



IDEAS

| #3 | FR |

GEORGE SEGAL PAR NORMAN KLEEBLATT
JAN VAN IMSCHOOT PAR SELEN ANSEN
CLAUDE VIALLAT PAR ROMAIN MATHIEU
BILLIE ZANGAWA & DARIA DE BEAUVAIS

TEMPLON

ii

« DU POP AVEC DU PATHOS ?
LES FANTÔMES DE GEORGE SEGAL »

NORMAN KLEEBLATT

PAGE 2

JAN VAN IMSCHOOT

« LA SOUPE À L'ANGUILLE »

SELEN ANSEN

PAGE 10

« CLAUDE VIALLAT,
PEINTRE RÉALISTE »

ROMAIN MATHIEU

PAGE 18

CONVERSATION ENTRE

BILLIE ZANGAWA

& DARIA DE BEAUVAIS

PAGE 24

Couverture: Claude Viallat, *Sans Titre n°117* (détail), 2000. Acrylique sur toile 220 × 268 cm. **4^{ème} de couverture:** *Soldier of Love* (détail), 2020. Soie brodée, 110 × 135 cm. **À droite:** George Segal, *42nd Street Deli* (détail), 1999. Plâtre, peinture, plastique, bois, ampoules, chevilles de plastique et électricité, 244 × 244 × 81,5 cm. **Page 9:** George Segal, *The Dumpster* (détail), 1994. Plâtre, bois et impression argentique, 244 × 366 × 91,5 cm. **Page 16:** Jan Van Imschoot, *L'échange des bêtises*, 2021. Huile sur toile, 190 × 340 cm. **Page 28:** Billie Zangewa, *Portrait of the Artist in Springtime*, 2022. Soie brodée, 57 × 55 cm.



DU POP AVEC DU PATHOS ? LES FANTÔMES DE GEORGE SEGAL

NORMAN KLEEBLATT

L'historien d'art et conservateur Norman Kleeblatt éclaire d'une vision personnelle et rétrospective le travail du plus existentialiste des pop artistes, George Segal.

À la fin de l'année 2010, les visiteurs du Whitney Museum ont pu découvrir la sculpture monumentale de George Segal, *Walk, Don't Talk* (1976), dès leur sortie des ascenseurs imposants de son bâtiment brutaliste, le Breuer Building. Cette sculpture saisissante, qui constituait la première salve de l'exposition 'Singular Vision', comprenait trois figures humaines grandeur nature, arrêtées à un feu pour les piétons. Un feu de signalisation industriel de récupération plantait le décor ; les figures étaient réalisées selon la technique du moulage en plâtre, physiquement simple, mais complexe, de Segal. L'exposition a

permis à ses organisateurs, Dana Miller et le nouveau commissaire Scott Rothkopf (aujourd'hui directeur du Whitney Museum), d'étudier en détail la collection permanente du musée et de sélectionner des œuvres majeures et de grande taille qui n'avaient pas été exposées depuis un certain temps. Il est également important de noter que l'éventail des dix œuvres présentées n'entraîne pas facilement dans les catégories stylistiques claires et les hypothèses canoniques qui étaient encore rigoureusement acceptées à l'époque de la maturité artistique de Segal. Neuf autres œuvres, mises en scène de manière similaire, complétaient l'installation de Segal et comprenaient un environnement d'Ed Kienholz, le « dernier portrait »

À gauche: *Blue Woman Sitting on a Bed*, 1996.
Plâtre, peinture et bois, 244 × 245 × 211 cm



de Felix Partz par AA Bronson et une installation inhabituelle, en forme de ring de boxe, par le peintre / dessinateur Gary Simmons. Une œuvre abstraite de l'artiste minimaliste Robert Grovesnor et une sculpture post-minimale importante de Eva Hesse étaient également présentées.

La plupart des œuvres exposées exploitaient le poids et la matérialité et utilisaient ou évoquaient la figure humaine. La stratégie n'était pas d'encourager les habituels liens et comparaisons astucieux entre les différents courants, selon la pratique standard des commissaires. En créant des espaces distincts pour exposer chacun des projets mis en avant, les commissaires invitaient plutôt les spectateurs à ralentir, à se concentrer et à interagir intimement avec chaque œuvre, l'une après l'autre.

La sculpture de la maturité de Segal est apparue au moment où le pop art prenait son essor ; ses environnements ont d'abord été isolés du mouvement de l'époque – cool, détaché et obsédé par les médias. Dès le départ, son style de moulage particulier ainsi que l'ambiguïté psychologique et la complexité de ses figures ont laissé les critiques perplexes. Il n'était pas facile d'inscrire l'art de Segal dans la matrice de l'art produit à New York au cours des années 1960 et 1970. En 1963, Segal et Warhol ont tous deux été chargés de réaliser les portraits des collectionneurs d'art moderne protéiformes Ethel et Robert Scull. L'œuvre emblématique de Warhol, *Ethel Scull*, *36 Times*, a été achevée cette même année. Le double portrait de Segal a vu le jour deux ans plus tard. Avec des commandes aussi visionnaires émanant des plus grands initiés, les Scull, il était naturel de placer

Segal comme chef de file d'un cercle qui, outre Warhol, comprenait notamment Roy Lichtenstein et Claes Oldenburg. Robert Scull a été surnommé en son temps le « pop of Pop » [le Pape du pop], et il espérait être considéré comme « le type qui avait parrainé les fresques de Giotto ». Il s'ensuit que l'on peut raisonnablement considérer Warhol et Segal comme les portraitistes de la cour du mouvement. Les Scull, qui étaient les plus grands collectionneurs de pop art et d'expressionnisme abstrait, finançaient aussi l'influente Green Gallery de Richard Bellamy, l'écurie à laquelle appartenait Segal¹.

La place de l'art de Segal sur la scène contemporaine est très débattue dans la littérature qui lui est consacrée, notamment en ce qui concerne le début de sa carrière. De bien des manières, il reste aussi difficile à placer que son ancêtre et principale influence, le peintre parisien, né en Lituanie, Chaïm Soutine. George et moi avons longuement parlé de sa vénération pour Soutine et de l'influence qu'il a eue sur lui très tôt dans sa carrière. La rétrospective Soutine au Museum of Modern Art, en 1950, a certainement été importante pour le jeune Segal, qui commençait tout juste à faire ses preuves dans les domaines de l'art et de l'histoire de l'art. Je me suis appuyé sur la contribution de Segal pour la programmation autour de la monographie de Soutine que j'ai codirigée au Musée juif de New York en 1998. Comme Segal, en effet, le maître de l'École de Paris n'est pas facile à classer, son style étant en contradiction avec une bonne partie de la peinture de cette école de l'entre-deux-guerres². À l'image de l'expressionnisme non parisien de Soutine de l'entre-deux-



Miles & Monique, vers 1980.
Plâtre et peinture, 122 × 61 × 38 cm

guerres – plus allemand que français –, une commentatrice, Joan Pachner, a observé que le pathos des figures isolées et souvent désolées de Segal ne correspondait pas à ce qu'elle a appelé le « pathos émotionnel optimiste » du pop art³. Le paradoxe de la formule de Pachner était-il intentionnel ? Martin Friedman, le directeur du Walker Art Center de Minneapolis, qui aime prendre des risques, a qualifié le travail de Segal d'« anomalie », « son caractère descriptif et introspectif », apparaissant « décalé » par rapport au « commentaire ironique de ses contemporains [du pop art]⁴ ».

En bref, Segal lui-même estimait que son travail combinait des éléments formels et expressifs du mouvement précédent,

l'expressionnisme abstrait, et des aspects du phénomène pop. Ses réflexions personnelles offrent une image plus complète de ce qu'il recherchait dans les sensibilités des années 1960, qui étaient en fait marquées par la diversité artistique, la division et la complexité – bien plus qu'on ne le croyait à l'époque. En 1967, le sculpteur George Segal, de South Brunswick, dans le New Jersey, rappelait que la décennie « se caractérisait par une ouverture d'esprit unique ; un empressement à utiliser des formes et matériaux inhabituels et des positions peu orthodoxes dans les œuvres qui étaient produites ; une réticence à accepter les jugements de valeur standard ; une tendance à explorer, agir, vivre et travailler sans jugement ; et un goût pour le mystère, l'inconnaissable et l'ambiguïté des choses les plus simples⁵ ».

