

# Les Cahiers du Musée national d'art moderne

Sophie Goetzmann Le DISQUE de Robert Delaunay Débats et controverses autour d'une œuvre aux origines de l'art abstrait3
Michel Gauthier Le zéro, la dynamique et le cosmos Les années 1960 de Stefan Gierowski16
Éloïse Le Gallo Horace Clifford Westermann : si l'homme était une idée!34
Pierre Tillet Fenêtres, ruines, colonnes Le topos architectural dans l'œuvre d'Isa Genzken52
Alan Marzo Le temps de l'esprit face à l'esprit du temps Vittorio Santoro ou le Sisyphe du monde de l'art66
Paule Palacios-Dalens Jean-Luc Godard, Le Livre d'image (le livre)78
Clémence Imbert La planète des signes Communications visuelles et société dans les expositions du Centre de Création Industrielle94



Vittorio Santoro, *Une porte doit être ouverte ou non fermée (Fenêtre)*, 2017, sculpture montée dans un mur en bois de dimensions variables, fenêtre : bois, acier, 135 x 84,5 x 30, vue de l'exposition «Prix Marcel Duchamp 2017», Paris, Centre Pompidou, 27 sept. 2017-8 janv. 2018, photo Marco Blessano, courtesy de l'artiste

## Le temps de l'esprit face à l'esprit du temps

Vittorio Santoro ou le Sisyphe du monde de l'art

#### Patience, étude et dévouement :

#### Vittorio Santoro et la critique du conceptualisme

Pendant des siècles, les courants artistiques dits formalistes ont accordé énormément d'importance à la technique, au plaisir rétinien, et aux principes esthétiques scrupuleusement théorisés, autant de bases amenées à former un socle essentiel à l'appréciation, l'évaluation et la catégorisation des œuvres, et qui connurent leur apogée à l'époque moderne. Avec la technique comme moyen, l'œuvre et le discours comme fin, ces fondements, présents dans de nombreux autres champs de la société, et notamment au sein de l'éducation, marquèrent différentes générations des sociétés industrialisées. Ces dernières virent progressivement ces principes prendre la forme d'un inconscient collectif à la portée quasi universelle. C'est ce qui participe à expliquer, par exemple, notre admiration pour la peinture, résultant d'un long processus d'accoutumance culturel

Avec l'émergence des courants dits conceptualistes dans les années 1960, puis postconceptualistes moins de vingt ans plus tard, cet inconscient collectif s'est vu de plus en plus discuté par des

artistes souhaitant remettre en question la fonction même de leur travail et des institutions qui s'y rapportaient jusque-là. En suivant le précepte selon lequel «peu importe la forme finale [de l'œuvre, celle-ci] doit commencer par une idée1», et en rejetant dans leurs grandes lignes les principes esthétiques, le conceptualisme s'employa à utiliser les modalités du discours (logos) pour s'intéresser à diverses questions d'ordres philosophique, scientifique et métaphysique, établissant l'art comme véritable «ontologie». En ce sens, intéressé par la connaissance et sa production, c'est bien sa posture intellectuelle qui fit l'unicité du conceptualisme, «l'intellectualisme qui l'a radicalisé et a renforcé sa prise de contrôle momentanée des institutions artistiques<sup>2</sup>». Aux frontières de la science, de la philosophie, de la littérature et de la poésie, cet intellectualisme des conceptualistes a, dès lors, fait l'objet de critiques récurrentes. Alors qu'une partie de ses détracteurs suspectent ce que Jean Baudrillard appelait «un bluff à la nullité3», d'autres s'offusquent de l'élitisme présumé d'un genre artistique nombriliste, dominé par des artistes cultivant avec soin un certain hermétisme et immobilisme politique.

Ce problème inhérent aussi bien à la démarche conceptualiste qu'aux critiques en découlant, Vittorio Santoro le connaît bien. En effet, l'artiste italo-suisse4 a souvent été perçu comme artistiquement hermétique et élitiste par un monde de l'art dominé par des logiques de plus en plus marchandes et court-termistes, laissant peu de temps à l'étude, la discussion et la compréhension. Nonobstant ces critiques, l'artiste est toujours resté fidèle à sa démarche, à ses convictions et à ses dispositifs de création. «Personne ne prétend pouvoir parler une langue sans l'avoir apprise... ce qui est vrai pour la linguistique s'applique également à notre travail<sup>5</sup>», affirme calmement celui pour qui le temps de la recherche et de l'étude forme la composante incontournable d'une pratique artistique honnête et cohérente. Loin de rejeter toutes considérations esthétiques, prenant plaisir à varier la forme et les processus créatifs de ses œuvres, Vittorio Santoro n'en reste pas moins fidèle au principe de base du conceptualisme, qui veut que le discours prime sur la matérialité de l'œuvre.

