

EN COUVERTURE

WILLIAM KENTRIDGE, DAVID GOLDBLATT, DE SAC ET DE CENDRE

« Passer. Passer quoi qu'il en coûte. Plutôt crever que ne pas passer. Dans tous les cas : passer pour vivre. »
Georges Didi-Huberman

À quoi sert l'art ? La plupart du temps à rien, sinon à divertir de l'ennui du monde. Mais pas en Afrique du Sud. Au temps de l'Apartheid, où rien ne semble pouvoir ébranler ce « roc inébranlable », l'art tient

lieu de médecine, de remède et de calmant contre la grande injustice, celle faite à l'immense population noire maintenue « à part ». Dans les années 1970, pour son livre *On the mines*, David Goldblatt

FORGÉS AUX COMBATS CONTRE L'APARTHEID, LES ARTISTES D'AFRIQUE DU SUD ONT BOULEVERSÉ NOTRE PERSPECTIVE RÉTINIENNE À LA FIN DU XX^E SIÈCLE. ALORS QUE LE CENTRE POMPIDOU CONSACRE UNE RÉTROSPECTIVE DE GRANDE AMPLEUR À LA PHOTOGRAPHIE ENGAGÉE DE DAVID GOLDBLATT, L'HÔPITAL SAINT-JEAN DE BRUGES EXALTE L'ART MAGIQUE ET CURATIF DES PROCESSIONS DE WILLIAM KENTRIDGE TANDIS QUE LE REINA SOFIA À MADRID CHANTE LES SYMPHONIES D'IMAGES DE SES OPÉRAS. PASSER QUOI QU'IL EN COÛTE.

PAR EMMANUEL DAYDÉ

David Goldblatt. *21h00, voyage de retour : car Marabastad-Waterval*. Pour la plupart des passagers, le cycle recommencera demain entre 2 et 3 heures du matin. 1984, épreuve numérique sur papier baryté, 33 x 47 cm. Courtesy de l'artiste et Goodman Gallery, Johannesburg / Cape Town.

William Kentridge. *The Triumph of Death*, dessin pour *Triumphs & Laments*. 2014, fusain sur pages de livre de compte, 63 x 83 x 4 cm. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milan / Naples.

descend dans les mines d'or du Witwatersrand, le bassin de Johannesburg, pour y photographier d'épiques scènes souterraines, où l'on voit des visages noirs épuisés et résignés sous la haute surveillance de cadres blancs. Durant ces mêmes années, après avoir étudié les sciences politiques, enseigné la gravure, joué les metteurs en scène pour un théâtre de Junction Avenue et s'être formé à Paris auprès de Jacques Lecoq (« pour se voir confirmé



être un très mauvais acteur»), William Kentridge est devenu scénographe pour la télévision. Mais à la fin des années 1980, avec *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, il réalise son premier *Drawings for projection*, un saisissant dessin animé qui propulse l'animation dans l'art contemporain. Balafrant l'écran de noirs charbonneux — plus tard envahis d'un rare et intense bleu aquatique —, il met aux prises Soho Eckstein, un gros et gras magnat de l'immobilier en costume rayé (qui lui ressemble physiquement) avec son véritable alter ego, le rêveur Felix Teitlebaum, lui-même amoureux de la femme de Soho — et présenté nu et de dos dans *Felix in exile* —, en train d'errer désespérément entre les puits de mine et les arbres morts désolés du plateau du Highveld. « Il y a quelque chose de moi dans chacun de mes personnages, reconnaît l'artiste, ou tous les deux sont en moi. »

FÉRIE POUR UNE AUTRE FOIS

Jusqu'alors ghettoisée dans des bantoustans, la couleur noire se répand dans les journaux et dans les salles de projection des Blancs. « Ces années-là, explique Goldblatt, la couleur semblait trop douce pour exprimer la colère, le dégoût et la peur qu'inspirait l'Apartheid. » Originaires tous deux de familles juives lituaniennes émigrées mais enracinées en Afrique du Sud, le photographe et le dessinateur sont en rage contre l'oppression, soutenant la révolte des townships ou marchant en signe de protestation aux côtés des Noirs. Goldblatt s'associe à des écrivains — comme Nadine Gordimer (née elle aussi d'un père juif lituanien, cousine des Kentridge et membre de l'ANC, le parti de Mandela, avant de devenir prix Nobel de littérature en 1991) — pour interpréter ses photos et montrer comment les Afrikaners ont assis leur domination sur l'Afrique du Sud. Kentridge, lui, met en images et en pel-



David Goldblatt.