Les observations multidimensionnelles de Segal reflètent une compréhension tout en nuances de cette décennie, comprenant au moins les happenings inventés par son ami proche Allan Kaprow et le mouvement transatlantique Fluxus. Les tentatives critiques visant à trouver une place stable – voire contradictoire – pour Segal dans le cadre habituel de l'histoire de l'art ont toutefois conduit à un élargissement des perspectives sur sa vision singulière. Les principaux commissaires et historiens de l'art ont proposé à tour de rôle des interprétations de son art. L'une des discussions les plus inhabituelles est une visite filmée de l'atelier de Segal par l'historien légendaire et très polyvalent Mayer Schapiro. Par coïncidence, Schapiro, comme Segal, était passionné par l'œuvre de Chaïm Soutine, dont il parlait dans

ses cours, et avait contribué à susciter la première rétrospective américaine qui lui avait été consacrée au Museum of Modern Art⁶. L'entretien Segal / Schapiro a été produit et réalisé par Michael Blackwood, le célèbre cinéaste qui a réalisé des documentaires sur de nombreux artistes importants de l'époque, dont Andy Warhol, Jasper Johns, Vija Celmins et Philip Guston. La visite de Schapiro dans le poulailler / atelier aménagé de Segal, à South Brunswick, offre un aperçu intime des intérêts mutuels qui sous-tendaient la relation entre le sculpteur et l'historien de l'art, ainsi que de leurs sensibilités humanistes communes. Dans le film, Schapiro met en lumière certains aspects impressionnants de la sculpture et de la pensée de Segal. Segal commente judicieusement la nature contradictoire de l'idéal de la sculpture grecque à partir de ce qu'il appelle « une parodie abominable de la beauté [moderne] » – le mannequin de grand magasin. De la même manière, il critique l'abstraction émotionnelle de la génération précédente, celle des expressionnistes abstraits, qui « ignor[ait] la chair et le sang ». Segal propose à Schapiro une longue tournée des bars, en soirée, avec Barnett Newman, qui donne lieu à une discussion sur l'œuvre emblématique de ce dernier, *Abraham* (1949), l'un des premiers « zips » de l'expressionnisme abstrait. Segal conteste l'expressionnisme abstrait épique, affirmant que l'abstraction très contrôlée de Newman – que celui-ci présentait comme une confrontation personnelle avec son père et avec le patriarche biblique – était devenue si « pure » qu'elle se dissociait de la chair⁷.

Schapiro remonte par ailleurs à un modernisme plus ancien, comparant l'intérêt de Segal pour le banal en général, et le travailleur en particulier, aux figures de certains tableaux du peintre impressionniste Gustave Caillebotte. Comme on pouvait s'y attendre, les figures des tableaux de Soutine sont mentionnées elles aussi. Autour de 1979, lorsque le film a été tourné, Segal avait déjà ajouté de la couleur à certaines de ses figures depuis près d'une décennie. Schapiro parle des différences entre les couleurs de la nature, comme le vert et l'ocre, et les significations multiples de couleurs plus symboliques, comme le bleu. Dans son approche vaste et érudite de l'art, de la vie et de la littérature, le célèbre historien de l'art et penseur fait appel à Keats et Goethe.



Body Fragment #4, 1980.
Plâtre et peinture, 76 × 51 × 13 cm

Schapiro souligne habilement l'artifice paradoxal des plâtres de Segal, mis en scène dans des scénarios avec de « vrais » objets de la vie quotidienne, récupérés et mis au rebut. En fin de compte, le célèbre historien de l'art trouve du mystère et de l'étrangeté dans ce qu'il appelle les « environnements » de Segal et voit ses figures sculptées comme des « fantôme[s] en trois dimensions⁸ ».

D'autres historiens de l'art ont eux aussi sondé en profondeur – symboliquement, métaphoriquement et historiquement – les significations et les effets de l'art de Segal. Quant à Martin Friedman, il a commenté l'« effort » de l'artiste pour « symboliser la fusion de la matière et de l'esprit » et le fait que cela pourrait conduire à une « expérience kabbalistique⁹ ». L'art classique est souvent évoqué à propos de la sculpture de Segal, mais on trouve aussi évidemment des références et résonances bibliques : des figures comme Charon et Vénus ou Abraham et Noé sont mentionnées dans la littérature. Le large éventail de références tirées de l'histoire de l'art couvre des millénaires : la statuaire de l'Ancien Empire égyptien ; Giotto – l'un des artistes préférés de Segal – et Donatello ; mais aussi Degas, Soutine et, naturellement, Hopper. La couleur ajoutée à ses dernières figures a également été discutée en réponse aux abstractions calculées d'Ellsworth Kelly et aux *color fields* de Barnett Newman. Les influences évidentes de Segal (et son contraste radical avec elles), les sculpteurs John Andrea et Duane Hanson, ont été citées elles aussi. D'importants artistes des générations précédentes sont intervenus, comme Marcel Duchamp, qui a juxtaposé judicieusement les objets quotidiens déployés par Segal à



Blimpies, 1999.
Plâtre, peinture, bois et verre, 244 × 265 × 122 cm

sa propre invention de Dada au début du XX^e siècle. Duchamp disait qu'« [a]vec Segal, il ne s'agi[ssai]t plus de l'objet trouvé, mais de l'objet choisi¹⁰ ». Il est intéressant de noter que les références littéraires, théâtrales ou cinématographiques sont relativement rares dans les écrits sur Segal. *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare est mentionné en référence à son œuvre inhabituelle – et quelque peu surréaliste – *The Costume Party* (1972), tout comme, fortuitement, l'œuvre de l'auteur existentialiste Samuel Beckett. Cette rareté reste vraie malgré les fréquentes discussions de Segal sur l'influence que Hollywood a eue sur lui et sa lutte personnelle avec la prévisibilité et les prétentions du cinéma commercial. Les figures de Segal s'apparentent aux personnages des pièces de Sam Shepard qui, quoique plus jeune que lui de presque une génération, était déjà actif au début des années 1960. On peut considérer que l'« insularité hermétique¹¹ » des figures / acteurs de Segal – décrits comme

des « spectres¹² », des « momies¹³ », des « golems¹⁴ » ou des « fantômes¹⁵ » – rejoint la désolation des personnages de Shepard, mais sans son désespoir total. Les premières interprétations du sculpteur de South Brunswick s'accordaient avec l'idée que la « théâtralité » était un mot tabou dans l'art. Mais que sont ses décors sinon du théâtre, malgré la nature subtile, discrète et ambiguë de leur substance émotionnelle ?

Ces références contemporaines et, oui, théâtrales, éclaireraient d'un nouveau jour la sculpture de George Segal et la nature de la psyché américaine de l'époque.

—
George Segal, 'Nocturnal Fragments'
Templon New York, jusqu'au
28 octobre 2023.

1. Judith E. Stein, *The Eye of the Sixties; Richard Bellamy and the Transformation of Modern Art*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016: 20-210, 215, 247. Melissa Rachleff Burt, *Inventing Downtown: Artist-Run Galleries in New York City, 1952-1965*, 2017, cat. ex. p.224-225.
2. Voir Kenneth E. Silver, "Where Soutine Belongs: His Art and Critical Reception in Paris Between the Wars", dans Norman L. Kleeblatt et Kenneth E. Silver (Eds.), *An Expressionist in Paris: The Paintings of Chaim Soutine*, Munich: Prestel, 1998, p. 19.
3. Joan Pachner, "George Segal" in George Segal, Carroll Janis, and Joan Pachner, *George Segal: Bronze*, New York: Mitchell-Innis Nash, cat. ex. p. 17.
4. Martin Friedman, *George Segal: Proletarian Mythmaker*, Minneapolis, The Walker Art Center, 1978, cat. ex. p. 9.
5. Barbara Rose et Irving Sandler, "Sensibilities of the Sixties", *Art in America*, vol. 55, n° 1, janvier-février 1967, p. 55.
6. Monroe Wheeler, *Soutine*, New York, The Museum of Modern Art, 1950 (catalogue d'exposition). Le plaidoyer de Meyer Schapiro pour une rétrospective Soutine aux États-Unis, et à New York en particulier, était très ancien, puisqu'il remontait à peu de temps après la mort de Soutine en 1943 et la fin de la Seconde Guerre mondiale.

