



12.02.11

15.05.11



## tous cannibales

commissaire : Jeanette Zwingenberger

L'ingestion d'un être humain par un de ses semblables (ami ou ennemi), est un tabou dans les sociétés occidentales. Le cannibalisme comme pratique est pourtant un sujet fascinant, à la croisée de disciplines comme l'anthropologie, l'ethnologie, la psychanalyse, l'histoire, la sociologie, la religion, et la médecine.

« Nous sommes tous des cannibales », la formule qui a inspiré le titre de cette exposition, est le titre d'un article publié par l'anthropologue Claude Lévi-Strauss dans *La Repubblica* en 1993. Existe-t-il une réelle différence entre ingérer le corps de l'autre et en introduire volontairement des parties ou des substances dans son propre corps, par injection, greffe ou transplantation ? C'est la question centrale de ce texte qui

« exorcise » ainsi la notion de cannibalisme et suggère par là qu' « il existe aussi parmi nous », sous d'autres formes.

Cette définition plus étendue du cannibalisme est celle qui sous-tend le projet de Jeanette Zwingenberger, la commissaire de l'exposition. Rejetant voyeurisme et fascination pour la violence, elle s'est intéressée au cannibalisme comme une métaphore de la relation que nous avons au corps et à la chair, la nôtre et celle de l'autre. L'idée de l'exposition lui est venue d'un constat personnel : le sentiment que les artistes contemporains ces dix dernières années accordaient une plus large place que leurs prédécesseurs à la représentation de la chair, et aux thèmes d'absorption, d'assimilation et de dévoration. L'exposition regroupe une trentaine de ces artistes, dont les œuvres sont mises en perspective avec des œuvres anciennes et des documents historiques d'époques et de régions diverses.

On pénètre dans l'exposition sur un tapis rouge, de chair. *Marble Floor* créé par **Wim Delvoye** se révèle être une fine marquerie de salami, rosette et chorizo, digne des églises baroques italiennes. Le règne minéral et animal se confondent sous les pieds des visiteurs, dans la galerie qui sert d'introduction ; mais c'est aussi le règne humain et animal qui se mêlent, puisque dans l'œuvre de Delvoye, homme et cochon sont souvent assimilés l'un à l'autre. Ils sont solidaires par la chair. Or c'est bien de cela qu'il s'agit dans le cannibalisme : manger la chair de l'homme comme s'il s'agissait de chair animale.

Dans l'imaginaire occidental, le cannibale, c'est « l'autre absolu ». L'aquarelle d'**Oda Jaune** ouvre l'exposition sur une ambiguïté : une femme mange autant qu'elle est mangée et le visage de celui qu'elle absorbe devient son propre visage. Qui est le cannibale de l'autre ?

Les histoires de dévoration sont nombreuses dans les mythologies du monde entier. Elles expriment sans doute des pulsions et angoisses ancrées au plus profond de notre inconscient : dévorer l'autre et être dévoré. Dans la mythologie grecque, Chronos, Polyphème, Tantale, Saturne et d'autres font acte d'anthropophagie. Le monde chrétien la condamne : la chair de l'homme est sacrée, car à l'image de Dieu. À partir du XIII<sup>e</sup> siècle, les images de dévoration peuplent les représentations des enfers. Les punitions que doivent subir les pécheurs sont avant tout corporelles et le diable écorché, découpe et surtout ingurgite et régurgite les damnés. De la gravure réalisée au XV<sup>e</sup> siècle par **Antonio Bettini** au masque rouge de l'artiste brut **Giovanni Battista Podesta**, qui renoue avec l'iconographie du Moyen Âge, la bouche béante du diable est la punition suprême, l'allégorie de l'entrée aux enfers. Les scènes de mutilation, démembrement et consommation des corps caractéristiques de la représentation de la punition diabolique se retrouvent dans d'autres iconographies. Celle du loup-garou par exemple, ici représentée par une gravure de **Lucas Cranach l'ancien** : l'homme, se croyant loup, dévore ses semblables. Mais aussi celle du sabbat des sorcières, ces réunions nocturnes au cours desquelles celles-ci accomplissent leurs rites magiques et se livrent à des orgies cannibales qui intéresseront plus tard Goya. Dans un cas comme dans l'autre, l'anthropophagie apparaît comme une pulsion aux origines maléfiques, menaçant la société et l'église.

Des auteurs comme le grec Hérodote au V<sup>e</sup> siècle, avaient décrit des peuples monstrueux, anthropophages, situés aux confins du monde connu. Les grandes explorations qui commencent au XV<sup>e</sup> siècle donnent corps à ces récits : les navigateurs en font état, comme Christophe Colomb qui fait noter dans son journal : « Plus au-delà, vers l'est, il y a des hommes avec un

seul œil et d'autres avec des museaux de chien qui mangent les êtres humains ». Ces « sauvages », cette non-humanité, sert de contrepoint à la civilisation. Le terme « cariba » ou « caniba » que Colomb utilise pour désigner les indiens autochtones des Petites Antilles, devient synonyme, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, d'anthropophage, de mangeur d'homme. Les récits illustrés des premières expéditions aux Amériques, comme ceux publiés par **Théodore de Bry** d'après les récits de Jean de Léry et Hans Staden, nourrissent l'imaginaire des européens. Le cannibale apparaît comme un être dévoyé qu'il convient de détourner de ses idoles pour le convertir au vrai Dieu. L'opposition est mise en évidence dans le tableau d'**Etienne Antoine Marsal** mettant face à face les jésuites fidèles à leur foi aux Indiens sur le point de les torturer. Comme le Christ, les deux pères jésuites s'offrent en sacrifice pour leur Dieu. La légende qui veut que leur cœur ait été dévoré par les indiens Hurons est une manière de rapeler l'eucharistie.