Pour ce faire, l'artiste se plaît à faire interagir objets, matériaux et aphorismes de natures diverses, en plongeant ceux-ci dans un contexte alternatif, et en invitant le spectateur à décrypter le tout en parcourant les indices minutieusement disséminés dans l'œuvre. Le dialogue de ces différentes composantes intervient la plupart du temps par le biais d'un «liant», dont la matière, l'histoire ou la fonction symbolique peuvent renvoyer à des degrés divers d'interprétation et deviennent cohérents au contact des autres éléments de ce subtil mécanisme. C'est le cas par exemple du cuivre et de sa fonction conductible, de la corde de jute et de la poulie qui renvoient à la transmission du mouvement, ou encore du miroir, dont Santoro développe les propriétés pour évoquer la nature réflexive et subjective de la réalité. À travers la rencontre de ces éléments qui en viennent à former des installations, sculptures, «phrasesdessinées», films et autres, l'artiste crée «une tension entre le potentiel référentiel des objets et le caractère chorégraphique de leur placement dans le contexte<sup>6</sup> ». À l'instar du poète maniant sémantique et syntaxe, Santoro jongle avec les objets, doubles sens, métaphores et allégories, de sorte que sa pratique et ses travaux deviennent un dispositif situé (ou même situationniste) en suspens, que le jugement et l'interprétation de l'audience peuvent soudainement venir faire basculer.

### Étranger au monde : une métaphysique existentialiste volontariste face à l'absurde

Si Santoro aime brouiller les pistes en variant les médiums et processus créatifs, la matrice de ses thèmes est quant à elle bien régulière, agissant sur l'œuvre comme un leitmotiv. Ainsi, la constellation d'idées qui agite l'artiste italo-suisse tend à s'agréger autour du problème métaphysique de l'absurde et ce qu'il caractérise de la condition humaine. Animé par les questions posées dans la littérature et la philosophie humaniste d'après-guerre, l'artiste met en avant la bataille constante (et à armes inégales) qui sévit entre l'individu armé de son libre arbitre et l'opacité implacable d'une humanité régie par des lois qui le dépassent, sorte de mécanique céleste sociohistorique. Fidèle à ce diagnostic, Santoro décline ainsi en œuvre d'art l'« absurdisme » littéraire, en mobilisant des auteurs tels que Kafka, Ionesco, Beckett ou encore Dino Buzzati.

Mais s'il y a un auteur qui définit parfaitement la pensée absurdiste omniprésente dans le travail de Santoro, c'est Albert Camus, lui qui sonne le glas de la proto-postmodernité. La seule réalité, dira-t-il en rendant hommage à Heidegger, « c'est le souci dans toute l'échelle des êtres. Pour l'homme perdu dans le monde et ses divertissements, ce souci est une peur brève et fuyante. Mais que cette peur prenne conscience d'elle-même, et elle devient l'angoisse, climat perpétuel de l'homme lucide dans lequel l'existence se trouve<sup>7</sup>»; poursuivant : «L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. C'est cela qu'il ne faut pas oublier8.» Par conséquent, pour Camus, alors que l'omnipotence est inaccessible en l'absence d'un Dieu ou d'une éventuelle essence humaine, demeurent l'individu et son questionnement perpétuel face à une existence muette. Cette souffrance permanente qui forme la condition humaine, Camus la compare au mythe de Sisyphe,



Vittorio Santoro, Today I Haven't Done Anything to Avoid the Inevitable (Language), 2017, drapeau et lettres en tissu cousues sur chaque côté, installé au 31, rue Chapon, Paris, 150 x 100, édition de 3, photo Marco Blessano, courtesy de l'artiste

héros grec condamné par Mercure à rouler un rocher au sommet d'une montagne, avant de le laisser retomber, pour finalement répéter cette vaine besogne à l'infini.

Fort de cette certitude, Vittorio Santoro décide de faire déborder ses œuvres dans l'espace public, où se manifestent aléatoirement les échanges humains et leur versatilité, au sein du parcours initiatique créé à l'occasion de sa nomination au Prix Marcel Duchamp 2017. Intitulée Une porte doit être ouverte ou non fermée, l'œuvre consiste en des drapeaux installés à de nombreuses adresses parisiennes, sur lesquels apparaissent des aphorismes témoignant de l'impossibilité pour l'individu (comme pour Santoro) d'entrer en communion avec le monde qui l'entoure. «Language will never quite connect you to the world» ou encore «we have enough messages in a bottle » deviennent des slogans<sup>9</sup>, affichés par des Parisiens et exprimant une sorte de frustration vis-à-vis d'un monde qui s'ouvre, mais sans jamais réellement se donner. Clin d'œil aux «néo-