7. Michael Blackwood, producteur, *The Artist's Studio: Meyer Schapiro Visits George Segal*, 2018 [1979], film documentaire, consulté le 2 septembre 2023 : <https://vimeo.com/ondemand/schapirosegal>. Dans un essai de 1986 pour un catalogue sur George Segal à la galerie Sidney Janis, le célèbre historien de l'art Robert Rosenblum utilise des descriptions similaires aux commentaires de Schapiro en 1979. Il y parle de « divergences entre l'artifice et la réalité ». Robert Rosenblum, *George Segal*, New York: Sidney Janis Gallery, 1986, cat. ex.
8. *Ibid.*
9. Martin Friedman, *George Segal*, *op. cit.*, p. 23.
10. Jan Van Der Marck, *George Segal*, New York, Abrams, 1975, p. 26.
11. Sidra Stich, *Made in U.S.A.: an Americanization in modern art, the '50s & '60s*, Berkeley: University Art Museum, University of California, Berkeley: University of California Press, 1987, cat. ex. p.72.
12. Sam Hunter, *George Segal*, New York: Rizzoli, 1989, p.6.
13. Allan Kaprow, "Segal's vital mummies," *Art News*, February 1964, pp. 30-34.
14. Sam Hunter, *op. cit.*, p. 6.
15. Meyer Schapiro in Michael Blackwood Productions, *op. cit.*



LA SOUPE À L'ANGUILLE

SELEN ANSEN

Fragments d'une exploration poétique et théorique par Selen Ansen, en dix jours, des œuvres de Jan Van Imschoot exposées au S.M.A.K. Il y est question de revenants, de Aby Warburg, Georges Bataille et Édouard Manet, entre autres.

Elles disent qu'elles exposent leurs sexes afin que le soleil s'y réfléchisse comme dans un miroir. Monique Wittig¹

À ce moment, je compris que nous allions descendre. C'était fini, nous n'irions jamais en haut. Georges Bataille²

Un jour, l'iconologue Aby Warburg, qui étudiait la « survivance » et la « revenance » des gestes du pathos au travers des époques, s'est pris pour Saturne³. Sujet à des crises de délire au sortir de la Première Guerre mondiale, il fut persuadé que la viande qu'il ingérait était la chair de ses enfants. Ce chaos personnel lui procura une preuve supplémentaire que l'ancien refait surface dans le présent – et que le passé produit du futur. Dans le court intervalle entre sa guérison et sa mort, Warburg a poursuivi

son étude de la migration des formes au moyen de son *Atlas Mnemosyne* (1924–1929). Son montage d'images hétérogènes invalide la conception chronologique du temps historique par le recours à des anachronismes, et s'efforce de montrer que la culture visuelle de l'humanité est faite de « fantômes » : des formes expressives du passé qui reviennent en surface hanter les images produites par les vivants. On y voit la capacité des gestes de ne jamais mourir tout à fait – et de ressurgir à tout moment.

JOUR 1 / [...]

Moi, je regarde les œuvres de Jan et j'y vois tout autre chose. J'y vois des existences aimantées par le sol qui m'avertissent que tout tombe et continue de tomber. J'y vois la chair putrescible et des corps prosaïques qui sont l'assurance que nous ne volerons



La vie stigmatisée, 2022. Huile sur toile, 170 × 190 cm

pas / que l'on meure et l'on jouit ici-bas. J'y vois également des lignes de force et d'opposition ; la montée des pulsions et des fantasmes ; la descente des solides et des fluides, la chute des idéaux ; les moyens de l'ivresse voisiner avec les instruments du crime ; le macabre pactiser avec le rire.

JOUR 2 / [...]

Tout tombe et continue de tomber. La chute des choses hautes qui est contrebalancée par la remontée des choses basses me suggère que la démarche figurative de Jan

est complice d'une forme d'abstraction ; que son geste ne vise pas la représentation de la violence pour elle-même ni même à alimenter sa surenchère ; qu'il cherche plutôt à mettre en évidence son refoulement. Montrer que les choses enfouies reviennent, chargées du poids de leur mutisme accumulé, avec la force d'impacter le présent et d'impressionner le futur. Jan a (au moins) un frère d'armes dans sa lutte contre le lissage des images, la fable civilisatrice qui fait de la violence le grand autre de l'humain, le partage entre *humanitas*

Ses images
tranchantes
donnent accès
aux **GOUFFRES**
en superposant
les couches, en
empilant les
surfaces.

et *animalitas* qui relève d'une décision culturelle et non d'un état des choses. Au siècle dernier, « Monsieur Bataille », qui figure aux côtés de « Miss Struggle » dans le titre de l'œuvre au tronc acéphale, a appelé cette lutte « bas matérialisme » avant de lui préférer le terme « hétérologie ». Écrivant à propos des fresques de la grotte paléolithique de Lascaux⁴, Georges Bataille affirme le lien viscéral de l'acte d'image avec l'érotisme, le meurtre et le sacré. [...]

JOUR 3 / [...]

J'avais tort de penser que la peinture de Jan calque le mouvement naturel de la vie matérielle en appliquant les lois de Newton aux choses et aux corps qu'elle dé-figure. Ces coulures qui font baver une écriture ronde, quasi enfantine, étendent l'entreprise de désublimation à la peinture elle-même. Elles mettent en évidence sa qualité de surface, la planéité et les limitations matérielles de son support. [...] Altérer ce qu'il a sous la main, abaisser ce que l'histoire a élevé, c'est probablement ce que Jan artiste continue de faire en créant une peinture qui brandit sa condition matérielle, qui n'instruit rien, qui ne raconte rien, qui délaisse les grands récits et les gestes héroïques pour mettre en valeur des existences prosaïques. [...]

JOUR 5 / Hier, j'étais sur le point d'affirmer que Jan procède à la manière dont le chirurgien use de son scalpel / le boucher use de son couteau. Aujourd'hui, je me ravise. Son geste ne fend pas la matière, il rajoute de la matière à la matière. Ses images tranchantes donnent accès aux gouffres en superposant les couches, en empilant les surfaces.



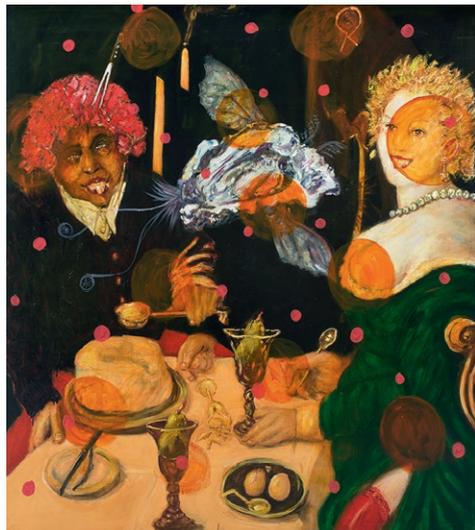
La réflexion sur le présent et les présents, 2021.
Huile sur toile, 170 x 190 cm

J'ai mis du temps à me rendre à l'évidence d'une évidence, d'une différence élémentaire qui distingue les corps que Jan dé-figure et celui que l'on possède. Contrairement au corps humain qui ne peut rester immobile que durant un temps limité, ceux-ci sont figés pour un temps indéterminé dans un geste, une scène, un système, un circuit d'échange. [...]

