

art press

SEPTEMBRE 2023 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

BERTILLE BAK GRANDE INTERVIEW
TERESA LANCETA **GEORGE WIDENER**
LES 50 ANS DU CAPC TÉMOIGNAGES
PHOTOJOURNALISME ET IA
CAROLYN DRAKE **AKI KAURISMÄKI**
CHÂTEAUROUX, UTOPIE DE L'ART
BURROUGHS & CASSADY **BOUYSSI**
BEIGBEDER **TOUSSAINT** **TARANTINO**



513

DOM 9,70€ - PORT. CONT. 9,70€
BEL 9,30€ - CA 14,30 SCA
JAPON 1730 JPY - CH 16,10 FS
MAROC 90 MAD

M 08242 - 513 - F: 7,50 € - RD



Mensuel bilingue paraissant le 25 de chaque mois
Is published monthly

8, rue François-Villon. 75015 Paris
Tél (33) 1 53 68 65 65 (de 9h30 à 13h)
www.artpress.com

* e-mail: initiale du prénom.nom@artpress.fr

Comité de direction: Catherine Francblin, Guy Georges Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul Catherine Millet, Myriam Salomon

SARL artpress: siège social 1, rue Robert Bichet 59440 Avesnes-sur-Helpe

Gérant-directeur de la publication: J.-P. de Kerraoul*

Directrice de la rédaction: Catherine Millet*

Rédacteur en chef adjoint: Étienne Hatt*

Conseiller: Myriam Salomon*

Coordinatrice éditoriale et digital manager:

Aurélie Cavanna*

Assistante de direction: Mariia Rybalchenko*

Système graphique: Roger Tallon (†2011)

Maquette/système graphique:

Magdalena Recordon, Frédéric Rey

Traduction: Juliet Powys, Laurent Perez

Collaborations: C. Catsaros, C. Le Gac (architecture)

J. Henric, Ph. Forest (littérature), J. Aumont

F. Lauterjung, J.-J. Manzanera, D. Païni (cinéma)

A. Bureaud, D. Moulon (nouvelles techs), J. Bécourt

J. Caux, M. Donnadiou, L. Goumarre, C. Kihm

F. Macherez, L. Perez

Correspondances: Bordeaux: D. Arnaudet

Rennes: J.-M. Huitorel, Bruxelles: B. Marcelis

Berlin: T. de Ruyter, Barcelone: A. Le Génissel

New York: R. Storr, E. Hartney, F. Joseph-Lowery

Hong Kong: C. Ha Thuc

Publicité/Advertising:

Chloé Marguerat / c.marguerat@artpress.fr

(33) 1 53 68 65 82

Agenda: Christel Brunet*

Diffusion/Partenariats:

Fanni Boldog* (33) 1 53 68 65 78

Abonnements/Subscriptions orders:

Tél 03 27 61 30 82 (Alice Langella)

serviceabonnements@artpress.fr

France métropolitaine 73€/Autres pays 89€

Impression: Rotimpres (Espagne)

Origine papier: Couché demi-mat 90gr UPM star Silk

pâte mécanique: Finlande

Contact distribution: Cauris Media (01 40 47 65 91)

Dépôt légal du 3^e trimestre 2023

CPPAP 0424K84708

ISSN 0245-5676 (imprimé) - ISSN 2777-2306 (en ligne)

RCS Valenciennes 318 025 715

Couv.: Bertille Bak. Mineur mineur (détail). 2022.

Photogramme de la vidéo. 15 min. (© Bertille Bak;

Court. Xippas, Paris - Genève - Punta del Este, et

The Gallery Apart, Rome)

© ADAGP, Paris, 2023, pour les œuvres de ses membres

ÉDITO

- 5 **Devoir de mémoire**
Lest We Forget
Étienne Hatt

INTRODUCING

- 6 **Maya Inès Touam**
Jeanne Mathas

CHRONIQUES / COLUMNS

- 11 **Regarde-moi, tue-moi**
Look at Me Deadly
Paul Ardenne
- 15 **Tout juste des images**
Barely Images
Étienne Hatt

ACTUALITÉS / SPOTLIGHTS

- 18 **Aki Kaurismäki, les Feuilles mortes** *Fallen Leaves*
Jean-Jacques Manzanera
- 21 **Carolyn Drake, prix Henri Cartier-Bresson** HCB Award
Étienne Hatt
- 24 **Le Hublot, un phare dans la nuit**
A Beacon in the Darkness
Laurent Quénéhen

DOSSIERS

- 26 **GRANDE INTERVIEW**
Bertille Bak, insoumission collective
Collective Disobedience
Interview par Aurélie Cavanna
- 36 **Teresa Lanceta, à contre-fil**
Against the Grain
Laurent Perez
- 40 **Photojournalisme et IA, épreuve de vérité** *Photojournalism and AI: a Moment of Truth*
Aurélien Cavanna
- 46 **George Widener, sapere aude**
Interview par Claire Margat
- 50 **CAPC 50 ANS**
50TH ANNIVERSARY
- 52 **Le musée passionnel**
Museum of Passion
Paul Ardenne
- 55 **Œuvres souvenirs**
Souvenir Works
Didier Arnaudet
- 58 **Châteauroux, une utopie de l'art contemporain** *A Utopia of Contemporary Art*
Interview de Camille Paulhan par Étienne Hatt

64 EXPOSITIONS / REVIEWS

Y.Z. Kami Dayanita Singh Michel Nedjar
The God that Failed Jean Le Gac
Penser comme une montagne Beautés
Rencontres d'Arles Carrie Mae Weems
Thu-Van Tran Lionel Sabatté Elmgreen & Dragset Ron Mueck Laura Lamiel
Senghor et les arts Yosef Joseph Dadoune

82 AGENDA

85 LIVRES

Neal Cassady, William S. Burroughs, chroniqueurs du désastre Nicolas Bouyssi, vie en abyme László Krasznahorkai, zone intérieure à défendre Akira Mizubayashi, enthousiasme de guerre Ingmar Bergman, reflet d'un portrait Jean-Philippe Toussaint, cavalier polygraphe Bruno Le Maire, quand tout sonne juste Franck Maubert, en compagnie des fantômes Anna Waisman et André Neher, l'invisible vu et entendu Quentin Tarantino, écrivain de cinéma

96 Comptes rendus

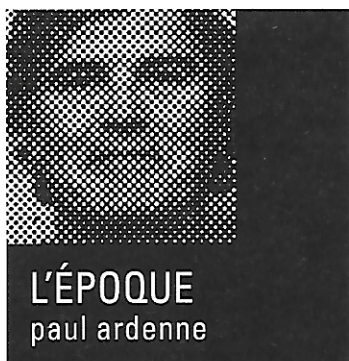
98 **LE FEUILLETON DE JACQUES HENRIC**
Frédéric Beigbeder

À VENIR, ARTPRESS N°514, OCTOBRE 2023

Interview Sarah Lucas Catherine Breillat
Narimane Mari Michael Ray Charles
Dossier Marché de l'art Esther Schipper...

