

2012 LE JOURNAL  
DE LA TRIENNALE

#5

# LA FORÊT DES SIGNES



Okwui Enwezor	<b>Topographies de la pratique critique : l'exposition, un lieu/un espace</b>	p. 03
Barthélémy Togo	<b>Looking in the Mirror</b>	p. 08
Christine Barthe	<b>L'œuvre-document, le journal et l'archive: des projets distincts</b>	p. 20
Terry Adkins	<b>Nutjuitok (Étoile Polaire) d'après Matthew Henson</b>	p. 22
Stephan Köhler	<b>Georges Adéagbo, écrivain et historien – un territoire à explorer</b>	p. 28
Georges Adéagbo	<b>Textes</b>	p. 32
Okwui Enwezor	<b>L'histoire de l'art et ses mécontentements : la reconfiguration de la collection permanente du musée. Échange avec Catherine Grenier</b>	p. 40
Minouk Lim	<b>Portable Keepers</b>	p. 46
Markus Müller	<b>Le roi est mort, vive le roi</b>	p. 52
Jean-Christophe Marti	<b>Découvrir et restituer la musique de Julius Eastman : la trilogie <i>Evil Nigger</i>, <i>Gay Guerrilla</i>, <i>Crazy Nigger</i></b>	p. 55
	<b>Les participants</b>	p. 58
	<b>Crédits / Colophon</b>	p. 60



# TOPOGRAPHIES DE LA PRATIQUE CRITIQUE : L'EXPOSITION, UN LIEU/UN ESPACE



Parcourir une exposition comme La Triennale 2012, *Intense Proximité* – une exposition qui reste au seuil du cognitif et du phénoménologique malgré sa collection disparate, mais pensée comme telle, de projets, de pratiques, de méthodologies et de concepts, et qui s'accompagne d'une profusion d'images, d'objets, de techniques et de sons – donne l'impression d'évoluer au milieu d'une forêt de signes. Et démontre en même temps la possibilité de se confronter à une série de questions qui forment les enjeux vitaux de la pratique, de la théorie et de la production des expositions, rappelant que chaque champ ou discipline nécessite un cadre, ou, peut-être, un assemblage de cadres au sein duquel peuvent se déployer les réflexions théoriques et les analyses historiques. Dans cette courte introduction à la dernière édition du Journal de La Triennale, mon cadre de réflexion porte sur un domaine, souvent défini comme la pratique curatoriale – quoique je ne sois pas certain que cette appellation corresponde forcément à tout ce que l'on peut dire de la production intellectuelle des expositions et des hypothèses culturelles et épistémologiques qui la sous-tendent.

Dans ce qui suit, je ne commence pas nécessairement par poser la question de l'identité disciplinaire; mais m'attache plutôt à ce qui pourrait d'abord sembler limiter les formes

d'identification liées à la biographie intellectuelle du commissaire d'exposition travaillant dans le cadre géopolitique et mondial élargi des disciplines de l'art contemporain aujourd'hui. Dans ce texte, je m'attacherai à l'art contemporain africain et à quelques-uns des discours curatoriaux qui soutiennent sa diffusion publique. C'est un domaine dans lequel j'ai investi une grande partie de mon énergie de commissaire d'exposition durant plus de vingt ans. Mais cet investissement, si personnel puisse-t-il parfois sembler au vu du chemin pris par mon

parcours curatoriale, ne s'en situe pas moins à un niveau disciplinaire et tactique. L'art contemporain africain est un concept disciplinaire chargé, mais aussi, et surtout, un concept géopolitique chargé.

Aucun pays au monde ne comprend mieux que la France la complexité des problèmes analytiques, conceptuels, politiques et historiques de l'art africain, et aucune ville n'a joué un rôle plus paradigmatique dans l'utilisation des codes de l'art africain que Paris. Si je me concentre sur l'art contemporain africain dans cette introduction, c'est en raison du lien historique profond qui s'est noué entre la France et l'Afrique, entre la production ethnographique française et l'Afrique comme ressource et cadre des différents types de recherches institutionnellement soutenus et à travers lesquels l'Afrique en est venue à être connue. C'est une longue histoire, que l'on peut simplifier en en faisant commencer le récit à l'aube du modernisme – et le modernisme ici n'est pas seulement le nom donné à un certain style artistique, mais toute une eschatologie, ou *Weltanschauung*, sur laquelle s'est construit le discours de l'art contemporain.

Dans ce contexte historique, c'est un fait de la pratique critique africaine que l'identification disciplinaire avec l'art contemporain africain s'est déroulé, pour de nombreux curateurs et institutions hors de l'Afrique, à un stade beaucoup plus tardif du développement curatoriale que dans le cas du point de vue plus contextualiste de l'histoire de l'art occidentale ou des expositions dans les sociétés capitalistes occidentales avancées. Tandis que l'art contemporain occidental – l'art européen et américain notamment – bénéficiait de mises en contexte réfléchies et solides à travers une périodisation et des structures disciplinaires et stylistiques, l'introduction à grande échelle de l'art contemporain africain au public international se fondait souvent sur un point de vue culturel étroit plutôt que sur une vision disciplinaire. De ce point de vue, le contexte esthétique africain, loin de la noble complexité de l'art occidental, était plutôt l'espace d'une conception culturelle de l'art – en somme, un monde plein d'art, mais sans artistes. On pourrait brièvement définir la dichotomie qui se fait jour dans la notion culturelle de la pratique de la critique africaine par la fracture grossière qui sépare nos conceptions de l'authentique et de l'inauthentique : la première est proprement africaine, puisqu'elle rappelle au spectateur ce que l'Afrique est censée être ; la seconde ne l'est pas, puisqu'elle trouble le spectateur avec ses notions hybrides et occidentalisées de l'esthétique. C'est un vieux débat. Ce qui se joue là est bien plus borné que ne peut le permettre l'analyse généralement complexe du débat entre « authentique et inauthentique » et je n'emprunterai pas ce chemin.



Je profiterai plutôt de cette opportunité pour réfléchir à la sous-discipline que forment la conception d'exposition et la pratique curatoriale, comme cadre à travers lequel habiter de nouvelles géographies de l'art contemporain africain. En tant que commissaire d'exposition, dont la pratique ces deux dernières décennies s'est résolument attachée à l'art contemporain, et notamment à l'art contemporain africain, je crois qu'il est essentiel de comprendre le rôle remarquable que les expositions d'art contemporain africain ont joué dans le développement d'une meilleure connaissance et d'une compréhension plus complexe de l'œuvre des artistes africains. Les expositions représentent à la fois le cadre d'analyse et la topographie de la pratique critique. Je me propose ici d'envisager les expositions d'art contemporain africain comme des lieux de rencontre et des espaces de production – des territoires où inventer des grammaires de la pratique artistique complexes et différentes.

Par une rapide étude de certaines des expositions auxquelles j'ai participé ces quinze dernières années, je me propose d'envisager le rôle de l'exposition non seulement comme lieu de réception des artistes contemporains africains, mais comme lieu de production critique, d'analyse historique et de réflexion théorique. Je commencerai d'abord en disant que le domaine de la conception d'exposition d'art africain est complexe. L'aborder, le théoriser et l'analyser profitablement nécessite de porter une attention particulière aux typologies de la pratique de l'exposition en Afrique. Cela comprend les modèles ethnographique et anthropologique, le modèle du genre, le modèle hybride et le modèle post-colonial, auxquels vient s'ajouter le modèle postmoderne, qui combine genres, méthodologies, pratiques et lieux. Ce dernier modèle remanie tout, laisse les détails et spécificités en suspens, poussant le public à s'interroger sur la signification et le statut des objets, des images et des idées. Susan Vogel, directrice fondatrice du Museum of African Art de New York, se spécialisa durant ses années au musée dans le type postmoderne d'exposition d'art africain, cherchant souvent à transgresser, de manière aussi consciente que provocatrice, les idées visiblement reçues sur la division des genres, l'autorité curatoriale et l'expertise.

Lorsqu'elles sont réussies, ces expositions offrent de nouvelles lectures possibles des schèmes de la pensée artistique africaine, ouvrant sur des perspectives qui viennent en élargir le champ. L'audace du travail théorique de Vogel s'est révélée dans des expositions comme *ART/Artifact*, *African Art in Anthropology Collections* (1988) et *Perspectives, Angles on African Art* (1988) à l'ancien Center for African Art de New York, derrière Park Avenue. Elle y prit des libertés historiques et épistémologiques avec les modèles de l'exposition et du commissariat d'exposition, repensant radicalement

notre façon de mettre en scène et de comprendre la fonction des objets et le fait que les lieux/espaces d'exposition, loin d'être des cadres neutres, sont le lieu d'affrontements et de combats d'idées intellectuelles. *ART/Artifact* fut révolutionnaire dans sa manière d'imposer l'idée qu'on ne pouvait pas simplement envisager l'art africain du point de vue culturel/contextuel (selon des dichotomies comme authentique/inauthentique, vrai/faux, fonctionnel/non fonctionnel), mais qu'on pouvait, et devait, l'analyser à travers des cadres théoriques et conceptuels. Bien sûr, Vogel tira également les leçons des divers échecs et réussites de *Primitivism" in 20<sup>th</sup> Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern* (1984), une exposition organisée au Museum of Modern Art par William Rubin (en collaboration avec Kirk Varnedoe), et qui se débattait avec ses propres dichotomies entre « tribal » et « moderne », « primitif » et « civilisé ».

qui est assis dans le fauteuil du juge des désignations historiques et quel filtre esthétique ou épistémologique est utilisé pour rendre ces jugements. Comme le résume Vogel dans le catalogue, l'exposition était motivée par les problèmes philosophiques – et finalement curatoriaux – irrésolus, quant à « la façon dont la présentation de l'œuvre d'art conditionne sa perception ». « Si le public, poursuit-elle, sait une chose à propos de l'art africain, c'est que le contexte africain initial n'avait rien à voir avec le musée occidental. »<sup>1</sup> Cette affirmation est précieuse pour mon propos, car elle renvoie au cadre plus large de ma notion d'exposition comme lieu et espace. On peut retenir, dans la déclaration de Vogel, la notion de « contexte africain » qui renvoie au cadre spatial de l'objet africain, tandis que le « musée occidental » renvoie à son cadre temporel. Vogel utilise ce cadre temporel pour aborder la question plus vaste de son exposition, qui, en

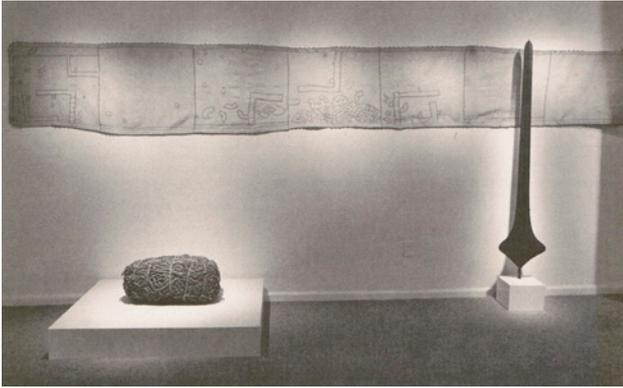


*ART/Artifact* de Vogel touchait à l'état et au statut des objets d'art africain, à la question de savoir s'ils pouvaient être considérés comme de l'art (sur ce point, sa position était étonnamment prudente et ambiguë, sans doute du fait de sa formation d'anthropologue), mais aussi à l'installation (au cadre de l'exposition) et au lieu (le musée) dans lesquels sont rendus ces évaluations et ces jugements. En ce sens, l'exposition devient un formidable théâtre, où l'on peut voir

s'éloignant progressivement du modèle anthropologique pour se tourner vers le modèle postmoderne, se rapprochait aussi inexorablement d'un état d'illumination plus suspendu, ou, comme on disait alors, d'entre-deux, quoique réifié. On pourrait appréhender cette évolution comme un conflit larvé contre le dispositif atemporel/anhistorique de la case anthropologique, dans laquelle les objets d'art africains

<sup>1</sup> Susan Vogel, « Foreword » in *Art/Artifact, African Art in Anthropology Collections*, Susan Vogel, éd., New York et Munich, Center for African Art et Prestel Verlag, 1988, p.10.

se trouvent généralement empilés, pêle-mêle, sur le modèle du musée d'histoire naturelle. En utilisant le dispositif du *ready-made*, Vogel transforme l'espace d'exposition d'*ART/Artifact*, sinon en espace véritablement neutre, du moins en espace qui tente de neutraliser la façon dont l'ethnographie et les pratiques quotidiennes. Son modèle est l'espace d'exposition pensé comme une nouvelle topographie des méthodologies curatoriales critiques, un espace qui fait résonner les recontextualisations du discours.



Prenons un exemple dans l'espace d'exposition. On pouvait voir et dans l'exposition et sur la couverture du catalogue un filet de chasse zande enroulé et attaché, objet en fibres de forme oblongue, soigneusement enroulé et maintenu serré en un paquet de cordes entrelacées et filandreuses. Dans l'exposition, il était présenté comme un *ready-made* sur une plate-forme carrée, basse et blanche. Sur le mur derrière lui, un autre objet, tissu de « pagne » de femme kuba en forme de long rouleau, dévoilait une série de glyphes à la géométrie abstraite qui donnaient à la surface du tissu l'apparence d'un territoire cartographié. Dans le cadre de l'abstraction moderne, il se dégageait de cette pièce un sentiment de familiarité. Ses motifs abstraits hautement conceptuels auraient très bien pu avoir été peints ou dessinés par Paul Klee. Pour clore ce portrait curatoriale, une monnaie métallique kasaï se dressait tout en longueur, sa face verticale plate rappelant là encore la sculpture abstraite moderne. Rien, dans ces objets aux formes extrêmement sobres et dont l'esthétique rappelait la sculpture minimale achromatique et la peinture abstraite, ne venait éclairer le spectateur sur la fonction initiale du filet de chasse, du pagne de femme ni de la monnaie métallique.

Ce que l'on retiendra de cette anecdote, ce sont des formes qui, par leur statut esthétique aussi spécifique que délicat, viennent contredire la notion d'un art africain purement fétichiste ou quotidiennement fonctionnel. Ce qui s'expose là, c'est une démonstration esthétique par le seul biais du

dispositif d'exposition. Ce que Vogel exprime là, c'est la primauté de l'impact visuel sur la réalité fonctionnelle de l'objet. Vogel note ainsi dans son introduction au catalogue, que « la plupart des visiteurs ne réalisent pas à quel point leur expérience muséale de l'art, quel qu'il soit, est conditionnée par sa présentation ».<sup>2</sup> Elle poursuit en précisant que « depuis leurs origines, les installations muséales ont infailliblement reflété les philosophies et positions de leurs organisateurs. L'un des premiers contextes d'exposition des objets africains en Occident a été le 'cabinet de curiosités' ».<sup>3</sup>

Ces affirmations reviennent sur la question du cadre, c'est-à-dire sur la manière dont un objet s'inscrit dans un processus de recadrage – une démonstration faite avec brio par Marcel Duchamp quand il recontextualise un urinoir en objet sculptural. Je ne peux bien sûr rendre justice ici à l'ensemble complexe des sujets qu'aborde Vogel dans ce projet et qu'elle approfondit dans une exposition ultérieure, *Africa Explores, 20<sup>th</sup> Century African Art* (1991-1993). Mais je crois que ces projets curatoriaux avaient pour but de nous permettre de prendre conscience que le contexte critique d'une exposition participe d'un système discursif plus vaste, qui n'est pas statique, ni figé théoriquement, mais au contraire en constante évolution.