Jusque dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le cannibalisme est assimilé à la manifestation d'un état primitif, dans lequel l'homme serait proche de ses instincts animaux, donc éloigné par rapport au modèle d'évolution darwinien qui le mènerait progressivement vers la sophistication de la civilisation. Les photographies à visée « ethnographique » qui circulent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle sont mises au service de cette vision. Les **frères Dufty**, qui tiennent un studio de photographie installé à Levuka dans les îles Fidji dans les années 1860-90, dressent le portrait d'un groupe d'hommes accusés d'avoir sauvagement tué et mangé une famille ; mais rien ne distingue vraiment ces photographies judiciaires de portraits ethnologiques qui circulent alors sous forme de

cartes postales ou de cartes de visites. À la même époque, Carl Hagenbeck crée à Hambourg le premier « zoo humain » : la reconstitution de villages entiers dans lesquels des centaines de femmes, d'hommes et d'enfants de contrées lointaines sont parqués et doivent vivre sous les yeux d'un public avide d'exotisme et de sensations. L'idée est de montrer des individus « singuliers » ; et en cela les « sauvages anthropophages » exhibés dans le « village cannibale » dans les années 20 sont un argument très vendeur. Des cartes postales véhiculant les stéréotypes racistes les plus malsains sont offerts comme souvenirs de la visite. Elles révèlent quelle image de l'autre veulent véhiculer les occidentaux en cette période d'expansion coloniale : il s'agit de l'animaliser pour glorifier en retour les empires coloniaux et leur mission civilisatrice.

Le cannibale est donc à la fois le Malin, l'animal, le sauvage ; il prend une forme plus familière dans la figure du « buveur de sang », qui existe dans de nombreux contes et folklores populaires, mais se cristallise à partir du XVIII<sup>e</sup> dans la figure du « vampire ». **Pieter Hugo** met ici en scène une image stéréotypée de scène vampirique, telle qu'on en trouve à foison dans les productions de Nollywood, l'industrie cinématographique du Niger (et la troisième plus prolifique au monde). À considérer *Le journal d'un vampire*, *Buffy*, *Twilight*, *True Blood*, et autres séries télévisées consacrées aux vampires, il semblerait qu'ils restent très présents dans notre imaginaire.

Tandis que les saynètes de **Marcel Dzama** rappellent les visions de l'enfer, le portrait à double tête de **Victor Brauner** dévoile la part sombre qui est en nous. Cette peinture de 1941 suggère que le prédateur n'est pas nécessairement l'Autre, mais que chacun porte en lui-même une face sombre qui le menace.

Dans le grand tableau d'**Oda Jaune**, une zone de chair informe s'impose au premier plan d'un paysage classique, auquel s'enchèvèrent des scènes dans lesquelles le corps est tantôt traité comme viande, tantôt livré à des caresses érotiques. Ce continuum entre corps et paysage introduit une section de l'exposition dans laquelle les artistes explorent le corps organique, l'intérieur de nous-mêmes, comme un univers à part entière.

En pénétrant dans la première salle, on découvre un homme inerte aux proportions exceptionnelles, comme échoué au sol. Dans *The Matrix of Amnesia* de **John Isaacs** le corps sans identité (car sans tête), reproduit avec une précision hyperréaliste, devient une masse informe et repoussante ; c'est comme si l'homme avait régressé, que son évolution l'avait conduit vers un état antérieur de la chair, pas encore abouti, plus proche de l'informe biologique.

Près de lui, **Norbert Bisky** cherche à faire coïncider peinture et chair, celle-ci devenant un motif abstrait, une sorte de paysage révélé par la vision rapprochée. Le foisonnement rhizomique des dessins à l'encre de **Jérôme Zonder** nous fait pénétrer au plus profond du corps « jusqu'à prendre en compte la réalité de l'atome ». Dans *L'Autre*, une forme cellulaire, agrandie aux dimensions d'un astre, met au jour une matière hybride, combinant formes organiques et technologiques, qui rend compte, selon l'artiste, du fonctionnement invisible de la perception. Les personnages d'**Álvaro Oyarzún** semblent quand à eux sortis d'une bande dessinée. Ils vaquent sereinement à leurs occupations, indifférents au magma de chair qui les entoure comme à la mutilation et à la putréfaction de leur propre corps. Dans un autre dessin d'Oyarzún, les répliques d'un couple qui se sépare s'insèrent dans une topographie organique « à vif ». La chair parle aussi chez **Gilles Barbier**. L'homme y est multiple et son

corps explose en un « multivers » (par opposition à l'univers). Il devient cosmos en formation dans *No elasticity* où l'explosion d'un ambassadeur produit une constellation colorée d'organes, devenant chacun autonome. Ses propres organes (puisque c'est lui qu'il représente allongé dans *Aaaah!*) se sont également émancipés : leur contamination par le « virus de la publicité » a donné à chacun ses propres aspirations. En contrepoint à ces chairs tourmentées, le petit monument d'**Erik Dietman** apparaît comme un talisman, un objet « pensé » et secret pour soigner les blessures réelles ou symboliques.