Vittorio Santoro, Opening Moves (Valuable Qualities of the Mind to be Acquired as to Become Habits), 2011, échiquier d'époque, 50 x 90, deux planches en chêne (65 x 40 et 108 x 40) et deux plaques synthétiques gravées, coupures de presse, éléments de suspension, fils d'acier, vue de l'exposition «Que tout le monde vive comme si personne ne savait: some script works», Paris, Rosascape, 10 juin-29 juil. 2011, collection particulière, Bâle, photo Amélie Chassary, courtesy de l'artiste

conceptualistes », ces énoncés s'imposent délibérément à une audience interpellée dans l'espace public. L'artiste sensibilise tout un chacun *extramuros* à l'absurde, afin de rappeler que « le sentiment d'absurdité au détour de n'importe quelle rue peut frapper à la face de n'importe quel homme¹0 ». Ici, la proximité de la démarche de Santoro avec les pratiques de certains artistes à la fin des années 1970, telles celles de Jenny Holzer ou de Lawrence Weiner, se veut surtout un hommage à une période où l'art se décida à quitter les salons afin de susciter un débat sur des problématiques profondes et souvent métaphysiques, délaissées par les institutions.

Après la condition quasi burlesque, dénuée de morale, de l'humanité, où ni dieux, ni ordre supérieur ne fixent les règles de l'existence, restait à dévoiler sa conséquence majeure : l'errance de l'homme, étranger à lui-même et aux autres, face au doute permanent et à la contingence de ses actes. Cette contingence, Santoro la révèle en insistant, dans des dispositifs complexes, sur la fragilité de





Vittorio Santoro, Giovanni Drogo's Surreal Delay (Pulsar CP1919), I-IV, 2016, quatre photographies noir et blanc (impressions pigmentées sur papier photographique

moments clés, un choix, une action, qui peuvent faire basculer une vie. Ce qu'illustre la sculpture en bois suspendue Opening Moves (Valuable Qualities of the Mind to be Acquired as to Become Habits) (2011), où deux planches suspendues et superposées l'une sur l'autre, maintenues par un discret fil de fer attaché au plafond, s'appuient sur une case bien précise d'un vieil échiquier. Sur l'une des tranches de chacune des planches sont subtilement scellées des plaquettes en métal, où le spectateur, selon son positionnement, peut lire ou bien «Mirrors generate left right reversal», ou «But not up-down inversion» ou encore «Alekhine's Defense: 1. E4Nf611 ». L'entière installation, qui tient littéralement à un fil et dont l'interprétation dépend de l'angle choisi par le spectateur, questionne ce dernier sur la prise de risque face à l'absurdité de l'existence, mais également dans les relations à autrui. En effet, alors que les échecs peuvent apparaître comme une métaphore du jeu social et de ses règles, les slogans posés sur les plaquettes renvoient quant à eux à l'idée d'asymétrie, caractéristique des relations de pouvoir et vraisemblablement à l'œuvre au sein du dispositif en équilibre.

La référence de Santoro au coup d'ouverture du joueur d'échecs Alekhine, qui symbolise l'idée de se «jeter» dans une partie en prenant tous les risques, attitude iconoclaste et absurde, montre l'ambition de l'artiste : nous faire accepter notre condition humaine «limitante» et nous engager à prendre une décision face au doute. Cette invitation à être incisif, dans cette situation asymétrique au désavantage de l'homme, est un défi que l'artiste lance à l'immobilisme que le sentiment de l'absurde pourrait susciter: «Ô mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible 12 ». Cet extrait de la III<sup>e</sup> Pythique de Pindare, qui appelle à ne pas remettre en question l'absurde mais à additionner les expériences, entre en résonance avec la proposition de Santoro : jouer le jeu de la vie et des relations humaines, nonobstant leur absence de sens.

### L'individu, la fugue du temps et autrui : analyse d'un huis clos

Santoro partage avec Jean-Paul Sartre le même diagnostic sur la condition humaine : la mortalité la rend absurde, et l'individu « jeté au monde » – selon la formule de Sartre empruntée à Husserl –, condamné



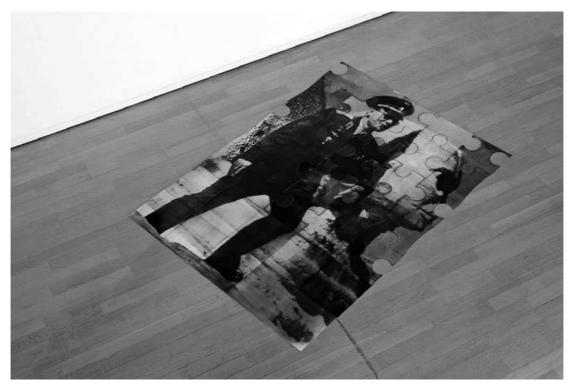
baryté), 42 x 55 x 4 chaque (avec cadre), édition de 4, photo Rebecca Fanuele, courtesy de l'artiste