Le travail de Vogel doit beaucoup aux pratiques discursives qui ont émergé avec la théorie postmoderne et postcoloniale. Si le postmodernisme offrait une approche fragmentaire et elliptique en alternative aux démarches totalisatrices, la théorie postcoloniale privilégie l'aléatoire. Elle nous permet de comprendre combien les intrications et querelles des discours anthropologiques et ethnographiques révèlent les fractures historiques qui traversent l'échange inégal entre les cultures postcoloniales et les publics des musées occidentaux. Ces deux territoires convergent et concourent dans un environnement historique qui penche

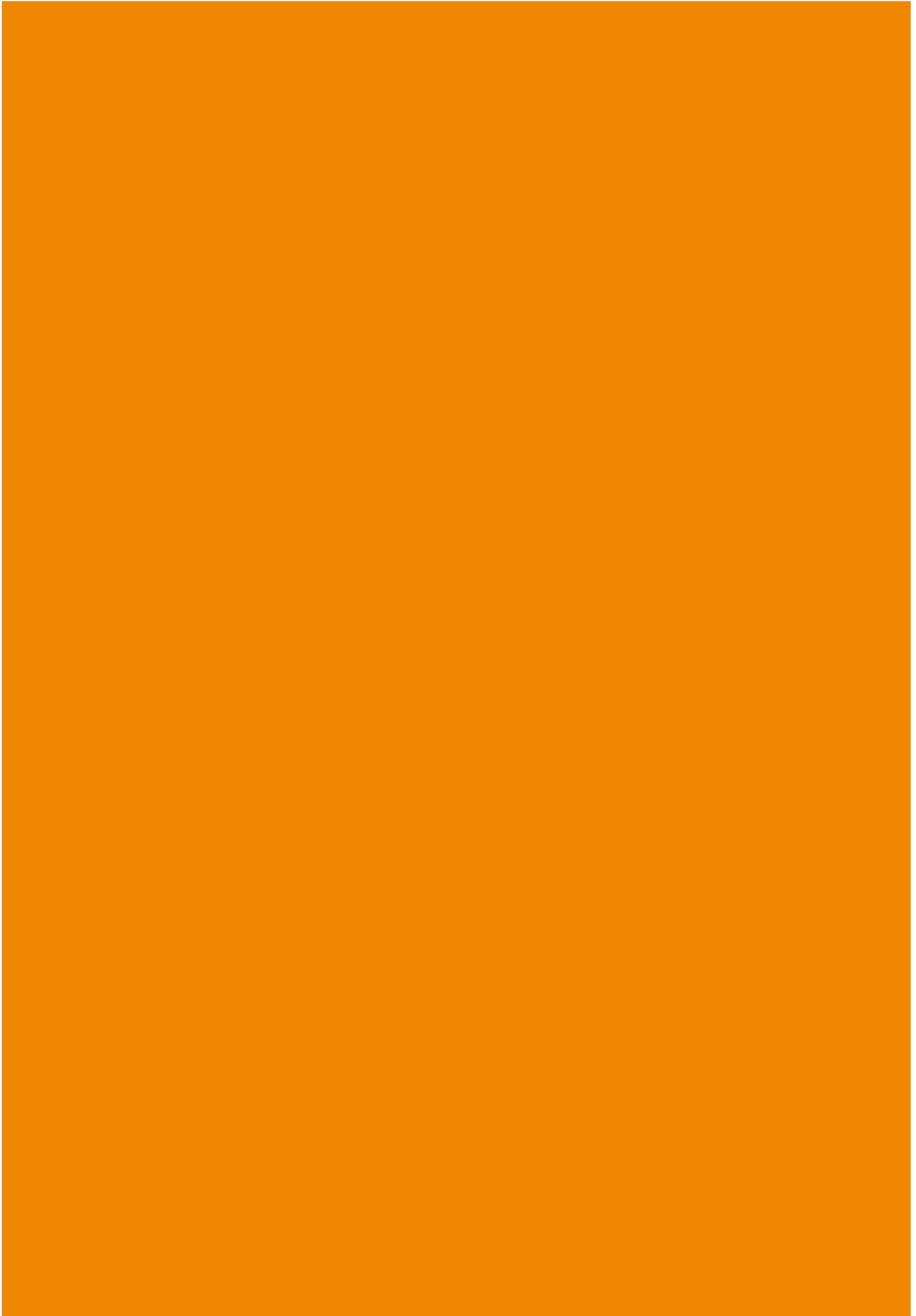
<sup>2</sup> Ibid., p.11.

<sup>3</sup> Ibid., p.12.

disproportionnellement en faveur des institutions modernes et des marchés culturels des anciennes puissances occidentales.

J'ai cité cet exemple afin de nous inciter à réfléchir à des moyens plus rigoureux de penser les expositions d'art contemporain africain, non pas comme de simples espaces permettant d'appréhender les dernières préoccupations des artistes africains, mais comme des espaces théoriques reflétant les changements de stratégie des artistes et des institutions dans lesquelles ils sont représentés. Si j'ai défendu cette notion d'exposition comme topographie de la pratique critique, ce n'est pas seulement dans l'intérêt de ce que je fais en tant que commissaire d'exposition, mais pour réfléchir à la nécessité du travail curatorial comme modèle théorique décisif, comme champ disciplinaire au sein duquel élaborer les schèmes des nouveaux modèles artistiques. Peut-être pourrait-on, en marge, développer une infrastructure intellectuelle plus sophistiquée qui permettrait d'analyser, d'historiciser, de critiquer et d'exposer l'art contemporain africain. Insister sur les expositions comme des topographies de la pratique critique, c'est insister sur l'importance qu'il y a à développer et construire des espaces pour permettre aux idées singulières des artistes individuels, comme des groupes d'artistes, qui occupent un territoire critique commun dans ce que l'on appelle l'art contemporain africain, d'avancer.











B. Logua /  
2012





P. Tognoli / 2012





B. Tognolo  
2012





B. Tognoli  
2012





# L'ŒUVRE-DOCUMENT, LE JOURNAL ET L'ARCHIVE : DES PROJETS DISTINCTS

Lors des recherches menées pour l'organisation de la manifestation « La Triennale 2012 : Intense Proximité », l'équipe de commissaires a sélectionné trois auteurs et trois corpus distincts conservés au Musée du quai Branly : Walker Evans

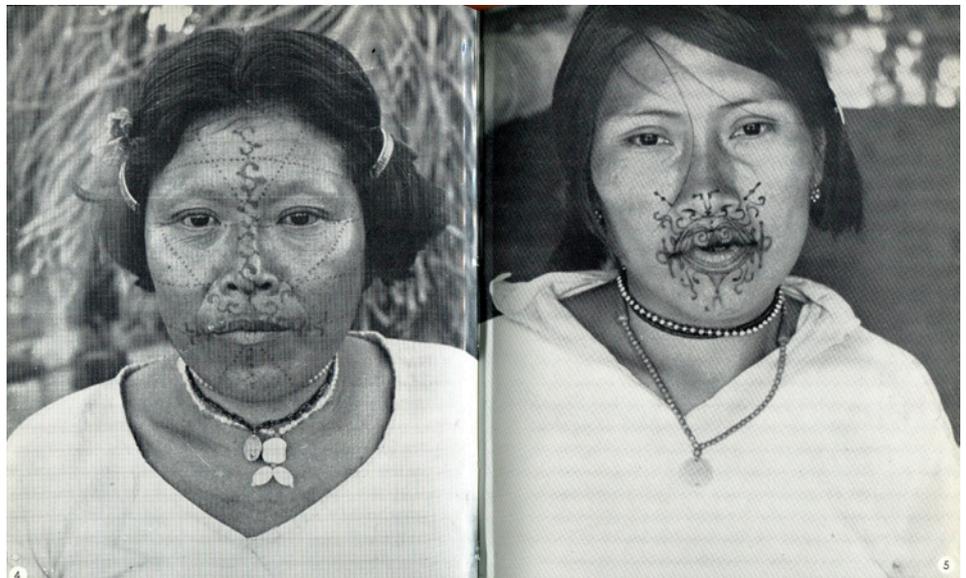
et le portfolio *African Negro Art*, Marcel Griaule et les photographies réalisées lors de la mission Dakar-Djibouti, Claude Lévi-Strauss et les images ramenées de sa mission au Brésil en 1935-1936. Après sélection, ces différents auteurs ont fait l'objet d'une présentation par le biais de fac-similes.

Leur regroupement et leur exposition au sein des espaces de « La Triennale 2012 : Intense Proximité » constitue une nouvelle étape de leur vie d'objets sociaux, sur laquelle nous pouvons nous pencher à nouveau, afin d'évaluer jusqu'à quel point leurs parcours respectifs ont différé.

Le cas de Walker Evans est le plus connu et le plus étudié<sup>1</sup>. Lorsqu'en 1935 le MoMA organise l'exposition « African Negro Art », l'institution souhaite marquer une étape symbolique. De fait, l'exposition fait date pour signifier l'accession de l'art africain au panthéon de l'histoire de l'art universel.

Le choix par Alfred Barr de Walker Evans pour photographier une grande partie des pièces exposées est également significatif. Même si Evans n'a pas encore la grande notoriété qu'il acquerra ensuite, le fait de faire appel à lui montre que la direction du MoMA attache de l'importance à la façon de présenter ces objets : de façon claire, « anti-mystérieuse », anti-lyrique, selon le style documentaire déjà affirmé du photographe. Dans ce processus de légitimation de l'art

africain, Walker Evans participe donc pleinement à créer une nouvelle vision de ces objets, en en constituant une mémoire visuelle<sup>2</sup>.



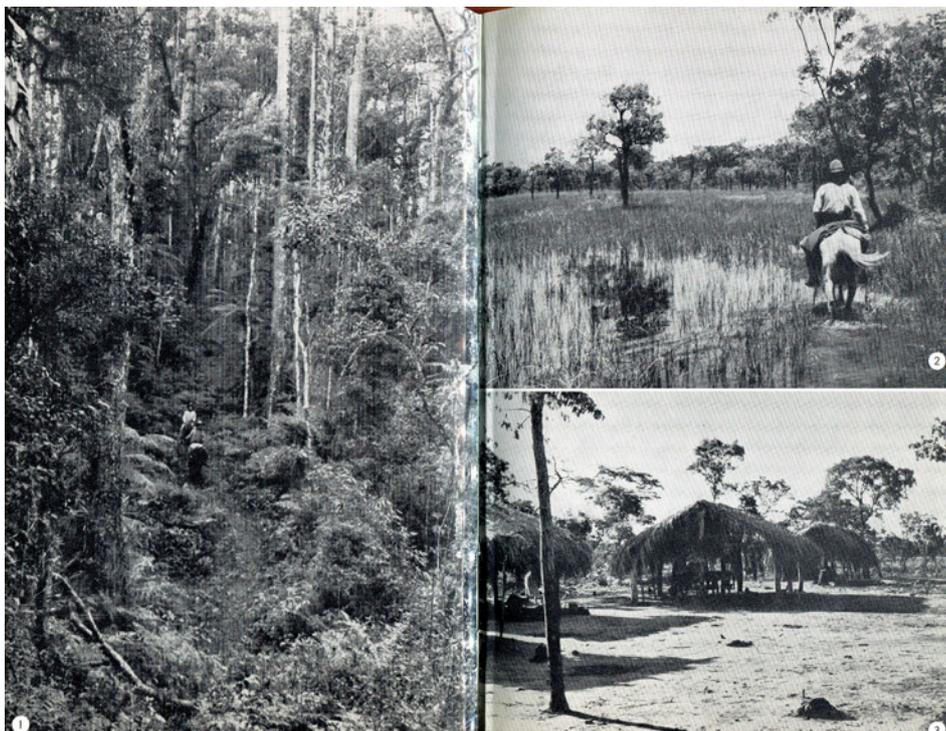
Pages scannées de Claude Lévi-Strauss, « Tristes Tropiques », Plon, Paris 1955

Le cadre de réalisation des photographies réalisées sous la supervision de Marcel Griaule lors de la mission Dakar-Djibouti est différent. La mission est conçue comme une grande entreprise, pour laquelle des moyens exceptionnels seront mis en œuvre. Elle a valeur d'exemple, de modèle. La démonstration est d'une telle ambition que cette mission restera un cas hors norme dans l'ethnographie française<sup>3</sup>. Le nombre d'images produites (entre 5000 et 6000) participe

<sup>2</sup> Rappelons en effet l'ampleur de cette réalisation : 477 tirages formant un ensemble de quatre portfolios, produits sur un an au nombre de 17 exemplaires connus aujourd'hui. Les différents exemplaires, destinés aux prêteurs et à plusieurs institutions éducatives. L'exemplaire aujourd'hui conservé au Musée du quai Branly provient de Charles Ratton.

<sup>3</sup> James Clifford, *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XX<sup>e</sup> siècle*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996.

<sup>1</sup> Virginia-Lee Webb, *Perfect Documents, Walker Evans and African Art, 1935*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000.



Pages scannées de Claude Lévi-Strauss, «*Tristes Tropiques*,» Plon, Paris 1955

de cette « ethnographie d'urgence » qui se base sur une accumulation de données plus que sur leur interprétation<sup>4</sup>. Avec la photographie, Griaule va pousser la logique de l'enregistrement en constituant son terrain comme un ensemble de « choses vues », en enchaînant un ensemble d'images forcément plurielles, qui tentent de retracer le flux continu de l'événement photographié.

Soulignons à quel point il est difficile pour nous aujourd'hui de percevoir le projet de Marcel Griaule sans le filtre de la lecture de *Afrique fantôme*. Par la déconstruction qu'opère le témoignage de Leiris, la fonction d'archive du travail documentaire de Griaule apparaît d'autant plus vite : la collecte de faits menée par la mission devient rapidement une source ouverte, dont le grand nombre d'images défie la volonté d'une interprétation univoque.

Ce flux enregistré se prête donc à utilisations multiples, attestées par la variété des usages, dès les années trente<sup>5</sup>. Aussi bien reproduites dans la revue *Minotaure* que dans des publications plus académiques, les photographies de la mission Dakar-Djibouti témoignent de la grande ductilité de

4 Vincent Debaene, « Les Chroniques éthiopiennes » de Marcel Griaule », *Gradhiva*, 6 | 2007, mis en ligne le 15 novembre 2010. URL : <http://gradhiva.revues.org/955>. « C'est un lieu commun de la période, et propagé avec vigueur par Griaule dans tous ses écrits : *il est trop tôt pour l'anthropologie*. Implicitement, la perspective est inductive : il s'agit de réunir un maximum de faits et c'est seulement quand le fichier sera complet que l'on pourra élaborer des lois. L'ethnologie est donc définie par Griaule comme une *archéologie par anticipation* »

5 Julien Bondaz, « Les yeux de l'ethnographe », *Le Journal de la Triennale* #4, Paris 2012

ces images-documents.

Les photographies réalisées par Claude Lévi-Strauss lors de son séjour au Brésil entre 1935 et 1936 révèlent une situation encore différente.

Peu d'images ici, en comparaison de la masse précédente, pas seulement par le fait que moins de photographies ont été créées, mais surtout par le choix d'opérer à l'intérieur un choix, une sélection. Nous passons ici de la logique de l'archive à celle de l'échantillonnage fin.

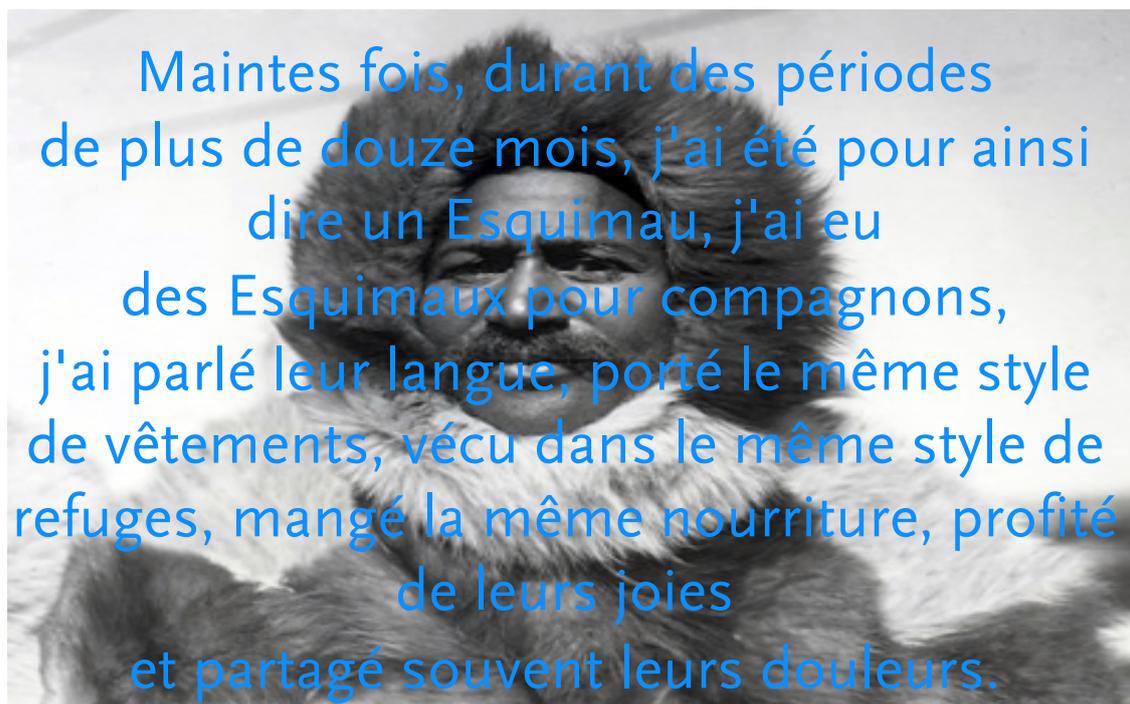
Dans la pratique, on sait que l'anthropologue a réalisé un certain nombre de prises de vues. Pour autant, les quelques 200 photographies conser-

montrent la volonté de sélectionner un ensemble réduit, et de documenter précisément celui-ci par des citations de passages de *Tristes tropiques*. S'il est difficile aujourd'hui de savoir si ce choix de citation est celui de l'auteur, ou la décision d'un employeur du Musée de l'Homme (Paris) au moment où les photographies y sont traitées en 1937, le fait est assez rare pour être souligné.