Progressivement, je les vois apparaître. Les *revenants*. Les motifs et les objets qui migrent d'une toile à l'autre, les images passées qui reviennent en surface une fois, deux fois et maintes fois hanter les surfaces du présent. À la différence des « revenances » inconscientes que Warburg s'est efforcé de mettre en lumière dans son *Atlas Mnémosyne*, les retours mis en œuvre par Jan sont des résurgences conscientes. Autrement dit, ses toiles investissent en pleine conscience un territoire déjà peuplé par une foule d'images, par des sommets atteints, des gouffres explorés, déjà hiérarchisé par des symboles. Le temps présent de l'image que je regarde est un

montage de temps multiples et hétérogènes. Et Jan qui démantèle la chronologie se crée ainsi une généalogie toute personnelle. [...]

JOUR 8 / D'un fantôme / l'autre. Il me semble identifier sans peine l'image ancienne qui revient en surface de *L'Échange des bêtises* (2021) en faisant peau neuve. À en croire les commentateurs de l'époque, *Le Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet a été accueilli par des cris horrifiés lors de son exposition inaugurale en 1863 au Salon des refusés. [...] Manet profane des scènes mythologiques et bucoliques de maîtres anciens (Raphaël, Titien, Giorgione) afin de subvertir leurs sages nudités et les conventions picturales. Les images passées, étrangères ou lointaines reviennent, jamais pareilles à elles-mêmes, jamais tout à fait fidèles à ce qu'elles étaient ; elles reviennent à une place actuelle. Réinterprétant la réinterprétation de Manet, *L'Échange des*



Le jeu des jumeaux d'antan. A shepherdess' madness in a flying oyster bar, 2020. Huile sur toile, 190 x 170 cm

bêtises est une mise en abyme, un jeu de miroirs qui atteste qu'un fantôme ne vient jamais seul. [...]

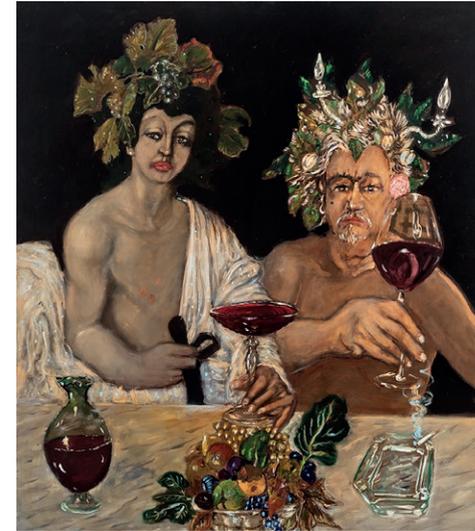
Jan ramène tout au premier plan, sous les sunlights : le plan d'eau et la femme, qu'il dénude au passage. Son geste réajuste les distances, réorganise la répartition des corps et le circuit des regards. Il supprime dans un même temps l'ailleurs et la profondeur, instaure le règne de l'ici et de la surface. Tout est là / rien n'est là. [...]

Les temps ont changé depuis les cris offusqués du Salon des refusés. Les sexes ont fait tomber les voiles ; ils se sont émancipés des chambres à coucher, des salles de bains, des paysages bucoliques, des ateliers de peintre, des rares lieux où leur nudité était acceptable. À présent, ils s'exhibent, sortent au grand air sans avoir besoin d'alibi. L'objet du scandale n'est plus le sexe mis à nu dans la variété de ses états, de ses actions, de ses usages possibles et des lieux. Le scandale sans âge consiste à traiter un sexe (quel qu'il soit) comme on traite un visage. [...]

JOUR 10 / [...]. La soupe à l'anguille (*Aalsuppe*) est un plat traditionnel de Hambourg qui se prépare avec des restes et des ingrédients hétéroclites. Cette « soupe de tout » ne contenait pas d'anguille à l'origine⁵. D'une anguille / l'autre. [...]

La soupe-à-l'anguille-sans-anguille est pour ainsi dire le prix à payer pour accéder aux nœuds et à la complexité de l'existence. Pour saisir ces nœuds, il convient de fermer la bouche, d'ouvrir les yeux, et de regarder les images qui en sont dépositaires. Alors il arrive que, regardant une image et ses propres nœuds, on voie les *revenants* : la foule de gestes révolus qui se refont

une nouvelle vie en s'imprégnant des temps actuels. C'est en regardant ce nœud d'images, en recherchant dans l'hétérogène



L'amélioration de l'inexistence, 2022. Huile sur toile, 170 x 150 cm

le spectacle d'« un monde qui accéderait à la cohérence⁶ » que Warburg a retrouvé sa tête après l'avoir perdue. Sur mon mur blanc voisinent Curlieman, Baubo, Miss Struggle, Monsieur Bataille, Édouard, Aby, Madame Edwarda, Sainte-Victoire et tous les autres. Je me dis qu'en ce qui concerne la peinture de Jan, la soupe à l'anguille sous-tend le refus de l'aquarium. Et que la manière dont elle soulève et intensifie nos vies basses et hétéroclites permet une saisie des choses d'une homogénéité aveuglante.

—
Jan Van Imschoot, 'The End is Never Near', S.M.A.K., Gand, Belgique, jusqu'au 3 mars 2024.

CE TEXTE REPREND DES EXTRAITS CHOISIS DE L'ESSAI DE SELEN ANSEN « LA SOUPE À L'ANGUILLE » INTÉGRALEMENT PUBLIÉ DANS LA MONOGRAPHIE THE END IS NEVER NEAR, CO-ÉDITÉE EN 2022 PAR LE S.M.A.K., LES ÉDITIONS FONDS MERCATOR ET TEMPLON.

1. Monique Wittig, *Les Guérillères* [1969], Paris, Les Éditions de Minuit, 2020, p. 24.
2. Georges Bataille, « Éponine », *Poèmes et nouvelles érotiques*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 81.
3. Les Romains associaient Saturne à Cronos, le dieu grec du Temps qui dévora un à un ses propres enfants à mesure qu'ils naissaient, par crainte d'être détrôné par eux.

4. *Lascaux ou la naissance de l'art*, de Georges Bataille, est publié la même année que l'essai *Manet* (1955) du même auteur.
5. L'on suppose que cette bizarrerie provient de la proximité phonique entre l'appellation dialectale *aol suppe* (soupe de tout) et *aalsuppe* (soupe d'anguille).
6. Julio Cortázar, Paris, *Marelle* [1963], Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2016, p. 544.



CLAUDE VIALLAT, PEINTRE RÉALISTE

ROMAIN MATHIEU

Romain Mathieu donne libre cours à des recherches inattendues autour de la figuration chez Claude Viallat, l'un des fondateurs du mouvement Supports/Surfaces.

Écrire sur l'œuvre de Claude Viallat, c'est se confronter à une peinture qui ne cesse de déborder les commentaires qu'elle suscite. Primitiviste, la peinture de Viallat peut aussi prendre des accents pop ou kitsch sur des tissus pailletés dont elle joue admirablement des luminosités colorées. Remarquablement ascétique dans l'alignement monochrome des formes de certaines œuvres, elle revêt également une véritable luxuriance décorative. L'expansion des formats se traduit par une occupation de l'espace, une stratégie de recouvrement qui se trouve immédiatement contredite par les filets, cerceaux ou fins rubans dans lesquels la peinture se constitue par les espaces en creux qu'elle dessine. Si elle excède ainsi chaque lecture, ce n'est pas seulement par l'immense production de toiles et d'objets mais parce qu'elle rejette les antinomies

et donc les catégories dans lesquelles on pourrait la circonscrire, de manière finalement comparable au cadre que l'artiste a aboli en déconstruisant le tableau de chevalet. Excéder le commentaire est finalement la caractéristique de toute grande œuvre mais cette dimension prend chez Claude Viallat un aspect particulier tant elle a pour principe ce retournement de l'endroit et de l'envers, à l'image du recto et du verso du support, se jouant ainsi constamment, à la fois revenant sur elle-même dans un mouvement que l'artiste nomme lui-même comme « spirale » et se nourrissant de tout ce dont elle peut se saisir.