à être libre, touche, devant la difficulté des choix qui détermineront son existence, à sa finitude. Ce qui a logiquement conduit Santoro à consacrer une importante partie de sa recherche à la relation de l'individu au temps. Son entreprise tente de démystifier le problème de la perception humaine du temps, tout en mettant en relation le temps humain tel que compris et ressenti par l'individu avec celui de son environnement historique et physique, qui bien souvent le dépasse, phénomène ainsi décrit par Camus:

Nous vivons sur l'avenir : «demain», «plus tard», «quand tu auras une situation», «avec l'âge tu comprendras», ces inconséquences sont admirables, car enfin il s'agit de mourir. Un jour vient pourtant et l'homme constate ou dit qu'il a trente ans. Il affirme ainsi sa jeunesse. Mais du même coup, il se situe par rapport au temps. Il y prend sa place. Il reconnaît qu'il est à un certain moment d'une courbe qu'il confesse devoir parcourir. Il appartient au temps et, à cette horreur qui le casait, il y reconnaît son pire ennemi. Demain, il souhaitait, quand tout lui-même aurait dû s'y refuser. Cette révolte de la chair, c'est l'absurde<sup>13</sup>.

Cet homme forcé de se situer et de prendre sa place dans le temps revient régulièrement dans le travail de Santoro. C'est le cas par exemple dans Giovanni Drogo's Surreal Delay (Pulsar CP1919), I-IV (2016), qui fait dialoguer, par le biais de quatre photographies, la figure emblématique du protagoniste du Désert des Tartares, Giovanni Drogo, et la figuration des fréquences électromagnétiques émises par une étoile à neutrons en dépérissement, Pulsar CP1919, la première jamais enregistrée par des scientifiques. Sur les quatre instantanés légèrement recourbés apparaissent ainsi sur chacune des quatre photographies les retranscriptions graphiques du phénomène astral, déposées sur un miroir ou à courte distance de celui-ci, selon différents dispositifs horizontaux et verticaux, créant un jeu de réflexions chaque fois différent. Au-delà de l'importance de la lumière dans la lecture de ce jeu de symboles, le miroitement et la distance deviennent d'incontournables témoins de la ligne de vie de l'étoile en question, difficilement intelligible par les sens humains.

Dans le roman de Dino Buzzati, Giovanni Drogo est un officier posté au fort Bastiani, isolé dans une région montagneuse aux paysages lunaires, qui toute sa vie attend une possible grande bataille contre un ennemi hypothétique (les Tartares), qui



Vittorio Santoro, *Gagarin*, *II (Sphinx/31 January 1962)*, 2012, sérigraphie sur 35 éléments en cuivre, 30 x 30 chaque, 200 x 150 au total, édition 2/3, collection particulière, Bruxelles, vue de l'exposition «Le Hibou tourne la tête pour regarder ailleurs», Paris, Fondation d'entreprise Ricard, 6-31 mars 2012, photo Marco Blessano, courtesy de l'artiste

viendrait donner un sens à son existence. Grâce à cet indice décelable dans le titre et qui établit une ressemblance entre les montagnes entourant le fort et la figuration des fréquences radioenregistrées, Santoro image «l'irreparabile fuga del tempo» (l'irréparable fugue du temps), qui, à des échelles d'intensité diverses, atteint l'homme comme l'univers. Si l'on met cette œuvre en perspective avec l'installation de néons réalisée quelques années auparavant, en 2012, où apparaissent des phrases telles que «Whether it will ever come», «Whether it has ever come», «Whether it may have come», on notera la mise en évidence réitérée d'une certaine forme d'injustice du destin, où l'individu, obnubilé par une attente portant le sens de son existence, oublie de vivre : «Adieu Major Ortiz, ami mélancolique incapable de se détacher de ce taudis; comme beaucoup d'autres, vous avez longtemps espéré, mais le temps a été plus rapide que vous et maintenant vous ne pouvez plus recommencer14...»

Dans l'œuvre de Santoro, l'homme semble condamné à vivre sous l'imperium d'un temps qu'il ne peut saisir et qui le définit, et qui le rend également victime de son rapport à autrui et à la société. Et même si l'individu trouve son sens à l'intérieur de ce rapport, il n'a néanmoins ni choisi, ni encore moins souhaité sa configuration. Dans Gagarin, II (Sphynx/31 January 1962), issue de sa série consacrée en 2012 au cosmonaute russe Youri Gagarine, Santoro expose sur le sol une photo du scientifique posant devant le Sphinx de Gizeh en Égypte, le tout sérigraphié sur une plaque de cuivre, découpée en morceaux de puzzle assemblés. La photo montre le cosmonaute en uniforme, lunettes de soleil et tout sourire, gravir un escalier qui le fait apparaître parallèle et à la même hauteur que la statue pharaonique, créant un sentiment d'équivalence entre les deux figures.