Nous sommes faits de chair et de sang, mais cette chair qui constitue notre corps nous est invisible et « impensable ». Jacques Lacan écrivait : « Il y a là une horrible découverte, celle de la chair qu'on ne voit jamais, le fond des choses, l'envers de la face, du visage, les secreta par excellence, la chair dont tout sort, au plus profond même du mystère, la chair en tant qu'elle est souffrante, qu'elle est informe, que sa forme par soi-même est quelque chose qui provoque l'angoisse. Vision d'angoisse, dernière révélation du Tu es ceci – Tu es ceci qui est le plus loin de toi, ceci qui est le plus informe. »

La robe de viande de **Jana Sterbak** donne corps à cette vision de l'intérieur, à la chair qui selon Jeanette Zwingenberger doit être considérée comme « l'interface avec tout le vivant ». L'artiste a comme inversé enveloppe et contenu : elle a « retourné » le corps vers l'extérieur et nous propose une parure comestible et périssable, à notre image... Conçue il y a plus de vingt ans, cette œuvre a semblé-t-il gardé toute sa force, puisqu'elle a inspiré la tenue que portait la chanteuse Lady Gaga lors d'une récente cérémonie. Face à cette vanité de chair, **Joel-Peter Witkin** propose une vanité inspirée de la peinture flamande du

XVII<sup>e</sup> siècle, qui mêle des fragments de corps humains à des fruits de terre et de mer.

Dans ses peintures, **Adriana Varejão** ouvre des plaies béantes dans les surfaces propres et lisses d'azulejos, ces carreaux de faïence caractéristiques de la présence coloniale portugaise au Brésil. La paroi devient métonymiquement une peau, et la chair celle des indigènes, décimés par la colonisation portugaise. Plus loin dans l'exposition, une autre toile de Varejão ouvre non pas sur de la chair vive, mais sur un espace imaginaire où affleurent des corps mutilés, « cannibalisés » d'autres toiles. L'artiste s'appuie sur l'histoire de son pays, marquée par le cannibalisme, puisque les indiens Tupinamba du Brésil sont connus pour avoir pratiqué une anthropophagie rituelle, dont les grands explorateurs ont rendu compte. Les mouvements modernistes brésiliens s'en sont revendiqué pour construire l'identité brésilienne. Pour le poète Oswald de Andrade auteur du *Manifeste Anthropophage* (1928), le rite anthropophage représente donc symboliquement la notion d'absorption, d'assimilation, de transculturalisme et de métissage culturel qui caractérise la culture brésilienne. Cette approche positive a été réaffirmée lors de la 24<sup>e</sup> Biennale de Sao Paulo en 1998 qui a choisi l'anthropophagie comme thème. Les artistes de l'exposition *Tous cannibales* en montrent l'actualité et abordent l'incorporation d'un point de vue encore plus radical.

Comme celle de Varejão ou Sterbak, l'œuvre de **Melissa Ichuji** met en scène une tension entre l'intérieur et l'extérieur du corps humain, dont les artistes se plaisent à transfigurer la matière. Dans une pose provocante, une femme en lingerie corsetée et épiderme à fleurs dévoile une chair faite de larves et un visage-vulve s'ouvrant sur un nid de guêpes qui suscitent le dégoût.

À l'inverse, la chair des « Mi Mi Chan » de **Makoto Aida** est plus appétissante. Dans la fiction inventée par l'artiste, l'anthropophagie est devenue courante, puisqu'il imagine une société qui aurait créé, grâce à des manipulations génétiques, un petit animal comestible ayant l'apparence d'une ravissante femme miniature. Les « femmes artificielles comestibles » peuvent donc être mangées « à toutes les sauces ». **Norbert Bisky** évoque une autre tradition culinaire, mais aussi picturale... Le jeune cannibale aux airs angéliques évoque en même temps Le Caravage et Goya. Comme un ogre moderne, il mange avec détachement de jeunes garçons à son image, qui se débattent.

C'est dans l'espace du mythe que nous emmènent le tableau de **ChantalPetit**, qui nous convie à un « festin des dieux » autour de la tête de Saint Jean-Baptiste, ou la vidéo de **Camille de Galbert**, « réflexion introspective et libératoire » autour du conflit fratricide entre Atrée et Thyeste. Les portraits de **Pieter Hugo** parlent en revanche d'un cannibalisme bien réel. *Looking aside*, nous montre des personnes atteintes d'albinisme, une particularité génétique qui provoque une dépigmentation de la peau, des cheveux et des yeux. Or les albinos font l'objet de croyances persistantes dans certaines régions d'Afrique, les sorciers leur attribuant des pouvoirs surnaturels. Certains de leurs organes, recherchés pour la confection de philtres, font donc l'objet d'un trafic notamment en Tanzanie autour du Lac Victoria.

L'univers noir des dessins de **Sandra Vazquez de la Horra** qui rappelle à la fois Goya et les symbolistes, est peuplé de créatures fantastiques, issues des propres visions et cauchemars de l'artiste. Le désir érotique d'absorption de l'autre s'y manifeste dans les représentations de femmes vampires.

La déesse **Kali** est la déesse-mère destructrice et créatrice de l'hindouisme, souvent représentée portant une tête humaine



coupée dans l'une de ses deux mains. Elle est l'énergie, capable de tout détruire, et de tout engendrer. C'est elle qui vint à bout du démon indestructible Rakta-Vija qui dévastait la terre, en buvant tout son sang et en consommant sa chair, car chaque goutte de sang tombée du sol engendrait un nouveau démon.

Par contraste, l'anthropophagie suggérée dans les scènes dessinées par **Michaël Borremans** semble bien domestique : entre conte de fées et recette de cuisine, elles nous emmènent loin du sacré et des récits mythiques.

