

## Carte blanche à Anne Imhof, Natures Mortes

Eloïse Guénard

Number 130, Winter 2022

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/98439ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

### ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Guénard, E. (2022). Review of [Carte blanche à Anne Imhof, Natures Mortes]. *Espace*, (130), 88–89.



## Carte blanche à Anne Imhof, *Natures Mortes*

Eloïse Guénard

**PALAIS DE TOKYO**

**PARIS**

**22 MAI –**

**24 OCTOBRE 2021**

Comme Ugo Rondinone, Philippe Parreno, Tino Sehgal, Camille Henrot et Tomás Saraceno avant elle, Anne Imhof a eu carte blanche pour investir la totalité du Palais de Tokyo. Connue pour ses performances (notamment *Faust*, récompensée par le Lion d'or à la Biennale de Venise en 2017), l'artiste allemande s'allie à une trentaine de prestigieux invités pour concevoir un parcours jusqu'aux tréfonds du Palais de Tokyo. Peintures, sculptures, objets inanimés et corps en mouvement participent à une chorégraphie minutieusement orchestrée. L'ensemble est accompagné d'une bande-son signée par sa complice Eliza Douglas, plasticienne et compositrice.

Avec une ambition à la hauteur de la monumentalité du lieu, *Natures Mortes* invite à une traversée conjointe de l'histoire de l'art et de l'histoire sociale. L'exposition s'ouvre avec *Passage* (2021), une structure montée sur acier constituée de plaques de verre que l'artiste a récupérées dans des bureaux désaffectés à Turin. Les vitres de l'installation laissent apparaître un ensemble de grandes peintures dont le dégradé du jaune

au noir épouse la courbe du bâtiment. Contrepoint à ce coucher de soleil abstrait, la vidéo d'Elaine Sturtevant, montée en boucle, présente la course effrénée d'un chien sur un écran de plusieurs mètres (*Finite/ Infinite*, 2010).

Le décor du dispositif scénique ou scénographique est planté avec, pour protagonistes, le temps et l'espace. De percées lumineuses en reflets et miroitements, il multiplie les points de vue sur l'architecture. La nature y tient une place de choix, notamment avec les touches colorées de Joan Mitchell (*La Grande Vallée XX*, 1983) ou encore la nuit étoilée de Wolfgang Tillmans (*Sternenhimmel*, 1995). D'œuvre en œuvre, le visiteur parcourt des paysages aux accents post-romantiques, traverse des lieux qui ne manquent pas d'évoquer les passages parisiens de Walter Benjamin (*Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*) et finit par se perdre dans des espaces transitoires, ponctués de vestiges urbains largement tagués.

La fluidité du regard, embrassant librement l'espace, se change *in fine* en appareil de contrôle dans le glissement d'un monde à un autre. L'omnipotence du visuel n'est pas l'apanage de la contemporanéité – comme pourrait, par exemple, le rappeler le panoptique de Jeremy Bentham datant de la fin du 18<sup>e</sup> siècle – mais la surveillance généralisée marque le présent de son sceau. Est-ce la ruine d'une utopie et le délitement de ses promesses qui sont données à voir ? L'esthétisation « chic » d'un post-punk berlinois édulcore quelque peu cette lecture à l'aune d'une contre-culture assagie. Pour autant, la révolte ourdit : ici, le drapeau rouge sur fond rouge de Jutta Koether (*Untitled*, 1986); là, Cady Noland armée d'un fusil (*Tanya As Bandit*, 1989); plus loin, la violence de Klara Lidén détruisant un vélo avec une barre de fer (*Bodies Of Society*, 2006) ou celle des corps marginalisés convoqués par Mohamed Bourouissa (*The ride*, 2017).

Au cœur du parcours, quatre colonnes calfeutrées en « punching-ball » délimitent une scène vide sous la rotonde : un ring. Mais existe-t-il encore un espace de lutte ? Serions-nous arrivés trop tôt ou trop tard pour assister à une action déjà jouée ou à jamais en suspens ? Dans cette indécision, le visiteur, un peu « groggy », déambule de couloirs en îlots, balancé par des émotions éclectiques et guidé par une partition dont il n'est pas l'auteur. C'est aussi un combat infini que livre la vidéo d'Anne Imhof *Untitled (Wave)* (2021). Eliza Douglas, cheveux au vent et torse nu, y agite son fouet pour dompter le ressac de la mer. Ce geste hypnotique, répété depuis une dalle de béton qui sépare la performeuse de l'océan, relève du rituel d'affirmation de soi.

Dans un match sans boxeur, l'attente tient lieu d'action. Dans la série de photographies *The Piers* (1975-1986) d'Alvin Baltrop, des corps immobiles, transis de désir, s'abandonnent sur les docks désaffectés de l'Hudson River à New York. Parmi les spectres qui habitent l'espace du Palais de Tokyo, certains font écho à la période de confinement qui s'est achevée peu avant l'ouverture de l'exposition. Les fioles d'alcool gisant à l'entrée de bouches de métro de Berlin sont autant de traces de la vie nocturne clandestine des laissés-pour-compte, que les polaroids de Cyprien Gaillard saisissent (*Green Vessel Study*, 2020). En une étonnante mise en scène de l'absence, des cris et des rires entrecoupés de pièces instrumentales retentissent non loin, depuis le ballet d'enceintes mobiles qui glissent sur des rails en lévitation (Eliza Douglas, Anne Imhof, *Sound Rail II*, 2021).