Avec son exploit, Youri Gagarine, premier homme dans l'espace, est devenu une icône pour son pays,

une icône qui ne cessera d'être récupérée à des fins de propagande. Ce cliché, pris une année après son vol orbital autour de la terre, probablement par les organes de presse de l'Union Soviétique, est soigneusement mis en scène afin d'introniser le pilote - le parallèle visuel établi avec le Sphinx de Gizeh est donc sans aucun doute intentionnel. Le morcellement de la photo en puzzle en fait cependant une énigme à déchiffrer, laquelle pourrait bien être la complexe psychologie de Youri Gagarine, individu russe lambda, issu de la classe moyenne, et appelé par un destin inattendu. Quant au cuivre, matériau qui tire sa spécificité de sa bonne propriété conductrice, en plus d'être un clin d'œil aux travaux de figures importantes de l'art conceptuel et du minimalisme comme Carl André15, sa présence pourrait suggérer qu'il est question de faire fusionner les deux identités de Gagarine : l'individu et sa psychologie d'une part, l'homme et le mythe sociohistorique qui le dépasse, de l'autre.

La dialectique entre individu et société, où la marche de l'Histoire est indépendante de la volonté humaine, est partout présente dans l'œuvre de Santoro. Dans le jeu de pouvoir que l'individu est forcé de jouer, le rapport de force est encore une fois asymétrique, l'individu semblant implacablement écrasé par la société, qui agit comme le réel déterminant. Ainsi Gagarine, dont la figure ne fut pas ici choisie au hasard, celui dont la seule passion avait été le pilotage, fut forcé après son exploit dans l'espace d'endosser sur terre le rôle d'«hommesandwich» de l'URSS. Cet emploi contre-nature l'entraînera dans la dépression et l'alcoolisme, qui finiront par avoir raison de lui quelques années plus tard. On pourrait alors conclure que Santoro se montre pessimiste quant à la possibilité pour l'individu de s'émanciper d'une mécanique holistique qui l'opprime : il n'en est rien. S'il est vrai que Santoro fait le constat tragique que la condition humaine conduit l'individu à lutter en pure perte contre le jeu social et la volonté de l'Histoire, la possibilité de résister n'en est pas pour autant écarté, bien au contraire.

#### Partir du contexte pour comprendre l'homme

L'individu que Santoro présente dans ses travaux est principalement un produit de son contexte, que

celui-ci soit historique, politique, psychologique, interpersonnel ou économique, laissant dès lors apparaître son comportement, ses choix comme ses valeurs dangereusement étrangers à son être propre. C'est de cette façon que Santoro pose la question de la liberté, en présentant une nature humaine volatile, produit de déterminismes qui lui viennent du dehors. «Chacun peut devenir un autre<sup>16</sup>», cette phrase revient régulièrement dans le travail de l'artiste (c'est le titre de sa dernière monographie) et peut être prise pour le véritable credo de cet être humain miroir, dont l'identité devient la simple réflexion d'un contexte extérieur à sa volonté. Dans ces conditions, il s'avère plus efficace de s'intéresser un peu plus à l'environnement qui entoure l'individu plutôt qu'à l'individualité.

Cette métaphysique du contexte qui caractérise profondément l'art de Santoro se manifeste clairement dans sa série de travaux sur la pièce de théâtre d'Eugène Ionesco Rhinocéros. Dans cette œuvre en trois actes, le dramaturge du mouvement littéraire dit absurdiste dépeint une épidémie imaginaire de «rhinocérite» qui s'abat sur une ville et transforme progressivement tous ses habitants en rhinocéros, bouleversant leurs échelles de valeur. Un seul individu échappera à l'épidémie : Bérenger, un antihéros sans grandes convictions, détaché, et vivant dans un doute permanent, des traits de caractère qui le tiendront finalement à l'écart de la contagion. La pièce est une allégorie de la montée des totalitarismes à l'aube de la Seconde Guerre mondiale et analyse les mécanismes menant ou bien à l'adhésion conformiste ou à la résistance de l'individu à son contexte, et, en particulier, au pouvoir et aux institutions politiques.