PLUS, SUR ARTPRESS.COM

À découvrir sur notre site, nos actualités en série, échos au numéro, Flashbacks en archives, Chefs-d'œuvre du moment, Points de vue, ainsi que nos reviews spectacle vivant et expositions...



L'ÉPOQUE
paul ardenne

REGARDE-MOI, TUE-MOI LOOK AT ME DEADLY



■ L'industrie culturelle a cette qualité : elle rend l'offre de spectacles exponentielle et généreuse. Elle a aussi ce défaut, le nivellement. Comment deviner, au vu de son offre pléthorique, ce qui importe ? Au musée des beaux-arts de Caen, jusqu'au 17 septembre 2023, *Sous le regard de Méduse. De la Grèce antique aux arts numériques* est de ces expositions thématiques remarquables mais non forcément repérées comme telles, qui mériteraient une attention plus soutenue, et de « tourner », en itinérant, ce qui n'est pas programmé la concernant. Regrets éternels.

Bien des musées régionaux, depuis des lustres, conçoivent des expositions de premier rang demeurant, hélas !, trop discrètes. Que l'on songe, pour la période récente, à *Cela qui ne peut être peint*, sur l'esthétique du vent, au musée des beaux-arts du Havre (2022), ou encore, au musée des beaux-arts de Nancy, à *Architectures impossibles*, traitant de l'imaginaire architectural (2022-23) [1]. Œuvres de qualité, scénographies recherchées, catalogues documentés – il serait malvenu, en la matière, de dénier au service public de la culture son engagement, sa disponibilité, sa volonté de perfection. *Sous le regard de Méduse*, qui prend ses quartiers à Caen, au creux du château de Guillaume le Conquérant, s'inscrit dans cette foulée méritante. Proposition muséographique majeure que celle-ci, grand format, riche de pièces de haut rang, nourrie de la réflexion fine d'Alexis Merle du Bourg, historien de l'art, et d'Emmanuelle Delapierre, conservatrice en chef des lieux, pour le mieux.

Pourquoi « Méduse » ? Petite-fille de Gaïa, la Terre, et de Pontos, l'Océan, Méduse est, dans la mythologie grecque, une divinité primordiale inspirant la terreur. Figure « ambiguë et paradoxale » que la sienne, nous disent les commissaires de l'exposition, « à la fois instrument de mort, par son regard pétrifiant tous ceux qui le croisent, et symbole de vie, puisque de sa tête sacrifiée naissent le cheval Pégase et le géant Chrysaor ».

On connaît le destin funeste de cette déesse dénuée du don d'éternité, sa tête aux cheveux de serpents tranchée par Persée. Pour les uns, Méduse est cette femme menaçante réduite à un visage, au regard qui tue, symbole de multiples dangers : la mort violente et maudite, la féminité aux sortilèges destructeurs. Pour les autres, à l'opposé du spectre, cette gorgone est une victime, une figure instrumentalisée. N'utilise-t-on pas longtemps son effigie horrible (serpents en guise de cheveux, langue dardée et yeux exorbités) sur le bouclier des combattants et sur la porte des maisons, pour conjurer l'agression et l'intrusion illicite ? Quand encore Méduse, celle qui affiche, disait Jean-Pierre Vernant, « la mort dans les yeux », n'est pas considérée comme un modèle de beauté vénéreuse, à certaines époques, ou encore comme symbole féministe rebelle (Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, 1975). C'est de cette figure évolutive, instable, récupérée à des fins multiples que l'exposition caennaise dresse l'épopée, des origines à aujourd'hui.

REINE DES FEMMES LIBÉRÉES

Peu de points communs, en vérité, entre la Méduse des Grecs anciens, symbole d'effroi, celle de l'âge médiéval, qui en fait une figure du péché et de la dangerosité perverse du féminin, et celle de la Renaissance, qui l'élit modèle esthétique fort et fascinant. Pas plus de point commun entre la Méduse des préraphaélites, qui l'érigent en symbole de ce monde ancien qui est en train de disparaître sous les coups de boutoir de la mo-

dernité, celle des expressionnistes (Franz von Stuck, *Tête de Méduse*, 1892), qui l'archétypisent sous l'espèce de la femme fatale, à l'image de la Salomé de Richard Strauss ou de la Lulu d'Alban Berg, et celle enfin que chérit le mouvement féministe. Ce dernier, de Méduse, va faire une héroïne du combat contre la masculinité régentant abusivement le corps des femmes au prorata de ses lois morales et de ses fantasmes d'asservissement. Le masculin, effaré, frémit à la vue de la sculpture de Luciano Garbati, *Méduse tenant la tête de Persée* (2023). Ce n'est plus le mâle Persée, dans cette copie inversée du chef-d'œuvre de Cellini, qui tient à bout de bras la tête coupée de

Méduse mais, au contraire, Méduse triomphante montrant au monde, depuis son piédestal, la tête tranchée de Persée. Vengeance néo-féministe exemplaire que celle-ci. La figure jadis maudite devient le symbole du triomphe, sinon réel, du moins possible, d'une composante humaine sur une autre. Parité rétablie, célébration

De haut en bas from top:
Rondache à la Méduse. c. 1570-1580.
(© Coll. Musée de l'Armée, Paris, Dist. Rmn-Grand Palais / Rachel Prat).
Dominique Gonzalez-Foerster & Camille Vivier. Gorgone V (apparition).
2021. Impression jet d'encre inkjet print.
(Court. l'artiste et galerie Chantal Crousel; Ph. M. Argyroglo © D. Gonzalez-Foerster)



de la femme amazone, indomptable et décidée. Le message est explicite : le surmâle persécuteur a fait son temps, l'époque est au *Revenge Gender*, l'heure majeure de la femelle humaine restaurée a sonné. Persécutrice s'il le faut puisque l'égalité même, républicaine au possible, la réclame.

