters** à Kadist.

Clare Molloy ←

En tant que **Kadist Curatorial Fellow 2015** Clare Molloy a travaillé avec Otobong Nkanga au suivi des workshops qui donnèrent lieu à l'exposition **Crumbling Through Powdery Air** en juillet 2015 à Portikus, Frankfurt. Elle a ensuite été commissaire de l'exposition personnelle d'Nkanga **Comot Your Eyes Make I Borrow You Mine** à Kadist Paris (automne 2015), avant de conduire les recherches pour la performance de l'artiste présentée pour la première fois dans le cadre de la Tate's Performance Room series.

Otobong Nkanga ←

Otobong Nkanga est née en 1974 à Kano au Nigéria. Elle vit et travaille à Anvers en Belgique. Plasticienne et performeuse, Otobong Nkanga a suivi des études d'art à l'université Obafemi Awolowo d'Ile-Ifé, au Nigéria, puis à l'École Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Elle a été résidente à la Rijksacademie van beeldende kunsten à Amsterdam, avant d'obtenir en 2008 un master en Performing Arts à Dasarts, Amsterdam. De juin 2013 à juin 2014, Otobong Nkanga était en résidence à la dAAAd à Berlin. Otobong Nkanga développe dans sa pratique une réflexion liée aux notions de ressources naturelles, de territoire, d'architecture et de la dynamique du souvenir. Cette démarche implique la représentation et l'altération des notions de géographies, de foyer et de déplacement. Otobong Nkanga réalise des performances, installations, sculptures, dessins, textiles, photographies et vidéos. Plutôt que de s'intéresser aux différences entre des objets et environnements distincts, Nkanga se concentre sur les similitudes et les connexions qu'elle peut engendrer. Pour elle, l'élément crucial qui relie ces concepts est la mémoire: «la mémoire n'a pas seulement un rapport autobiographique, elle est aussi une notion importante à relier aux objets qui laissent des traces».

Victoria Noorthoorn ←

Victoria Noorthoorn est directrice du Musée d'Art Moderne de Buenos Aires depuis août 2013. Elle est diplômée d'un master d'histoire de l'art de l'Université de Buenos Aires et d'un master d'études curatoriales du Center for Curatorial Studies de Bard College, New York. Elle a été coordinatrice des projets de l'International Program au MoMA, New York; assistante curatrice des expositions contemporaines au Drawing Center, New York; et curatrice à la Malba-Fundación Costantini à Buenos Aires. Elle a travaillé indépendamment de 2004 à 2013; période durant laquelle elle a curaté la **29^e Pontevedra Art Biennial**, à Pontevedra, Espagne (2006); le **41^e Salón Nacional de Artistas** à Cali, Colombie (2008); la **7th Bienal do Mercosul** à Porto Alegre, Brésil (2009); la **11^e Biennale de Lyon: Une terrible beauté est née** (2011) et **The Circle Walked Casually**, à la Deutsche Bank KunstHalle, Berlin (2013), parmi de nombreuses autres expositions. En 2011, elle a été nommée finaliste pour **The Walter Hopps Award for Curatorial Excellence**. En 2012, elle a été élevée au rang de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres par le Ministre de la Culture. En 2014, elle a été sélectionnée pour participer au Global Museum Leaders Colloquium organisé par le Metropolitan Museum of Art à New York.

Sarah Rifky ←

Sarah Rifky est écrivaine et curatrice. Elle est co-fondatrice de Beirut, une initiative artistique, école temporaire et espace d'exposition (2012-2015). Précédemment, Rifky a été curatrice de la 12^{ème} Biennale de Jogjakarta (2013), de Townhouse (2009-2011) et «agent curatorial» pour la dOCUMENTA(13) à Kassel, au Caire et à Alexandrie (2012). Avec Wael Shawky, elle a été co-manager de MASS Alexandria (2010-2012) et a enseigné l'histoire et la théorie des arts à l'Université américaine du Caire (2010). Elle est co-éditrice de **Positionen: Zeitgenössische Künstler aus der Arabischen Welt** (2013) et auteur **The Going Insurrection** (2012). Elle contribue régulièrement aux magazines **Art in America**, **Art Agenda**, **Bidoun** ou auteure de **the Exhibitionist**, entre autres. Elle prépare actuellement un doctorat au département d'Architecture, d'Histoire et de Théorie + Critique au MIT, où elle est membre du Aga Khan Program pour l'architecture islamique. Elle habite au Caire et à Cambridge.