Ce lien étroit avec le texte, et parmi les écrits de Claude Lévi-Strauss, celui qui se réfère le plus au journal et au champ littéraire, attache ces images de façon très étroite à leur contexte de réalisation. Depuis leur prise de vue, ces photographies, contrairement à celles de Marcel Griaule, n'ont pas fait l'objet de multiples publications. Elles sont restées étroitement liées à leur auteur, mais aussi à la forme du journal qui avait accompagné leur réalisation.

Elles semblent de fait moins autonomes de leur projet initial que « l'archive Griaule » qui dès le départ est conçu pour des réinterprétations, quand le projet de Walker Evans s'inscrit dès sa conception dans un projet artistique clairement assumé.

L'exposition commune des photographies de Walker Evans, Marcel Griaule et Claude Lévi-Strauss, dans une proximité voulue avec des œuvres contemporaines nous permet aujourd'hui de vérifier la perméabilité de nos imaginaires, et d'interroger comment ces différents ordres d'images font partie de notre culture visuelle contemporaine.



#### NUTJUITOK (ÉTOILE POLAIRE) D'APRÈS MATTHEW HENSON

Le navigateur et explorateur américain Matthew Alexander Henson (1866-1955) effectua huit voyages dans l'Arctique aux côtés du commandant Robert Peary, au cours desquels il fit commerce avec les Inuits, apprit leur langue, construisit des traîneaux et des igloos, dressa des meutes de chiens et devint un habile conducteur, chasseur et tanneur. Le 6 avril 1909, Henson fut le premier homme à parvenir au pôle Nord. Toutefois, tandis que l'amiral Peary recevait de nombreux honneurs, Henson restait largement ignoré et passait l'essentiel des trente années suivantes à travailler dans l'anonymat comme commis pour l'administration fédérale des douanes à New York. En 1944, le Congrès lui décerna un double de la médaille en argent donnée à Peary.

L'étincelle à l'origine de *Nutjuitok (Polar Star)* fut allumée en août 2011 lors d'une résidence de recherche d'un mois au Musée d'Anchorage. Mes recherches confirmèrent qu'une expérience basée sur une installation dynamique – constellation de sculpture, vidéo, photographie et son – était le moyen le plus approprié pour aborder la contribution de Henson à la culture de l'humanité. Mon objectif principal était de passer les compétences artisanales de Henson au prisme de celles de l'artiste et de reconsidérer toute son entreprise arctique comme un chef-d'œuvre de recherche artistique immersive. Le caractère insulaire de l'Inuktitut et la relation entre espaces intérieur et extérieur, propre à la région arctique (l'absence illusoire de limites à l'immensité du paysage face au retrait sensoriel en soi du fait des conditions climatiques extrêmes), furent de constants fils conducteurs.

La forte présence de la symétrie dans la vidéo *Miy Paluk* et dans la série photographique *Nutjuitok* reflète la volonté d'exploiter la centralité et le magnétisme de l'axe polaire. Réels ou implicites, les gestes tournent autour d'une figure centrale statique, parfois couverte d'une cartographie circumpolaire, parfois complètement immobile dans le paysage enneigé. La symétrie régit également l'ossature structurelle de la vidéo, comme on peut le voir dans le schéma sommaire des "Mesures et Séquences" et dans la capture d'écran de la bande son de la vidéo sur "Logic Pro 9". Les images d'archives de l'expédition historique de 1909 offrent un aperçu de l'ampleur colossale et de la pure immensité de l'entreprise. Les textes en surimpression sont extraits de l'ouvrage de Henson datant de 1912, *Un explorateur nègre au pôle Nord*.

CANAL GAUCHE

1	1	2	2	3	3	4	4	5	4	6	3	7	2	8	1
72	S	72	F												

CANAL DROITE

4	8	3	7	2	6	1	5	1	4	2	3	3	2	4	1
F	72	S	72												

CANAL CENTRE

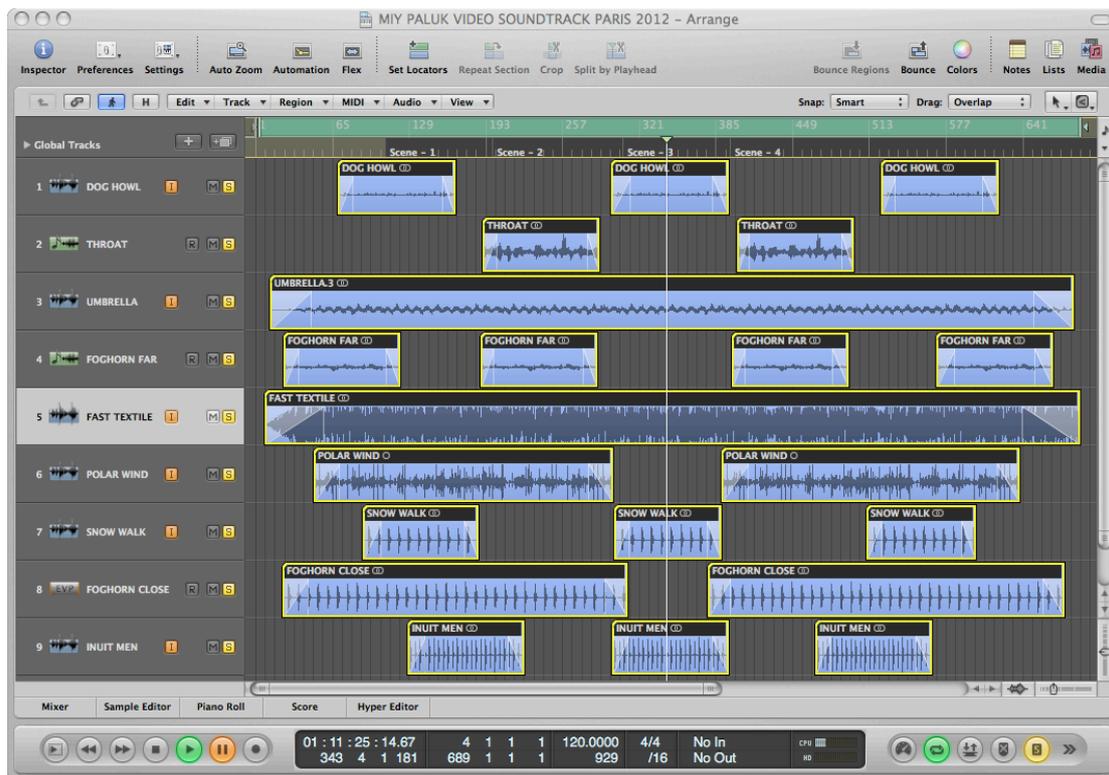
R É F L E X I O N					M A G N E T I Q U E					R É F L E X I O N				
-------------------	--	--	--	--	---------------------	--	--	--	--	-------------------	--	--	--	--

MESURES ET SÉQUENCES MIY PALUK VIDEO 3 CANAUX



Les vivres du *Roosevelt* dispersés au pied d'un iceberg entre le Cap Sheridan et le Cap Columbia sur l'île d'Ellesmere au Nunavut, au Canada. Dans la cargaison du navire et parmi son équipage, se trouvaient Matthew Henson, 49 hommes, femmes et enfants inuits, 246 chiens de traîneau, 70 tonnes de viande de baleine et la graisse de 50 morses.





CAPTURE D'ÉCRAN DE LOGIC PRO 9 MODE ARRANGEMENT MIY PALUK BANDE SON VIDEO 3 CANAUX



Sur les 246 chiens de traîneau à bord du Roosevelt, seuls 16 survivront à l'expédition finale vers le pôle Nord.





Imaginez une désolation somptueuse, une blancheur sublime. Le jour ne semble jamais vouloir se lever véritablement, même en plein mois de juin, et, du premier au dernier rayon de la journée, le ciel prend toutes les teintes de chaque heure de l'aube et du crépuscule. Début février, à midi, une mince bande de lumière apparaît loin vers le sud, annonçant l'approche du soleil, et chaque jour le crépuscule s'allonge, jusqu'à ce que début mars, le soleil, disque flamboyant de feu pourpre, vienne montrer son contour déformé au-dessus de l'horizon. Les versants sud des hautes cimes ont réfléchi des jours durant la gloire du soleil approchant, et nul besoin d'être artiste pour profiter de la splendeur inouïe du spectacle. Les neiges couvrant les sommets se teignent de chaque couleur, ton et variation de la palette de l'artiste – et bien plus encore. Des artistes nous ont accompagné dans l'Arctique et je les ai entendus s'extasier devant les beautés merveilleuses du spectacle, et je les ai vus à l'œuvre tenter d'en reproduire une partie, avec certes de bons résultats, mais sans comparaison possible avec l'éclat de l'original. Au nord, tout est sombre encore et l'on aperçoit dans le ciel les étoiles les plus brillantes, qui chaque jour faiblissent face à l'intensité croissante de la lumière solaire. Quand le soleil passe enfin la ligne de l'horizon pour arborer son cercle quotidien, les jeux de couleur se font moins vivaces, mais l'éclat du ciel et des nuages prend alors le pas et les ombres sur les montagnes, les fissures de la glace brillent de toute leur beauté – bleus froids et gris, bandes de terre dénudées aux riches bruns, et blancheur de la neige éblouissante. À midi, l'impression visuelle donnée par les ombres est de neuf heures du matin environ, du fait de la hauteur du soleil, qui confère à tout de très longues ombres. Au-dessus de nous, le ciel est bleu et lumineux, plus bleu que le ciel méditerranéen, et les nuages – des pesses d'eau en cirrus soyeux aux cumulus fantastiques et épais – sont d'une beauté inépuisable. Imaginez une désolation

Matthew Henson en traîneau sur un mince tronçon de jeune glace sur l'océan Arctique près du 87° parallèle nord.

# GEORGES ADÉAGBO, ÉCRIVAIN ET HISTORIEN

## – UN TERRITOIRE À EXPLORER

Georges Adéagbo accueille celui qui pénètre dans son espace par une symphonie de tableaux, de livres, de statues, d'objets trouvés, de magazines et de coupures de journaux par dizaines. Dans cet océan de documents qui pointent vers d'identiques multiples quelque part ailleurs, les textes manuscrits d'Adéagbo se présentent comme des messages originaux, personnels et précieux. Son écriture à la plume noire, soignée et manifestement destinée à être facilement déchiffrée, est presque aussi lisible que celle des livres d'école primaire<sup>1</sup>. Comme dans les manuscrits enluminés, Adéagbo souligne la première lettre majuscule de chaque phrase par des ornements supplémentaires. Les documents de texte sont pour la plupart au format A4, jamais plus grands, et souvent coupés à la main en petits morceaux. Les flèches pointant vers tel ou tel paragraphe font le lien avec les objets présentés à proximité. Adéagbo, qui n'utilise pas d'ordinateur, les compare ironiquement aux « curseurs à l'écran ». Elles renvoient aux objets qui les entourent, leurs liens souvent codés, leurs références rarement évidentes...<sup>2</sup> Cette incertitude est, à première vue, illusoire : Adéagbo peut passer librement d'un sujet à l'autre, au sein même d'un paragraphe, et les textes peuvent être affichés à des mètres les uns des autres, séparés par des objets rivalisant pour attirer l'attention du spectateur. Ils ne s'en présentent pas moins comme les éléments d'un essaim, maintenus ensemble par la pulsion investigatrice de l'artiste et son analyse des mobiles et comportements.

S'il conçoit des installations quotidiennes dans son atelier béninois, dans les chambres d'hôtel où il descend ou pour le montage de ses expositions, Adéagbo passe le plus clair

de son temps à écrire de nouveaux textes qu'il intègre aussitôt dans son récit visuel. Les instructions écrites semblent s'imposer à la vue de l'interaction de deux objets. Et les thèmes sur lesquels il s'arrête, la grammaire qu'il utilise, la façon dont il analyse et comprend le monde semblent expliquer pourquoi Adéagbo écrit tant – sans doute plus de mille pages par an. Dans ses textes, où se mêlent réflexions philosophiques et épisodes de sa vie personnelle, il laisse s'exprimer les métaphores chrétiennes (sans autre profession de foi), les événements historiques, les liens entre art et nature, le rôle de l'artiste, le présent politique et les récits de ses rencontres avec les protagonistes de la scène artistique. Par ailleurs, comme Thomas Fillitz le décrit dans son essai publié en 2002, Adéagbo joue souvent avec les chiffres des dates, plaques d'immatriculation et titres d'exposition<sup>3</sup>. Dans le monde selon Adéagbo, numéros coïncidant parfois dans leurs fractions, sommes ou sens inverse font sens et liens entre les événements.

Dans sa proposition d'installation à Okwui Enwezor, directeur artistique de « La Triennale 2012 : Intense Proximité », Adéagbo écrivait : « Un vrai créateur, ne peut pas et ne pouvait pas refuser à d'autres de ne pas créer, un créateur qui sait pour connaître ce qu'il crée, pour toujours laisser quiconque désirent créer, créer...! »<sup>4</sup> Ce message de tolérance est apparemment assez simple à comprendre. Mais alors même que je transcris ce court passage, les boucles récurrentes me font déjà perdre le fil. La répétition des mêmes verbes à des temps différents « peut/pouvait », la juxtaposition de mots similaires avec de légères nuances « savoir/connaître » et enfin l'impératif implicite et répété « créer, créer » confèrent à ce passage une torsion, une révolution auto-référentielle semblable au passage des électrons dans un cyclotron, avec prise de vitesse et d'énergie, et libération

<sup>1</sup> Un visiteur notait que son style d'écriture « ressemblait fortement à la langue française » et pourrait venir de l'écriture telle qu'elle était enseignée dans les écoles de l'époque coloniale dans les années quarante et cinquante. Georges Adéagbo est né en 1942 à Cotonou.

<sup>2</sup> Kerstin Schankweiler souligne dans sa thèse de doctorat sur Adéagbo que son insistance pour que la plupart des textes de ses expositions hors la France soient traduits en anglais ou dans la langue du pays – par Stephan Köhler ou assistants, pour les rédiger ensuite de sa propre écriture – marque sa volonté de toucher tout son public. Voir Kerstin Schankweiler, *Die Mobilisierung der Dinge, Ortsspezifität und Kulturtransfer in den Installationen von Georges Adéagbo*, Université de Bielefeld, Manuscrit, 2012, chapitre 5.4.

<sup>3</sup> Thomas Fillitz, « Georges Adéagbo », in *Zeitgenössische Kunst aus Côte d'Ivoire und Benin*, Böhlau Verlag, Vienne, 2002.

<sup>4</sup> Georges Adéagbo, correspondance écrite avec Okwui Enwezor, décembre 2011. Schankweiler analyse dans la thèse mentionnée ci-dessus la ponctuation inhabituelle des écrits d'Adéagbo, interprétant l'abondance des « ...! et ...? » comme une invitation d'Adéagbo au lecteur à venir compléter ses pensées et questions, transformant ses textes en systèmes ouverts.