Les cannibalismes de famine ou pathologique, ont existé sous toutes les latitudes et à toutes les époques. Perpétré par des individus désespérés ou déments, ils ne disent rien d'une société. En revanche, ritualisé, le cannibalisme est d'une tout autre nature : pratiqué collectivement selon des protocoles codifiés

et sophistiqués, il porte alors une dimension métaphysique. Hommage ou acte de vengeance, il traduit la relation qu'un groupe entretient avec ses propres membres (endocannibalisme) ou avec ceux d'un groupe extérieur au sien (exocannibalisme). Dans les îles Fidji ou en Nouvelle-Guinée par exemple, la chasse aux têtes et l'anthropophagie rituelle semble avoir persisté jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans la région du fleuve Sépik, en Papouasie Nouvelle-Guinée, les différents objets liés à ces pratiques étaient conservés dans l'espace sacré de la « maison des hommes » ou maison des ancêtres. Les *Yipwon* – grandes sculptures en forme de crochets – étaient les « vaisseaux » des esprits et servaient à suspendre les trophées des ennemis tués lors des expéditions de « chasse aux têtes ».

Autour de ces objets ethnographiques, témoins d'un cannibalisme sacré, sont présentés des œuvres contemporaines explorant son versant profane. « Je suis ma victime préférée » dit **Gilles Barbier**, qui avoue être obsédé par le cannibalisme, dont les récits ont accompagné son enfance au Vanuatu. Dans *Polyfocus*, lui et ses clones jouent une scène de « festin cannibale » de composition très classique, qui rappelle l'iconographie de Théodore de Bry. Dans sa série de dessins **Patrizio di Massimo** recherche les traces du post-colonialisme dans l'imaginaire contemporain : les références à Picasso se mêlent à des images de corps d'hommes nus, qui basculent dans des scènes de brutalité, échos de la violence raciale en Italie. Les êtres hybrides créés par **Wangechi Mutu** ont incorporé dans leur épiderme et leur anatomie des éléments hétérogènes, signes du multiculturalisme et de la globalisation spécifique à notre société contemporaine.

Le cannibalisme imaginé par **Dana Schutz** est un processus d'autophagie « positive », comme le suggère sa palette vibrante.

L'artiste a imaginé une société de « self-eaters » (*mangeurs de soi*) qui se consomment pour se reconstruire, dans un processus potentiellement sans fin. Un tel sujet est en même temps pour l'artiste un défi artistique, visible dans son dessin : comment représente-t-on quelqu'un qui mange son propre visage ?

Dans sa maison des environs de Madrid, la « ferme du sourd », **Goya** avait peint à même les murs des « peintures noires » qui furent transférées sur toile et sont à présent conservées au musée du Prado. Parmi ces œuvres figure *Saturne dévorant ses enfants*, faisant référence à l'épisode de la mythologie grecque dans lequel Saturne (Chronos dans la mythologie romaine) dévore chacun de ses enfants à leur naissance pour éviter que ne s'accomplisse la prédiction selon laquelle il serait détrôné par l'un d'eux. L'œuvre maîtresse est ici évoquée à travers les versions qu'en donnent deux artistes contemporains. **Yasumasa Morimura** joue Saturne dans *Exchange of Devouring*. Artiste « appropriationniste », Morimura s'est spécialisé dans le détournement d'images universellement connues. Dans sa série *Self-portrait as art history*, il se substitue aux sujets des chefs d'œuvre de l'histoire de l'art, de Vélasquez à Warhol en passant par Goya (dont il a également transposé *Les Caprices* en 2004). De son côté, **Vik Muniz** « matérialise » aussi des peintures célèbres, mais à partir de composants insolites (chocolat, caviar, poussière). Comme toutes les œuvres de la série *Picture of Junk*, cette photographie a été réalisée avec des jeunes des favelas des environs de Rio, à qui l'artiste a demandé de collecter des objets de rebus qu'il assemble pour recréer l'image de Saturne. La « monstrueuse accumulation des déchets produits par l'humanité, qui dévore l'espace vital de notre planète » prend la place du dieu infanticide.

Dans sa série de gravures *Les Caprices* (1799), Goya dresse le portrait d'une humanité dégradée, gouvernée par ses instincts. À travers ses scènes de fiction cauchemardesque, il distille une critique acerbe de la société espagnole, alors sous l'influence de l'Inquisition. La série des *Désastres de la Guerre* (1810-1815), plus tardive, témoigne des atrocités commises par les troupes napoléoniennes en Espagne.

La barbarie, la violence, la cruauté, sont des thèmes récurrents chez **Jake et Dinos Chapman** qui se concentrent sur la dimension la plus bestiale de l'humanité. Il n'est donc pas étonnant qu'ils se soient intéressés à Goya, en transposant tout d'abord les *Désastres de la guerre* en sculpture, puis en intervenant directement sur les gravures du maître espagnol, auxquelles ils superposent leurs propres fantasmes et leur style. Les variations en gravure, sur papier noir ou blanc, sombres inquiétantes et grotesques, restent en totale affinité avec l'univers du maître espagnol.

Barbarie et violence sociale sont également au cœur du travail de **Renato Garza Cervera**, qui s'intéresse à la Mara Salvatrucha (MS). Les « maras », ces gangs d'origine salvadorienne installés sur la côte ouest des États-Unis, se livrent à des activités criminelles et sont réputés pour leur extrême violence. La dépouille de l'homme, présentée en trophée comme celle d'un animal, témoigne autant de la sauvagerie de la victime que de celle de son bourreau.