Il s'agit en effet, par l'empreinte, de saisir, de saisir en peinture, de faire advenir dans la peinture une multiplicité de supports qui semble illimitée. Il n'est pas indifférent que Claude Viallat ait d'abord pensé à la



Sans titre n°301, 2020. Acrylique sur bâche militaire, 131 × 284 cm

main comme forme première – cette main préhensile s'est ensuite apposée sur des galets et des bois – avant de choisir une forme plus neutre, dépourvue de dimension symbolique et se refusant à la nomination. Il y a quelque chose de gargantuesque dans l'œuvre de Claude Viallat, un mouvement qui aspire les matières, les formes et les couleurs mais aussi l'histoire de l'art et jusqu'à ses propres peintures, refaisant depuis quelques années autrement ce qu'il a fait précédemment. Mais au centre de cette dynamique d'ingestion et de digestion, on ne trouve pas tant l'artiste, dont l'effacement au profit du seul processus pictural a été parfaitement imagé dès 1974 par la publication d'une photographie de Viallat lors d'une course libre sortant de l'objectif et laissant le taureau seul dans l'arène¹. Non, le ventre de la peinture de Viallat, ce centre d'un mouvement spirale, c'est bien davantage

l'atelier que le corps de l'artiste habite.

Claude Viallat vit et travaille à Nîmes. La biographie d'un artiste commence traditionnellement, avant la liste de ses expositions, par cette indication assez abrupte d'une localisation dont on ne sait souvent si elle a une valeur administrative et pratique ou si elle pourrait prendre une quelconque signification. Mais, au sujet de Claude Viallat, ces quelques mots s'avèrent être une sorte de commentaire extrêmement ramassé de l'œuvre, mêlant la biographie, le travail et le lieu : l'atelier de l'artiste. L'exposition au Carré d'Art de Nîmes prend ainsi une valeur particulière et vient s'insérer dans une relation intime entre l'atelier et la ville.

L'atelier est précisément cet endroit où se rencontrent le dedans et le dehors. Il est cet espace clos, en retrait de la rue, habité, transformé par l'œuvre du peintre avec, accrochés au mur, sur le sol ou dans

l'espace, des toiles et des objets récents mais aussi des réalisations plus anciennes qui constituent çà et là des affleurements de la mémoire. Il est également cet endroit où affluent tissus, toiles et objets récoltés par l'artiste ou apportés par des proches, dans une sorte de circulation souterraine qui relie l'atelier à la ville et, par capillarité, au monde. C'est une pluralité de traces de vies, d'histoires individuelles et collectives qui viennent s'échouer dans ce lieu et qui deviennent peintures, à la manière des bois flottés qu'utilise fréquemment l'artiste pour ces objets et qui proviennent des grandes étendues des plages de Camargue où le mélange du sel, de l'eau et du vent use les formes.

L'autre flux qui relie l'atelier à la ville est bien sûr celui de la corrida, mais peut-être ne faudrait-il pas le distinguer et le saisir comme un élément parmi d'autres de cette circulation, simplement plus intense, à la fois par la passion qu'elle anime chez l'artiste et par son inscription dans la ville. Ici aussi, les peintures de taumachies, sur leur support précaire, comme une sorte d'impulsion figurative première et nécessaire, s'accompagnent d'objets ramassés et collectionnés, indiquant un lien, pour qui en douterait, entre ces productions et le reste de sa démarche.

À travers cette collecte qui s'opère dans l'atelier, l'usage des formes par le temps et par la vie humaine est relevé, par l'assemblage pour les objets et par la peinture pour les tissus. Relever, ne signifie pas ici anoblir mais transformer, montrer ce qui est présent à travers un nouveau regard, une nouvelle expression. C'est à la fois révéler un passé et donner une nouvelle existence dans le présent. Toiles de tentes,

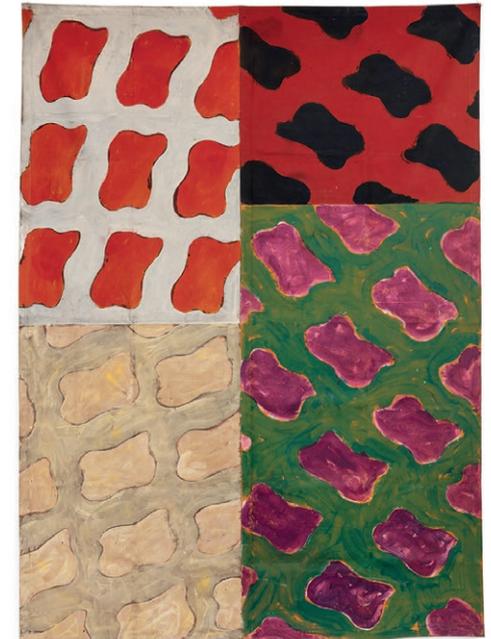
parasols, rideaux, culs de fauteuil, toiles de store, draps, robes... la liste ne saurait être exhaustive de ces tissus chargés d'histoires, de lieux, d'époques, d'esthétiques aussi avec les désirs qui les ont portés, et chacun selon son vécu pourra « reconnaître » certaines de ces étoffes. Au hasard : draps d'enfant à motifs des années 1980, tissus pour robe zébrée, rideaux de grands-parents, terrasses de cafés protégées du soleil... La peinture ne recouvre pas, elle s'imprègne, elle fait avec, avec les formats parfois complexes devenant des espaces picturaux, avec les motifs, avec les matières, réagissant différemment au passage de la couleur. Dans ce flux de vie, l'histoire de l'art se mélange au banal comme en témoignent les nombreux *Hommages* de l'artiste qui se révèlent dans la relation de la peinture et des matériaux, comme cet *Hommage à Zeuxis* comportant le motif d'une grappe de raisin sur le tissu. On pourrait être tenté de rapprocher cette utilisation des matériaux du collage, que l'artiste a d'ailleurs pratiqué dans des papiers antérieurs à l'adoption de sa forme en 1966. Néanmoins, le collage repose sur



Claude Viallat passant au taureau lors d'une course libre à Aubais, vers 1970

l'intégration au tableau de fragments qui gardent leur altérité comme intrusion du réel dans le cadre. Chez Claude Viallat, cette distinction s'efface : le support est un matériau de la peinture. Au collage l'artiste préfère le raboutage : c'est-à-dire la mise ensemble de fragments qui deviennent peinture.

La peinture de Claude Viallat se présente comme un refus de l'image pour la seule réalité du « travail », à l'exception des œuvres taumachiques. Elle semble donc bien éloignée de toute forme de réalisme. Pourtant, en quittant l'atelier de Claude Viallat, après avoir regardé les œuvres se déployer, se déposer sur le sol et découvrir leurs couleurs, après ce moment extraordinaire d'éclosion de la peinture par le passage du plié au déplié, on peut songer à un autre atelier célèbre de l'histoire de l'art : celui de Gustave Courbet et sa représentation par le peintre². Dans ce tableau, Courbet peint librement un paysage, une femme dévêtue à ses côtés et un enfant regardant son œuvre tandis que l'artiste est entouré de la société de son temps, de ses proches comme de personnages de la vie commune. Au sujet de ce tableau, Courbet déclara : « C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi³. » Chez Claude Viallat, nulle représentation bien sûr, mais le monde vient également, de manière littérale, « se faire peindre ». En 1861, Courbet écrit : « Je tiens à dire aussi que la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes. C'est une langue toute physique, qui se compose, pour moi, de tous les objets visibles, un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. L'imagination en art



Sans titre, 1978.
Acrylique sur bache, 275,5 x 200 cm

consiste à savoir trouver l'expression la plus complète d'une chose existante, mais jamais à supposer ou à créer cette chose même⁴. » Il ne fait aucun doute que pour Claude Viallat la peinture soit un art absolument concret mais « trouver l'expression d'une chose existante » est aussi une définition extrêmement pertinente de la peinture de l'artiste dans la relation entre la couleur et le support.