Dans Rhinocéros/Bérenger (2018), Santoro présente deux photographies numériques retouchées, placées l'une à côté de l'autre. Sur chacune on peut observer un interphone gris ancien modèle, parlophone en bas et haut-parleur en haut, avec un bouton sonnette sous un numéro. Le petit espace rectangulaire réservé au nom de l'occupant des lieux est recouvert par un bout de papier, collé manuellement. Sur un premier cliché, à côté du numéro deux, le spectateur peut lire le nom «Bérenger», alors que sur la deuxième photographie, accompa-





Vittorio Santoro, Rhinocéros/Bérenger, 2018, diptyque, deux photographies couleur, 42 x 30 chaque (avec cadre), édition 1/3, collection particulière, Lisbonne, photo Marco Blessano, courtesy de l'artiste

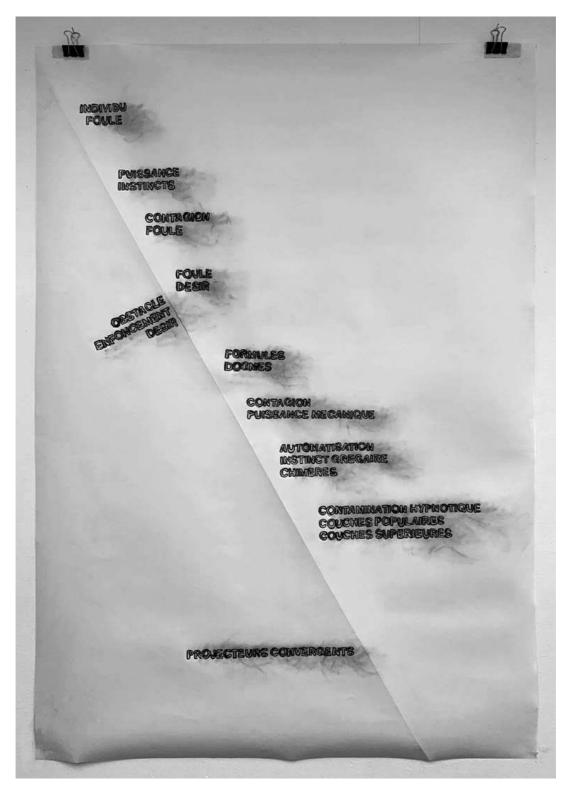
gnant le numéro 5, est écrit «Rhinocéros». L'œuvre semble détenir divers niveaux de lecture. Alors que l'interphone et les possibilités de communication et d'écoute qu'il symbolise évoquent le dialogue, mais également l'éveil des sens, les deux sonnettes figurent la problématique du choix entre diverses options: l'une, «Rhinocéros» pouvant recouvrir l'attitude consistant à se laisser guider par un contexte extérieur prégnant vers une forme de conformisme subi ou accepté, l'autre, la sonnette marquée du nom de «Bérenger», semblant correspondre à la résistance au contexte. «Les relations de pouvoir me font me sentir très mal à l'aise, car j'y vois l'histoire qui se répète», disait récemment l'artiste<sup>17</sup>. À l'ère de la «post-vérité», où, dans un contexte sociopolitique occidental troublé (en crise, selon certains), le principe d'analyse et de nuance semble s'effacer au profit d'une logique dogmatique clivante, aux slogans répétés, la mise en scène de l'alternative sonne comme une mise en garde amoraliste contre

une éventuelle montée des totalitarismes, en nous invitant à mieux examiner et prendre conscience de l'Histoire, mais également à rester attentifs à ce qui nous entoure et à notre propre environnement immédiat : « Connaître, comprendre et ressentir, affirme l'artiste, c'est déjà combattre<sup>18</sup>.»

#### Theoria, poiesis et praxis:

#### un art conceptuel au service de l'émancipation

Ces deux dernières décennies, l'art contemporain, et son courant conceptualiste en particulier, ont fait l'objet, à tort ou à raison, de nombreuses critiques, portant sur sa marchandisation et la cooptation des artistes par un marché oligopolistique, marchant main dans la main avec les institutions, dans un « entre-soi » où règnent l'arbitraire et l'élitisme factice. Les détracteurs de l'art, qui dénoncent avec Baudrillard un cocasse « délit d'initié » élaboré par des «faussaires de la nullité, le snobisme de la nullité, de tous ceux qui prostituent le Rien à la valeur, qui



 $\label{thm:control} \mbox{Vittorio Santoro, } \mbox{\it Individu, Foule, February-October 2019, } \mbox{\it 2019, extrait de la série } \mbox{\it Time-based text work (9 months), } \mbox{\it crayon sur papier plié, } \mbox{\it 100} \times \mbox{\it 148, photo Patrick Lafievre, courtesy de l'artiste}$ 

prostituent le Mal à des fins utiles<sup>19</sup> », posent malgré tout une question importante : que reste-t-il de l'art en tant qu'acte de résistance et de subversion visant l'émancipation de l'individu face à l'hégémonie de certains modèles sociaux, économiques et historiques?