La Méduse contemporaine change l'ordre du pouvoir symbolique. Partant, elle voit son destin déborder le seul registre esthétique. Glissement de la rhétorique visuelle, trouble instillé dans la finalité de la réquisition de cette figure décidément nécessaire. « Le mythe de Méduse explore le mouvement de la vision, le voir et l'être vu. C'est pourquoi il a tant fasciné les artistes au cours des siècles », notent Alexis Merle du Bourg et Emmanuelle Delapierre, qui ajoutent : la force de la figure méduséenne est telle que, non seulement inusable, elle se fait aussi militante.

Pérennité de l'allégorie, au rythme de ses sursauts sémantiques, de ses variations de direction sensibles. Méduse superstar ? Aucun doute sur ce point, ne serait-ce qu'à en juger par sa présence actuellement croissante dans l'univers des jeux vidéo, aux côtés des classiques Mario, Zelda et Vegeta et des plus neufs Spiderman, Wolverine et Avengers. Les artistes visuels aiment les allégories, qui sont pratiques : elles résument en une seule figure, à la place d'un long discours, une réalité, une

manière d'être et de penser, une disposition à l'action ou à l'ouverture imaginative. Méduse, notre familière encore et toujours, est allégorique en toute légitimité. À chaque stade de l'évolution culturelle, elle tient le rôle éminent du signe indicateur, et de l'agent provocateur. Gloire à la femme maudite. ■

1 Voir l'article de Damien Sausset, *artpress* n°507, février 2023.

The cultural industry has a quality: it makes the programme of shows exponential and generous. It also has a flaw: it levels the playing field. How can you tell what counts in the plethora of shows on offer? At the Musée des Beaux-Arts in Caen, until September 17th, 2023, *Under the gaze of Medusa. From ancient Greece to digital arts* is one of those remarkable thematic exhibitions that doesn't necessarily stand out as such, and which deserves to be given more sustained attention, and to go on "tour," which has not been planned in its case. More's the pity.

For many years now, numerous regional museums have been staging first-rate exhibitions, which unfortunately remain too low-profile. Recent examples include *That Which Cannot be Painted*, on the aesthetics of wind, at the Musée des Beaux-Arts du Havre (2022), and *Architectures impossibles*, at the Musée des Beaux-Arts de Nancy, dealing with the architectural imagination (2022-23) [1]. High-

quality works, sophisticated exhibition design and well-documented catalogues: it would be churlish to deny the public cultural service's commitment, receptiveness and desire for perfection. *Under the gaze of Medusa*, which is taking up residence in Caen in the heart of William the Conqueror's castle, is a worthy addition to this list. It is a major, large-scale museum project, full of top-quality pieces, informed by the subtle reflection of the art historian Alexis Merle du Bourg and Emmanuelle Delapierre, the chief curator of the venue.

Why "Medusa"? In Greek mythology, as the granddaughter of Gaia, the Earth, and Pontos, the Ocean, Medusa is a primordial divinity who inspires terror. Her figure is "ambiguous and paradoxical," as the exhibition curators tell us, "both an instrument of death, with her gaze that petrifies all those who meet it, and a symbol of life, since the horse Pegasus and the giant Chrysaor were born from her sacrificed head."

THE QUEEN OF LIBERATED WOMEN

We are all familiar with the fateful destiny of this goddess who lacked the gift of eternity, whose snake-covered head was cut off by Perseus. For some, Medusa is a threatening woman reduced to a face, a look that kills, a symbol of multiple dangers: violent and accursed death, femininity with its destructive spells. For others, in contrast to the spectre, the Gorgon is a victim, an instrumentalised figure. For a long time, her horrific effigy (snakes for hair, barbed tongue and bulging eyes) was used on the shields of warriors and the doors of houses to ward off aggression and illicit intrusions. At other times, Medusa, who displays "death in her eyes," as Jean-Pierre Vernant has said, was considered to be a model of venomous beauty, or a rebellious feminist symbol (Hélène Cixous, *The Laugh of the Medusa*, 1975). The exhibition in Caen traces the history of this evolving, unstable figure, which has been appropriated for a variety of purposes, from its origins to the present day. In truth, there is little common ground between the Medusa of the ancient Greeks, a symbol of fear, the Medusa of the Middle Ages, a figure of sin and the perverse dangers of femininity, and the Medusa of the Renaissance, a strong and fascinating aesthetic model. Nor is there much in common between the Medusa of the Pre-Raphaelites, a symbol of the ancient world that was disappearing under the blows of modernity, the Medusa of the Expressionists (Franz von Stuck, *Head of Medusa*, 1892), an archetypal

femme fatale in the image of Richard Strauss' *Salome* or Alban Berg' *Lulu*, and the Medusa cherished by the feminist movement. The latter turned Medusa into a heroine in the fight against masculinity, which abusively governs women's bodies in accordance with its moral laws and fantasies of subjugation. The male, aghast, shudders at the sight of Luciano Garbati's sculpture, *Medusa with the Head of Perseus* (2023). In this inverted copy of Cellini's masterpiece, it is no longer the male Perseus holding Medusa's severed head at arm's length, but rather Medusa triumphantly displaying that of Perseus to the world from her pedestal. This is an exemplary neo-feminist revenge. The once-cursed figure becomes the symbol of the triumph of one human component over another—if not a real triumph, at least a potential one. Parity is re-established in a celebration of the indomitable, determined Amazonian woman. The message is clear: the persecuting supermale has had his day, the time has come for *Revenge Gender*, for the rehabilitated human female. Persecuting if need be, because equality itself, republican to a fault, demands it.

The contemporary Medusa is changing the order of symbolic power. As a result, her destiny extends beyond the purely aesthetic field: A shift in visual rhetoric, a disturbance instilled in the purpose of requisitioning this decidedly necessary figure. "The myth of Medusa explores the movement of vision, of seeing and being seen. Hence why it has fascinated artists so much over the centuries," note Alexis Merle du Bourg and Emmanuelle Delapierre, adding that the power of the Medusa figure is not only indestructible, but also radical.