Si le terme de « réalisme » est très ambigu – cela fut d'ailleurs relevé par Courbet lui-même et on se permet d'en jouer également ici – il est corrélé à une exigence de vérité pointée par les critiques du peintre d'Ornans lors de la présentation de *L'Atelier* : celui-ci serait davantage « soucieux de vérité que de beauté⁵ ». L'exigence de vérité, on la trouve aussi chez Claude Viallat, elle est une impulsion essentielle à la remise en cause du

Il y a quelque chose de gargantuesque dans l'œuvre de Claude Viallat, un MOUVEMENT qui ASPIRE les matières, les formes et les couleurs...

tableau comme scène et à l'identification de la peinture comme processus matériel. Mais cette vérité réside aussi dans cette relation au réel avec laquelle se constitue la peinture de Claude Viallat. Peut-être que ce sont les œuvres tauromachiques qui expriment cette sommation du réel de la manière la plus directe, non parce qu'elles font images mais parce que, dans la répétition du motif du taureau, comme une effraction du réel dans la peinture, se noue cette exigence de vérité. Dans la tauromachie, la confrontation avec le taureau est tout entière empreinte de vérité, « dans l'arène tout est pour de vrai » constate le célèbre torero José Tomas⁶. Comment pourrait-il en être autrement dans ce moment où l'homme se met entre les cornes du taureau, au risque de sa vie, et où la réalité nue et sanglante s'impose ? Paco Aguado remarque néanmoins qu'« à chaque torero sa vérité, et donc une infinité de vérités dans le *toreo* : éphémères ou éternelles, légères ou profondes, festives ou tragiques, évidentes ou discrètes, dures ou délicates, nerveuses ou pausées, baroques ou néoclassiques, avant-gardistes, tremendistes, artistes, guerrières, hérité du *Gallo* ou de Belmonte... et toutes exigent de ceux qui les exposent sur l'échiquier de sable une sincérité brute ; celle-là même que réclame le juge infallible qui surgit chaque après-midi dans notre inconscient depuis l'obscurité du toril⁷ ». Dans l'insatiable répéti-

tion de l'acte de peindre, les toiles de Claude Viallat ne cessent de mettre en jeu cette vérité multiple par laquelle se donne le réel : dépouillée ou luxuriante, grave ou festive, sérieuse ou ironique, mélancolique ou gaie, solaire ou nocturne, inquiète ou insouciance, féminine parfois, érotique souvent. L'œuvre de Claude Viallat, parmi les nombreuses lectures possibles qu'elle offre, est une réponse à cette aspiration fondamentale de la peinture à dépeindre le monde. Si l'atelier de Viallat est une arène, ce n'est pas en référence à un quelconque combat – selon l'image utilisée pour les artistes de l'*action painting* – mais parce qu'une telle aspiration requiert la sincérité la plus grande avec ce monde qui entre et qui devient peinture. C'est avec cette sincérité que la peinture de Claude Viallat trouve l'expression la plus juste de ce qui existe et qu'elle est, à sa manière, une peinture d'histoire, de nos vies individuelles et collectives.

—
Claude Viallat, 'Et pourtant si...',
Carré d'Art, Nîmes, France,
27 octobre – 11 février 2023.

Claude Viallat, 'Quelques pas de côté',
Templon Bruxelles,
jusqu'au 4 novembre 2023.

Claude Viallat, 'Hommage à la couleur.
Toiles 1966 – 2023', Templon Paris,
8 novembre – 3 décembre 2023.

1. Course libre de taureaux, Aubais, 1969, photographie d'Henriette Viallat, in Claude Viallat, catalogue d'exposition, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, 1974.

2. Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déter-minant une phase de sept années de ma vie artistique*, 1855, huile sur toile, 359 x 598 cm, Paris, musée d'Orsay.

3. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996.

4. Gustave Courbet, *Peut-on enseigner l'art?* (1861), Paris, L'Échoppe, 2016.

5. Théophile Gautier, « Salon de 1850-1851, M. Courbet », quatrième article. *La Presse*, 15/2/1851.

6. José Tomas, *Dialogue avec Navegante*, traduction François Zumbiehl, Vauvert, Au diable Vauvert, 2013.

7. Paco Aguado, « Vérités sur le sable de l'arène », traduction François Zumbiehl, in José Tomas, *Dialogue avec Navegante*, op. cit.



CONVERSATION ENTRE BILLIE ZANGEWA & DARIA DE BEAUVAIS

Animée par la curatrice Daria de Beauvais, cette conversation avec Billie Zangewa revient sur l'origine de la pratique textile de l'artiste, ses visions spirituelles et ses engagements, la question du pouvoir et les dernières évolutions de son œuvre.

DDB : Commençons par les techniques que vous utilisez, comme la couture – un geste ancestral et interculturel, défini traditionnellement comme « féminin ». Comment y êtes-vous arrivée ?

BZ : Tout d'abord, je pense que c'est parce que je suis une personne très tactile et que je l'ai toujours été, depuis toute petite. La tactilité est une vraie obsession pour moi. Cela vient aussi des moments où je regardais ma mère et son groupe de couture, qui cousaient dans le salon, et je voyais quel effet cela avait sur leur psychologie. Certaines femmes arrivaient stressées par leur mariage, leur foyer et tout le reste, et cela devenait très

paisible et zen ; c'était presque comme de la méditation. J'étais enfant, donc je n'avais évidemment pas les mots pour le dire, mais je savais qu'il se passait quelque chose de très important dans cette pièce et je savais que cela avait un lien avec la couture et ses gestes répétitifs. Et peut-être aussi avec le fait d'être en groupe, même si je ne travaille pas de cette manière. Cela m'a appris quelque chose, sans aucun doute. Je ne sais pas pourquoi, mais je n'ai jamais demandé à ma mère de m'apprendre à coudre. Je n'ai commencé à coudre que lorsqu'on me l'a proposé, à l'école primaire. Je l'ai fait avec mes camarades de classe, alors je pense que ce que je voulais, c'était être entourée de filles de mon âge, et que nous essayions toutes d'apprendre à le faire ensemble. C'est vraiment ainsi que cela a

À gauche : *At the End of the Day* (détail), 2020.
Soie brodée, 137 × 109 cm

commencé, et que j'ai fini par y revenir pour l'utiliser comme mon moyen d'expression. C'était d'abord une question de nécessité. Je n'avais aucune ressource, donc il a fallu que je sois très inventive et créative. Encore une fois, il s'agit aussi de méditation, coudre est donc une question de pouvoir d'agir – ce n'est pas seulement le geste de faire entrer et sortir le fil et de recommencer. Je crée *réellement* mon avenir, d'une certaine manière. Je sais que certaines personnes n'ont aucune spiritualité et ne croient pas au fait de projeter des désirs dans l'avenir, mais je pense que c'est là que réside le pouvoir pour moi. Je crois que je me manifeste à travers la couture. Même si j'ai des assistants, je tiens toujours à coudre. Je fais toujours en sorte de trouver le temps de le faire, parce que cela me met dans un état d'esprit particulier.

DDB : C'est intéressant parce que vous avez commencé à parler du sentiment de faire partie de, ou d'appartenir à une communauté – avec le groupe de couture de votre mère, et votre apprentissage avec vos camarades de classe –, pour passer ensuite à quelque chose de très solitaire et méditatif, tourné vers l'intérieur plutôt que vers l'extérieur.

BZ : Exactement, parce que je suis quelqu'un de très introverti et que j'adore me retrouver toute seule. Je peux coudre quand ma famille ou mes amis sont présents, mais il est très important pour moi de considérer la couture comme une occasion de trouver une clarté intérieure. Si le monde entier pouvait pratiquer l'artisanat ne serait-ce qu'une heure par jour, j'ai l'impression que le monde serait bien meilleur !

DDB : Pour poursuivre sur votre pratique, vous avez toujours travaillé la soie, un matériau qui est à la fois naturel et précieux.

Vous avez mentionné votre intérêt pour ce tissu, pour sa luminosité et ses effets réfléchissants – pouvez-vous m'en dire plus ?