Georges Adéagbo, *La porte: derrière la porte...!*  
*Qu'est-ce qu'il y a derrière la porte...?*, 2012

finale d'une matière dynamique capable d'envoyer balader les habitudes de pensée hors de leurs chemins routiniers vers un ailleurs. Et passant à la vitesse supérieure, cette autre partie du même texte :

*L'art et la force de l'art : j'ai à créer et à créer pour créer, j'ai pas à parler moi même de ma création faite, à créer pour créer à d'autre de voir ma création faite, et parler de ma création faite... ! Création elle est, pour se voir dans la vie, qu'elle donne à vivre, création qui n'a pas de vie et ne fait pas de vie pour donner vie à vivre, n'est pas une création... !*

Comme le battement du tambour dans un morceau de musique, la récurrence des mots « créer », « vie » et « vivre » donne une structure rythmique au texte. Il faudrait analyser à quel point Adéagbo joue délibérément avec le son et le rythme et si le lecteur le ressent quelles que soient la syntaxe inhabituelle et la structure logique de son écriture<sup>5</sup>. Ayant lu des centaines de textes d'Adéagbo au fil des ans, il

<sup>5</sup> Notons que lorsqu'il construit ses installations dans son atelier au Bénin, Adéagbo chante des heures durant un chant au rythme très précis, jusqu'à atteindre une sorte d'état de transe.

m'apparaît clairement que sa pensée s'accorde à l'individu plutôt qu'à l'universel, ainsi qu'à la catégorisation pratique des éléments selon leurs similitudes. Comme s'il se méfiait des étiquettes convenues de tel groupe d'objets similaires ou semblables, Adéagbo répète chaque phénomène individuel, encore et encore, ajoutant des attributs apparemment redondants et superflus<sup>6</sup>. Sur la deuxième page de son projet pour la Triennale, il répète trois fois : « La Triennale 2012, dans la Ville de Paris-France... ! ». Qui a besoin de se voir rappeler que Paris est en France ? Le nominalisme exclut l'usage du syllogisme, le raccourci le plus courant de la pensée occidentale. Les propriétés communes des éléments d'un groupe sont décrits ; un phénomène est déclaré comme partie prenante de ce groupe ; ce dernier doit donc posséder des propriétés identiques. Je ne suis pas certain que cette règle dont la logique et l'évidence gouverne l'inconscient occidental s'applique vraiment à la pensée et à l'écriture d'Adéagbo. Avoir conscience que le syllogisme ne dirige pas

<sup>6</sup> Un de mes projets à venir consistera à interroger l'éventuelle dimension nominaliste de la vision du monde d'Adéagbo et son caractère commun ou non dans la culture de l'Afrique de l'ouest.

complètement les modes de pensée de chacun aide beaucoup, je crois, à comprendre les re-, re- et redéfinitions par Adéagbo de chaque protagoniste qui surgit dans ses récits. La répétition entêtée de faits apparemment évidents semble presque un refus du récit resserré par la rationalité, abrégé sans vérification des règles.

L'histoire doit-elle se transmettre oralement ou par écrit, voilà l'une des questions qui traverse l'humanité et qui revient souvent dans le travail d'Adéagbo – notamment dans ses écrits. Toujours et encore, Adéagbo noue des épisodes de sa vie, parle de rencontres positives ou négatives, mais toujours significatives. Il écrit l'histoire de sa vie de manière ritualisée et elliptique, attendant que le lecteur vienne en combler les lacunes et en tirer ses propres conclusions. L'accumulation massive « d'exempla » tirés de son expérience personnelle, de citations bibliques et de fables de Jean de La Fontaine semblent autant de preuves de la foi d'Adéagbo en cette affirmation souvent reprise de Cicéron : « *Historia magistra vitae* » (L'histoire, maîtresse de vie). Adéagbo joue évidemment sur la question de la fiabilité des sources, reliant des séries d'événements connexes que d'autres considéreraient comme triviaux. La discontinuité des textes d'Adéagbo est si évidente, que l'on pourrait comparer sa stratégie de résistance à l'immuable structure discursive des arguments que l'on trouve dans les écrits de Walter Benjamin – notamment dans sa compilation *Die Urgeschichte des 19. Jahrhunderts*<sup>7</sup>. Plutôt que « d'affirmer », les textes d'Adéagbo, tout comme le *Projet des arcades* de Benjamin, « renvoient » aux phénomènes d'une constellation ouverte, évitent le piège qui consiste à établir un système historique clos excluant les versions alternatives du passé et dénoncent le darwinisme de la tradition.

Jusqu'à présent, l'écriture d'Adéagbo a largement été considérée comme fonctionnelle et uniquement déchiffrable dans le cadre de ses installations. Une lecture plus attentive permet de montrer que ses textes possèdent une dynamique propre. Profonds et denses, idiosyncrasiques, spirituels et, dans une certaine mesure, perturbants, ils constituent un univers singulier – même lorsqu'ils sont rédigés dans le cadre d'une installation. Tenter de considérer Adéagbo hors du champ de ses installations, comme un écrivain, poète et chroniqueur esquisse autant la nécessité de recherches plus poussées que la promesse de nouvelles perspectives sur la pratique de cet artiste. Appliquer à l'écriture d'Adéagbo une combinaison interdisciplinaire de méthodes issues de l'histoire de l'art, de la philosophie, de la littérature et des

*cultural studies* en mettant l'accent sur la dynamique entre oral et écrit (comme le font Walter J. Ong et Jack Goody, entre autres, dans leurs recherches) pourrait conduire à des découvertes surprenantes. Enfin, demander à Adéagbo de présenter ses textes sous la forme d'un livre entièrement manuscrit pourrait ouvrir à un autre type d'installation.

<sup>7</sup> Tout au long de *Passagenwerk*, Benjamin s'est efforcé de décrire la naissance de la modernité à travers une compilation de citations sur les transformations architecturales du Paris du XIX<sup>e</sup> siècle. Il passait le plus clair de son temps à travailler à la Bibliothèque nationale.



## TEXTES

→ " Des artistes à des Biennales, et les  
artistes à la Triennale: ils sont  
des artistes, et ma personne de Georges  
Adéagbo n'est pas artiste, ma personne  
de Georges Adéagbo n'étant pas  
artiste comme eux, voici et voilà  
comment ma personne de Georges  
Adéagbo est devenue artiste"...! Il  
était une fois, l'artiste...! →

→ " Le rendez-vous des peintres, avec le  
peintre, pour parler et discuter sur  
l'histoire de la peinture"...! Les  
peintures des peintres, et la peinture  
du peintre...! →

→ "Quand l'Allemagne parlait à la recherche et à la découverte de l'art contemporain qui est l'art moderne parlant de la création et faisant voir le créateur" ...! L'an 2012, et l'exposition culturelle "la Triennale" de Paris-france ...!

→ "Il était une fois, Georges Adéagbo et Stéphane Köhler, avec Okwui Enwezor et son équipe d'exposition culturelle, au palais de Tokyo - Japon à Paris-france, pour l'exposition culturelle "la Triennale" de Paris-france" ...!

→ "La Triennale: pourquoi la Triennale".  
 ? L'enfant qui sait se laver les mains, est  
 l'enfant que le grand appelle, et lui demande  
 de venir s'asseoir pour manger avec lui  
 le grand: ma personne de Georges Adéagbo  
 pour écrire le livre "le bonheur à servir", et  
 Albert Tévoédjié le médiateur de la  
 République du Bénin du président  
 Thomas Boni Yayi, pour écrire le livre "le  
 bonheur de servir" en la ma personne de  
 Georges Adéagbo, et Albert Tévoédjié, qui  
 est s'invain ayant de l'écriture qui est  
 dans la sagesse et avec la sagesse...? Histoire  
 de l'indépendance de certains États Africains  
 de l'Afrique: en l'an 1969, de Rouen - 76 -  
 France, ma personne de Georges Adéagbo pour  
 prendre et envoyer à Hubert Naga l'ex-président  
 de la République du Dahomey, devenue la  
 République du Bénin, ce livre portant titre  
 "Dieu existe" et sous forme de cadeau -  
 souvenir (l'existence de Dieu: la sortie  
 du livre "le bonheur à servir" écrit par  
 ma personne de Georges Adéagbo, et la sortie  
 du livre "le bonheur de servir" écrit par  
 Albert Tévoédjié)...! Le monde à la  
 Triennale de Paris - France: Dieu  
 existe...!

→ "L'année 2012, et l'exposition culturelle  
 "la Triennale" de Paris-france: l'œil du  
 maître, et l'œil de l'élève"...! Le maître  
 a sa manière de regarder, et l'élève a  
 sa manière à regarder: à l'école (nous  
 avons été toutes avec tous à l'école, pour  
 apprendre la langue française, pour savoir  
 parler la langue française, écrire la langue  
 française, mais le fait que nous avons été  
 toutes avec tous à l'école pour apprendre  
 la langue française, pour savoir parler la  
 langue française, écrire la langue française  
 ne veut pas dire que nous sommes toutes et  
 tous, des françaises, des français, il y a la  
 française, le français, et il y a la non  
 française, le non français: Le monde  
 devant les œuvres d'art des artistes, et devant  
 l'installation sur l'histoire de l'art de Stéphane  
 Köhler l'Allemand de l'Allemagne, et de ma  
 personne de Georges Adéagbo le Béninois du Bénin  
 pour l'exposition culturelle "la Triennale" de Paris-  
 france)...! Il était une fois, l'exposition culturelle  
 "la Triennale" à Paris-france...!

→ " Œuvre - d'art, elle est, pour se voir dans le message, dans l'instruction, que'elle détermine pour contenu, et donne pour permettre à instruire le monde dans le besoin de s'instruire : l'histoire de l'artiste qui peut vivre de son œuvre - d'art, et vit de son œuvre - d'art, avec l'histoire des artistes qui ne peuvent pas vivre de leur œuvre - d'art, et ne vivent pas de leur œuvre - d'art " ... ! L'art contemporain et l'art moderne : artiste tu es, et aimant vivre de ton œuvre - d'art, est-ce que ton œuvre - d'art ait de message, ait d'instruction que l'on peut prendre pour instruire le monde qui veut s'instruire... ? La création de Dieu le créateur : le Dieu - Créateur dans la Création ... →

→ "A la recherche et la découverte, d'une bague"...! Il était une fois, l'histoire de la bague...! →

→ "Oeuvre-d'art, elle est, pour se voir dans le message, dans l'instruction, qu'elle détiennne pour contenir, et donne pour permettre à instruire le monde dans le besoin de s'instruire: l'histoire de l'artiste qui peut vivre de son oeuvre-d'art, et vit de son oeuvre-d'art, avec l'histoire des artistes qui ne peuvent pas vivre de l'oeuvre-d'art, et ne vivent pas de leur oeuvre-d'art"...! L'art contemporain et l'art moderne: artiste tu es, et aimant vivre de ton oeuvre-d'art, est-ce-que ton oeuvre-d'art ait de message, ait d'instruction que l'on peut prendre pour instruire le monde qui veut s'instruire...? La création de Dieu le créateur: le Dieu-Créateur dans la création...! →

→ "L'année 2012, et l'exposition culturelle "la Triennale" de Paris-france : l'œil du maître, et l'œil de l'élève"...! Le maître a sa manière de regarder, et l'élève a sa manière de regarder : à l'école (nous avons été toutes avec tous à l'école, pour apprendre la langue française, pour savoir parler la langue française, et écrire la langue française, mais le fait que nous avons été toutes avec tous à l'école, pour apprendre la langue française, pour savoir parler la langue française, et écrire la langue française, ne veut pas dire, que nous sommes toutes et tous des françaises, des français, il y a la française, le français, et il y a la non française, le non français; de monde devant les œuvres d'art des artistes, et devant l'installation sur l'histoire de l'art de Stéphane Köthe l'Allemand de l'Allemagne, et de ma personne de Georges Adéagbo le Béninois du Bénin, pour l'exposition culturelle "la Triennale" de Paris-france)...! Il était une fois, l'exposition culturelle "la Triennale" à Paris-france...!

→ "La Triennale: pourquoi la Triennale".  
 ? L'enfant qui sait se laver les mains, est  
 l'enfant que le grand appelle, et lui demande  
 de venir s'asseoir pour manger avec lui  
 le grand: ma personne de Georges Adéagbo  
 pour écrire le livre "le bonheur à servir", et  
 Albert Tévoédjié le médiateur de la  
 République du Bénin du président  
 Thomas Boni Yayi, pour écrire le livre "le  
 bonheur de servir" en la ma personne de  
 Georges Adéagbo, et Albert Tévoédjié, qui  
 est servain ayant de l'écriture qui est  
 dans la sagesse et avec la sagesse...? Histoire  
 de l'indépendance de certains États Africains  
 de l'Afrique: en l'an 1969, de Rouen - 76 -  
 France, ma personne de Georges Adéagbo pour  
 prendre et envoyer à Hubert Naga l'ex-président  
 de la République du Dahomey, devenue la  
 République du Bénin, ce livre portant titre  
 "Dieu existe" et sous forme de cadeau -  
 souvenir (l'existence de Dieu: la sortie  
 du livre "le bonheur à servir" écrit par  
 ma personne de Georges Adéagbo, et la sortie  
 du livre "le bonheur de servir" écrit par  
 Albert Tévoédjié)...! Le monde à la  
 Triennale de Paris - France: Dieu  
 existe...!

# L'HISTOIRE DE L'ART ET SES MÉCONTENTEMENTS : LA RECONFIGURATION DE LA COLLECTION PERMANENTE DU MUSÉE

**Okwui Enwezor :** J'ai pensé qu'il pourrait être intéressant d'avoir l'occasion de discuter avec toi dans le cadre à la fois de « La Triennale 2012 : Intense Proximité » et, surtout, de ton travail au Centre Pompidou, où tu as constitué une collection d'artistes de différentes régions du monde, non-européens, et notamment d'artistes contemporains africains. Mais je voulais aussi voir si nous pouvions parler de deux expositions du Centre Pompidou, bien sûr, « Magiciens de la terre » et « Africa Remix », de l'importance des expositions de cette nature, et du fait qu'elles deviennent parfois l'espace d'émergence de nouvelles informations. J'ai donc pensé que cette question pouvait peut-être constituer le point de départ de notre discussion, ainsi que celle des stratégies institutionnelles dont tu disposes peut-être pour rendre ce matériau plus compréhensible et accessible.

Catherine Grenier : L'exposition « Les magiciens de la terre » a eu bien sûr une importance considérable pour le Centre Pompidou, comme pour toute la communauté artistique. Mais malheureusement, elle n'a pas eu toutes les suites que l'on aurait pu escompter concernant la prise en compte des artistes non-occidentaux, et trop peu de répercussions par exemple dans les expositions des années suivantes. « Africa Remix » a permis de réaffirmer fortement cette orientation et cet intérêt. On constate rétrospectivement que, même si ces expositions ont été des événements majeurs, elles n'ont pas contribué à faire évoluer les collections du musée de façon significative. Même si, dans le sillage de « Magiciens de la terre », Jean-Hubert Martin a réalisé certaines acquisitions importantes d'artistes comme Frédéric Bruly-Bouabre, Chéri Samba ou Kane Kwei, cela n'a pas entraîné un mouvement de fond et une pleine intégration des artistes africains dans la réflexion générale sur la constitution de la collection. Les conservateurs ont développé leurs connaissances sur les artistes non occidentaux, mais il n'a pas eu de traduction directe dans la collection. C'est donc un travail que nous avons entrepris depuis deux ans de façon plus systématique, dans le cadre du programme « Recherche et Mondialisation » que je dirige. Notre projet est de transformer la collection, en intégrant les artistes des différents

pays pas ou peu représentés, mais aussi de contribuer à une réécriture de l'Histoire de l'Art qui prenne en compte ces artistes et leurs œuvres. Ce sont deux objectifs liés, mais d'un ordre différent. Nous ne voulons pas seulement ouvrir les frontières et élargir la collection à des artistes de tous les pays du monde, nous pensons que le musée doit reconsidérer la façon canonique de concevoir l'art du 20<sup>ème</sup> et du 21<sup>ème</sup> siècle.