The allegory endures, to the rhythm of its semantic jolts, its substantial variations in direction. Medusa superstar? There's no doubt about it, if only to judge by her growing presence in the world of video games, alongside the classics Mario, Zelda and Vegeta and the more recent Spiderman, Wolverine and Avengers. Visual artists love allegories, which are practical: they sum up a reality, a way of being and thinking, a disposition to action or to imaginary openness in a single figure, instead of a long speech. Medusa, as familiar as ever, is a legitimate allegory. At every stage of cultural evolution, she plays the eminent role of signpost and *agent provocateur*. Glory to the accursed woman. ■

Translation: Juliet Powys

1 See the article by Damien Sausset, *artpress* n°507, February 2023.

Franz von Stuck. *Medusa*. c. 1892.
(© Coll. Museen der Stadt Aschaffenburg / Ines Otschik)



LE MUSÉE PASSIONNEL

Paul Ardenne



Claude Viallat. Vue de l'accrochage *hanging*, 1980. (Ph. Jean-Marie Blanc)

■ Jean-Louis Froment, poète, alors jeune professeur aux Beaux-Arts de Bordeaux, crée en mai 1973, à la demande de la mairie, le Centre d'arts plastiques contemporains, le Capc. La nouvelle institution, voulue par Jacques Chaban-Delmas, grand résistant, maire de Bordeaux et personnage-clé de la 5^e République, naît d'un manque, le trop peu d'attention officielle accordée localement comme nationalement à la création vivante. Le Centre Georges-Pompidou, rappelons-le, ouvrira ses portes quatre ans plus tard, en 1977, quand très peu de lieux en France, à ce moment même, exposent l'art contemporain (ARC avec Pierre Gaudibert puis Suzanne Pagé, au musée d'art moderne de la Ville de Paris).

Jean-Louis Froment n'a pas, de prime abord, de projet « muséal ». Bordeaux, vieille cité coloniale et capitale du vin, n'entretient traditionnellement que peu de rapports avec la culture contemporaine. Le festival Sigma, piloté par Roger Lafosse, y est certes une référence locale (et un peu plus) : trop peu de place toutefois pour les arts visuels. L'ambition de Froment et de ses comparses (le médecin Jean Tignol, Josy Froment, sa compagne, puis

Michel Bourel) est, en accord avec Chaban-Delmas, corrective : créer localement un centre d'art contemporain ou, du moins, une structure missionnaire se donnant pour apostolat de présenter dans la capitale girondine la création plasticienne « vivante ». Ceci, d'abord, sans murs et, pour encore de longues années, avec pour seul bureau un coin de l'Entrepôt Lainé, ancienne réserve municipale de denrées coloniales désaffectée depuis des décennies. Le statut de la nouvelle institution est associatif (loi de 1901). Son fonctionnement, à ses débuts en large part bénévole, décalque celui des Kunsthallen germaniques : montrer d'abord, collectionner le cas échéant.

GÉOMÉTRIE VARIABLE

Passer aujourd'hui les portes du sépulcral et austère Entrepôt Lainé, qui abrite à présent à plein le Capc Musée d'art contemporain, goûter l'ombre de son immense nef et déambuler dans ses coursives altièrres, le tout donnant l'impression de la solidité statuaire, ne saurait faire oublier que le Capc, longtemps, n'eut droit qu'à l'antichambre, et encore (la jeune

institution, un temps, occupera même en centre-ville une partie des locaux de la librairie-galerie du Fleuve). Cette pauvreté des débuts n'est pas, au demeurant, une situation exceptionnelle. Les expériences allant ou appelées bientôt à aller çà et là dans le même sens (à Dijon, le Consortium ; à Tours, le Centre de création contemporaine ; à Grenoble, le Magasin ; à Villeurbanne, le Nouveau Musée...) se signalent à l'égal par cette double caractéristique, misère matérielle inaugurale mais fort volontarisme.

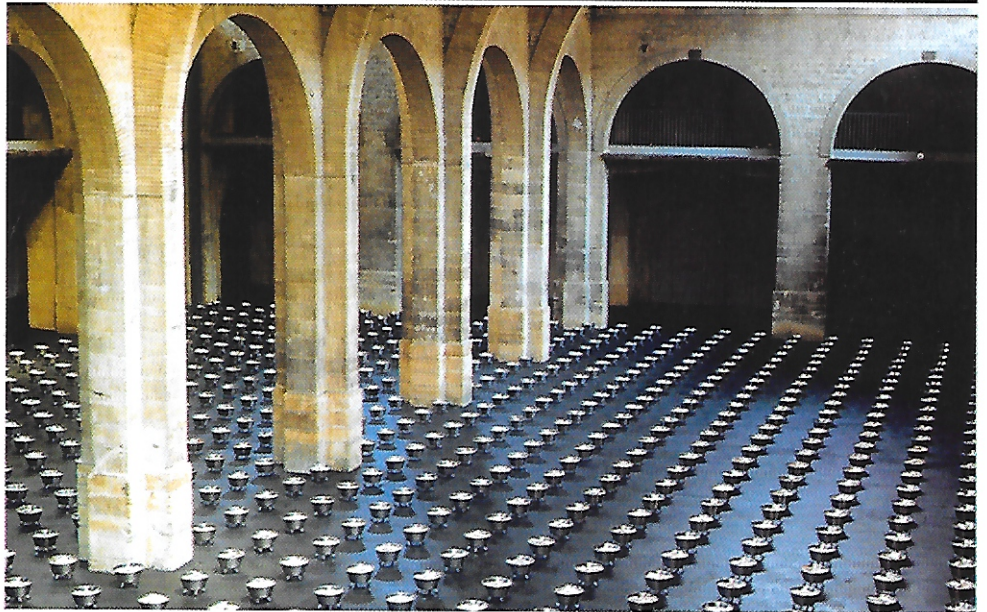
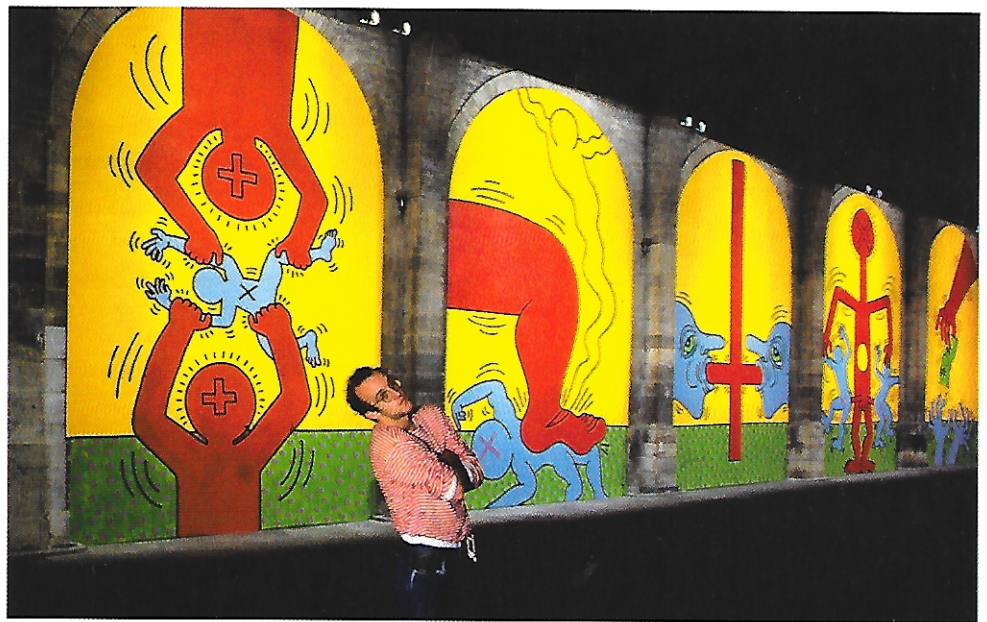
Les premières années du Capc ? Une période de précarité, efficiente, dans son cas. En quoi ? Du fait de maigres moyens, il faut faire de façon différente, voire carrément, faute de mieux, ailleurs. Les premières expositions ont lieu en extérieur, « hors les murs ». Dans un fourgon, l'Artbus, qui sillonne la région entre 1975 et 1980 (« un vieil autobus, à l'esthétique très personnalisée, servant d'antenne mobile de la section éducative du Capc », nous rappelle un ouvrage consacré à cette aventure paru en 1982), une formule en son temps résolument originale. Jusqu'à Venise, lors de la biennale (exposition *Commencements*), ou