S'abritant d'un violent souffle de gravier derrière sa pelle, le bas du manche est « fauché » par un homme muni d'un tuyau d'air comprimé. Avant que le perçage des trous pour les explosifs ne puisse commencer, le fond doit être dégagé des graviers et des cailloux qui pourraient dissimuler des orifices contenant des charges non explosées provenant du cycle de dynamitage précédent. Le cuivre est utilisé pour la buse du tuyau afin d'éviter les étincelles qui pourraient faire détoner un « raté d'allumage », juin 1969.

1969, épreuve gélatino-argentique, 49,5 x 39,7 cm.

Archive David Goldblatt.

David Goldblatt.

Jeune Fille vêtue d'un tutu neuf sur le stoep [terrasse].

1980, épreuve numérique sur papier baryté, 48,5 x 37,5 cm.

Courtesy of l'artiste et Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town.



licules la lutte des mots engagée par ses parents, célèbres avocats de la cause de l'ANC et défenseurs de trois futurs lauréats du prix Nobel de la paix : Nelson Mandela, Desmond Tutu et Albert Luthuli. Commentant un cliché de Goldblatt daté de 1980, *Girl in Her New Tutu on the Stoep*, Kentridge se dit captivé par l'expression béate de la jeune fille : « Je qualifierais cette photo d'impitoyable. Ce n'est pas tant la pergola qui s'écrase sur la danseuse, c'est la dure lumière de l'hiver dans le Highveld : il n'y a pas d'endroit pour protéger ce rêve d'Europe. » Plus récemment, dans son *Soft Dictionary* de 2016, en partant d'un cliché pris par Ian Berry lors du massacre de Sharpeville en 1960 (lié à un traumatisme de l'enfance, quand le jeune William, à 6 ans, avait surpris le reportage sanglant de Berry dans le bureau de son père) et en dessinant deux jeunes Noirs courant sous les balles sur les pages d'un dictionnaire, Kentridge avoue toujours sa filiation envers le photojournalisme accusateur de son aîné. Celui-ci lui aurait dit : « Peu importe ce que tu choisis, au bout du compte, ton œuvre va révéler tes peurs et tes désirs. » Si Goldblatt use de l'esthétique brutale — mais curieusement presque métaphysique (qu'on en juge par ses paysages désolés de puits et de croix qui évoquent Chirico) — du documentaire pour témoigner du réel, Kentridge se sert à l'inverse du caractère physique du documentaire pour s'opposer au réel et tenter de s'en échapper dans des paraboles obscures et éblouies.

« Mes films naissent d'un besoin de faire une image, d'un coup de tête, explique-t-il. Quant au sens, il émerge peu à peu au fil des mois nécessaires à leur réalisation. Initialement, ils n'ont de signification que la nécessité de leur existence. L'incertitude politique, philosophique de l'univers des images est bien plus proche de la réalité du monde. » Bien qu'il se défende d'être un *Juif errant*, Kentridge assigne à ses créatures filmiques en mouvement quelque chose du travail de la commission « Vérité et Réconciliation » de Desmond Tutu, mêlé à la légende du Golem — cette créature de glaise, activée à Prague par rabbi Loew pour défendre sa communauté des pogroms, en inscrivant sur son front le mot *EMET(H)* (« vérité » en hébreu). Déchirés et couverts de cendres, les photos funèbres de Goldblatt comme les films noirs de Kentridge pourraient bien avoir, d'une certaine façon, épousé les rites de deuil de la tradition juive.

TU RESTERAS HYÈNE

Premier d'une série de dix films expressionnistes, autobiographiques et oniriques, le court-métrage inaugural des *Chroniques de Soho*, en stigmatisant les songes et les mensonges du quotidien, cherche à traduire le climat politique et social du Johannesburg des dernières années de l'Apartheid. Éprouvant la nécessité de rendre visible le temps



Vue de l'exposition de William Kentridge, *Basta y Sobra*, Musée national – Centre d'art Reina Sofia, Madrid, 2017.
Au premier plan : *The Nose*. 2009.