Un immense dessin de **Ralf Ziervogel** décrit une humanité livrée au chaos et à la brutalité. Une sorte d'hystérie collective semble s'être emparée des hommes, qui s'abandonnent sauvagement à une violence collective, renvoyant tout autant à l'imagerie de Hieronymus Bosch et aux représentations de

l'Enfer de l'époque médiévale qu'à la ligne claire de la bande dessinée.

Ancien séminariste, **Michel Journiac** représentant majeur de « l'art corporel » en France, réalise en 1969 puis en 1975, une performance intitulée *Messe pour un corps*, dans laquelle il célèbre une messe en latin, puis invite l'assistance à communier avec une hostie particulière : son propre sang transformé en boudin. Il veut par là, selon ses propres termes, représenter « l'archétype de la création » : « l'Homme se nourrissant de lui-même et des hommes se nourrissant de l'artiste ».

Le premier « cannibale » est l'enfant dans le ventre de sa mère. Et la première nourriture que réclame le nouveau-né à sa naissance est une nourriture « humaine », le lait maternel. L'iconographie chrétienne inclut donc des vierges allaitantes (*Maria Lactans*), scènes de maternité qui justifient le dévoilement du corps féminin. C'est de cette iconographie que s'inspire précisément **Cindy Sherman** dans la photographie tirée de la série *History Portraits*. Travestie en madone sans enfant, elle tend un sein dont l'artificialité fait écho à la méconnaissance qu'ont les peintres du Moyen Âge de l'anatomie féminine. Face à une figure de charité (sous la forme d'une femme sauvant son père de la faim en lui offrant son lait), **Bettina Rheims** propose une vierge inhabituelle. Dans cette photographie tirée de la série *INRI*, qui transpose des scènes de la vie du Christ dans un contexte contemporain, elle substitue au lait de la vierge une goutte de sang, symbole du sacrifice de son fils.

**Patty Chang** s'attaque à un stéréotype du corps féminin et l'associe littéralement à une nourriture en se présentant dans *Melons* avec des fruits en guise de prothèses mammaires, qu'elle consomme dans un acte d'auto-cannibalisme, tout en relatant

un récit personnel. L'assiette en guise d'auréole, elle s'apparente par là à une Sainte Agathe aux seins coupés.

Dans cette section consacrée au « corps consommable », les natures mortes de **Saverio Lucariello** renvoient à l'histoire de l'art et à la peinture classique. Le terme de « vanité » qui désigne des natures mortes allégoriques signifiant la fragilité de la vie humaine et la vacuité de l'existence terrestre, prend ici un nouveau sens, avec la multiplication de la figure de l'artiste. Plus que de vanité, il s'agit d'auto-dérision de la part de Lucariello, dont la figure est au centre de tout son travail.

« Quand on aime, on veut goûter » nous dit **Philippe Mayaux** : « en bon cannibale fantasmé, je ne veux plus faire qu'un avec l'élève en l'assimilant, en l'absorbant, en devenant un peu d'elle ». Il transforme donc les parties significatives de ce corps intime aimé en une délicieuse gourmandise : un *Savoureux de toi*. S'inspirant de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle, **Will Cotton** imagine lui aussi des femmes friandises, mais d'une autre nature : parées de diadèmes en meringues et cup-cakes, elles évoluent dans des paysages de fantaisie, faits de barbe à papa et de glace à la vanille. Une vision idyllique qui fait tout aussi bien écho aux contes de fées pour enfants qu'aux photographies de charme pour adultes.

L'œuvre de **Jérôme Zonder** nous fait entrer dans le monde de l'enfance, un monde ambigu entre innocence et cruauté, où un jeu d'enfants semble tourner en scène de torture. L'univers des contes est féroce : les ogres qui le peuplent aiment la chair fraîche, celle tendre et savoureuse des jeunes enfants, comme le montrent les gravures de **Gustave Doré**. Héritiers du dieu Chronos, ogres et ogresses personnifient les craintes inconscientes des enfants : peur de la séparation et de l'abandon, peur

d'être dévoré, peur des adultes, peur de l'autorité des parents, peur de la transgression des interdits... Se livrant sans retenue à leurs appétits, les ogres représentent l'instinct primitif et la sauvagerie, réprimés par la société ; les enfants, incarnent au contraire l'ordre social, qui finit toujours par triompher. Par le voyage initiatique qui les amène à affronter ces monstres, les héros accèdent symboliquement à l'âge adulte. **Pilar Albarracín** s'inspire d'un autre conte, celui du Petit Chaperon Rouge, dont elle bouleverse les rôles : dans la vidéo performance *She Wolf*, elle se met en scène dans un face à face d'égal à égal avec le loup, dont elle partage les agapes de chair crue et de vin. **Frédérique Loutz** superpose l'univers des contes (Hansel et Gretel) à la légende populaire de l'invention du Bretzel, pain en forme de bras croisés en prière, dont l'artiste a découvert l'origine lors de son séjour à la villa Médicis à Rome. Mélancolique, *Le Solitaire* de **Théo Mercier** est loin d'être terrifiant : monstre de spaghettis au regard triste, il est potentiellement comestible et rêverait, quant à lui, d'être mangé...