encore Charleroi. Structure extra-utérine que ce premier Capc, non d'abord matricielle et « locale » au sens strict mais intentionnelle surtout, riche de cette volonté, médier la création plastique peu importe où et comment. On insistera, dans cet esprit, sur la qualité des catalogues produits, de véritables mines d'information. La précarité engendre aussi cette conséquence heureuse, la commensalité. Des liens féconds sont tissés avec des artistes (Claude Vialat, Richard Long, Sol LeWitt, Daniel Buren, Keith Haring, Philippe Thomas), avec des curateurs (Harald Szeemann), en France et au-delà (arte povera, art américain..., dont la présentation à Bordeaux anticipe souvent les programmes nationaux), avec le monde de la musique expérimentale et de la danse contemporaine, encore. L'institution, qui diligentera de grandes expositions « mémoire » (celles consacrées aux collections Sonnabend ou du Museum Ludwig de Cologne, parmi d'autres), favorise aussi le don d'œuvres, dans une perspective muséale. Et s'associe intensément à la lutte contre le sida, fléau des années 1980-1990. La mise à disposition, en vue de créations *in situ*, de la grande nef de l'Entrepôt Lainé devient bientôt pour les artistes invités un véritable challenge. Jean-Pierre Raynaud, au début des années 1990, y dispose spectaculairement, comme en un vaste champ d'urnes, les débris de sa *Maison de la Celle-Saint-Cloud*, alors méthodiquement détruite, dans mille poubelles chirurgicales (exposition *la Maison*, 1993). Cet activisme incomparable scelle la réputation de l'institution, bientôt pérennisée, devenue en 1984 « CapcMusée d'art contemporain » de Bordeaux. Une appellation unique en France, qui résulte d'une évolution statutaire réellement hors-norme.

OBSÉDÉ MUSÉAL

Pourquoi crée-t-on des musées ? Parce que l'on collectionne, parce que l'on conserve, parce que l'on expose. Sachant en la matière qu'il importe de faire la part des choses, entre musées patrimoniaux, servant à la mémoire des peuples, et musées de caprice nés de la volonté d'un(e) seul(e), héritier(ère) de Mécène. Le musée, cette formule non homogène. Ce dispositif tactique, aussi bien, le plus clair du temps : un de ces « appareils » éminents, disait Jean-Louis Déotte (*Le Musée, l'origine de l'esthétique*, 1993), de l'affirmation du pouvoir symbolique et, par extension, politique.

La création du Capc relève-t-elle du service public d'abord ou, Jean-Louis Froment en étant le capitaine jaloux jusqu'à son départ, en 1996, du caprice privé ? Elle est de fait antibureaucratique, au regard déjà de sa direction non conventionnelle (Froment ne vient pas du corps sacré des conservateurs). Autre caractéristique originale, la part ici déterminante de l'obsession, un terme fort annonçant



excès et déraison, annexant à lui le rôle déterminant d'une subjectivité indomptée peu en rapport, il va sans dire, avec le polissage culturel que commande d'ordinaire la fonction de conservateur de musée. L'ordre muséographique, on le sait, attend de ses exécutants qu'ils conjurent l'obsession. Études disciplinées, *cursus honorum* calibré, responsabilités distillées à la mesure de l'assujettissement à la norme établie – une conspiration contre l'amour déviant. Cet appui mis sur l'obsession, revendiquée par Jean-Louis Froment, et qui sans cesse guidera ses choix, renvoie au sentiment, au désir, à l'érotique. Œuvrant dans une perspective szeemannienne (inutile, en termes de programme, de prétendre objectiver en tout sa subjectivité), s'y inscrivant selon son propre projet d'exposition, qui est projet de vie, Jean-Louis Froment ne fait pas qu'écrire un musée. Il en fait un théâtre. Le choix d'exposer qui et quoi revient ici à un Commandeur des lieux qui a ses habitués, à la place considérable. Principe de l'amitié, de la *philia*. Un lieu, une structure, des invités. Une économie domestique toujours à la mesure du désir du maître des cérémonies. De

manière abusive, entend-on çà et là, de la part des jaloux, nombreux (le temps des nuages noirs ne tardera plus à venir, consommé avec les années 1990 et la fin brutale du directorat Froment, non renouvelé par Alain Juppé, nouveau maire de Bordeaux à partir de juin 1995). Reproches sans doute fondés, mais irrecevables. On ne demande pas de cohérence à la passion.