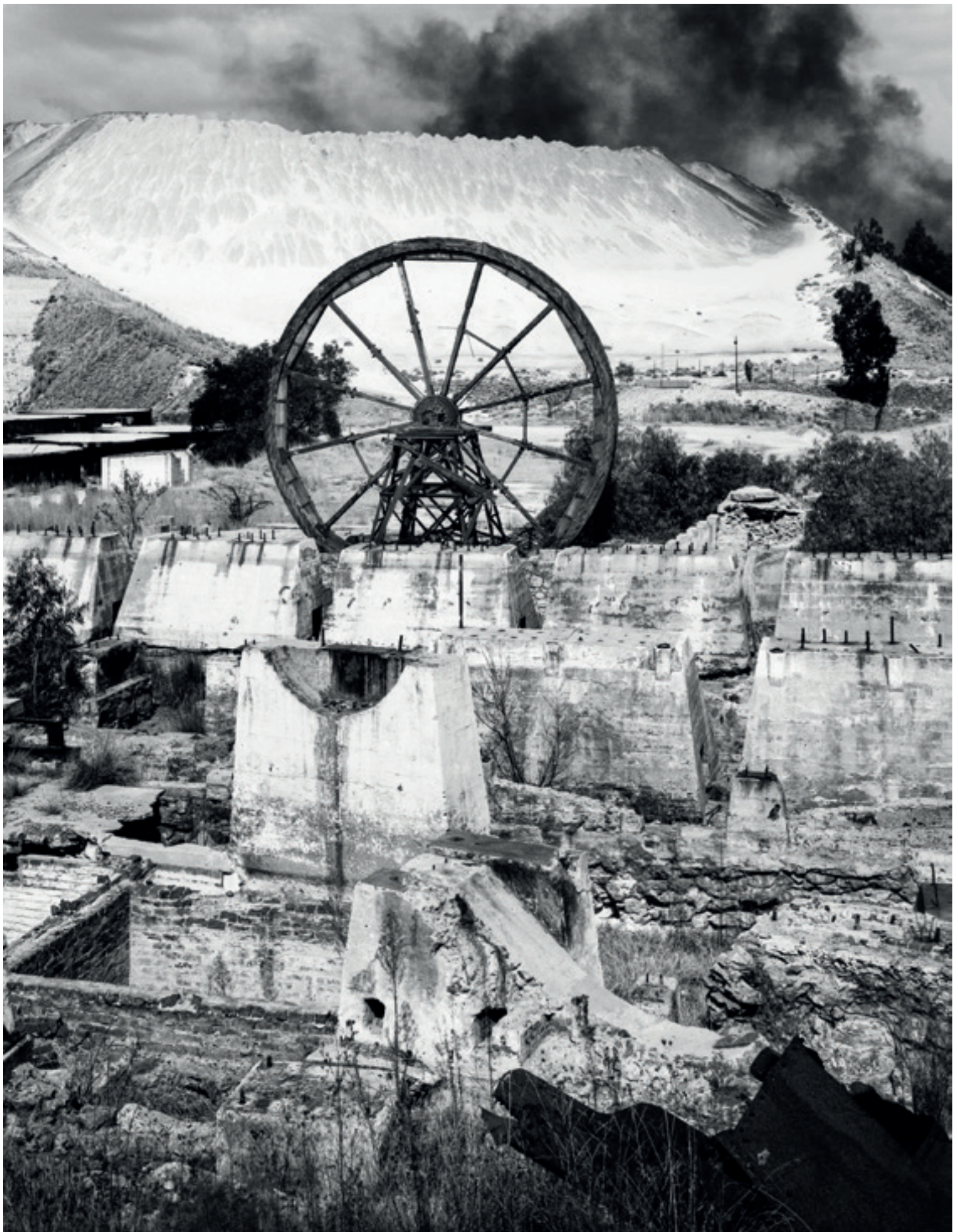
David Goldblatt.
Fondations de l'usine, roue de hissage des résidus miniers et terril de résidus, Wit Deep, Germiston, août 1966.
1966, épreuve numérique sur papier baryté, 58,5 x 46 cm. Courtesy de l'artiste et Goodman Gallery, Johannesburg/Cape Town.