Simon Soon ←

Simon Soon est doctorant en histoire de l'art à l'Université de Sidney, et partage son temps entre Sidney et Kuala Lumpur. Il bénéficie de la bourse **Australian Postgraduate Award**. Sa thèse, **What is left of Art?**, s'intéresse aux rapports entre les mouvements artistiques de gauche et aux formations urbanistiques modernes en Indonésie, à Singapour, en Thaïlande et aux Philippines des années 1950 aux années 1970. Ces centres d'intérêts plus larges comprennent les modernités comparées dans l'art, l'histoire de l'art en Malaisie, les pratiques spatio-visuelles, l'histoire de la photographie et l'historiographie. Avant de débiter des recherches académiques, Soon a travaillé comme curateur et auteur sur l'art contemporain d'Asie du Sud-est. Il est membre du comité éditorial d'un journal à paraître prochainement: **SOUTHEAST OF NOW: Directions in Contemporary and Modern Art** ↗. Il a participé en 2015 au séminaire de recherche **Collecting Matters** à Kadist.

Nous tenons à remercier tout particulièrement les auteurs ayant pris part à cet ouvrage : Antariksa, Biljana Ciric, Maxime Guitton, Marianna Hovhannisyann, Clare Molloy, Otobong Nkanga, Victoria Noorthoorn, Sarah Rifky et Simon Soon.

Les éditeurs et ayants droit des oeuvres ici reproduites : Burung Merak Press, Wukir Suryadi, Alvin Curran, Estate of Edith Schloss (Jacob Burckhardt), David Crossley, The Rothko Chapel (Ashley Clemmer Hoffman), Alessandro Figurelli, the National Archive of Namibia, Niranjana Rajah, Ana Gallardo, Grigor Khachatryan, Nan Tong Museum, Lin Jiahua, Qian Weikang.

Ainsi que les participant-e-s du séminaire **Collecting Matters. The Place from Where we Look**, l'Ecole Supérieure d'Art et Design – Toulon Provence Méditerranée et le groupe de recherche **Egalité, hybridité, ambivalence**, et Ellie Armon Azoulay.

Malgré les efforts mis en œuvre pour retrouver les ayants droit des textes et des images ici reproduits, nous nous excusons pour les éventuelles erreurs ou omissions qui pourraient subsister dans cet ouvrage.

Conception éditoriale :

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Léna Monnier, Elodie Royer et Emilie Villez

Coordination éditoriale et recherches iconographiques :

Daphné Praud

Traductions :

Ian Barnett, Agustina Blanco, Juliane Debeusscher, Francesca Devalier et Yoann Gourmel.

Relectures :

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Francesca Devalier, Léna Monnier, Daphné Praud, Elodie Royer, Emilie Villez

Conception graphique :

Syndicat

Qalqalah est le nom d'une héroïne polyglotte inventée par la commissaire et critique Sarah Rifky, qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain où les notions de langage, d'art ou d'économie telles qu'on les connaît aujourd'hui se sont effondrées sans bruit. Elle apparaît dans deux textes de Sarah Rifky publiés dans **Qalqalah 1** ↗ et **2**.

ISBN : 978-2-917385-13-5 9782917385135

Cette publication est coéditée par Bétonsalon – Centre d'art et de recherche avec la Villa Vassilieff et Kadist Art Foundation.

© Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, Kadist Art Foundation, les auteurs, artistes et ayants droit des œuvres et textes publiés.

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est pensé comme un espace où élaborer un questionnement sur et en société, et œuvre à la confluence de l'art et de la recherche afin d'interroger les formes normalisées de production, de classification et de distribution du savoir. Le centre d'art et de recherche est situé dans le 13^{ème} arrondissement au rez-de-chaussée de l'Université Paris 7 ; la Villa Vassilieff, dans le 15^{ème} arrondissement, est son second lieu d'activités.

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Kadist Art Foundation est une organisation artistique à but non lucratif qui considère la place de l'art dans la société comme fondamentale. Ses programmes encouragent activement l'engagement d'artistes, souvent représentés dans sa collection, afin de mettre en avant leur rôle face aux problématiques du monde actuel. Les collections et les productions de Kadist reflètent la dimension internationale de l'art contemporain, et ses programmes sont le fruit de collaborations avec des artistes, des commissaires d'exposition et des institutions artistiques du monde entier. Les expositions, résidences, événements ou programmes éducatifs développés localement dans les deux lieux permanents de Kadist à Paris et San Francisco favorisent de riches conversations autour de l'art contemporain.

KADIST

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, du Conseil régional d'Île-de-France, de l'Université Paris Diderot et de Leroy Merlin (quai d'Ivry). Le projet de la Villa Vassilieff a été rendu possible grâce au soutien de partenaires publics et privés au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Ile de France, ou la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques. Pernod Ricard est son Premier Mécène.

MAIRIE DE PARIS

îledeFrance



Pernod Ricard
Mécénat

FN GP
Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques

UNIVERSITÉ
PARIS
DIDEROT
PARIS 7

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre de tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France, et d.c.a / association française de développement des centres d'art.

TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France

d.c.a

Qalqalah a été réalisée avec le soutien du Réseau Usages des Patrimoines Numérisés (Sorbonne Paris Cité).

udpn
USAGES
DES PATRIMOINES
NUMÉRISÉS