La finalité du musée – telle est la leçon du Capc premier, version Jean-Louis Froment –, ce n'est pas la collection, ou pas seulement. C'est plus sûrement l'invention personnelle d'un musée, et, par-delà le vide du fantasme propre au musée imaginaire cher à André Malraux, la passion faite musée solide. ■

Paul Ardenne est écrivain et historien de l'art. Il a publié en 1993, aux éditions du Regard, CapcMusée 1973-1993, l'histoire de la genèse de cette institution.

De haut en bas *from top*: Keith Haring. Les Dix Commandements. 1985. Vue avec l'artiste *view with the artist*. (Ph. DR). Jean-Pierre Raynaud. *La Maison*. Vue de l'exposition *exhibition view*, 25 juin-14 novembre 1993. (Ph. Frédéric Delpech)

Museum of Passion

Paul Ardenne

At the request of the city council, the poet Jean-Louis Froment, then a young professor at the Beaux-Arts in Bordeaux, created the Centre d'arts plastiques contemporains, or CAPC, in May 1973. The new institution, the brainchild of Jacques Chaban-Delmas, a great resistance fighter, the mayor of Bordeaux and a key figure in the 5th Republic, was born out of the lack of official attention paid to living art, on both local and national levels. The Centre Georges-Pompidou, we recall, opened its doors four years later, in 1977, at a time when very few venues in France were exhibiting contemporary art (ARC with Pierre Gaudibert and then Suzanne Pagé, at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

Initially, Jean-Louis Froment did not have a "museum" project in mind. Bordeaux, an old colonial city and wine capital, has traditionally had little to do with contemporary culture. The Sigma festival, directed by Roger Lafosse, was certainly a local reference (and somewhat more), but there was too little room for the visual arts. In keeping with Chaban-Delmas, the ambition of Froment and his cohorts (the doctor Jean Tignol, his companion Josy Froment, and then Michel Bourel) was corrective: to create a local centre for contemporary art, or at least a missionary organisation whose apostolate would be to present "living" visual arts in the capital of Gironde. To begin with, the centre had no walls and, for many years to come, its only office space was a corner of the Entrepôt Lainé, a former municipal storehouse for colonial foodstuffs that had been abandoned for decades. The status of the new institution was that of an association (under the law of 1901). Its operation, which was largely voluntary at the outset, was modelled on that of the Germanic *Kunsthallen*: showing first, collecting as appropriate.

VARIABLE GEOMETRIES

Going through the doors of the sepulchral and austere Entrepôt Lainé, which now houses the CAPC Musée d'art contemporain in its entirety, enjoying the shade of its immense nave and wandering through its lofty corridors, which together give the impression of statuary solidity, should not make us forget that for a long time the CAPC was only conceded a back room, if that (for a time, the young institution even occupied part of the premises of the Fleuve bookshop-gallery in the city centre). This initial poverty was not an exceptional situation. The experiments

underway, or soon to be launched, along similar lines (in Dijon, the Consortium; in Tours, the Centre de Création Contemporaine; in Grenoble, the Magasin; in Villeurbanne, the Nouveau Musée, etc.) were all distinguished by the same twofold characteristic: initial material poverty but a strong sense of determination.

The early years of the CAPC? A period of precariousness, an efficient one in its case. In what way? Because of the meagre resources available, it was necessary to do things differently, or even, for want of anything better, elsewhere. The first exhibitions took place "outside the walls." In a van, the Artbus, which criss-crossed the region between 1975 and 1980 ("an old bus, with a very personalised aesthetic, serving as a mobile antenna of the CAPC's educational section," according to a book devoted to this adventure, published in 1982), a resolutely original format at the time. It travelled as far as Venice for the Biennale (*Commencements*) and to Charleroi. This first CAPC was an ectopic organisation, not primarily matrix-based and "local" in the strict sense of the term, but foremost intentionally, inspired by the will to promote visual art come what may. With this in mind, we must emphasise the quality of the catalogues, which constitute real mines of information. Precariousness also had the happy consequence of commensality. Fruitful links were forged with artists (Claude Vialat, Richard Long, Sol LeWitt, Daniel Buren, Keith Haring, Philippe Thomas), with curators (Harald Szeemann), in France and beyond (arte povera, American art..., whose presentation in Bordeaux often anticipated national programmes), and with the world of experimental music and contemporary dance. The institution, which staged major "memory" exhibitions (such as those devoted to the Sonnabend collection and the Museum Ludwig in Cologne, amongst others), also encouraged the donation of works from a museum perspective. It was heavily involved in the fight against AIDS, the scourge of the 1980s and 1990s. Making the great nave of the Entrepôt Lainé available for in situ creations soon became a real challenge for guest artists. In the early 1990s, Jean-Pierre Raynaud spectacularly laid out the debris of his *Maison de la Celle-Saint-Cloud*, which had been methodically destroyed, in a thousand surgical bins, as if in a vast field of urns (*La Maison* exhibition, 1993). This unrivalled activism sealed the reputation of the institution, which was soon to become the "CapcMusée d'art contemporain" of Bordeaux in 1984. This is a unique name in France, the result of a truly extraordinary change in the institution's statutes.

Why do we create museums? Because we collect, because we store, because we exhibit. It is important to distinguish between

heritage museums, whose purpose is to preserve the memory of peoples, and whimsical museums, which are the brainchild of Maecenas. Museums are not homogenous. Most of the time, they are also tactical: one of those eminent "apparatuses," as Jean-Louis Déotte said (*Le Musée, l'origine de l'esthétique*, 1993), for the affirmation of symbolic and, by extension, political power.