et de conserver la trace de la destruction et de la disparition, Kentridge invente sa propre méthode, fondée sur l'improvisation et sur la technique du stop-motion – c'est-à-dire des dessins au fusain successifs, toujours exécutés sur la même feuille de papier (contrairement à la technique traditionnelle d'animation où chaque mouvement est dessiné sur une feuille séparée). Cédant volontiers au « poids de l'Europe qui repose sur l'extrême sud de l'Afrique » – sans doute pour mieux fuir tout exotisme et revendiquer « une compréhension emphatique de mondes qui n'étaient pas les nôtres » –, les images flottantes de ce nouveau Magicien d'Oz se rapprochent des jeux optiques du phénakistiscope de Joseph Plateau, du bricolage du cinéma muet de Méliès (qui lui inspirera plus tard *Seven Fragments for Georges Méliès* filmés à l'envers), ou de la fraîcheur sculpturale des fresques attribuées à Giotto dans la chapelle Bardi à Florence. Sans oublier les caricatures dénonciatrices de George Grosz, les gravures sauvages de Kirchner ou encore les photomontages politiques de John Heartfield – voire le matiérisme littéraire stigmatisant les relents nazis de l'Allemagne d'Anselm Kiefer. Créateur cannibale, Kentridge avale un

réseau quasi infini d'influences (on sait qu'il collectionne avidement Dürer, Rembrandt, Hopper ou Beckmann), digérant les sources européennes de la même manière que Picasso s'appropriait les formes africaines traditionnelles. Sans cesse gommées, effacées et surimprimées, ses scénettes d'un passé qui ne passe pas quittent le monde du reportage pour retrouver le rythme obsédant du travail à la mine et pour évoquer l'érosion lancinante d'un paysage mental, tel un palimpseste tremblant et ému entre souvenir et oubli. « Je pratique un art politique, c'est-à-dire ambigu, contradictoire, inachevé, orienté vers des fins précises : un art d'un optimisme mesuré, qui refuse le nihilisme », confie Kentridge.

MAIS QUI A TUÉ HARRY ?

Reprenant l'héritage de la frise des *Fugitifs* de Daumier, le marcheur protestataire de l'autre bout du monde exacerbe la forme du cortège, de la litanie, du triomphe, de la parade et de la danse de mort pour en faire une tragique et mythique « procession des dépossédés ». L'insertion de cette procession dans les murs de briques de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, l'une des plus anciennes ins-





titutions de soins fondée au XII^e siècle pour servir de refuge aux malades, aux nécessiteux et aux voyageurs — et qui abrite encore l'apocalyptique *Triptyque des deux saint Jean* réalisé par Memling pour ces lieux mêmes —, contribue à mettre singulièrement en abyme la démarche contemporaine du Sud-Africain. Construite à partir d'un grand dessin en éventail — *Smoke, Ashes, Fable*, daté de 1990 —, cette monumentale et sensible exposition reconsidère l'œuvre de Kentridge à la façon d'un rituel guérisseur pour tous les damnés de la Terre. Depuis la première *Chronique de Soho* jusqu'à la tourbillonnante parade de *More Sweetly Play the Dance*, chef-d'œuvre absolu du demiurge sud-africain (montré à Paris lors d'*Afriques capitales* à la Villette), tout n'est que traversée d'ombres douloureuses. De contempteur de la tragédie sud-africaine durant l'Apartheid, Kentridge, après son abolition, s'est métamorphosé en un chamane universel, tentant de donner vie aux créatures de son théâtre optique, comme les hommes préhistoriques des montagnes du Drakensberg animaient leurs peintures sur les parois des grottes en agitant leurs torches. Inspirée par un dessin évoquant un supplice de l'entourage du peintre flamand Van der Weyden (*Hommes retournant des chaises à la pelle*) et par une gravure des *Désastres de la guerre* de Goya — montrant une femme agressée par un soldat —, la marche de protestation des mineurs de *Smoke, Ashes, Fable* met en relief une pensée de l'empereur romain Marc Aurèle (« Demande-toi où est passé tout cela ? Fumée, cendre et légende ») confrontée aux espoirs déçus du règne d'Haïlé Sélassié, le Négus d'Éthiopie. Déjà, dans *Johannesburg, 2nd Greatest City after Paris*, la longue et fantomatique colonne de marcheurs, comme échappée de camps de concentration, qui serpentait dans le paysage dévasté du Highveld, s'avancé jusqu'au premier plan devant l'insatiable Soho. Lorsque l'affreux bonhomme jetait de la nourriture au visage d'un suppliant sans-abri — individualisé sous le nom de « Harry » —, le cortège se voyait contraint de reculer dans l'infini et dans l'informe. Devenu un petit porteur aux pieds enchaînés qui ploie sous la charge dans *Monument*, autre court-métrage réalisé lors de la période de transition qui a précédé l'abolition de l'Apartheid, « Harry » se retrouve en tête d'un autre cortège en éventail, réalisé sur douze grandes feuilles de papier qui se chevauchent, *Arc/Procession* :

William Kentridge.
Arc/Procession (*Smoke, Ashes, Fable*).
 1990, fusain et pastel sur papier, 177,8 x 384,5 cm.
 Collection de l'artiste.
 Courtesy de l'artiste et Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

William Kentridge.
I am not me, the horse is not mine.
 2008, performance.
 Courtesy de l'artiste.