Pour Santoro, cet art pourrait prendre la forme de ses Time-based text works. Ceux-ci consistent d'abord en des séries de mots, d'énoncés ou de phrases écrits en Helvetica à l'ordinateur puis transposés sur une feuille à l'aide d'un crayon à papier. Commence alors une période, qui peut durer jusqu'à 6 mois, pendant laquelle l'artiste repasse quotidiennement et avec insistance sur les caractères inscrits, emmenant sa feuille pliée avec lui lors de ses voyages, notamment afin d'obtenir des plis géométriques qui feront partie intégrante de l'œuvre. «L'acte est plus important que l'objet final 20 », confie l'artiste, et les Time-based text works deviennent alors un exercice de concentration comparable à un mantra capable de le faire entrer dans une profonde communion avec des segments de phrases entendus ou lus, réinscrits et recontextualisés chaque jour par cette procédure<sup>21</sup>. La fonction de Individu, Foule..., February-July 2019 (2019) est similaire : l'artiste décline une série de mots organisés en binômes et trinômes et dont la sémantique acquiert de plus en plus de gravité au fur et à mesure de la progression syntaxique. L'œuvre résonne alors comme un avertissement et nous invite à rester pleinement attentif à ce qui nous entoure. Elle semble nous dire que l'existence d'un éventuel «Mal» n'est pas dans la nature de l'homme, cette nature n'existant pas, mais bien dans le contexte dans lequel celui-ci s'inscrit.

En effet, si chacun peut devenir un autre, et donc glisser ou basculer d'un éventuel «mauvais côté», le rituel que proposent les *Time-based text works* semble offrir à tout un chacun un moyen de résister aux déterminismes. En investissant le moment présent, la méthode permet de se rendre disponible

à une réflexion profonde sur la perception du temps, de l'espace et sur la relation à autrui. Face à la pollution et au bruit du monde, celui qui répète ce geste presque obsessionnel peut se reconnecter de manière quasi spirituelle avec son être. C'est le cas de l'artiste, qui se fait par là tout entier le vecteur du concept qui anime son travail. Theoria, poiesis et praxis22 deviennent ainsi les angles d'un triangle équilatéral, donnant une égale importance à l'idée, au cheminement et au produit fini, lesquels, ensemble, forment l'œuvre élaborée. «Il vient toujours un temps où il faut choisir entre la contemplation et l'action, dira Camus, cela s'appelle devenir un homme<sup>23</sup>.» Refusant l'approche contemplative potentiellement synonyme d'immobilisme, Santoro développe une pratique artistique qui est un engagement total pour la libération de l'individu des structures qui l'oppriment.

Santoro reconnaît que la condition de l'homme est absurde, puisque ce dernier est forcé d'évoluer dans un monde illisible, opaque, en demi-teinte, où le noir et le blanc ont cédé leur place au gris. Le sort de l'homme y est comparable à celui de Sisyphe qui, avec souffrance, pousse irrémédiablement son rocher. Néanmoins, face à cette angoisse perpétuelle et cette absence d'espoir, l'artiste ne se résout pas à l'abattement. Il invite au contraire à considérer la lutte constante entre l'homme, son contexte et son destin comme une fin en soi, une lutte à mener et à chérir. Il entrevoit en effet la possibilité d'un certain bonheur à cet exercice douloureux, et nous pousse à nous convaincre que «la lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir le cœur d'un homme » et que la révolte de cet homme face à une mécanique opaque qui le rejette peut être pleine d'allégresse. En somme, «nous devons imaginer Sisyphe heureux<sup>24</sup>», heureux d'accomplir son devoir d'homme, celui de continuer à lutter malgré le nonsens du monde, comme continue à le faire l'artiste avec insistance depuis plus de trente ans.

#### Notes

1. « [...] no matter what form [the artwork] may finally have, it must begin with an idea», Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art». dans Alexander Alberro et Blake Stimson (dirs), Conceptual Art. A Critical Anthology, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999, p. 13. 2. «[...] intellectualism that made it radical and empowered its momentary takeover of the institutions of art», B. Stimson, «The Promise of Conceptual Art», dans A. Alberro et B. Stimson (dirs), Conceptual Art. A Critical Anthology, op. cit., p. XII. 3. Par ce terme, Baudrillard entendait la tentative « de forcer les gens, a contrario, à donner de l'importance et du crédit à tout cela, sous le prétexte qu'il n'est pas possible que ce soit aussi nul, et que ca doit cacher quelque chose» (Jean Baudrillard, «Le complot de l'Art», Libération, 20 mai 1996). 4. Né en 1962, Vittorio Santoro vit et travaille entre Paris et Zurich. 5. Entretien de l'auteur avec Vittorio Santoro dans son atelier à Cascais, Portugal, le 14 mars 2019. 6. Daniel Kurjaković, «Introduction», dans Vittorio Santoro. Chacun peut devenir un autre, Zurich, Counter Space et Last Tango, 2018, p. 9, notre 7. Albert Camus, Le Mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, 1942, p. 42.