## chiharu shiota *home of memory*

Le vocabulaire plastique que l'artiste japonaise Chiharu Shiota (Osaka, 1972) a mis en place au milieu des années 90 est d'une simplicité entêtante et efficace. Utilisant le fil comme matériau de prédilection, devenu sa « signature », elle crée des installations souvent spectaculaires, consistant en de monumentaux enchevêtrements de fils monochromes, tendus à travers l'espace, qui perturbent la circulation, comme la vision du visiteur. Ce dernier est rejeté à la périphérie des installations, qui ensèrent souvent des objets prélevés dans son quotidien, objets renvoyant à une dimension humaine, mais surtout à une mythologie personnelle de l'artiste : un piano calciné, des vêtements, des lits d'hôpitaux, des jouets d'enfants, une chaise...

Dans *After the Dream*, installation créée in-situ à la maison rouge pour l'exposition, cinq robes blanches flottent au cœur d'une immense toile noire. L'impression ressentie est ambivalente : sont-elles protégées par ces fils, comme dans un cocon ou sont-elles au contraire prises au piège, telles des insectes dans une toile d'araignée ? Le titre de l'installation, *After the dream*, les désigne comme une vision onirique, la trace fragile laissée par un rêve au moment du réveil. Figées, à la fois présentes et inaccessibles derrière l'entrecroisement des fils dont la densité fait écran, les robes apparaissent aussi comme une métaphore de la mémoire et du souvenir. De quoi ces robes gardent-elles la trace ? D'une certaine innocence ? De la féminité ? D'un corps en tout cas, celui de l'artiste, présent en creux : il a déserté les robes, mais est visible dans les gestes de tissage, industriels jusqu'à l'obsession, dont l'œuvre témoigne. Les fils noirs inscrivent la trace des mouvements de l'artiste, comme un dessin dans l'espace. Chiharu Shiota appelle elle-même à ce rapprochement entre tissage et graphie, comme si le fil reflétait ses émotions.

Dans cette perspective, les méandres du fil, comme sa couleur (le noir et le rouge étant exclusivement utilisés par l'artiste), se lisent comme un tracé de l'inconscient, la projection de sentiments d'angoisse, de peur et d'oppression dont Shiota fait souvent état et qui sont palpables dans son œuvre. L'utilisation de ce matériau dans l'art est souvent liée à la projection sur les objets d'une manière d'être au monde. Ainsi dans les années 70, Tetsumi Kudo, un autre artiste japonais (exposé à la maison rouge en 2007), se met à employer des fils colorés, dont il entoure les objets, afin de figurer l'énergie de la pensée et de la mémoire, et le flux de la vie traversant corps, esprit et objets. Il y a de cela dans les installations réticulées de Chiharu Shiota,

qui s'interroge constamment sur les cycles de la vie et de la mort, sur l'origine des choses.

La question de l'identité, le sentiment d'aliénation, la difficulté à trouver sa place sont des thèmes revenant fréquemment dans l'œuvre de Shiota. *From where we come and what we are*, installation inédite créée spécialement pour cette exposition, peut-être rattachée à cette thématique. Elle réunit deux formes archétypales chargées de sens : la première est la forme d'une maison, telle que la dessinent les enfants (une forme déjà utilisée faite de châssis de fenêtres dans *House of Windows* à Berlin en 2005) ; des valises d'occasion, sans qualités particulières, ayant les caractéristiques « minimales » d'une valise, sont l'autre archétype convoqué par l'artiste. D'un côté le symbole d'un point d'ancrage, de l'autre un objet qui renvoie au voyage et au mouvement. Que contiennent ces valises ? De quels déménagements, quels voyages, quelles séparations et quelles retrouvailles ont-elles été les témoins ?

L'accumulation est ici d'une autre nature que dans *After the dream*, car ce n'est pas véritablement l'accumulation d'un même matériau, mais de ses variantes. En utilisant des valises d'occasion, datant d'une autre époque, récoltées sur les marchés aux puces de Berlin, Chiharu Shiota convoque des histoires individuelles, personnelles, dont les valises portent encore les traces et donc certaines présentent des vestiges insolites et dérisoires, prisonniers dans du ciment. Cette démarche, fondée sur un processus de collecte, n'est pas sans rappeler les « monuments » et les « archives » que Christian Boltanski réalise à partir des années 80, cherchant à témoigner de la « petite histoire » – c'est-à-dire la mémoire affective, celle des individus dont témoignent les objets personnels, par opposition à la « grande histoire » dont témoignent les livres. Mais l'installation

de Shiota n'a pas cette dimension de mausolée. Elle semble en cours de modification : les murs de la maison se prolongent au-delà de sa structure, et le déplacement du mur de valises semble ouvrir une brèche dans l'espace environnant.

Par son sens de l'échelle, de la lumière et de la « mise en scène » des objets, Chiharu Shiota (qui a déjà réalisé plusieurs décors de spectacle) transforme ainsi l'espace clos de la maison en une scène de théâtre, en attente d'un événement et prête à recueillir notre présence et nos émotions.

Née au Japon en 1972, Chiharu a étudié la peinture à l'école des beaux-arts de Kyoto. Elle a été en résidence, à l'université de Canberra en Australie, avant de rejoindre l'atelier de Marina Abramovic à l'école d'art de Braunschweig. Elle y a développé un intérêt pour l'art corporel et la performance. Elle vit et travaille à Berlin depuis 1996. Bien que peu connue en France, elle a exposé dans le monde entier (PS1 à New York, Hayward Gallery à Londres, biennales de Moscou, de Séville, triennale de Yokohama) et est présente dans plusieurs collections publiques au Japon et en Europe (dont Kiasma à Helsinki, Sammlung Hoffmann à Berlin). Elle a également réalisé plusieurs décors de spectacles et travaille actuellement aux décors de *Matsukaze*, un opera de Toshio Hosokawa, mis en scène par la chorégraphe Sasha Waltz, qui sera présenté au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles en mai 2011. En France, Chiharu Shiota est représentée par la galerie Christophe Gaillard.