Develop, Catch Up, Even Surpass (selon un slogan lui aussi emprunté ironiquement à Haïlé Sélassié). Porté à « démontrer la place de l'illusion dans l'édification du savoir », Kentridge, à partir de 1992, agrandit considérablement son univers en l'extrayant de l'histoire sud-africaine et en le confrontant aux grands mythes européens — comme le souligne la rétrospective de ses œuvres scéniques à Madrid. Associé à la Handspring Puppet Company, une compagnie de marionnettes pour adultes du Cap, il exorcise l'horreur des témoignages recueillis sur les exactions de l'Apartheid en mettant en scène, dans des atmosphères absurdes et crépusculaires à la Beckett, *Ubu and the Truth Commission* d'après Jarry en même temps que *Woyzeck on the Highveld* d'après Büchner ou *Confessions of Zeno* d'après Svevo. Après avoir monté *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi avec la Handspring (en prenant pour décor celui de *La Leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt), Kentridge se passionne pour l'opéra, psychanalytant en images *La Flûte enchantée* de Mozart ou *Le Nez* de Chostakovitch comme le *Voyage d'hiver* de Schubert, jusqu'à un *Wozzeck* de Berg d'anthologie à Salzbourg l'été dernier.

ILS PASSENT ET ILS NOUS PENSENT (GIANNARI)

« Nous avons atteint un point où toutes les destinations, toutes les lumières suscitent la méfiance » : invité en 1999 par la Biennale d'Istanbul, le maître des marionnettes reconsidère le mythe de la caverne de Platon à la lueur d'un lent théâtre d'ombres sans début ni fin, exhibant des « gens en déplacement » qui portent divers objets incongrus vus latéralement et qui arpentent les murs de l'ancienne et gigantesque Citerne Basilique de Constantinople. Souvent reprise — notamment dans les entrailles du Mont-Saint-Michel —, cette *Shadow Procession* envahit tout son œuvre à la manière d'une vertigineuse danse de mort, entre une bergmanienne danse macabre médiévale et une fellinienne parade de cirque ou une colonne de migrants en fuite — « eux qui traversent les murs » comme le rappelle Georges Didi-Huberman. Comme une lignée ininterrompue qui renaîtrait à chaque exposition, cette procession infinie rejoint son désir de ne créer qu'une seule et unique image. Dans *Portage*, des ombres en papier noir déchiré semblent courir sur les pages de l'encyclopédie Larousse, avant de se détacher de manière monumentale sur de vieilles cartes du monde en tapisserie, pour finir par se retrouver en porteuses de pillages romains dans *Triumphs and Laments*. *Grand parade of lifeless packaging*, cette « grande parade des emballages sans vie » sur l'histoire de Rome s'est transformée





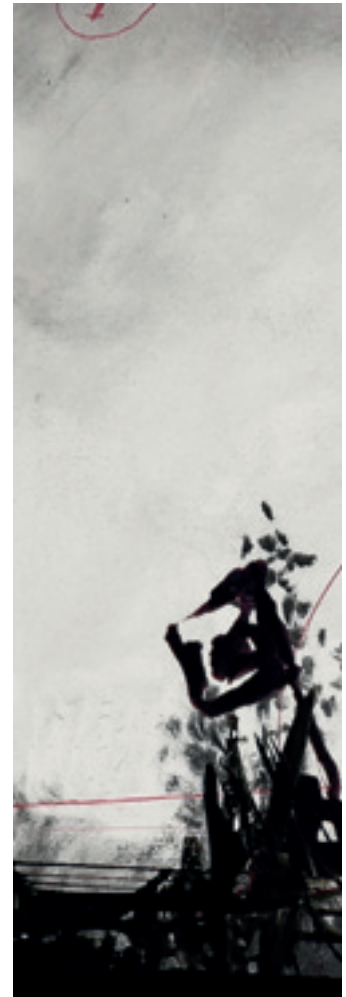
Vue de l'exposition de William Kentridge, *If We Ever Get to Heaven*, EYE Filmmuseum, Amsterdam, 2015.
More Sweetly Play the Dance.
2015, projection vidéo, son, 8 écrans, 4 mégaphones, 15 min.