8. Ibid., p. 46-47.

- 9. En français, respectivement, «le langage ne vous connectera jamais vraiment au monde » et «nous avons assez de messages dans une bouteille». La traduction française de ses énoncées apparaît au verso des draneaux. 10. A. Camus, Le Mythe de Sisyphe, op. cit., p. 27. 11. La défense d'Alekhine fait référence, aux échecs, à un mouvement d'ouverture rendu célèbre par le joueur Alexander Alekhine dans son match qui l'opposait, à Budapest, à Endre Steiner en 1921. Perçu comme iconoclaste et relativement risqué, ce coup met rapidement à découvert le roi et crée une dissymétrie tout au long de la partie. 12. Pindare, IIIe Pythique, vers 109-110. 13. A. Camus, Le Mythe de Sisyphe, op. cit., p. 30. 14. Dino Buzzati, Il Deserto dei tartari [1940], Milan, Mondadori, 1984, p. 168, notre traduction. 15. lci, l'esthétique, le processus de création et les matériaux utilisés par Santoro peuvent être vus comme un hommage à l'œuvre de Carl André 6ALINCU18 (2001). 16. Sans titre (Chacun peut devenir un autre) est le titre d'une œuvre (photo sur papier, 60 x 40 cm, édition de 100) de 2018 appartenant à une série se rapportant à la pièce de théâtre
- Eugène Ionesco. On y observe trois sonnettes, correspondant respectivement aux mots «Peut devenir», «Chacun», «un autre». La phrase apparaît comme un mantra important chez Santoro, qui en a fait en 2019 le titre de sa monographie. 17. Entretien de l'auteur avec Vittorio Santoro, cité supra. 18. Ibid. 19. Voir J. Baudrillard, «Le complot de l'Art», art. cité 20. Entretien avec Vittorio Santoro par Cécile Gremillet, Annual Magazine, 9 juin 2013, <a href="https://">https://</a> youtu.be/1CltmyzHJJM>. 21. Dans l'entretien avec C. Gremillet (ibid.), Santoro affirme: «Mon objectif est de les retirer de leurs contextes et voir s'ils pourraient avoir une autre signification dans un autre contexte». 22. Chez les penseurs grecs, theoria désigne le concept de contemplation, où l'intellect dirige le regard sur la réalité. Alors que l'idée de l'action sous-entendue par la poiesis renvoie à un processus de création orienté vers un aboutissement et qui prend son sens une fois concrétisé. L'idée de praxis renvoie quant à elle à une action qui possède une valeur en tant que telle, indépendamment d'un objectif immédiat ou à venir.

23. A. Camus, Le Mythe de Sisyphe,

op. cit., p. 119.

24. Ibid., p. 168.

Alan Marzo, diplômé de l'Université de Genève et de l'Université de Londres (SOAS), est un penseur dilettante suisse-italien et le fondateur de la plateforme d'ingénierie culturelle FLEE, avec laquelle il vient tout juste de publier l'ouvrage transmédial *Tarantismo*. Odyssey of an Italian Ritual. Précédemment attaché culturel pour le compte de la Confédération suisse, d'abord en Afrique de l'Est puis aux Émirats arabes unis et à Bahreïn, il a participé à l'élaboration de nombreuses expositions (notamment «Heritage Week Nairobi », 2015; Abu Dhabi Art, 2017; la rétrospective de l'œuvre d'Olivier Mosset à Dubaï, 2018; «Effets-mer» du peintre Antonio Coï, à Neuchâtel, 2018), et publiés dans diverses revues (It's Nice That, Arte Blog, Norient, entre autres). Depuis 2019, il est directeur artistique de l'agence Bureau Sepän.

Rhinocéros (1959), du dramaturge

## Les Cahiers du Musée national d'art moderne



Sophie Goetzmann Le Disque de Robert Delaunay. Débats et controverses autour d'une œuvre aux origines de l'art abstrait

Michel Gauthier Le zéro, la dynamique et le cosmos Les années 1960 de Stefan Gierowski

Éloïse Le Gallo Horace Clifford Westermann: si l'homme était une idée!

Pierre Tillet Fenêtres, ruines, colonnes. Le topos architectural dans l'œuvre d'Isa Genzken

Alan Marzo Le temps de l'esprit face à l'esprit du temps Vittorio Santoro ou le Sisyphe du monde de l'art

Paule Palacios-Dalens Jean-Luc Godard, Le Livre d'image (le livre)

Clémence Imbert La planète des signes. Communications visuelles et société dans les expositions du Centre de Création Industrielle