BZ : L'une de mes amies était décoratrice d'intérieur et j'allais avec elle récupérer des échantillons de tissu, afin d'en fournir à ses clients. Quand je rentrais chez moi, j'étais étalée les morceaux de soie et j'étais très impressionnée par leurs nuances. Selon l'endroit du tissage où on le place à contre-jour, il peut avoir la subtilité de la peinture. J'ai été vraiment très émue par cela. Il y a aussi le fait que je n'avais jamais vécu en ville auparavant – j'avais passé toute ma vie en zone pavillonnaire. J'ai vu les panneaux de verre sur les surfaces des immeubles, qui m'ont rappelé les nuances et reflets de la soie. C'est là que le lien s'est fait pour moi : les carrés de soie pleins de nuances et les surfaces vitrées des bâtiments. C'est vraiment ce qui m'a amenée à travailler sur l'architecture dans mes créations ; cela a été un tremplin. Ensuite, comme je l'ai dit, je suis obsédée par la texture et la tactilité. Et la soie sauvage est vraiment sexy ! Bien sûr, quand j'ai commencé à y réfléchir, au fur et à mesure que mon processus évoluait, je me suis rendu compte que ce n'était pas par hasard que j'avais découvert la soie, car elle était le produit d'une transformation, et que tout ce que j'avais toujours essayé de faire, c'était de transformer une partie de moi-même en quelque chose d'autre. Au début, il s'agissait d'émotions et de situations difficiles. Et à la fin, j'obtiens ces belles œuvres, même si cela révèle toujours ma douleur ou ma fragilité, mais aussi les moments joyeux. En un sens, ce que je cherchais me cherchait également. Et c'est quelque chose que j'aime dire, que j'étais sur



Soldier of Love, 2020. Soie brodée, 110 x 135cm

le chemin de la rencontre avec la soie, parce que c'était la façon dont j'allais m'exprimer.

DDB : Vos œuvres présentent parfois un aspect « inachevé ». Est-ce un moyen de laisser le récit de l'œuvre continuer ?

BZ : Il s'agit d'abord de nous ramener au médium, parce que si tout était parfait, cela ressemblerait à une toile ; c'est pourquoi je fais en sorte que ce soit plus texturé. Cela témoigne aussi de la perfection et de l'imperfection, comme j'aime les appeler. Je crois que nous avons tous des blessures et des cicatrices, mais que la société veut toujours que nous nous projetions comme des êtres parfaits, alors que c'est l'imperfection qui nous rend parfaits. Ce que je veux dire, c'est que je montre ma vulnérabilité, mes traumatismes – je montre le côté négatif de qui je suis, mais en même temps je le célèbre. Je crois que lorsque nous cachons les parties blessées ou endommagées de nous-mêmes, nous créons de la honte, et la honte est l'émotion la plus toxique, un sentiment incroyablement destructeur. L'important est d'être capable de se la réapproprier, de sentir : « Je suis

beau ou belle à cause d'elle et je suis beau ou belle malgré elle ». C'est pourquoi j'aime les aspérités – comme je l'ai dit, c'est à la fois la perfection et l'imperfection.

DDB : Pour prolonger ce que vous avez dit, les fragments manquants de vos œuvres pourraient aussi être décrits comme des déchirures, faisant émerger une forme de violence qui contredit les scènes de la vie quotidienne le plus souvent représentées.

BZ : Oui, parce que la vie n'est pas facile. Même la façon dont nous venons au monde est violente, pour la mère et pour l'enfant. C'est un événement traumatique, mais il donne un fruit magnifique. Je pense que c'est la contradiction de la nature avec laquelle nous devons tous vivre. Il y a de la violence et du traumatisme, mais il y a aussi de la beauté, de la paix et de la douceur. J'accepte vraiment tout cela.

DDB : En effet, l'amour et un sentiment de paix transparaissent dans un grand nombre de vos œuvres. Mais les éléments déchirés racontent une histoire différente, peut-être quelque chose de plus sombre ?

BZ : C'est aussi un moyen de permettre une sorte d'interaction entre le spectateur et moi, où le spectateur peut terminer le récit. Et il y a une communication entre mes œuvres : une partie manquante d'une œuvre peut être un élément d'une autre. Mais j'adore l'idée d'entropie, et je sais que nous allons vers cet aspect plus sombre, où les choses se décomposent. C'est ouvert à l'interprétation. Je crois que c'est aux spectateurs de décider ce que cela signifie pour eux.

DDB : Quand je vois votre travail, je pense à cette formule célèbre, « le personnel est politique », qui est apparue au moment du féminisme de la deuxième vague, dans les



années 1960. Elle semble particulièrement pertinente pour votre pratique.

BZ : Cela me semble logique, car je trouve beaucoup de sens dans les choses les plus banales, et le fait d'élever ces choses banales contribue à les politiser. C'est très excitant d'être obsédée par des choses banales et qu'elles trouvent une signification lorsqu'elles sont présentées dans une galerie ou un musée, ou lorsqu'elles sont publiées. C'est vraiment excitant parce que c'est simplement un reflet de ce que je suis. Je ne suis pas une personne du « grand geste », je n'attends pas qu'un grand mouvement se produise dans le monde pour faire de l'art. Je m'intéresse aux moments fugaces et je prends le temps de les apprécier, comme beaucoup d'artistes, je pense.

DDB : Le fait de dire que vous n'êtes pas une personne du « grand geste » montre que vous êtes ancrée dans votre art et dans votre position d'artiste. Les œuvres importantes ne sont pas nécessairement de « grands gestes ». Les œuvres humbles peuvent être extrêmement fortes, politiques et significatives. Votre travail semble étroitement tissé entre le général et le particulier, la société et la vie privée, l'Histoire et les histoires. Comment parvenez-vous à vous positionner au seuil de ces différentes tensions ?

BZ : Je crois que j'ai juste besoin d'être authentique. J'ai eu plein d'emplois différents dans ma vie avant de décider de devenir artiste, sachant que cette décision serait un défi pour le restant de mes jours. Je savais que je devais être authentique en partageant mes expériences, et je ne pouvais donc pas réaliser des œuvres sur l'apartheid en Afrique du Sud, par exemple, parce que ce n'est pas mon expérience. C'est comme ça que j'ai



La Tour, Ponte City, 2004.
Soie brodée, 71 x 50 cm

commencé à me concentrer sur le personnel. C'est le domaine dans lequel je peux être réellement authentique. Même si le sub-conscient est un espace délicat et que nous ne nous connaissons pas toujours très bien...

DDB : Il y a aussi un double axe entre la représentation de l'intérieur, de l'intime, et celui de la rue, de l'espace public. Dans les deux cas, il s'agit de représentations de moments qui peuvent sembler insignifiants, mais qui portent en leur sein bien plus que cela. Je comprends que vous disiez n'être pas une artiste politique, mais, une fois encore, « le personnel est politique », et je pense que les moments banals que vous représentez peuvent être les germes de possibles révolutions.

BZ : Je crois que le partage est puissant. Si on partage avec une personne qui se sent invisible ou seule, on lui montre que l'on

connaît aussi ces moments et, soudain, elle n'est plus seule, elle se sent plus puissante. Aussi, peut-être qu'en faisant ressortir des choses très ordinaires, il y a un sentiment d'affirmation de soi.

DDB : Par ailleurs, l'architecture et l'espace public ont longtemps été considérés comme masculins, tandis que l'espace domestique était une prison ou un refuge pour les femmes. Mais cette « donnée » historique n'est pas inévitable, comme le montre admirablement votre travail, qui passe de paysages urbains à des scènes d'intérieur. Il s'agit de placer les femmes au centre d'une histoire dont elles ont été trop longtemps absentes.

BZ : Oui, exactement ! Parce que personne n'a jamais eu envie d'aller dans les maisons voir ce que les femmes y faisaient. Pour moi, le fait d'avoir un enfant a fait ressortir l'espace domestique parce qu'il fallait que j'y sois présente, même si j'avais toujours été casanière. Dans ce cas particulier, il y avait une raison très forte de le faire. C'est vraiment ce qui m'a ouvert les yeux sur toutes les choses que faisaient les personnes qui restaient chez elles, mais que personne ne reconnaissait ou ne voyait. Et cela m'a permis de comprendre aussi que le paysage domestique est un espace très éprouvant, où il y a tant de choses à gérer.