Vue de l'exposition de William Kentridge, *Basta y Sobra*, Musée national – Centre d'art Reina Sofia, Madrid, 2017. Marionnettes et dessins pour *Woyzeck on the Highveld*. 1992.

en 2016 en graffitis inversés, couvrant les bords du Tibre de hautes silhouettes de dix mètres de hauteur, décapées à l'eau à haute pression à même la saleté du mur. Manquait à cette danse de mort un tableau vivant final. Alors qu'il met en scène *Lulu*, l'ultime opéra de Berg, Kentridge est frappé par une réplique de l'héroïne, s'écriant devant le cadavre de son mari : « La danse est terminée. » Il songe alors au dernier vers d'un poème écrit après la fusillade survenue dans la région de Marikana en 2012, où 34 ouvriers de mines de platine avaient trouvé la mort : « La grève est finie, les morts se remettent au travail. » Reliant ces deux interjections à la *Fugue de mort* de Paul Celan, berceuse tragique écrite en mai 45, trois mois après la libération du poète juif du camp d'Auschwitz, Kentridge réalise *More Sweetly Play the Dance*, une frise monumentale, solennelle et tonitruante de 44 mètres de long, qui figure le monde comme une danse macabre emportant tous les vivants. Émergeant des fumées souillées de la vallée de la mort de Johannesburg, raturées de mesures au crayon, hérissées de pylônes en ruine et de crassiers affaissés, les silhouettes de musiciens et de danseurs, filmés à contrejour dans

une couleur sourde, défilent devant un trio de squelettes et des têtes-portraits plantées sur des piques, en se détachant, telle une allégorie de la condition humaine, par-dessus le paysage. Entrant du côté droit en tournoyant à l'envers, comme s'il fallait rembobiner son existence au moment de sa mort, un homme en jaune donne le signal du départ à une fanfare bancale, inspirée de celles de la Nouvelle-Orléans (jouée par l'African Immanuel Essemblies Brass Band de Sebokeng dirigée par l'évêque Sefatsa). Menés par un homme qui jette des feuilles de papier par-dessus sa tête et dépassés par une gigantesque cisaille à volaille, les musiciens élèvent leurs cuivres, les malades et les estropiés clopinent en poussant leur pied à perfusion, les tireurs de chariots de recyclage s'infiltrant dans le trafic, tandis que les porteurs faiblissent sous le poids d'accessoires « de tous les espoirs, craintes et désirs », telles des citations volées à des œuvres passées. Mais qu'arrivera-t-il quand la musique en boucle de cette longue marche s'achèvera ? « Lorsque l'on voit de la lumière pure, éclatante, cela veut dire quoi, questionne Kentridge. Cela signifie qu'on est arrivé à la fin du film. » ■



William Kentridge.
More Sweetly Play the Dance.
2015, projection vidéo, son, 8 écrans, 4 mégaphones, 15 min.

WILLIAM KENTRIDGE. SMOKE, ASHES, FABLE.
ST-JANSHOSPITAAL - MUSÉE MEMLING, BRUGES.
JUSQU'AU 25 FÉVRIER 2018.
COMMISSARIAT : MARGARET K. KOERNER.

WILLAM KENTRIDGE. ENOUGH AND MORE THAN ENOUGH.
MUSEO NACIONAL DE ARTE REINA SOFIA, MADRID.
JUSQU'AU 19 MARS 2018.
COMMISSARIAT : MANUEL BORJA-VILLEL ET SOLEDAD LIANO.



WILLAM KENTRIDGE. O SENTIMENTAL MACHINE.
LIEBIGHAUS, FRANCFORT.
DU 23 MARS AU 26 AOÛT 2018.

DAVID GOLDBLATT.
CENTRE POMPIDOU, PARIS.
DU 21 FÉVRIER AU 7 MAI 2018
COMMISSARIAT : KAROLINA ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA

DAVID GOLDBLATT.
LIBRAIRIE MARIAN GOODMAN, PARIS.
DU 21 FÉVRIER AU 17 MARS 2018.