## stéphane thidet *vie sauvage*

Chaque année, l'association des amis de la maison rouge produit une œuvre spécifique pour le patio de la fondation. Les membres de l'association sont invités à proposer des artistes et à voter pour l'un des trois retenus. En 2010, ils ont choisi l'artiste Stéphane Thidet.

« Où sont-ils ? » C'est la question que se posent les visiteurs en découvrant *Vie sauvage* de Stéphane Thidet dans le patio. Car l'installation semble incomplète, et invite tout d'abord à scruter sa périphérie : d'où vont-ils surgir pour nous amuser de leurs « singeries » ? Balançoires en pneu, cordages, troncs et autres filets sont des dispositifs de jeux qui semblent en effet en attente de grands primates. Ils nous rappellent les sorties au zoo de

notre enfance et les moments d'expectative, l'espoir intense d'une pèripétie.

À considérer une autre œuvre de l'artiste, *La Meute*, cette attente ne semble pas déraisonnable : invité à participer au parcours artistique *Estuaire 2009* à Nantes, Thidet avait lâché une meute de loups dans le fossé du Château des Ducs de Bretagne. Les familiers de la maison rouge quant à eux se rappelleront aussi de l'intervention du vivant dans l'œuvre proposée par l'artiste américaine Andrea Blum dans ce même patio en 2008, une *Birdhouse* encerclée d'oiseaux. Mais dans *Vie Sauvage*, Thidet n'utilise pas le vivant comme matériau de son œuvre : il signale au contraire son absence. Du moins, le vivant dans cette configuration-là n'est-il pas au centre de l'installation, mais à sa périphérie, encerclant l'installation de son regard.

À l'instar d'autres œuvres de Stéphane Thidet, comme (*Sans titre*) *Le Portique* (un jeu d'enfants mis sous verre) ou (*Sans titre*), *Le Refuge* (une cabane en bois à l'intérieur de laquelle tombe une pluie continue), le spectateur est exclu du dispositif, cantonné à un rôle d'observateur. Car bien que son œuvre fasse fréquemment référence au jeu et au divertissement (sollicitant balançoires, billards, bals populaires et fêtes foraines), elle interdit l'interaction et crée des situations d'inaccessibilité, voire de frustration.

L'idée du dispositif de *Vie sauvage* s'est imposée à l'artiste par la configuration même du patio : d'immenses baies vitrées enserrant un espace intérieur à ciel ouvert, qui lui rappelèrent les cages de verre des ménageries des parcs zoologiques, et en particulier les sections consacrées aux *hominidés*. L'intérêt de l'artiste pour ces espaces animaliers s'était déjà manifesté dans une série de photos, *Wildlife* (commencée en 2006), explorant la beauté insolite des différents « paysages » artificiels que les

zoos proposent aux animaux comme substitut à la nature sauvage.

Cette manière de procéder, ancrée dans la réalité, est caractéristique du processus créatif de Stéphane Thidet: « J'aime ce rapport qui consiste à prélever dans la réalité et à déplacer cela dans l'espace d'exposition, comme on peut le voir dans les musées d'Histoire naturelle ». Les aspects essentiels de l'objet dont les caractéristiques plastiques l'intéressent sont donc préservés, mais des altérations s'immiscent dans leur « restitution » par l'artiste. Dans *Vie sauvage*, Thidet sélectionne, recrée et combine plusieurs types d'« enrichissements du milieu pour primates non humains », terme précis utilisé pour désigner les accessoires placés dans les cages des singes en captivité pour les inciter à se livrer à des activités physiques ou manipulatoires. Leur fonction est d'aider les animaux à échapper à l'ennui dramatique d'une vie en captivité, pour qu'à leur tour ils puissent nous distraire. Déplacés hors de leur contexte d'origine, ces « enrichissements » dévoilent une force plastique étonnante, renvoyant, comme le souligne l'artiste, à plusieurs modes opératoires de la sculpture moderne et contemporaine: assembler, superposer, suspendre, compresser, poser sur un socle, écraser, etc, tels que Richard Serra les avaient répertoriés en 1967-1968 dans sa *Verb List*.

Le déploiement de cette recherche formelle devient le point de convergence entre les deux lieux qui cohabitent dans l'installation de Thidet: le territoire pour les humains (musée) et le territoire pour les animaux (zoo). Et l'installation porte donc une réflexion sur le dispositif même d'exposition: « Cette frontière entre « l'exhibition » et « l'exposition », la fragile différence que l'on fait entre la notion de divertissement et la culture sont pour moi des questions actuelles<sup>1</sup> » nous dit

Thidet. Dans *Vie sauvage*, la confrontation à un « dispositif d'exposition » est ce qui rapproche le visiteur de la maison rouge à celui d'un zoo venu se divertir des primates en « cage ».

Il ne s'agit pas pour l'artiste de nous donner une leçon ou de se livrer à une démonstration sur le statut des œuvres et des expositions, mais bien de créer un dispositif qui met en scène le regard et invite à une redécouverte du réel et de ses potentialités sculpturales et poétiques.

Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2002) et de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Rouen (1996), Stéphane Thidet (né à Paris en 1974) travaille indifféremment à des installations, vidéos, sculptures et photographies. Il a également été commissaire des expositions *Guet-apens* en 2006 à la Générale, et *Et pour quelques dollars de plus* en 2007 à la Fondation d'entreprise Ricard. Il est représenté par la galerie Aline Vidal, Paris.