MUSEUM OBSESSIVE

Was the creation of the CAPC first and foremost a public service or a private whim, given that Jean-Louis Froment acted as its jealous captain until he left in 1996? It was in fact anti-bureaucratic, firstly in terms of its unconventional management (Froment was not part of the sacred group of curators). Another original characteristic was the decisive role played by obsession, a strong term that heralds excess and folly, annexing an untamed subjectivity that had little to do, it goes without saying, with the cultural polish usually expected of a museum curator. As we know, the museographic order expects its executors to ward off obsession. Disciplined studies, calibrated *cursus honorum*, responsibilities distilled to the extent of subjecting to established norms—a conspiracy against deviant love. Jean-Louis Froment's obsession, which constantly guided his choices, was based on feeling, desire and eroticism. Working from a Szeemannian perspective (in terms of the programme, it is useless to claim to objectify all his subjectivity), in keeping with his own exhibition project, which was a life project, Jean-Louis Froment was not just writing a museum. He made it a theatre. The choice of who and what to exhibit was a matter for the site commander, who had his regulars and a considerable following. The principle of friendship, of *philia*. A venue, an organisation, guests. A domestic economy always in keeping with the wishes of the master of ceremonies. (The dark clouds soon gathered, culminating in the 1990s with the abrupt end of the Froment directorship, which was not renewed by Alain Juppé, the new mayor of Bordeaux from June 1995). These criticisms are undoubtedly well-founded, but inadmissible. You can't expect consistency from passion. The purpose of a museum—such is the lesson of the first CAPC, Jean-Louis Froment's version—is not collecting, or not exclusively. It is, more certainly, the personal invention of a museum, and, beyond the emptiness of the fantasy characteristic of the imaginary museum dear to André Malraux, a passion turned solid museum. ■

Translation: Juliet Powys

Paul Ardenne is a writer and art historian. In 1993, he published *CapcMusée 1973-1993, a history of the genesis of this institution*.

METZ

Elmgreen & Dragset. Bonne chance

Centre Pompidou-Metz / 10 juin 2023 - 1^{er} avril 2024

Le duo d'artistes scandinaves Elmgreen & Dragset est connu pour son approche caustique du design contemporain, mis en scène à coups d'installations polémiques mixant mobilier issu des arts appliqués et intervention artistique singulière, toujours dissonante. La forme pure, recherchée, celle dont nous aimons nous entourer, hautement civilisés et esthètes que nous sommes, soit. Mais comment y vit-on, et comment la vit-on ?¹

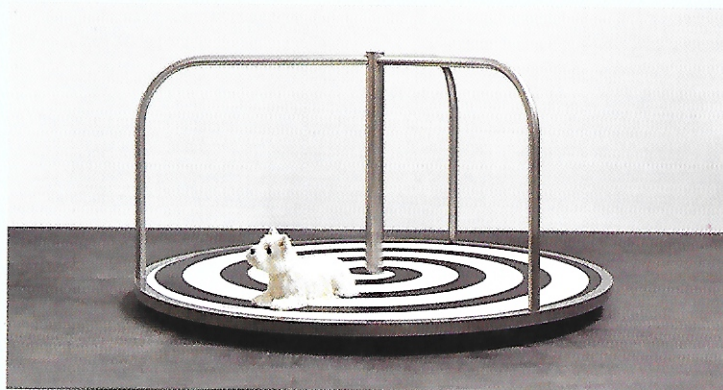
Cette exposition monographique intitulée *Bonne chance* multiplie à satiété, grandeur nature, environnements comme situations de nature anxieuse : un *call center* déshumanisé et désert où ce qui manque le plus est à l'évidence la communication ; un immeuble constituant une copie des immeubles préfabriqués construits à la hâte dans l'ancienne RDA, certes dotés de toutes les commodités mais d'une uniformité désolante ; un corridor métallique glaçant ou bien encore une morgue aseptisée... Bienvenue dans l'univers de *1984* ou du film *Playtime* de Jacques Tati, et « bonne chance » si l'on cherche en ces lieux le bonheur, le vrai. S'échapper ? Symbole de notre asservissement, un œil géant, en façade du musée, nous surveille. Espérer ? Une roue de la fortune à laquelle nous confrontent les artistes, pour sa part, ne s'arrête jamais de tourner... Le symbole d'un monde s'agitant pour rien ? L'humain (le spectateur, donc) n'en finit plus, en ces lieux d'errance, de chercher sa place, qu'occupent çà et là, comme tombées du ciel, plusieurs sculptures hyperréalistes où nous reconnaitre. Dispositif sadique, pour le moins. S'identifier à ces sculptures de nous, encore plus, c'est devoir admettre notre dépendance, la glue de l'aliénation sociale.

Paul Ardenne

Elmgreen & Dragset. Social Media (Terrier). 2022. 206 x 106 cm. (Ph. Elmar Vestner; Court. Perrotin)

The Scandinavian artist duo Elmgreen & Dragset are renowned for their caustic approach to contemporary design, staged in polemical installations that combine applied arts furniture with singular, always dissonant, artistic interventions. The pure, sought-after form, the one that we, as highly civilised aesthetes, like to surround ourselves with: so be it. But how do we live in it, and how do we experience it?

This monographic exhibition, entitled *Bonne Chance*, multiplies life-size environments and anxiety-provoking situations: a dehumanised, deserted call centre conspicuously lacking in communication; a building that is a copy of the prefabricated blocks of flats hastily constructed in the former GDR, equipped with all the conveniences but desolately uniform; a chilling metal corridor or an aseptic morgue... Welcome to the world of *1984* or Jacques Tati's film *Playtime*, and "good luck" if you're looking for real happiness here. Escape? As a symbol of our enslavement, a giant eye on the museum façade keeps a watchful eye on us. Hope? The wheel of fortune that the artists confront us with never stops turning... A symbol of a world getting all worked up about nothing? In these places of wandering, the human being (the spectator, in other words) never stops looking for his place, which is occupied here and there by a number of hyper-realistic sculptures, seemingly fallen from the sky, in which we can recognise ourselves. A sadistic set up, to say the least. Above all, to identify with these sculptures of ourselves is to admit our dependence, the glue of social alienation.





PARIS

Laura Lamiel. Vous les entendez ?