**OE** Ce que le Centre Pompidou semble proposer est tout à fait incroyable ! À bien des égards, cela fait très précisément écho à la première tentative de « Magiciens de la terre » de reconsidérer le paysage de la pratique de l'exposition à la lumière d'autres champs de production, à la lumière d'autres conditions de production, à la lumière de diverses iconographies qui ont émergé de la pratique des artistes vivant dans des contextes culturels et sociopolitiques très différents. Ce qui en ce sens me frappe vraiment, et qui est vraiment étonnant, c'est que le Centre Pompidou ait été à l'avant-garde d'une refondation de ces modalités telles que tu viens de les exposer. Et que désormais tu développes de manière extrêmement déterminée une nouvelle articulation de la présentation de la collection, mais aussi que tu élabores une véritable analyse de la structure de l'historicité en lien avec la production de l'artiste, en lien avec l'intérêt que les musées portent à cette question en particulier.

**Maintenant, j'aimerais te demander ceci. Si tu reviens sur le paysage que tu façannes – l'orientation au sein de la collection, l'analyse de la collection et les nouvelles formes de pratique qui vont entrer dans la collection, d'où qu'elles viennent –, quels sont les principes qui te guident dans la formulation de ces réflexions nouvelles sur l'évolution de la collection, en lien aux questions que tu mentionnes, par rapport à l'art du XX<sup>e</sup> siècle ?**

**CG** Tout d'abord, nous n'allons pas travailler seuls, ce qui je pense est vraiment important. Nous allons développer une collaboration avec des spécialistes et des chercheurs. Nous avons déjà noué des liens avec plusieurs universités, en particulier dans le cas des regroupements entre université

et institutions culturelles que sont les LabEx. Depuis deux ans, nous animons par exemple un séminaire commun avec l'Université – Paris 1 sur l'art et la mondialisation. Et nous accueillons plusieurs jeunes chercheurs au Centre Pompidou, qui travaillent étroitement avec nous, grâce à trois bourses doctorales que nous avons créées en 2010. Il est très important pour nous de partager nos pratiques avec des universitaires, ainsi qu'avec des conservateurs d'autres institutions françaises et étrangères. Nous allons ainsi travailler avec le Musée du quai Branly, le Musée Guimet, et d'autres institutions, ainsi que des conservateurs et des historiens d'art spécialisés dans les différentes régions du monde. Et nous ne devons pas aborder ce programme seulement sous l'angle de l'histoire de l'art, mais aussi de l'histoire, comme des perspectives anthropologiques, politiques, etc. Jusqu'à présent, nos collaborations avec des universitaires étaient ponctuelles et concernaient principale-



Ivan Kozaric, vue de l'exposition  
«La Triennale 2012: Intense Proximité» Palais de Tokyo, Paris

ment des interventions dans nos catalogues ou des conférences. Nous souhaitons maintenant développer des collaborations régulières, qui porteront sur d'autres secteurs de nos activités, comme le travail sur la collection. C'est une initiative nouvelle en France, où ce type de collaboration était plutôt rare.

Pour ce qui concerne le second point, la réécriture de l'histoire de l'art, nous conservons notre orientation de musée d'art, et les critères esthétiques restent importants, mais nous travaillons aussi sur le contexte historique et sa restitution. Nous appuyons notre relecture de l'histoire de l'art sur des recherches documentaires sur les différents pays considérés, sur une base plus historiographique

que politique ou idéologique. Nous avons lancé plusieurs sujets de recherche en nous aidant des compétences de la Bibliothèque Kandinsky, notre centre de documentation et d'archives, au sein duquel nous développons un corpus documentaire sur la mondialisation. En ce moment, nous travaillons en particulier sur la définition d'une présentation des collections modernes, que j'ai impulsée et qui revisitera la période moderne en intégrant un contexte global et en présentant non plus «la» modernité mais des «modernités plurielles». Nous utilisons comme outil principal les revues d'art du monde entier, dont le Centre Pompidou possède un fond exceptionnel que nous continuons à enrichir. Cela nous aide à décentrer notre regard, à transformer notre point de vue habituel en prenant en compte des situations vécues tout au long des années 1910, 20, 30, etc., qui sont autant d'expériences différentes de cosmopolitisme, d'échanges, de transferts. Ce travail sur les revues, comme celui sur les

archives, est très important. L'étude des fonds d'ateliers, dont nous possédons plusieurs exemples très significatifs dans la collection, est aussi très riche, elle nous permet de prendre en compte tout le spectre des œuvres, des objets d'art ou d'artisanat, des amitiés qui constituaient la fabrique du regard des artistes modernes.

Dans ces recherches, nous gardons à l'esprit le fait qu'il ne s'agit pas de déconstruire une histoire de l'art pour reconstruire un nouvel édifice, tout aussi unitaire, mais plutôt de restituer la multiplicité, l'hétérogénéité de ces modernités plurielles. Notre propos n'est donc pas d'inventer un nouveau schéma directeur, pour remplacer celui proposé par Alfred Barr, qui a déterminé durant des décennies la plupart des accrochages de musée. Cela rend la tâche très passionnante, mais aussi plus compliquée.

**OE Avant de nous plonger dans quelques-unes des questions méthodologiques qui vont de pair avec cette approche assez ambitieuse et audacieuse revendiquée par le Centre Pompidou, et, dirons-nous, l'économie politique de l'histoire de l'art – si une telle chose existe – bref, s'il fallait mettre ces choses de côté un instant... Tu as affirmé que la nouvelle présentation de la collection du Centre serait l'occasion de tester quelques-unes des hypothèses de recherche que tu as avancées ces deux dernières années. Tu as dit que la qualité esthétique était l'un des éléments à prendre en compte, bien que tu ne pensais pas que cette notion devait nécessairement être polémique ou politique. Mais ne penses-tu pas que, pour élaborer le genre de présentation de l'histoire de l'art que tu soutiens, le fait d'être polémique et politique**

**pourrait de fait être assez fécond, en permettant de définir le sens de la notion de qualité esthétique dans le cadre de la collection que tu constitues ?**

CC En fait, ce que j'ai voulu dire, c'est que nous ne sommes pas en train de devenir un musée de civilisation ou un musée documentaire. Nous ne voulons pas que les œuvres deviennent les illustrations d'un discours sur l'art, aussi nouveau et intéressant soit-il. En même temps, nous sommes conscients du fait que même si notre intention n'est ni polémique ni politique, ce travail et la réévaluation de certaines œuvres et de certaines scènes artistiques qu'il implique, engagent des questions de cet ordre. Par ailleurs, certaines œuvres considérées ont un fort contenu polémique et politique. Mais notre préoccupation principale est une revisitation générale de l'histoire de l'art moderne, sous tous ses aspects et avec divers points de vue. Quand je parle des « critères esthétiques », c'est en ajoutant aussitôt que ceux-ci ne sont pas immuables. Reconsidérer l'histoire de l'art conduit à faire réémerger des formes esthétiques qui ont été négligées ou rejetées parce que jugées anti-modernes, ou pas assez modernes, ou encore provinciales. Dans le cadre d'une réévaluation générale, certaines de ces expressions artistiques peuvent en fait prendre une place très importante. C'est ce qui s'est produit, par exemple, avec les œuvres modernes d'Amérique Latine, dont on a totalement réévalué la qualité et le rôle.

**OE L'œuvre d'art reste l'objet d'analyse principal, grâce auquel on peut comprendre ces multiples histoires de l'art et ces multiples modernités qui ont informé, en un sens, toutes les formes de production survenues dans le monde ces cent dernières années. Et donc, dans le cadre de ce réexamen de l'histoire de l'art, comment appréhendes-tu les formes de ce que j'appelle la tardiveté – c'est-à-dire, d'une part, la présence en divers endroits du monde d'une certaine forme d'art occidental et, de l'autre, la réception de l'art non-occidental en Occident ? Comment abordes-tu les questions de tardiveté, notamment celle des abstractions qui semblent avoir été liquidées dans un contexte antérieur, mais qui, aujourd'hui, se trouvent réactivées ailleurs ? Si l'on considère l'abstraction dans le cadre de l'art moderne africain, on peut dire que ce langage de l'abstraction peut tout à fait être considéré comme tardif, mais ce n'est pas forcément inintéressant à envisager... Comment abordes-tu les questions de l'avant-garde et de la non avant-garde, du modernisme et de l'anti-modernisme, dans le cadre de cette reformulation des histoires de l'art à travers d'autres points de vue ?**

CC Nous cherchons à nous dégager de la grille d'évaluation qui discrimine les œuvres entre « avant-garde » et « non avant-garde ». Lorsqu'on prend le principe de considérer



Vues de l'exposition « La Triennale 2012: Intense Proximité, » Palais de Tokyo, Paris :

- 1 Michael Buthe, *Untitled*, 1989-1993 et *Untitled (Door and Paddles)*, 1973; Carol Rama, *Autorrattristatrice*, 1970; *Untitled*, 1971-2004; 3 *studi a memoria*, 1974; *Dorina*, 1940; *Bricolage*, 1966; *Composizione*, 1953; *Omaggio a Man Ray*, 1974; *La mucca pazzo*, 2000.
- 2 Sarkis, *Tête blessée avec os Timor*, 2011; *La frise des trésors de guerre*, 1976-2012; *La chorégraphie des trésors de guerre*, 2011; *La grande vitrine*, 1982-2011.
- 3 Huma Bhabha, *Jhukarjodaro*, 2011; Ewa Partum, *Self Identification*, 1980; Eugenio Dittborn, *The 2<sup>nd</sup> History of the Human Face*, *Airmail Painting n°66*, 1989.

les modernités plurielles, on doit oublier cette distinction, et adopter une perspective tout à fait différente. Les artistes contemporains, en remettant en cause la vision progressiste de l'art et en renonçant à ces hiérarchies, nous ont d'ailleurs montré la voie. Nous devons modifier nos conceptions, renoncer au classement entre œuvres pionnières, tardives, provinciales, marginales, etc. Toutes ces catégories ne sont plus significatives. Lorsque j'ai fait mes études d'histoire de l'art, au début des années 1980, il y avait un débat nourri pour savoir qui avait réalisé la première œuvre abstraite, était-ce Picabia, Kandinsky, Kupka? Ce n'est plus du tout une question pertinente pour les jeunes historiens d'art. Les artistes ont longtemps cherché à apparaître comme des précurseurs, allant jusqu'à antidater leurs œuvres. Quel artiste ferait cela aujourd'hui? Les critères et les enjeux ont changé. La modernité a été un processus beaucoup plus complexe que ne le montre l'histoire qu'on a édifiée, qui résulte d'une opération de simplification et de purification. Cette complexité rend impossible le fait de distinguer des catégories claires entre ce qui relève de l'avant-garde ou pas, et surtout d'établir une échelle de valeur sur ce critère. Par exemple, les réalismes des années 1920 et 30 ont été classés indistinctement sous le signe du « retour à l'ordre » et considérés comme une trahison de la modernité. Désormais on doit reconsidérer ces mouvements et leur projets, et reconsidérer les intentions politiques et esthétiques différentes dont ils témoignent dans les différentes parties du monde. Certains s'assimilent à un dépassement de la modernité et à une force de résistance à l'influence occidentale, et accompagnent un discours avant-gardiste. Le fait de considérer l'histoire en regardant depuis les périphéries vers le centre, et non l'inverse, conduit à se poser de nombreuses questions nouvelles.

**OE Peut-on faire une distinction entre la périphérie et le centre? Parce que je pars du point de vue que la condition de l'art contemporain à ce moment précis, la condition de l'art en général à ce moment précis, est celle d'une réalité excentrée. Cette condition excentrée signifie qu'il n'y a ni périphérie ni centre, que ce qu'il y a, ce sont des cadres de pratique très spécifiques, qui à la fois ont des relations fragmentaires avec d'autres lieux, mais sont connectés, quoique en un sens historique discontinu, avec d'autres histoires de l'art. Compte-tenu de ce caractère fragmentaire et de ces discontinuités des formations historiques, comment le Centre Pompidou envisage-t-il la dichotomie indéfendable entre centre et périphérie?**

**CG** Je parlais là de l'art moderne, donc d'une période où les principales références des artistes du monde entier étaient les centres artistiques européens. La situation a bien entendu beaucoup changé, et l'internationalisation s'est effectuée très rapidement, jusqu'à la situation contemporaine qui est celle que tu décris. En fait, rétrospectivement, on constate que dès les années 1920-30 la scène artistique était déjà extrêmement mondialisée, et la circulation des idées et des artistes très intense. Des artistes comme Diego Rivera, Tarsila de Amaral, Amrita Sher Gil, Irma Stern, Mahmoud Mokhtar, viennent à Paris puis retournent au Mexique, au Brésil, en Inde, en Afrique du Sud, en Egypte... Et en effet, si Paris ou Berlin ont occupé une place très particulière, les foyers artistiques ont été très vite très diversifiés. Dans notre collection, les artistes de l'Europe centrale ayant participé aux mouvements d'avant-garde qui se sont établis en France ou en Allemagne sont bien représentés.



Ellen Gallagher, *Morphia*, 2008-2012; *Greasy*, 2011, vue de l'exposition « La Triennale 2012: Intense Proximité, » Palais de Tokyo, Paris

Nous nous intéressons maintenant à ceux qui ont animé les diverses scènes locales et à comprendre les liens qu'entretenaient ces scènes entre elles comme avec les foyers principaux. On s'aperçoit, notamment à travers les revues, que celles-ci avaient un réseau très internationalisé, et qui ne correspond pas forcément à la géographie des « centres ». On voit aussi que la séparation nette entre les mouvements qu'on a coutume de présenter ne correspond pas au vécu de l'époque, où les artistes manifestaient une très grande volonté de syncrétisme entre les différentes avant-gardes comme avec la culture locale et vernaculaire.

**OE Tu parles d'un des événements à l'origine du projet de la collection du musée, à savoir la réévaluation de l'histoire de l'art à travers des perspectives nouvelles. Sachant que l'objet artistique s'inscrit dans un réseau de signes qui véhiculent des significations à la fois symboliques et culturelles, comment penses-tu appréhender les différents modèles de signes artistiques, si l'on ne peut leur attribuer de principes esthétiques universels ?**

CG Il est vrai qu'engager un travail de réécriture à partir de nouveaux points de vue, mène à l'établissement d'un nouveau consensus. Mais celui-ci doit porter plus sur les principes et les méthodes que sur l'établissement de nouveaux critères esthétiques universels. La relecture de l'histoire nous montre de toutes façons que l'universalité des critères est une illusion. Ceux-ci sont relatifs, même lorsqu'il s'agit de juger des œuvres créées dans un même contexte et à la même époque. Utilise-t-on vraiment les mêmes critères pour juger d'une œuvre de Matisse et de Duchamp ? Les critères esthétiques sont inextricablement liés avec des considérations historiques et idéologiques. C'est pourquoi l'on a pu assister à de fortes réévaluations, qu'on appelle généralement des « redécouvertes », alors qu'il s'agit généralement d'artistes bien connus mais jugés jusqu'alors négativement. Tandis que certaines figures jugées en leur

temps essentielles sont désormais minorées ou oubliées. Travailler sur une collection de musée, en particulier une collection comme celle du Centre Pompidou qui s'est voulue dès sa fondation universelle, est passionnant. La collection est le miroir d'une société, dont rétrospectivement on peut analyser les choix et sonder l'inconscient.