1. « Déranger l'ordinaire », Entretien de Stéphane Thidet avec Valérie Da Costa, dans *Stéphane Thidet, Acte I*, ouvrage coédité par Le Lab-Labanque (Béthune), Le Grand Café (Saint-Nazaire), Le CRAC Alsace (Altkirch) et la galerie Alive Vidal (Paris), 2009.

## programmation autour des expositions

du 12 février au 15 mai 2010 à la maison rouge

**dimanche 27 février, de 14h à 17h :** Séminaire transdisciplinaire autour de l'exposition *Tous cannibales*, en partenariat avec Erraphis/ Europhilosophie. ([www.europhilosophie.eu/recherche](http://www.europhilosophie.eu/recherche))

**jeudi 10 mars à 19h :** Rencontre entre Jean de Loisy et Stéphane Thidet

**jeudi 17 mars à 19h :** Rencontre autour du « malentendu cannibale » avec Anne-Christine Taylor et Georges Guille-Escuret

**jeudi 24 mars à 19h :** Conférence sur Chiharu Shiota par Guitemie Maldonado

**du 30 mars au 5 avril :** *Tous cannibales*, un cycle de projections au cinéma Le Nouvel Odéon, (6 rue de l'école de médecine, Paris 6<sup>e</sup>)  
Programme détaillé à venir sur [www.nouvelodeon.com](http://www.nouvelodeon.com)

**jeudi 28 avril à 19h :** *STARVED FOR SKY*, une performance de CASTILLOUTZ (Ernesto Castillo et Frédérique Loutz) & Le Professeur Inlassable

**jeudi 5 mai à 19h :** *Ecrans cannibales : le cannibalisme au cinéma*, une conférence par Jean-Jacques Rue agrémentée d'extraits de films

**jeudi 12 mai à 19h :** invitation à Jocelyn Bonnerave dans l'exposition *Tous cannibales* (un cycle de rencontres proposé par Aurélie Djian)

## et pour les enfants, séances de contes

**mercredi 2 mars à 15h,** avec Florence Desnouveau

**mercredi 6 avril à 15h,** avec Laetitia Bloud

**mercredi 4 mai à 15h,** avec Julien Tauber

**mercredi 20 avril à 15h,** avec Valérie Briffod

Programmation détaillée sur [www.lamaisonrouge.org](http://www.lamaisonrouge.org)  
Réservation obligatoire pour tous les événements. Informations, tarifs et réservations au 01 40 01 08 81 ou [info@lamaisonrouge.org](mailto:info@lamaisonrouge.org)

## prochaine exposition

**23 juin - 25 septembre 2011 :** *My Winnipeg*

## la maison rouge

président : Antoine de Galbert  
directrice : Paula Aisemberg  
commissaires de l'exposition *Tous cannibales* : Jeanette Zwingenberger  
chargé des expositions : Noëlig Le Roux  
chargé de la collection d'Antoine de Galbert : Arthur Toqué  
régie : Laurent Guy assisté Jean-Nicolas Schoesser et Cloé Meriem (stagiaire)  
équipe de montage : Steve Almarines, Alexis Davy, Jérôme Gallos, Louis Gary, Yves Koerkel, Eric Michaux, Noé Nadau, Ludovic Poulet  
assistants de Chiharu Shiota : Tomoko Fujimura, Kiyomi Uozumi, Tetsuhiro Uozumi  
chargée des publics et petit journal : Stéphanie Molinard  
chargée de la communication : Claire Schillinger, assistée de Valentine Pommier  
assistante : Stéphanie Dias  
accueil : Sophie Gaucher, Emilie Gérard  
conférencières (stagiaires) : Madeleine Arminjon, Natacha Triou

## relations presse

Claudine Colin communication

## les amis de la maison rouge

présidente : Pauline de Laboulaye  
vice-présidente : Ariane de Courcel  
assistées de Marion Raout (stagiaire)  
et Sonia Recasens

## jours et horaires d'ouverture

- du mercredi au dimanche de 11 h à 19 h
- nocturne le jeudi jusqu'à 21 h
- visite conférence gratuite le samedi et le dimanche à 16 h
- les espaces sont accessibles aux personnes handicapées

## tarifs et laissez-passer

- plein tarif : 7 €
- tarif réduit : 5 €, 13-18 ans, étudiants, maison des artistes, plus de 65 ans
- gratuité : moins de 13 ans, chômeurs, personnes invalides et leurs accompagnateurs, ICOM, amis de la maison rouge
- billets en vente à la FNAC  
tél. 0892 684 694 (0,34 € ttc/min)  
[www.fnac.com](http://www.fnac.com)
- laissez-passer tarif plein : 19 €
- laissez-passer tarif réduit : 14 €
- accès gratuit et illimité aux expositions, accès libre ou tarif préférentiel pour les événements
- visite conférence : sur réservation, 75 € et droit d'entrée

## partenaires de la maison rouge

 



la maison rouge est membre du réseau Tram

*tous cannibales*  
*chiharu shiota, home of memory*  
*stéphane thidet, vie sauvage*

**la maison rouge**  
fondation antoine de galbert  
10 boulevard de la bastille  
75012 paris france  
tél. +33 (0) 1 40 01 08 81  
fax +33 (0) 1 40 01 08 83  
info@lamaisonrouge.org  
www.lamaisonrouge.org