La sursignification du titre programmatique, *Natures Mortes*, le laissait présager : la mort et la déliquescence sont latentes. Avec Cy Twombly (*Achilles Mourning the Death of Patroclus*, 1962), Théodore Géricault (*Le Radeau de la Méduse*, 1818, dessin préparatoire), Rosemarie Trockel (*Shutter 2*, 2010), des corps meurtris et des lambeaux de chair s'exposent.

Point d'orgue de l'exposition, l'habitable qui abrite l'ensemble de Sigmar Polke, *Axial Age* (2005-2007) offre-t-il d'autres horizons ? Le peintre utilise différents processus qui viennent altérer la surface vibrante et oxydée de la toile, avec une superposition de couches de laques, de vernis, de pigments d'or, d'argent, de lapis-lazuli et de malachite. « L'ère axiale » à laquelle le titre se réfère désigne, selon le psychiatre germano-suisse Karl Jaspers, le bouleversement dans l'histoire de la pensée et des religions produit par Confucius, Bouddha, Zarathoustra, Élie et Homère entre les années 800 et 200.

En l'occurrence, l'exposition n'augure pas une nouvelle ère ni n'insufflé de révolution, sinon celle des cycles naturels dans un mouvement d'éternel retour.

Eloïse Guénard a rejoint le Service des Publics du Centre Pompidou en 2018. Elle a auparavant assuré des missions pédagogiques et curatoriales pour différents établissements culturels. En parallèle, elle écrit dans plusieurs revues, en France et à l'international. Son travail porte sur les formes de transmission de/par l'art et sur la corrélation entre la création et son environnement.

## André Du Bois, *D'emportements, d'alcôves*

Josianne Desloges

**MUSÉE MARIUS-BARBEAU  
SAINT-JOSEPH-DE-BEAUCE  
27 JUIN –  
12 SEPTEMBRE 2021**

En investissant le premier étage du Musée Marius-Barbeau, à Saint-Joseph de Beauce, André Du Bois a créé, tout l'été, un territoire en perpétuelle transformation. Ses œuvres faites de bois, d'artéfacts, d'objets trouvés, d'eau, d'encre et de pierres composent un espace scénographique peuplé d'ombres où les corps s'avancent, aux aguets, ou se recueillent, pensifs. L'éclairage a été pensé pour baigner les œuvres d'une aura d'étrangeté. Le visiteur s'y sent comme un géant à cheval entre deux mondes.

L'exposition en trois temps tient à la fois de la sculpture et du dessin. Bien que denses, voire chaotiques, les différentes constructions semblent reliées par des lignes finement tracées qui se révèlent, au fur et à mesure de la déambulation, dans la pénombre enveloppante. Cette idée de la sculpture, ou plutôt d'un assemblage d'objets dans l'espace, est pensée pour être mise en relation avec le corps, propulsant les arts visuels dans les arts vivants.

Le premier espace est occupé par une grande sculpture, juchée sur un chariot à grains trouvé chez un antiquaire. Les longs morceaux de bois qui la composent frémissent au moindre souffle d'air. En tirant son socle, on pourrait lui faire traverser la pièce et, en y posant la main, on peut la faire tanguer doucement. Au deuxième plan, un amas de petits bancs de bois crée une architecture vallonnée qui s'élève de façon structurée, mais semble vouloir s'étendre comme un rhizome.

Avec ce paysage central, l'artiste a trouvé une manière de faire écho au territoire naturel que surplombe le musée : les champs, la rivière Chaudière et ses rives pentues. Il reprend aussi les formes de bois qu'il avait utilisées pour concevoir l'installation performative *Les collatérales*, à la Biennale internationale du lin de Portneuf, en 2017. Finalement, il rend hommage à la rivière qui coule le long de son terrain à Neuville, source inépuisable d'expérimentations, de dessins dans l'eau et de constructions aériennes, où il grimpe pour photographier sa muse d'eau à vol d'oiseau. Le territoire de l'exposition évoque ainsi celui de l'atelier en plein air, et tous deux se modifient au fil des gestes du créateur et des performeurs qu'il invite à s'y produire.

La zone, tout au fond de l'espace d'exposition, accueille d'ailleurs un espace spécifiquement dédié aux performances. Dans un large bol rond et peu profond, André Du Bois a dissout de la poudre noire qui sert à obtenir des miroirs d'eau. Un joug – autre objet patrimonial mettant en valeur la mémoire du lieu, nommé en hommage à Marius Barbeau, considéré comme le père de l'anthropologie canadienne –, des morceaux de bois, une pierre et une construction verticale, qui rappelle une chute, entourent un espace qui peut accueillir un corps