**OE Je suis particulièrement conscient du rôle prépondérant – parfois négatif, souvent réducteur et sur-déterminé – que les sources anthropologiques et ethnographiques ont joué dans l'écriture de l'histoire de l'art produite hors du modèle moderne européen. Pourtant, il est également nécessaire de ne pas se laisser séduire par un essentialisme moderniste, qui rejette la théorie ethnographique dans son effort pour comprendre le langage de la production artistique des artistes non-occidentaux. Comment imagines-tu l'équilibre entre ces deux visions concurrentes, qui ont en tout cas été au cœur de la réception moderne de l'œuvre d'art non-occidentale ?**

Lili Reynaud-Dewar, *Some Objects Blackened and a Body Too*, 2011, vue de l'exposition « La Triennale 2012: Intense Proximité » Palais de Tokyo, Paris



CG Même si nous prenons en compte les connaissances anthropologiques, le point de vue que nous adoptons est historique. Le premier rôle du musée est de présenter au public une histoire de l'art, même si certains accrochages peuvent s'affranchir de ce principe et devenir thématiques. Nous adoptons donc pour les pays non occidentaux une approche historiographique identique à celle que nous utilisons pour les zones culturelles que nous connaissons mieux. C'est pourquoi nos travaux sont basés sur la recherche, et pourquoi nous avons adopté une méthodologie assez stricte et systématique. Même si c'est beaucoup plus long, nous menons nos recherches pays par pays, et non pas à l'échelle de grandes entités, « l'Afrique », l'« Amérique Latine », l'« Asie », qui n'ont pas de réalité culturelle unifiée. Par contre, il est très important pour nous de donner toute sa place singulière à l'artiste dans ce processus, en gardant à l'esprit que la finalité n'est pas d'enfermer l'œuvre et l'artiste dans une identité réductrice. C'est pourquoi nous considérons aussi bien les artistes vivant dans les différents continents que ceux vivant en diaspora. Et nous distinguons bien ce qui est une méthodologie de recherche d'une logique de présentation, dont les critères sont tout autres.

**OE La notion de modernités multiples – une dénomination que j'ai vue utilisée un certain nombre de fois, mais dont la véritable signification reste ambiguë – est une problématique voisine. Quand je pense à ce terme, ce qui me vient immédiatement à l'esprit, ce sont les différents chemins de la modernité, de la modernisation et finalement de l'institutionnalisation. Nous savons qu'il y a une certaine conception de la modernité, issue de la théorie du développement, qu'il y a différents rythmes et vitesses, dans le cadre desquels le terme modernité apparaît dans différents contextes culturel et historique. Si tel est le cas, peut-on historiciser pertinemment la modernité – et par extension l'œuvre d'art moderne – sans tomber dans le piège de la définition de la modernité selon la logique et le filtre de la théorie du développement ?**

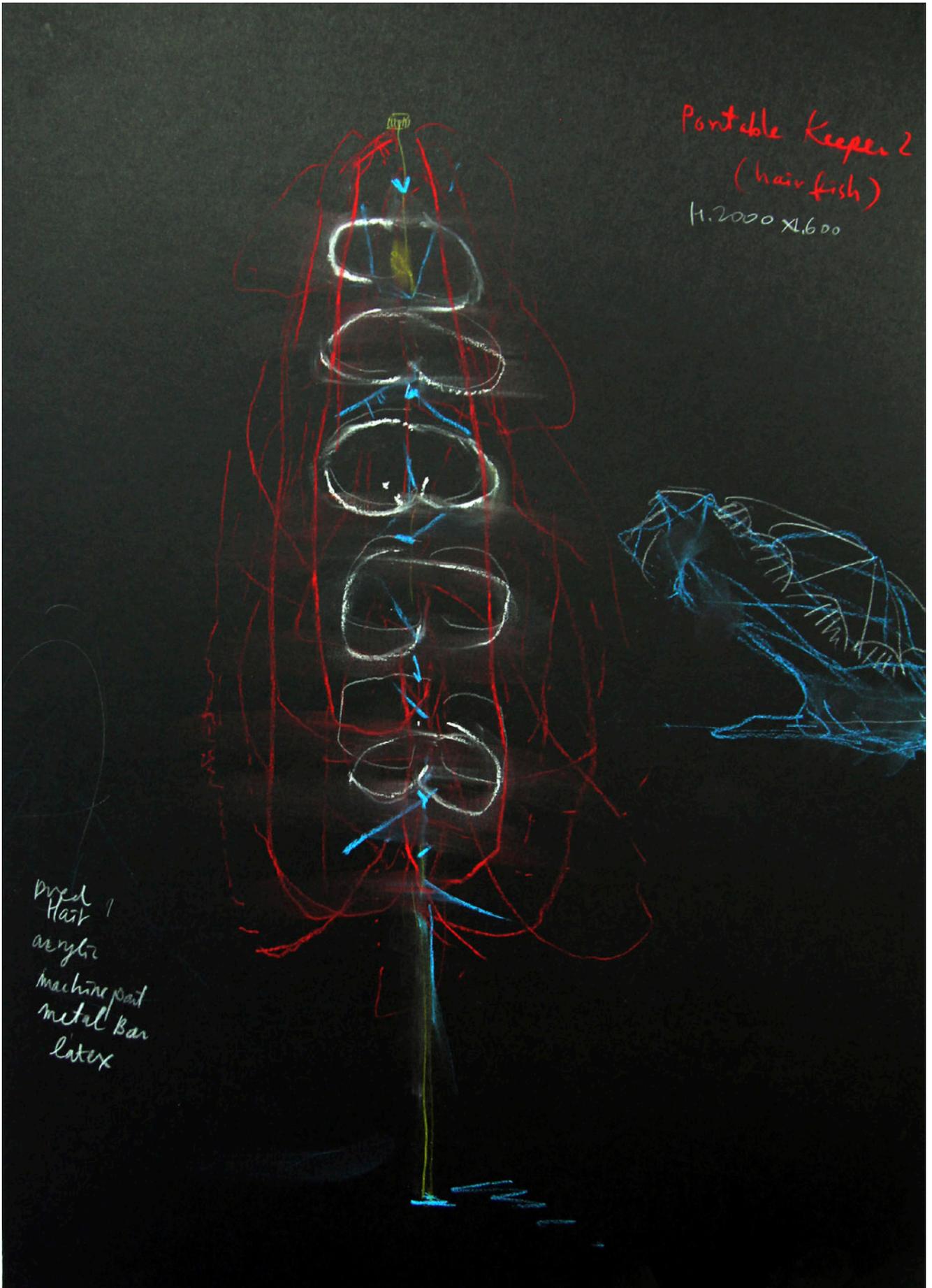
CG « Modernités plurielles » est un terme utile, une image qui permet de dire en deux mots qu'il n'y a pas une modernité, mais plusieurs, et que chacune d'entre elles est plurielle. Ce terme met l'accent sur la diversité, et implique l'idée d'hétérogénéité, qui est très importante. Mais la limite de cette expression, et ce qui reste à définir, c'est bien sûr ce que l'on entend par modernité. Là encore, nous nous en tenons à un point de vue historique : nous distinguons les concepts de modernité et d'avant-garde. Nous adoptons un regard polyfocal, mais aussi une temporalité relative et donc plus élastique. La première démarche est de se dégager du schéma évolutionniste d'une histoire des « influences » et de la « diffusion ». Restituer la complexité des échanges, et des non-échanges. Prendre au sérieux des affirmations comme

celle d'Heitor Villa-Lobos, quand il dit, dans les années 20 : « je ne suis pas venu à Paris pour apprendre, je suis venu montrer ce que j'ai fait. » Et avoir un regard plus nuancé sur l'opposition traditionnelle entre « universalisme » et « nationalisme », deux revendications qui ont pu très bien se concilier chez des artistes y compris d'avant-garde. Ne plus opérer la distinction classique entre modernisme et antimodernisme nous amène à élargir nos frontières, ce qui génère de nouvelles questions, que nous n'avons pas forcément toutes tranchées : faut-il représenter les mouvements dont les formes n'ont pas été édictées par les artistes, comme le réalisme socialiste, dont la production traverse la plupart des zones géographiques, en particulier non-occidentales ? La frontière entre « art moderne » et « art traditionnel » qu'on a établie comme une règle s'agissant des pays non-occidentaux, est-elle encore valide ? L'art tribal indien ou l'art aborigène, dont les artistes migrent de plus en plus vers le marché de l'art mondial, relèvent-ils des musées ethnographiques ou des musées d'art moderne ? Ces questionnements nous amènent aussi à considérer des formes artistiques sans affectation précise, parce qu'elles sont en balance entre les catégories du traditionnel et du moderne, comme les premières modernités qui se sont développées en Asie, au Moyen Orient ou en Afrique. Nous menons, par exemple, une recherche sur les écoles africaines qui se sont développées dans le contexte colonial entre les années 1930 et 1960. Ces œuvres ne sont collectionnées ni par le musée du Quai Branly, ni par le Centre Pompidou. Pourtant, elles témoignent d'une adaptation originale des sources vernaculaires, dont Leopold Senghor a repris le principe pour fonder l'Ecole de Dakar, et elles ont été des sources d'inspiration importantes pour les artistes contemporains africains présents sur les cimaises internationales. Ce sont précisément ces réflexions qui, dans le travail engagé sur la collection, nous entraînent à réévaluer des œuvres rarement montrées d'artistes occidentaux et non occidentaux, et à proposer de nouvelles acquisitions. Le prochain accrochage des collections présentera ce travail au public.



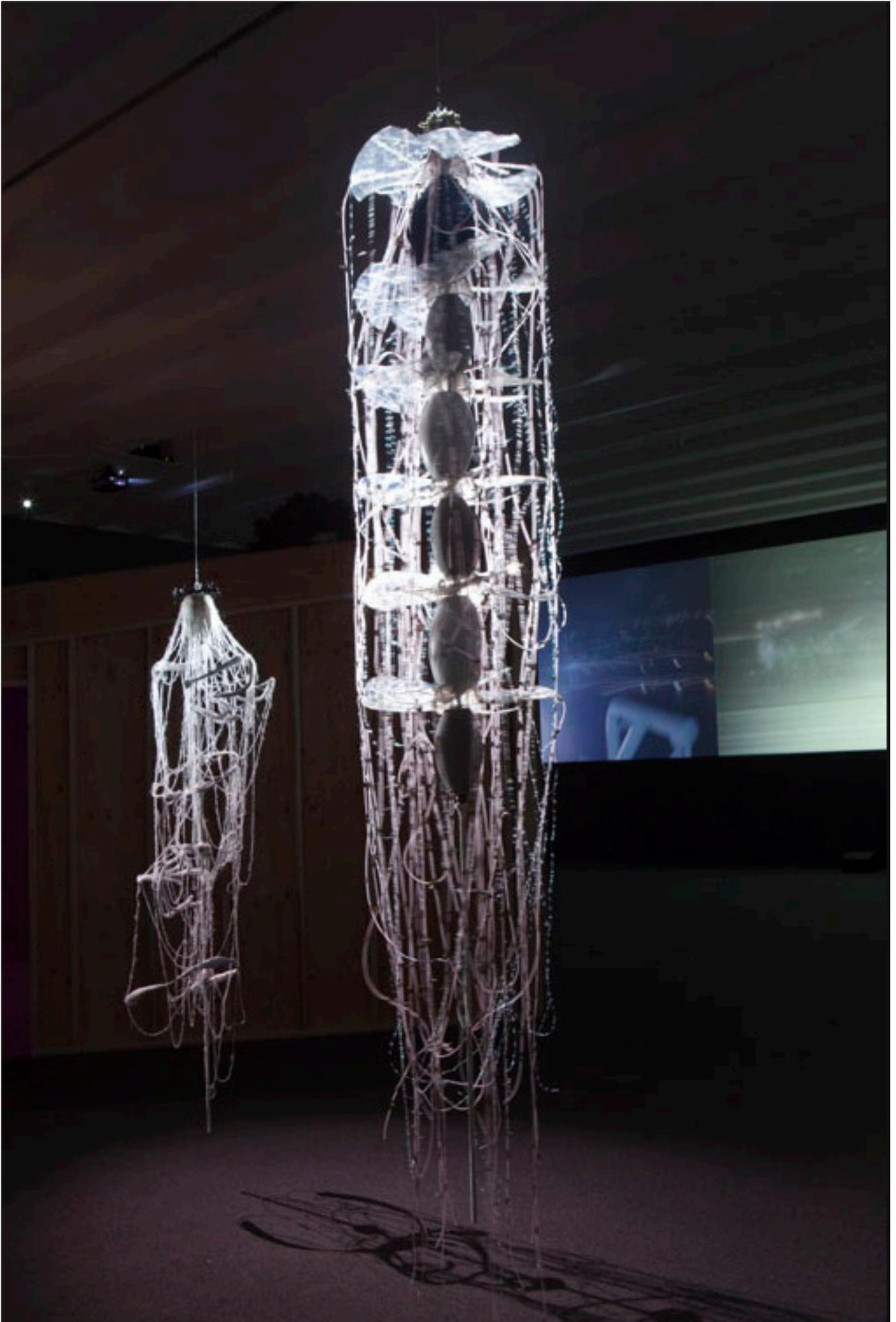
# PORTABLE KEEPERS





Dessins:  
Minouk Lim, dessin/étude pour « Portable Keepers »







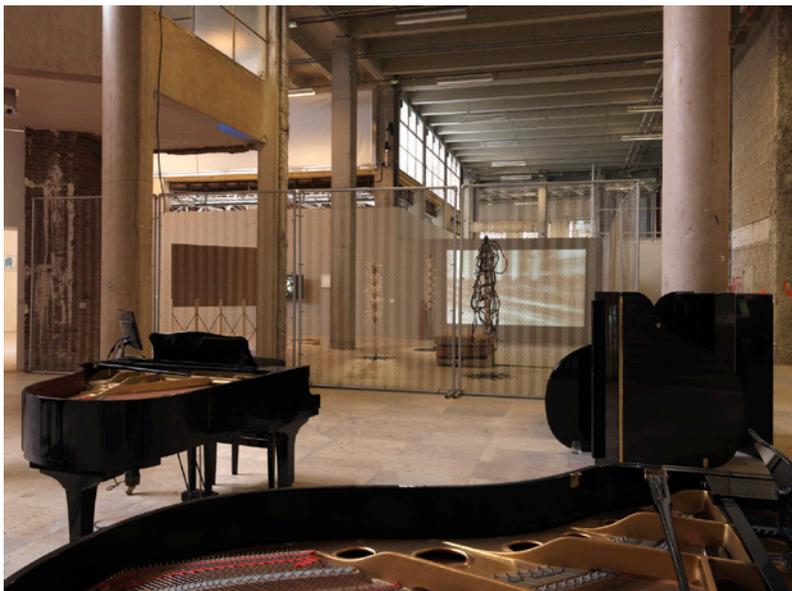
Photos:

Minouk Lim, Vue d'installatoin de l'exposition

« Heat of Shadows » au Walker Art Center, Minneapolis, 2012



# JULIUS EASTMAN – LE ROI EST MORT, VIVE LE ROI



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Pour Julius Eastman, (Crazy Nigger, Evil Nigger, Gay Guerilla)*, 2012. Vue de l'exposition « La Triennale 2012: Intense Proximité, » Palais de Tokyo, Paris

Julius Eastman est l'un des plus grands mystères de la musique américaine moderne. Après des études de musique classique à l'Ithaca College et au Curtis Institute of Music de Philadelphie, il débute en 1966 comme pianiste au Town Hall de New York. En 1970, il rejoint le Center for the Creative and Performing Arts à la State University of New York de Buffalo et rencontre Petr Kotik, avec qui il cofonde le S.E.M. Ensemble. Le S.E.M., qui s'impose rapidement comme l'un des plus grands ensembles internationaux de musique contemporaine, interprète un mélange merveilleusement hétérogène de pièces de nouveaux compositeurs sur une scène assez divisée. Lors de son tout premier concert, en plus des représentants de l'ancienne et de la nouvelle école comme John Cage, Morton Feldman et Earle Brown, le S.E.M. interprète *Treatise* de Cornelius Cardew. Une partition musicale graphique faite de 193 pages de lignes, de symboles et de diverses formes géométriques ou abstraites, *Treatise* sape les hiérarchies traditionnelles qui permettent de distinguer les rôles du compositeur et de l'interprète. *Treatise* se situe au point de convergence des univers du jazz

et de la musique classique. Aussi, en plus des pièces de Julius Eastman, le S.E.M. interprète-t-il également des œuvres de compositeurs et improvisateurs afro-américains comme Muhal Richard Abrams, Roscoe Mitchell, Leroy Jenkins et Henry Threadgill – un fait remarquable lorsque l'on sait que les Afro-Américains étaient généralement sous-représentés dans les programmations musicales classiques et expérimentales du début des années 1970 (ce que les programmes de festivals comme le *New Music America* dans les années 1980 et 90 ont involontairement documenté).