DDB : Je suis impressionnée par votre capacité à utiliser des histoires personnelles pour aborder des questions sociales qui déterminent le statut des femmes, comme la question de l'intimité. Vous révélez des choses qui sont généralement passées sous silence et montrez leurs relations au monde, en décidant vous-même de votre rôle dans le monde et de ce que vous voulez en faire.

BZ : La vie peut être si belle si l'on vous donne

la possibilité de trouver votre voie, si vous suivez les signes. Je me souviens d'une chose que j'ai faite quand j'avais à peu près cinq ans, et que nous habitions encore au Malawi : les femmes et les enfants étaient censés accueillir les visiteurs, en particulier les hommes, en s'agenouillant et en les saluant d'une main sur le coude, puis de l'autre main, dans un geste de soumission. Je regardais cela quand j'étais petite et je me demandais : « Comment se fait-il que les hommes ne soient pas obligés de le faire ? Pourquoi est-ce que ce sont toujours les femmes et les enfants qui doivent le faire ? » Je suis donc allée voir mon père un jour, et je lui ai dit : « Papa, je ne comprends pas pourquoi les femmes et les enfants doivent s'agenouiller, et pas les hommes. Je ne sais pas comment tu vas le prendre, mais je ne m'agenouillerai plus jamais pour personne. Si cela signifie que je n'ai pas le droit de saluer les invités quand ils arrivent à la maison, c'est très bien, mais tu ne me feras pas changer d'avis. » J'ai eu beaucoup de chance parce qu'il a soutenu ma décision, alors qu'il aurait pu ne pas le faire. Il s'est dit : « Mon enfant est une femme redoutable, elle remet en cause les conventions », et le terrain a été préparé.

DDB : Pour conclure, on pourrait dire que votre travail porte sur l'émancipation. Derrière les scènes apparemment anodines que vous créez, il y a une forte détermination qui s'affirme.

—
'Billie Zangewa: Field of Dreams'
Site Santa Fe, États-Unis,
17 novembre 2023 – 12 février 2024.
'Billie Zangewa, A Quiet Fire', 2024,
Tramway, Glasgow, Écosse,
jusqu'au 28 janvier 2024.

BIOGRAPHIES

SELEN ANSEN (née en 1975) est une théoricienne de l'art et commissaire d'exposition qui vit et travaille à Istanbul. Titulaire d'un doctorat en Théories et Pratiques des Arts obtenu à l'université Marc Bloch de Strasbourg, Selen Ansen a enseigné la littérature comparée, la théorie des arts et l'esthétique dans des universités et écoles supérieures d'art en France et en Turquie. Depuis 2015, elle est commissaire d'exposition à Arter, une institution à but non lucratif pour l'art contemporain qui est établie à Istanbul. Ansen a contribué à des catalogues d'exposition et monographies d'artistes, et assuré le commissariat de plusieurs expositions à l'échelle internationale.

DARIA DE BEAUVAIS est curatrice senior au Palais de Tokyo, commissaire indépendante et auteure. Elle a assuré le commissariat ou le co-commissariat de nombreuses expositions, individuelles ou collectives (dont la 15^e Biennale de Lyon en 2019 et « Réclamer la terre » en 2022). Elle enseigne la « Pratique de l'exposition » à l'université Panthéon-Sorbonne et est co-responsable avec Morgan Labar du séminaire de recherche « Autochtonie, hybridité, anthropophagie » à l'École normale supérieure. Elle a précédemment travaillé dans des institutions et des galeries en France, en Italie et aux États-Unis.

ROMAIN MATHIEU est historien de l'art et critique d'art. Il enseigne à l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne et à l'université Aix-Marseille. Il a publié de nombreux textes, en France et à l'étranger, sur des artistes contemporains et sur l'art des années soixante et soixante-dix. Il est un contributeur régulier de la revue *Art press* et a été co-commissaire en 2020 et 2022 de la Biennale Artpress. Il a été le commissaire de l'exposition « Supports / Surfaces – les origines 1966–1970 » au Carré d'Art de Nîmes en 2017.

NORMAN KLEEBLATT est un conservateur indépendant, critique d'art et l'actuel président de la section américaine de l'Association internationale des critiques d'art. Il est l'ancien conservateur en chef du Jewish Museum de New York. Norman Kleeblatt a organisé de nombreuses expositions majeures, dont « Action / Abstraction : Pollock, De Kooning, and American Art, 1940–1976 » (2008) et « From the Margins : Lee Krasner and Norman Lewis, 1945 – 1952 » (2014). Kleeblatt rédige des essais pour des catalogues de musées et de galeries, ainsi que pour des publications telles que *ARTnews*, *Artforum*, *Art Journal*, *Art in America*, *Hyperallergic* et *Brooklyn Rail*.

TEMPLON PARIS

30 rue Beaubourg
75003 Paris, France
Tel: + 33 (0)1 42 72 14 10

28 rue du Grenier Saint-Lazare
75003 Paris, France
Tel: + 33 (0)1 85 76 55 55
paris@templon.com

TEMPLON BRUXELLES

Veydtstraat 13
1060 Bruxelles, Belgique
Tel: + 32 (0)2 537 13 17
brussels@templon.com

TEMPLON NEW YORK

293 Tenth Avenue
New York, NY 10001, USA
Tel: + 1 212 922 3745
newyork@templon.com

IDEAS est publié par **TEMPLON**, trois fois par an, en version digitale et imprimée, en anglais et en français. Consultez ou feuillotez **IDEAS** sur notre site internet templon.com. Abonnez-vous à notre newsletter et recevez les numéros de **IDEAS** dans votre boîte mail. La version imprimée est consultable dans nos galeries à Paris, Bruxelles et New York. Version française : 600 exemplaires.

© 2023 Tous droits réservés. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite, stockée dans un système d'extraction ou transmise, diffusée sous quelque forme ou par quelque moyen que ce soit, électronique, mécanique, par photocopie, enregistrement ou autre, sans l'autorisation écrite préalable de l'éditeur. ISBN : 9782917515525.

IDEAS #3

OCTOBRE 2023 — FÉVRIER 2024

TEMPLON remercie chaleureusement Selen Ansen, Daria de Beauvais, Norman Kleeblatt et Romain Mathieu pour leurs précieuses contributions.

ÉDITRICE

Victoire Disderot

TRADUCTION

FR/EN: Claire Cahm (Selen Ansen), Alexandra Keens (Romain Mathieu)
EN/FR: Christophe Degoutin (Daria de Beauvais, Norman Kleeblatt)

SECRÉTARIAT DE RÉDACTION

Clarisse Robert, Maya Sawmy

CONCEPTION GRAPHIQUE

Clémentine Tantet

CRÉDITS PHOTO

George Segal All works by George Segal
© The George and Helen Segal Foundation/
licensed by Arts Rights Society, NY, NY. P.1,
p.5–9 photo: Charles Roussel; p.2 photo:
Isabelle Arthuis. **Jan Van Imschoot** ©
and Courtesy Jan Van Imschoot. p.11, p.15
photo: Laurent Edeline; p.13, p.16–17 photo:
B.Huet-Tutti; p.14 photo: Isabelle Arthuis.
Claude Viallat © and Courtesy Claude
Viallat. Cover photo: Tanguy Beurdeley, p.19
photo: B.Huet-Tutti, p.20 photo: Henriette
Viallat; p.21 photo: Tanguy Beurdeley.
Billie Zangewa © Courtesy Billie Zangewa.
4^{ème} de couverture, p.24–29, p.32 photo:
Jurie Potgieter, p.30: B.Huet-Tutti.



PARIS | BRUSSELS | NEW YORK

INFO@TEMPLON.COM

TEMPLON.COM