Palais de Tokyo / 16 juin - 10 septembre 2023

Il n'est pas aisé de circonscrire en peu de mots le travail plastique de Laura Lamiel (France, 1943). Sa richesse intrinsèque, sa diversité, son ouverture, le recours à de multiples pratiques et médiums (installation, film, sculpture, peinture, dessin) qui le caractérisent signalent du moins cette spécificité : pas de limite mise aux moyens, poétiques, esthétiques, l'important étant le propos tenu autant que la manière de le tenir. Quel propos ? Celui de Lamiel est l'espèce humaine, le sujet profond, métaphysique (la regrettée Anne Tronche, critique d'art, a pu parler du « territoire intime »), un périmètre sensible à arpenter et méditer dont l'artiste elle-même ne s'exclut pas, première cobaye de son œuvre propre. « Dire » nos corps, leur traversée de l'espace-temps est ici affaire de « séquences » qui prennent la forme, pour chaque entrée thématique, d'une création spécifique – une quarantaine en tout, dont vingt nouvelles, présentées à bon escient dans les profondeurs du Palais de Tokyo avec un double effet d'encryptage et de mystère. Un immense parterre de verre brisé, aussi lumineux que dangereux, exprimera la fragilité, la fascination pour la destruction, la mise en pièces. Les cellules vitrées de l'artiste, élégantes et ambiguës cages métalliques ouvertes, témoigneront, elles, de la difficulté de positionner son propre corps dans l'espace social, ou bien de la société de surveillance. Des peintures aux tons évanescents, à la limite du diaphane, suggèrent l'envie de présence au monde et le maintien en position de retrait, de façon concomitante... Le corps humain trop humain, en ces lieux d'incertitude,

n'apparaît jamais directement ou distinctement : tout au plus sous la forme de reflets dans des miroirs, lointaine citation des *Objets en moins* de Michelangelo Pistoletto, ou dans quelques dessins floutés de baisers et d'organes, à travers le tracé miniature de figures humaines vues de loin (dans le film en plan fixe intitulé *Multitude* [2007], tourné à Bénarès, le long du Gange).

L'allusion se fait reine, le vide vient signifier le plein tandis qu'une « sous-conversation » se glisse sous la « conversation », pour reprendre les termes d'une Nathalie Sarraute, qu'évoque le titre de l'exposition, *Vous les entendez ? Mue 1 et Mue 2* (2014), vêtements de coton et de paille de fer disposés sur des portants, en appellent ainsi à un corps qui manque, évanoui, appréhendant peut-être d'apparaître en majesté : on songe, de loin en loin, au « théâtre du non-corps » qui ouvrait jadis, au Centre Pompidou, l'exposition *Les Immatériaux* (1985), beckettienne en diable, minée par la hantise de la perte de soi pour cause de perte généralisée de nos repères existentiels et vitaux. Toute la force de Lamiel ? Savoir mettre en scène, hors de tout expressionnisme excessif et de tout propos trop court, le compliqué « métier de vivre » (Pavese), la crasse et lancinante difficulté qu'il y a à occuper le monde, qui est toujours notre monde sans l'être jamais, comme l'on sait, comme l'on sent. L'œuvre de Lamiel, tissée d'abîmes, constitue une passionnante synthèse de styles, de méthodes, de références, depuis l'art minimal et l'arte povera jusqu'aux formes les plus avancées de la sculpture psycholo-

gique. Comme le dit Yoann Gourmel, commissaire de cette exposition remarquablement inspirante, elle constitue « un continuum venant unir de multiples ruptures, propice à faire du langage de l'art un langage total ».

Paul Ardenne

It is not easy to give a concise description of the visual work of Laura Lamiel (France, 1943). Her intrinsic richness, diversity and openness, and her characteristic use of a wide range of practices and media (installation, film, sculpture, painting, drawing) are at least indicative of this specificity: there are no limits to the poetic or aesthetic means she employs, the important thing being the point she is making as much as the way she is making it. What is Lamiel's point? It has to do with the human species, the profound, metaphysical subject (the late art critic Ann Tronche once spoke of an "intimate territory"), a sensitive perimeter to be surveyed and meditated upon, from which the artist does not exclude herself, as the first guinea pig of her own work.

Here, "telling" our bodies and their journey through space and time is a matter of "sequences" that take the form of a specific creation for each thematic entry – some forty in all, including twenty new works, appropriately presented in the depths of the Palais de Tokyo with a double effect of encryption and mystery. A huge bed of broken glass, both luminous and dangerous, expresses fragility and a fascination with destruction and tearing things apart.

The artist's glass cells, elegant and ambiguous open metal cages, bear witness to the difficulty of positioning one's own body in the social space, or to the surveillance society. Paintings in evanescent tones, bordering on the diaphanous, suggest the desire to be present in the world and at the same time to remain withdrawn... In these places of uncertainty, the all-too-human body never appears directly or distinctly: at most in the form of reflections in mirrors, a distant reference to Michelangelo Pistoletto's *Objets en moins*, or in a few blurred drawings of kisses and organs, through the miniature outline of human figures seen from afar (in the still shot film entitled *Multitude* [2007], shot in Benares along the Ganges).

Allusion reigns supreme, emptiness signifies fullness, and a "sub-conversation" slips beneath the "conversation," in the words of Nathalie Sarraute, evoked by the title of the exhibition, *Vous les entendez ? Mue 1 et Mue 2* (2014), garments of cotton and steel wool arranged on racks, call to mind a body that is missing, vanished, perhaps afraid to appear in majesty: we are reminded, here and there, of the "theatre of the non-body" which opened the devilishly Beckettian exhibition *Les Immatériaux* (1985) at the Centre Pompidou, plagued by the dread of losing ourselves as a result of the widespread loss of our existential and vital reference points. What is Lamiel's strength? It is the ability to stage the complicated "business of living" (Pavese), without any excessive expressionism or over-simplification, the crass, nagging difficulty of occupying the world, which is always our world without ever being our world, as we know and feel.

Lamiel's work, woven from abysses, is a fascinating synthesis of styles, methods and references, from minimal art and arte povera to the most advanced forms of psychological sculpture. In the words of Yoann Gourmel, the curator of this remarkably inspiring exhibition, it constitutes "a continuum uniting multiple ruptures, conducive to making the language of art a total language."

Laura Lamiel. Du miel sur un couteau. 2021. Verre, miroir, acier, tubes fluorescents, objets de la collection de l'artiste, objets archéologiques de la collection de Jean-David Cahn glass, mirror, steel, fluorescent tubes, objects from the artist's collection, archaeological objects from the collection of Jean-David Cahn. Dimensions variables. Vue d'installation view Cahn Contemporary, Bâle, 2021. (Court. l'artiste et Marcelle Alix, Paris; Ph. Serge Hasenboehler)