En 1973, Eastman chante la première voix dans l'enregistrement de *Huit chansons pour un roi fou* de Peter Maxwell Davis et fait découvrir au monde entier les cinq octaves de son magnifique baryton, élégant mais cuivré. Il est désormais extrêmement sollicité pour son chant et collabore avec Meredith Monk sur un certain nombre de productions, dont le premier enregistrement de *Dolmen Music* (1981) pour le label ECM. Au début des années 1980, Eastman compose un certain nombre de pièces pour piano, ainsi que *Stay on It* (1973) pour deux saxophones, voix, clarinette, violon, piano et percussion, *440* (1973) pour voix, violon, alto et contrebasse, *Feminine* (1974) pour orchestre de chambre et une pièce incroyablement énergique et au titre émouvant : *If You're So Smart, Why Aren't You Rich?* [*Si tu es si malin, pourquoi tu n'es pas riche ?*] (1977) pour violon, tuba, piano, deux cors d'harmonie, quatre trompettes, deux trombones, deux carillons et deux basses.

*Stay on It* est généralement considérée comme l'œuvre la plus connue d'Eastman. Et on ne s'étonnera pas qu'un morceau composé et interprété avec autant d'enthousiasme et d'euphorie ait eu une telle influence sur les débuts sévères, austères, sérieux et sans fioritures du minimalisme. *Stay*

<sup>1</sup> Voir George Lewis, *A Power Stronger Than Itself, The AACM and American Experimental Music*, Chicago, Londres 2008, p.387f.

on *It* est antérieure à *Music for 18 musicians* de Steve Reich et à *Music in Twelve Parts* de Philip Glass et préfigure à n'en pas douter la musique-minimale-fusion-pop de la fin des années 1980 et du début des années 1990, qui devait mener d'*Autobahn* de Kraftwerk (1974) au séminal *E2-E4* de Manuel Göttsching (1984) en passant par Juan Atkins, Derek May et la techno minimale de Basic Channel et Wolfgang Voigt.

À propos d'austérité, Eastman compose à partir de 1979 une trilogie de pièces pour quatre pianos intitulée *Evil Nigger* (1979), *Gay Guerrilla* (c. 1980) et *Crazy Nigger* (c. 1980). D'après le livret de Kyle Gann pour le seul enregistrement commercial (posthume) de l'œuvre d'Eastman à ce jour<sup>2</sup>, le concert pour l'enregistrement de ces titres aussi tapageurs, réformateurs que déterminants à la Northwestern University le 16 janvier 1980 se heurta au scepticisme et à la censure, et les titres provocateurs des pièces ne furent jamais inscrits au programme. Pour paraphraser le titre du livre de Carlo Levi, c'était comme si Richard Pryor s'était arrêté à Chicago. La rencontre des répliques du black power radical et des droits des homosexuels à l'oppression politique mit en lumière la volonté d'Eastman d'ouvrir les frontières de la musique au-delà de la radicalité formelle vers une inscription de la subjectivité. Les pièces aux titres sans équivoque se corsent d'une ironie et d'un humour noir tels, qu'on les croirait informées par une mince ligne qu'aurait tracée Pryor entre parodie et tragédie. On pourrait aussi souligner la dimension d'anathème de cette ironie dans le cadre d'une musique nouvelle qui a repris à son compte la critique adornienne de toute forme de culture pop et de masse. Le monde de la musique, en somme, n'était pas prêt pour la contemporanéité radicale d'Eastman. L'effet désastreux pour «le maudit excentrique»<sup>3</sup> fut qu'il ne put bâtir de carrière professionnelle solide, ni dans les milieux du spectacle ni dans ceux universitaires de son époque.

On se contentera de dire que les conséquences de la révision regeano-thatcherienne du soutien de l'État aux arts n'aida pas vraiment les programmateurs et institutions qui se consacraient à la présentation des nouvelles contributions artistiques de l'avant-garde créatrice, souvent commercialement peu rentables – même si le lien d'Eastman à des espaces alternatifs comme The Kitchen à New York, où George Lewis programma *Crazy Nigger* en février 1980 ainsi que *The Holy Presence of Jeanne d'Arc* en 1981, prouve qu'il avait de très bonnes relations et qu'il était très bien considéré par certains des plus éminents représentants de la scène alternative new-yorkaise du début des années 1980 (parmi les assistants d'Eastman pour l'exécution de *Crazy*

*Nigger*, on compte, entre autres, Wharton Thiers, Glenn Branca et Yasunao Tone). Mais ni ses relations ni son œuvre en pleine évolution ne se traduisirent pour lui en réalité économique stable. Sa pauvreté de plus en plus radicale bascula en itinérance après son expulsion de son appartement au début des années 1980. Il vécut un temps à Tompkins Square, le parc new-yorkais ravagé par la drogue et notoirement connu au milieu des années 80 pour les nombreux sans-abris qui y habitaient. Eastman meurt dans des circonstances inconnues à la fin des années 1990 et sa première notice nécrologique n'est publiée que huit mois après son décès<sup>4</sup>.

C'est grâce à la ténacité d'une poignée de passionnés que l'œuvre de Julius Eastman put, petit à petit, être mise à disposition du public en différents formats et sur différentes plate-formes. Au premier rang des adeptes du compositeur, on citera Mary Jane Leach<sup>5</sup>, compositrice et interprète dont l'incroyable dévouement permit de préserver les vestiges de l'héritage musical d'Eastman et de prendre soin de ce qui subsista de son expulsion.



Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Pour Julius Eastman, (Crazy Nigger, Evil Nigger, Gay Guerrilla)*, 2012. Vue de l'exposition «La Triennale 2012: Intense Proximité,» Palais de Tokyo, Paris

Ces dernières années, Mathieu Kleyebe Abonnenc, jeune artiste français installé à Paris, a engagé dans un processus de résurrection critique la trilogie d'Eastman pour quatuor de piano, qui date de la fin des années 1970 et du début des années 1980. L'intérêt d'Abonnenc pour l'œuvre d'Eastman remonte à la lecture d'un essai incendiaire de Stacy Hardy, publié en 2007 dans la revue sud-africaine *Chimurenga*, et qui lui fit découvrir Eastman. Après lecture de l'essai, il contacta Hardy et engagea ainsi un processus de recherches sur les

<sup>2</sup> Kyle Gann, «'Damned Outrageous', The Music of Julius Eastman» in *Julius Eastman, Unjust Malaise*, New World Records, New York, 2005.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Kyle Gann, «That Which is Fundamental, Julius Eastman 1940-1990», in *Village Voice*, New York, 1991.

<sup>5</sup> <http://www.mjleach.com/eastman.htm>

possibilités théoriques et pratiques d'une représentation de la *Nigger Series*. Il en résulta la présentation d'une version tronquée lors de l'exposition monographique d'Abonnenc au Plateau à Paris en 2010. L'invitation à participer à « La Triennale 2012 : Intense Proximité » offre une nouvelle occasion d'interpréter l'intégralité des pièces en concert live dans la rotonde caverneuse du Palais de Tokyo. Avec la collaboration de Jean-Christophe Marti, qui dirige la *Nigger Series* à La Triennale 2012, *Intense Proximité*, Abonnenc a pu mettre au point une traduction approximative des partitions d'Eastman, largement basées sur l'improvisation du musicien, en s'inspirant de ce qu'Eastman lui-même avait pu en faire lors de ses concerts. Le fait qu'Abonnenc et ses associés conjurés aient pu jouer les différentes parties de cette trilogie onze fois au cours de la Triennale et qu'ils en présenteront l'intégralité en un seul concert le dernier jour de l'exposition peut paraître un peu irréel, quand on sait que ces quatuors pour pianos ont fait l'objet de moins de cinq représentations publiques depuis qu'ils ont été composés il y a trente-trois ans.

La présentation visuelle presque écrasante de la mise en scène d'Abonnenc repose sur quatre pianos à queue (suprême sculpture hyper-bourgeoise en forme de trèfle à quatre feuilles) disposés au centre de l'Agora caverneuse du Palais de Tokyo. La combinaison des pianos laqués installés dans la brutalité tarkowskienne post-industrielle de l'architecture d'Anne Lacaton et Jean-Philippe Vasall offre un contraste étrange avec la structure musicale. On a rarement l'occasion d'être confronté à quatre pianos à queue. Et même si l'utilisation de ce symbole de la grande culture dans les arts visuels (qu'il s'agisse de Beuys ou d'Alloa et Calzadilla) n'est pas inhabituel, il est rare d'en voir quatre installés dans une même exposition. Quand personne n'est assis devant, on pourrait tout simplement douter de la possibilité d'en jouer. N'oublions pas non plus que si, dans la salle de concert (son habitat naturel), le piano à queue peut parfois se dédoubler, la présence de quatre d'entre eux n'est pas chose commune (de fait, la seule autre composition qui me vienne à l'esprit est le *Canto Ostinato* de Simeon ten Holt, qui date aussi de 1979). Mais dès que les pianos résonnent, ils s'animent jusqu'à emplir une salle bien plus grande que l'Agora d'un lacis physique de sons ostinato lancés aux visiteurs/écouteurs pour mieux les entraîner.

La musique d'Eastman, et notamment la *Nigger Series*, est une véritable force de la nature : le martèlement des riffs de boogie et les injections du cantique luthérien « C'est un rempart que notre Dieu » à la fin de *Gay Guerrilla* viennent ensorceler le minimalisme. La musique

suit un rythme aux accents scintillants et limpides qui rappellent autant les collaborations de John Cale avec Tony Conrad que l'enfer du rythme industriel post-punk anglais de 23 Skidoo ou de *Studio 1* de Wolfgang Voigt (1995). La musique est exigeante et exaltante, et en appelle à un engagement physique maximal des musiciens comme des instruments : l'ostinato qui scande *Evil Nigger* laisse l'auditeur inassouvi et les instruments désaccordés. Eastman affirmait que ses pièces évoluaient de manière organique, une phrase s'ajoutant à l'autre – des figures ou des notes répétées apparaissant toutes les quatre-vingt dix secondes dans *Crazy Nigger*. Citant Eastman, Kyle Gann décrit les « formes organiques » comme des formes « dans lesquelles chaque phrase contient l'information de la phrase précédente, avec des matériaux nouveaux qui viennent s'y ajouter progressivement et d'anciens qui en sont progressivement supprimés : le procédé additif du minimalisme s'étend à la structure de la phrase »<sup>6</sup>. La différence entre les méthodes « classiques » du minimalisme et du sérialisme et l'approche d'Eastman réside dans sa capacité englobante à inclure non pas simplement des références, mais le raz-de-marée de la pop contemporaine, comme ces riffs teintés de heavy metal de *The Holy Presence of Joan d'Arc*, dont l'écoute donne envie de partir en *head-banging*. De même, les références musicales des quatre pianos de la *Nigger Series* rappellent les rythmiques blues de Jerry Lee Lewis et Mal Waldron et leur clin d'œil aux carillons de *The Well-Tuned Piano* de La Monte Young (1964). Dix ans plus tard, les gens auraient dansé là-dessus.

Alors préparez-vous pour le dance-floor !

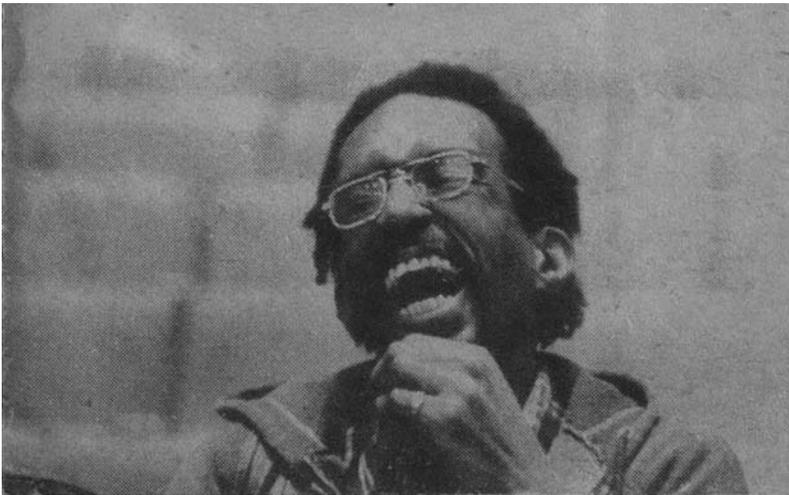


Mathieu Kleyebe Abonnenc, *Pour Julius Eastman, (Crazy Nigger, Evil Nigger, Gay Guerrilla)*, 2012. Vue de l'exposition « La Triennale 2012 : Intense Proximité », Palais de Tokyo, Paris

6 Voir Kyle Gann, « 'Damned Outrageous', The Music of Julius Eastman ».

# DÉCOUVRIR ET RESTITUER LA MUSIQUE DE JULIUS EASTMAN : LA TRILOGIE EVIL NIGGER, GAY GUERRILLA, CRAZY NIGGER

L'aventure commence en lisant des partitions manuscrites : fascinantes, couvertes d'alignements saccadés, de notes menues qui traduisent sans doute une urgence ou la volonté de raréfier les signes. Il n'y a là aucune des indications qui balisent normalement un morceau de musique — tempo, expression, nuances... Plus intrigant encore : nulle figure rythmique n'« habille » les sons ; pas d'avantage de mention qui permettrait d'attribuer ces lignes superposées à un ou à plusieurs instruments... D'emblée, la possibilité même d'une interprétation est en question : faut-il combler les manques de la partition comme on résoudrait autant d'énigmes ?



Julius Eastman, photographe inconnu,  
collection de Mary Jane Leach

Seul poteau indicateur, des durées chronométriques qui scandent le déroulé, le découpant en autant de sections minutées. Mais c'est peu dire que les musiciens ne sont pas habitués à ce type de comptage, qui paraît d'ailleurs contredire la temporalité propre au discours musical : lequel ne s'embarrasse des horloges qu'après-coup, pour minuter un extrait par exemple...

Notre travail va nous permettre de découvrir que tous ces manques, ces béances dans la notation ont une raison d'être

au plus haut degré de l'écriture musicale : ni lacunes involontaires ni devinettes, ce sont tout au contraire des choix, des *solutions* que le compositeur a trouvées pour que son idéal sonore puisse s'incarner. Résumant cet idéal, je dirai qu'Eastman est parvenu à créer un rapport au rythme et au temps complètement différent de celui auquel interprètes et auditeurs sont habitués.

Cela rejoint ce qui me paraît être le point décisif et irremplaçable de son projet : la confrontation entre musique occidentale et musique africaine. Mais il faut se garder aussitôt d'un malentendu : il n'y a dans les pièces d'Eastman ni citation, ni pastiche d'une quelconque musique traditionnelle africaine.

Aucune trace de « folklore », fût-elle érudite ou métabolisée, comme sont les rythmes ghanéens chez Steve Reich.

Eastman est beaucoup plus radical : il déploie la confrontation, ou le jeu dialectique, entre deux essences possibles de la musique. L'une de ces essences est léguée par l'histoire de la musique occidentale, charriant la richesse d'éléments sédimentés depuis le Moyen-âge jusqu'à nos jours. Cette histoire a été consignée et amplifiée par le phénomène de l'écriture et les spéculations qui en découlent. L'autre est au contraire une musique « orale » : elle engage totalement le corps dans une temporalité ouverte, sans direction univoque, elle suscite un lâcher-prise des perceptions, pouvant aller

peut-être jusqu'à la transe.

Dès lors, il ne faut pas s'étonner qu'Eastman choisisse d'employer au fil de ses pièces plusieurs modes d'écriture savants qui remontent jusqu'à l'époque de l'invention de la notation musicale, survenue en Europe aux XI<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles : hoquets, taleas, colors (outils rythmiques et spéculatifs médiévaux) sont mentionnés explicitement ou revisités. Puis Eastman parcourt librement l'histoire, utilisant, notamment dans la deuxième partie de *Crazy Nigger*, une succession d'échelles musicales dont chacune symbolise une esthétique répertoriée de la musique du XX<sup>e</sup> siècle. C'est là sa manière de « citer » Schönberg, Stravinsky, Bartok,

Messiaen... prouvant au passage qu'il n'a rien d'un autodidacte, qu'il assimile traditions et nouveautés. Proche en cela d'autres compositeurs de la modernité, Eastman se situe clairement par rapport à une histoire du langage musical.

Mais il y a, au plus profond de sa musique, une altérité: c'est même l'*altération* de ces langages occidentaux qu'Eastman met en œuvre. Parfois en évoquant les gammes d'instruments africains tels que balafons ou sanzas... Mais surtout par l'expérience physique, radicalisée de la répétition, celle d'un temps ouvert à la non-mesure rythmique, suscitant la désorientation et peut-être la transe, expérience-limite qui submerge les phrasés et les rhétoriques propres à la musique occidentale.

Dans cette confrontation — est-ce là combat, *guerrilla*, ou recherche d'une synthèse? à chacun de répondre — il n'y a rien de manichéen ni de douteux idéologiquement: cette mise en tension est œuvre, expérience, drame, passion même, et les choix du compositeur y confèrent une unité musicale pleinement personnelle.

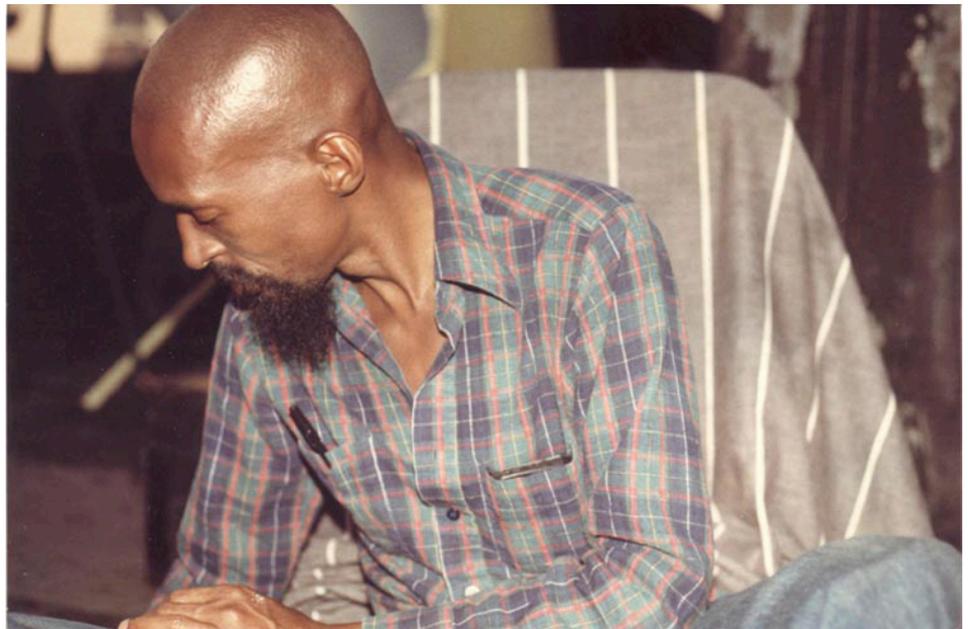
Du reste, on pourrait aussi parler d'une dialectique entre raison et déraison, construction et destruction, ordre et altération... Les titres des pièces disent cette part de folie, de subversion, de dérèglement des assignations identitaires.

A minima, on ne pourra plus écrire l'histoire de la musique répétitive américaine en occultant Eastman. Certes influencé par Terry Riley (*In C* de Riley créé en 1964 repose, mais dans une visée autre, sur un type d'«écriture ouverte» parfois proche), Eastman transcende à mon sens ce que cette école esthétique a de systématique et, pour tout dire, de fondamentalement puritain. J'entends par là: une maîtrise ostentatoire des systèmes de répétition — déphasages et contrepoints bien ordonnés — qui ont figé les manières de Philip Glass et de Steve Reich. Voyons ce que Reich *fait* des rythmes ghanéens et pygmées qui, dit-il, l'ont tant influencé: il en tire des figures, des procédés, autrement dit il *instrumentalise* la musique africaine à des fins de maîtrise. En même temps qu'il pose à l'ascèse, à l'épuration sonore et rythmique, ce qui lui vaut d'ailleurs en Europe la reconnaissance d'une «avant-garde» plus chic, obsessionnelle et cérébrale qu'Eastman ne voulut ou put jamais avoir. Lui qui manifeste dans toute sa puissance la signification du terme *afro-américain*, lui dont les tendances radicales, polémiques se muèrent en une passion vécue dans sa chair. Pour le situer, les noms de

Thelonious Monk, Jimi Hendrix, ou certaines expériences du rock des années 70, sont finalement plus pertinents.

Sa musique est fondamentalement du corps et de l'ouverture, au risque même du déséquilibre, des pertes. Le rapport d'Eastman au timbre instrumental le confirme: pour «La Triennale 2012: Intense Proximité» nous avons fait le choix de 4 pianos (Eastman le fit aussi en son temps) mais comme les partitions n'indiquent rien, on pourrait les jouer dans de multiples combinaisons instrumentales, homogènes ou non. Quoiqu'il en soit, dans cette musique, les timbres des instruments ne tardent pas à se métamorphoser. Du piano à queue, l'instrument-roi des récitals classiques, sort une myriade inouïe de balafons, de koras, de percussions... Le son réel devient imaginaire.

Julius Eastman, photographe inconnu, collection de Mary Jane Leach







# LES PARTICIPANTS

## **Georges Adéagbo**

Georges Adéagbo est un artiste conceptuel et écrivain du Bénin. Il crée exclusivement des installations site-specific en intégrant des objets de l'Afrique de l'ouest et des objets trouvés sur place dans les lieux où il est amené à exposer. Il participe à des expositions majeures dont, entre autres, la 2<sup>e</sup> Biennale de Johannesburg et la Biennale de Venise en 1999 et en 2009, gagnant d'ailleurs le prix du jury en 1999. Ses œuvres font partie de collections internationales prestigieuses telles que celles du Musée Ludwig (Cologne), le Musée d'Art de Philadelphie, et le Musée Municipal Toyota (Aichi). En ce moment, il réalise une œuvre pour l'exposition «The Storytellers» du Musée Stenersen à Oslo, et prépare sa contribution au projet «Take, Take, Take and...?» de la biennale Regard Benin 2012.

## **Terry Adkins**

Terry Adkins est un musicien et artiste interdisciplinaire consacré à la recherche et à la reconnaissance de figures immortelles oubliées du panorama historique. Grâce au soutien du Lone Wolf Recital Corps, il recrée les expériences arctiques de l'explorateur Matthew Henson (1866-1955) dans une installation statique, en temps réel. L'œuvre d'Adkins a fait l'objet de plusieurs expositions depuis 1982, dont entre autres au Palais de Tokyo, à Paris («La Triennale 2012: Intense Proximité»), au New Museum, au Whitney Museum of American Art, au Brooklyn Museum, au Studio Museum, au Sculpture Center et au MoMA PS1 à New York, à l'American Academy à Rome; à la Menil Collection à Houston, à l'Institute of Contemporary Arts de Londres, à Arti et Amicitiae à Amsterdam, au Rote Fabrik de Zurich, à l'Institute of Contemporary Art de Philadelphie, et au New World Symphony de Miami, et Sculpture Center, New York. Le Tang Museum de Saratoga, New York a organisé «Recital», une exposition rétrospective de son œuvre en juillet 2012. Adkins est professeur au School of Design de l'université de Pennsylvania à Philadelphie.

## **Christine Barthe**

Christine Barthe est responsable de l'unité patrimoniale des collections photographiques du Musée du quai Branly, Paris. Suite à des études en histoire de l'art et ethnologie,

elle est admise à l'École nationale supérieure de photographie d'Arles et rejoint en 1992 le Musée de l'Homme, où elle est chargée du suivi des collections photographiques. Elle y développe un nouveau système d'inventaire, de recherché, et de restauration qui amène une véritable transformation des fonds du musée. Barthe porte une attention particulière aux collections plus anciennes du musée et au travail de Désiré Charnay. En 2004, elle est chargée de l'étude des fonds photographiques du Muséum national d'histoire naturelle et est ensuite nommée responsable des collections photographiques du Musée du quai Branly. Elle intervient en tant que consultante en photographie dans la première exposition internationale organisée par le Musée du quai Branly, «D'un regard l'Autre.» Barthe est membre du comité opérationnel de *Photoquai*, la biennale de photographie créée par le Musée du quai Branly en 2007.

## **Catherine Grenier**

Catherine Grenier est conservateur général du patrimoine et directrice adjointe du Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou. Historienne de l'art, elle a publié de nombreux ouvrages, essais, et monographies. Depuis 2010, elle est en charge du programme «Recherche et Mondialisation» dont l'objectif est le développement international des collections modernes et contemporaines du Centre Pompidou. Cette nouvelle politique d'acquisition s'accompagne d'un programme de recherche, en partenariat avec les artistes et des chercheurs universitaires spécialistes de chaque aire étudiée (Afrique, Amérique Latine, Asie, États-Unis, Europe Centrale, MENASA: Middle East, North Africa and South Asia).

## **Stephan Köhler**

Stephan Köhler est un curateur indépendant et chercheur dans le champ des *cultural studies*. À partir de 1986, il collabore avec James Lee Byars et réalise de nombreuses expositions en tant que curator-at-large du Musée municipal Toyota à Aichi pendant dix ans. Il organise entre autres la première présentation d'œuvres de Roman Opalka au Japon et l'exposition thématique «In Bed». Il vit et travaille depuis 2001 entre le Bénin et l'Allemagne, et se consacre à la promotion et au soutien d'échanges culturels à travers des

expositions et des projets de résidences d'artistes. Köhler est le président de l'association Regard Benin, et l'un des commissaires de la biennale Regard Benin 2012.

### **Minouk Lim**

Minouk Lim est une artiste visuelle qui habite et travaille à Séoul (Corée). Elle mélange performance, vidéo et documentaire pour répondre aux réalités quotidiennes qui l'entourent. Elle gagne l'Hermès Korea Art Prize en 2007 et le premier Media Art Korea Award en 2010. Son travail a fait depuis l'objet de plus en plus d'expositions. Elle cherche à saisir la mémoire collective et à rendre visible l'invisible. Le passé, le présent et le futur se rejoignent dans ses installations et sculptures. Ses *Portable Keepers* sont des structures totémiques fabriquées avec des matériaux recyclés. Lim a participé à des expositions individuelles et de groupes dans de nombreuses institutions internationales dont, entre autres, la Smithsonian Institution de Washington, D.C., le Los Angeles County Museum of Art, le Museum of Fine Arts de Houston, le San Francisco Art Institut, REDCAT à Los Angeles, Witte de With à Rotterdam et l'ArtSonje Center à Séoul. Elle a également pris part aux plus prestigieux festivals et biennales, notamment le Festival BOM (2011); la biennale de Liverpool (2010); le festival international des arts et medias de Yokohama (2009); la 7<sup>e</sup> biennale de Gwangju; la 10<sup>e</sup> Biennale Internationale d'Istanbul (2012) et «La Triennale 2012: Intense Proximité» au Palais de Tokyo, Paris. Lim vient d'avoir sa première exposition majeure aux États Unis, au Walker Art Center, Minneapolis. Elle a fait ses études à l'école des Beaux-Arts de Paris en 1994 et l'Université Paris I en 1996.

### **Jean-Christophe Marti**

Jean-Christophe Marti est compositeur. Formé à Paris et Salzburg, il vit actuellement à Marseille. Il compose de nombreuses pièces vocales et instrumentales pour plusieurs ensembles (Musicatreize, C. Barré) et collabore avec des metteurs en scène de théâtre et des écrivains tels que Céline Minard et Alexander Dickow.

### **Markus Müller**

Markus Müller est le fondateur et directeur de l'agence berlinoise de communication et de conseil dans le domaine artistique, Bureau Mueller. Il a fait des études d'histoire, histoire de l'art et études américaines à la Ruhr-Universität de Bochum, le Royal Holloway College de Londres et l'American University à Washington, D.C. Il est maître de conférences depuis 2003 à l'Institute of Art in Context de l'Universität der Kunst à Berlin. Avant la création de son agence de communication en 2007, Müller était sous-directeur et directeur de la communication au KW Institute of Contemporary Art de Berlin. Il a été directeur de la communication de

*documenta 11* (1999-2002), de la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup> Biennale de Berlin en 2004 et 2006, de Sculpture Projects à Münster (1997), et du pavillon d'Allemagne à la Biennale de Venise en 1993 et 2011. Il a été directeur de la communication et commissaire d'art contemporain au Westfälisches Landesmuseum de Münster entre 1995 et 2002.

Müller a organisé un certain nombre d'expositions dont notamment Throbbing Gristle, TG@KW Annual Industrial Report, KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2005); General Idea, General Idea Editions (1967-1995) et KW Institute for Contemporary Art, Berlin (2006); Psychotopes, YYZ, Toronto (2003); Gordon Matta-Clark, Food, Westfälisches Landesmuseum, Münster (1999); et plus récemment, dans le cadre des activités curatoriales de Bureau Müller, une série d'expositions individuelles de Fischli/Weiss, Heimo Zobernig, Agnes Martin, Stan Douglas, Jenny Holzer, Peter Roehr, Günter Fruhtrunk, Michaela Meise, Birgit Hein, Terre Thaemlitz et William Eggleston (2007-2011).

Müller a participé à de nombreuses publications de musique et d'art contemporain par le biais de critiques de concerts et d'albums ainsi que plus d'un millier d'interviews de personnalités telles que Mike Kelley, Dan Graham, Renée Green, Christian Marclay, Martin Creed, Greil Marcus, Alex Katz, Jutta Koether, Douglas Gordon, Tobias Rehberger, Kim Gordon, Thurston Moore, Glenn Branca, Tony Oursler et Jeff Wall. Il est depuis 1999 un contributeur habituel de *Texte zur Kunst* (Berlin), ainsi que l'éditeur pendant plus de quinze ans de deux magazines allemands de jazz, *Jazzthetik* et *Jazzthing*. Müller a fait partie du jury du prix allemand de jazz «Albert Mangelsdorff-Preis» de 1994 à 2002.

### **Barthélémy Togo**

Barthélémy Togo es un artiste multidisciplinaire qui travaille à travers plusieurs langages artistiques, sans aucune référence de hiérarchie entre les diverses disciplines. Sa pratique prolifique comprend performance, intervention, sculpture, peinture, installation, photographie, dessin et gravure. Parmi son repertoire, Togo a consacré une importance particulière au dessin, notamment à l'aquarelle. Il a fait ses études à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan en Côte d'Ivoire, à l'École supérieure d'art de Grenoble et à la Kunstakademie de Düsseldorf. Il crée en 2005 la Bandjoun Station au Cameroun, une association culturelle qui soutient les artistes locaux et internationaux en Afrique.





# COLOPHON

## **Le Journal de La Triennale #5**

Août 2012

### **Direction éditoriale**

Okwui Enwezor

### **Assistante éditoriale**

Luz Gyalui

Dans le cadre de La Triennale, 2012, *Intense Proximité*

**Commissaire général** Okwui Enwezor

### **Commissaires associés**

Mélanie Bouteloup, Abdellah Karroum, Émilie Renard,  
Claire Staebler

### **Chef de projet / Coordination générale**

Luz Gyalui

### **Ont contribué à ce numéro**

Georges Adéagbo, Terry Adkins, Christine Barthe, Okwui Enwezor,  
Catherine Grenier, Stephan Köhler, Minouk Lim, Jean-Christophe Marti,  
Markus Müller et Barthélémy Togo.

### **Éditeur**

Centre national des arts plastiques (CNAP)

### **Direction de la production artistique de la Triennale**

Marc Sanchez

### **Traductions**

Aude Tincelin

### **Relecture**

Okwui Enwezor, Luz Gyalui, et James Merle Thomas

**Design graphique** g.u.i

### **La Triennale, 2012**

*Intense Proximité*

Palais de Tokyo

et

Bétonsalon

Crédac

Musée Galliera

Grand Palais

Instants Chavirés

Les Laboratoires d'Aubervilliers

Musée du Louvre

du 20 avril au 26 août 2012

La Triennale est une manifestation organisée à l'initiative du ministère de la Culture et de la Communication / Direction générale de la création artistique, maître d'ouvrage, par le Centre national des arts plastiques (CNAP), maître d'ouvrage délégué, et le Palais de Tokyo, producteur.